The Mechanism Of The Fantasy In Oreintalism Painting

MASTER THESIS SUBMITTED BY

AHMED ABAAS SEAD

To the council for the college of fine arts – university of Babel in partial fulfillment of the requirements For the degree of master of arts in Plastic arts – painting

Supervised by

Assisd .pro. Kadhim Nwir Al-Zubaidi ph.d

١٤٢٥ A.H ٢٠٠٤ A.D

Abstract

This study Mechanism of fantasy in the orientalism painting-deals the Mechanism of fantasy Orientals painting, it includes five chapters; the first chapter deals with methods research frame by research's problem discuses problem fantasy in the orientalism painting by describing its problem effected on the knowledge, aesthetics and art glittering from one side, and opposite from other side; as well as it contains the aim of research:

Mechanism fantasy in the orientalism painting.

The study deals with the pinion from ١٨٠٠ ad - ١٩٢٠ ad starts emigration painters to east at their golden era based on analysis methodical within philosophy and aesthetics vision with two its parts theoretical and procedural as equally.

While the second chapter includes theoretical structure which consisted of three researches ;the first deals with (fantasy concept philosophical) by displaying fantasy in the Greek thought representative by natural, sophistical, and fantasy philosophy in the philosophy thought at the middle and renaissance eras, then its beginning, importance and aims which has been dealt with in the second reheard. the Third research deals with discover orientalism phenomena, environmental effects, literature, architectonic, arabesque, woman, and social traditional etc… .

While the third chapter (fantasy mechanism in the orientalism painting) disuses fantasy elements and how it is operated by audiences. Theoretical structure deals with several points which have served the researcher in his applications.

While the fourth chapter includes applications of fantasy problem in the orientalism painting by research's procedures and analysis samples (٢٤) paintings.

the Fifth chapter deals with results and conclusions, besides recommendations and proposals, the researcher has reached to the basic results some of them:

١. Fantasy mechanism at orientalism painter is based on reaction instantaneous with nature when their attempt to draw their theoretical emotions with each picture they are painting it, it is based on search for idealism fact has not change in each element from its elements.

٢. Most of orientalists painters based in executing their fantasy on the primary charts which have taken from tales or stories or directly from nature, and based on what their memory has kept on pictures to draw it within idealism

style to the brilliant color groups and passed traditional results from their time in which embodiment of imagined.

٣. Fantasy problem has represented insist obsession by phases of philosophy and architectonic thought leads to reflection on the orientalism painting references as far as effectives and changes.

٤. fantasy has orientalism painter which is resulted by his strong emotion, his instinct power, and how his reaction with eastern nature based on the use of the system of developing, simplified, and add these fantasy things from its reality with strange spirit for benefit of fantasy dream.

٥. Difference of receiver response for orientalism art work; because of difference of the emotion, feeling, and sensitive with subject.

٦. mechanism received receiver to the orientalism art work is being on cognition meditation of his clear mind interior meditation to search for the fact of his location, fantasy region within familiar contexts in line with opposite between form parts and its lines destroy the old style; to establish new. It is attempt to get out of his emotional reaction has two directions; represented by happiness and sadness. Mechanism fantasy discovers the secrets of unconsciousness in the fantasy worlds, as well as the current study includes conclusion's research, recommendations included.

١. the different of the concepts which had feed the visions of the orient painters due to its effects by the local environment , heritages, customs and traditions .... etc, causes for an fantasy expressions and an attempt to a photocells balances of these ideas under these sensitive standards in preparation of a paint.

٢. the orientalism paint offered sensitive enjoyment one could feed it through the reactions of our physical sensors besides the sensitive enjoyments which one night got it through his .

٣. the orientalism painters have the ability to actual due to his high brilliant color memories through which he can fully depend an his recalls visions to create an fantasy art . . Proposals, references and abstract.

آليـــة التخييل في الـرســم الاستشـــــراقي

رسالة تقدم بها

أحمد عباس سعيد الربيعي

الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية/ رسم

بإشراف

أ.م.د. كاظم نوير الزبيدي

١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م

(سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰ (٦) إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ ۚ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَىٰ)

صدق الله العظيم
سورة الاعلى, آيه ٥-٦

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي الموسوم:(آلية التخييل في الرسم الأستشراقي) دراسة آليات اشتغال التخييل في الرسم الأستشراقي ، وقد أحتوى على خمسة فصول ، عنى الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث, ممثلاً: بمشكلة البحث والتي تناولت تسليط الضوء على إلية التخييل وصلتها بالرسم الأستشراقي بوصفه إلية ألقت بضلالها على مستويات المعرفة والفن والدراسات المعاصرة ، كما احتوى على هدف البحث وهو: تعرف آليـــة التخييل في الرســـم الأستشراقي .

واقتصر البحث على دراسة آلية التخييل في الرسم الأستشراقي من عام (١٨٠٠م -١٩٢٠م) بدءاً بنزوح الرسامين إلى الشرق في عصرهم الذهبي، وباعتماد المنهج الوصفي ضمن رؤيا فلسفية وجمالية بشقيه النظري والإجرائي على السواء .

إما الفصل الثاني؛ فقد احتوى على الإطار النظري الذي ضم ثلاثة مباحث؛ تناول المبحث الأول: (مفهوم التخييل فلسفياً) من خلال استعراض؛ التخييل في الفكر الفلسفي الاغريقي، والتخييل في الفكر الفلسفي لدى عصر الوسيط ،ثم أستعرضها البحث في المبحث الثاني: (نشأة الاستشراق وأهدافه) ، وتناول المبحث الثالث؛ (المكونات العربية في البنية الجمالية في الرسم الاستشراقي).

أما الفصل الثالث فقد تضمن مبحثان: الاول؛ (آلية التخييل في الرسم الأستشراقي)؛ تناول عبر دراسة عناصر التخييل وكيفية عملها في النص الاستشراقي وما يريد إيصاله للمتلقي ,إما المبحث الثاني (التخييلي والجمالي في الرسم الاستشراقي),وانتهى الإطار النظري إلى جمله من المؤشرات تفيد الباحث في تطبيقاته, واستعرض البحث الدراسات السابقة ومناقشتها.

أما الفصل الرابع؛ فقد تضمن تطبيقات آلية التخييل في الرسم الأستشراقي عبر إجراءات البحث؛ مجتمع البحث, وعينته, وأداته التي بنى فيها الباحث أداة لتحليل عينة البحث عبر أستمارة تحليل عرضت على الخبراء ومن ثم بنى الباحث أداتة بشكلها النهائي وعرضت على الخبراء لاكتساب الصدق ,فضلاًعن خبراء التحليل لاكتساب الثبات وتحليل العينة البالغة (٢٤) لوحة .ومن ثم أستعرض الباحث عينة البحث والتي حاول فيها أن يغطي جوانب الظاهرة وابعادها وبما يحقق هدف البحث.

إما الفصل الخامس؛ فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات علاوة على التوصيات والمقترحات, وقد توصل الباحث إلى نتائج أساسية نذكر منها :

١. لجأ بعض الرسامين المستشرقيين إلى الاستذكار والتحليل والتركيب في أستخلاص الأشياء الأساسية لبناء لوحاتهم, واعتمدوا على ما توفر لهم في الأستوديو الخاص بهم من موديلات وأشكال وتكوينات في إخراج فني في لوحاتهم الاستشراقية شكلاً وحساً.
٢. إن الإشكال التي نتجت عن الإدراك الحسي في الرسم الاستشراقي ذات أصول مادية حسية قد خضعت لمعرفية الرسام ورؤيته الجمالية والطبيعة النفسية للرسام وممتزجة بمقدرات عقلية يمتلكها الرسام متيحه له تشكيل تناغمات ذات علاقة وطيدة ومترابطة ومتناغمة لا تقبل الشك بين الطبيعة الشرقية وبين الطبيعة الغربية.
٣. يمكن الإشارة إلى أسلوبية وطريقة الرسم في هذا الاتجاه فاللوحات الاستشراقية المرسومة قبل (١٨٥٠م) ذات اتجاه كلاسيكي (الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية) في أسلوب الرسم إما اللوحات الاستشراقية بعد(١٨٥٠م) ذات اتجاه انطباعي أو وحشي .
٤. أثرت العمارة العربية على طبيعة الرسم الاستشراقي وتكويناته،وإضفاء أجواء معرفية ووجدانية للعلاقات التي تحاورت أو ضمت تلك الإشكال المعمارية العربية الاسلامية مثل طبيعة البيوت والجوامع ذات المآذن والقباب والأعمدة والمحارب المتزينة بالزخارف.
٥. تباين استجابة المتلقي للعمل الفني الأستشراقي بسبب تباين العاطفة والشعور والتحليل والإحساس بموضوع اللوحة وبنِئلها .

٦. إن آلية تسليم المتلقي للعمل الفني الأستشراقي تكون عن وعي متأملاً عقله تأملاً داخلياً في سعيه للبحث عن حقيقة أنجزها الفنان الاستشراقي لإقامة منطقة متخيلة في ضوء مضامين مألوفة في بعضهاوغير مألوفة في بعضها الاخر وفي تناسق المتناقضات بين أجزاء الشكل وخطوطه محطماً الأسلوب القديم الرتيب في الرؤية والتلقي لإقامة الجديد . وكذلك تضمن الفصل أستنتاجات البحث والتي منها:

١. إن اختلاف المفاهيم التي غذت الرؤيا التصويرية للرسام الاستشراقي نتيجة تأثره بالبيئة الشرقية والعادات والتقاليد... الخ .أدى إلى التعبير عن رؤية تخيلية ومحاولة خلق معادل صوري لتلك المفاهيم مخضعاً إياها للمعايير الحسية في نشأة اللوحة .
٢. قدم لنا الرسم الاستشراقي متعه حسية نستشعر بها من خلال استجابة مجساتنا الحسية وأضاف لهذه ألمتعه الحسية متعه ذهنية تمتعنا من خلال التأمل العقلي لها .
٣. إن للرسام الاستشراقي قدرة على محاكاة الواقع لامتلاكه ذاكرة صورية عالية يتمكن من خلالها في الاعتماد الكامل على استدعاء صور لصالح خلق متخيل فني .

. واحتوى الفصل على مجموعة والتوصيات والمقترحات .

واحتوت الدراسة ثبت المصادراعتمدها البحث، والملاحق، وملخص البحث باللغة الانكليزية.

المحتــويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث	١ ــ ١٤
مشكلة البحث	١ - ٤
أهمية البحث والحاجة إلية	٥
هدف البحث	٦
حدود البحث	٦
تحديد مصطلحات البحث	٦ - ١٤
الفصل الثاني : الإطــار النظري	١٦ - ٨٥
المبحث الأول:	١٦ -٤٣
ـ تقدمة	١٦ - ١٧
ـ التخييل في الفلسفة الاغريقية	١٧ - ٣٠
ـ التخييل في الفكر الفلسفي للعصر الوسيط	٣٠ ــ ٣٢
ـ التخييل في الفكر الإسلامي	٣٢ ــ ٣٥
ـ التخييل في الفكر الفلسفي الحديث	٣٥ - ٤٣
المبحث الثاني:	٤٥ ــ ٥٨
تقدمة	٤٥ ــ ٤٧
نشأة الاستشراق وأهدافه	٤٧ ــ ٥٠
١. الهدف الثقافي العام	٥٠ ــ ٥٣
٢. الهدف الديني	٥٣ ــ ٥٤
٣. الهدف العلمي	٥٤ ــ ٥٥
٤. الهدف الاقتصادي	٥٥ ــ ٥٦
٥. الهدف الأدبي	٥٦ ــ ٥٧
المبحث الثالث :	٥٩ ــ ٨٥
المكونات العربية في البنية الجمالية للرسم الاستشراقي	٥٩ ــ ٦٠
ـ الأثر الجمالي في الأدب العربي في الرسم الاستشراقي	٦٠ - ٦٨

ـ اثر البيئة العربية في الرسم الاستشراقي	٦٨ – ٧٢
ـ توظيف العمارة والزخرفة والازياء العربية في الرسم الاستشراقي	٧٣ – ٧٧
ـ اثر العادات والتقاليد الاجتماعية في الرسم الاستشراقي	٧٧ – ٨٠
ـ المرأة والهامش الجنسي في الرسم الاستشراقي	٨٠ – ٨٥
الفصل الثالث :	٨٧ – ١٤٠
المبحث الأول :	٨٦
ـ التخييل في الرسم الاستشراقي	٨٧ ـ ١١٠
المبحث الثاني :	١١٢ ـ ١٣١
ـ التخييلي والجمالي في رسوم المستشرقيين	١١٢ ـ ١١٤
ـ التخييلي والذهني في رسوم المستشرقيين :	١١٥ ـ ١١٦
ـ آلية بناء الصورة المتخيلة في رسوم المستشرقيين	١١٧ ـ ١٢٤
ـ التخييل والتلقي في رسوم المستشرقيين :	١٢٥ ـ ١٣١
مؤشرات الاطار النظري	١٣٢ ـ ١٣٨
الدراسات السابقة ومناقشتها.	١٣٩ ـ ١٤٠
الفصل الرابع : إجراءات البحث :	١٤٢ – ١٩٧
١. مجتمع البحث .	١٤٢
٢. عينه البحث .	١٤٢ – ١٤٣
٣. أداة البحث .	١٤٣
٤. صدق الاداة .	١٤٤
٥. وحداة التعداد .	١٤٤
٦. ضوابط التحليل .	١٤٥
٧. ثبات الاداة .	١٤٥
٨. الادوات الاحصائية .	١٤٦
٩. تحليل العينة .	١٤٧ – ١٩٧
الفصل الخامس : النتائج والاستنتاجات :	١٩٩ ـ ٢٠٩
ـ النتائج .	١٩٩ – ٢٠٥
ـ الاستنتاجات .	٢٠٦ – ٢٠٧
ـ التوصيات .	٢٠٨
ـ المقترحات.	٢٠٩
المصادر والمراجع	٢١١ – ٢٢٢
ملاحق البحث	٢٢٤ – ٢٥٤
ملخص البحث باللغة الانكليزية	A – B

ثبت الأشكال

ت	اسم الفنان	اسم العمل الفني	تاريخ الانتاج
١	دافيد روبرتس	الرحالة دافيد روبرتس	١٨٤٠
٢	يوجين ديلا كروا	نسوة جزائريات	١٨٣٤
٣	رامبرانت	بورتريت	١٦٠١
٤	يوجين ديلاكروا	صفحات من شمال افريقيا واسبانيا	١٨٣٢
٥	روجربيزوميز	زفاف مغربي	١٨٧١
٦	لوبل كارل مولر	السجناء	١٨٨٠
٧	جورج كلاين	الدخول الى الحريم	١٩٠٦
٨	جولس دادار	جولس دادار يرسم افرينس	١٨٥٧
٩	ادرين دوتز	داخل مسجد مورستان في القاهرة	١٨٤٤
١٠	ادرين دوتز	قبر سلطان قالون في مورستان في القاهره	١٨٤٣
١١	ادورد ادي- لارجد	الصديقتان	١٩٤٥
١٢	----------	زخرفة اسلامية (الارابيسك)	---
١٣	لدويج دويج	زرياب	----
١٤	جورج كلاين	نوال	١٩٠٦
١٥	ثيودور شاسيرو	امراة على الشرفة	١٨٨٤
١٦	جان – باسيت هوسميز	فاطمة	١٨٦٠
١٧	فردريك ارثر بردجمان	الباحة	١٨٧٣
١٨	يوجين ديلا كروا	متعصبون في طنجة	١٨٣٨
١٩	جان – ليون جيروم	حمام عمومي في بريشا	١٨٧١
٢٠	جان – ليون جيروم	حمام بخاري	١٨٧٠
٢١	يوجين ديلا كروا	الحريه تقود الشعوب	١٨٢٣
٢٢	ثيودور ساشيرو	راقصات جزائريات	١٨٤٦
٢٣	أدين دينيت	شهيد الحب	----
٢٤	أدين دينيت	فستان الافراح (المهرجان)	١٩٠٧
٢٥	جولس لورنس	قصر اشرف في مازندران في بلاد فارس	١٨٦٦
٢٦	يوجين ديلاكروا	زورق دانتي	١٨١٩
٢٧	هنري ماتيس	شاي مغربي	١٩١٣
٢٨	فاسلي كاندنسكي	الشرقي	١٩٠٩
٢٩	بول كلي	الاحمر والابيض معاً	١٩١٤
٣٠	يوجين ديلاهوكوا	سوق في تانكرص	---
٣١	ايميلي برنارد	في المخدع	١٩١٢
٣٢	اوغست رينوار	امرأة من الجزائر	١٨٣٩
٣٣	ماكس ريبز	احتفالية جزائرية	١٩٠٣
٣٤	بروسيير ماليهوت	غروب الشمس في مصر	١٨٤٠

٣٥	يوجين دلاكروا	النمر يهاجم الحصان	----
٣٦	جي – لوكيجن	صورة فوتغرافية شارع في القاهره	١٨٨٠
٣٧	اوغست رينوار	اشجار الموز	١٨٨١
٣٨	جي –لكيجن	صورة فوتغرافية لجامعه الازهر	١٨٨٠
٣٩	موشن بانفلز	المأذنه	١٨٨٠
٤٠	ارمي ديزيرا	القاهره	١٨٧٠
٤١	عبد الله فراس	المعمدان الكبير(الرخام الابيض)	١٨٨٠
٤٢	سير فرانك بنجامين	التجار في الطريق الى سمرقند	----
٤٣	جون فردريك لويس	منظر لشارع ومساجد في القاهره	١٨٧٦
٤٤	لوشيت	صورة فوتغرافية (سلمى)	١٨٤٠

شكر وتقدير

بعد الحمد لله (عز وجل) على فضائله وعلى نعمة التي منّ بها على الباحث والصلاة على أفضل الخلق نبيه محمد (صلى الله علية وآله وسلم) بعد إن أكمل الباحث رسالته، يتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أعز صديق وأخ الأستاذ المشرف أ.م.د كاظم نوير الزبيدي لما أبدا من روح ألإخوة والصداقة أولاً؛ ومتابعته الدقيقة جداً لمجريات البحث وما حملة من خلق يليق به ، ففضله لا يمكن إنكاره، دعائي له بالصحة والموفقية والنجاح.

ولا بد للباحث من إن يشكر مجلس كلية الفنون الجميلة لموافقتهم على موضوع البحث وإقراره،كما يشكر الباحث د. عباس نوري الفتلاوي رئيس قسم التربية التشكيلية في السنة التحضيرية واللجنة الثلاثية لموافقتهم على تسجيل موضوع البحث .

كما يتقدم الباحث بجزيل شكره وامتنانه إلى السادة الأساتذة كل من أ.د حسن العبيدي, أ.د علي شناوة ،أ.د مكي عمران ,أ.م.د كاظم مرشد ، أ.م.د فاخر محمد , أ.م.د علي مهدي ماجد, م.كامل عبد الحسين, م.محسن رضا ,الذين مدوا يد العون للباحث.

كما يتقدم بشكره إلى السادة أمناء المكتبة في كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل لمعاونتهم على استخدام ما يفيد الباحث من مصادر.

كما يتوجه الباحث بشكره إلى جميع أساتذته في متابعتهم لجهد الباحث وما أبدوه من روح تعاون في استخدام بعض المصادر التي أفادت البحث.

كما يتقدم الباحث بالامتنان إلى أخونة وأصدقائه في السنة التحضيرية الأولى ولا أنسى أن أتوجه بالشكر إلى فقيدينا ، أ.م.د عبد السادة عبد الصاحب ، و الأخ العزيز(طالب الماجستير) احمد دانة عسى الله إن يدخلهم فسيح جناته. وأخيراً أرى لزاماً على الباحث أن يخص بالثناء والامتنان على أفراد عائلته لتوفيرهم الأجواء التي ساعدت البحث ، وكل من مد يد العون إلى الباحث ولم يذكرهم هنا ، دعائي إلى الجميع بالتوفيق

والله منه كل عون وتوفيق .

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

اقرار مشرف

أشهد إن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(آلية التخييل في الرسم الاستشراقي) لطالب الماجستير (احمد عباس سعيد الربيعي) قد جرت تحت أشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل, وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في الفنون التشكيلية /رسم .

الاستاذ المساعد الدكتور
كاظم نوير كاظم الزبيدي
كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

توصية رئيس القسم
بناء على التوصيات المتوفرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة

الأستاذ المساعد الدكتور
عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية -كلية الفنون
الجميلة/جامعة بابل

بسم الله الرحمن الرحيم

أقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة ,اطلعنا على هذه الأطروحة (آلية التخييل في الرسم الاستشراقي) وناقشنا طالب الماجستير (احمد عباس سعيد الربيعي) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ,ونرى إنها جديرة بالقبول بدرجة ( ) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / رسم .

التوقيع :
الاسم :أ.م.د علي مهدي ماجد
التاريخ: / / ٢٠٠٥م

التوقيع :
الاسم : أ.م.د عبد الحميد فاضل
التاريخ: / / ٢٠٠٥م

التوقيع :
الاسم : أ. د حسن مجيد العبيدي
التاريخ: / / ٢٠٠٥م

التوقيع:
الاسم: أ.م.د كاظم نوير الزبيدي
التاريخ: / / ٢٠٠٥م

مصادقة مجلس الكلية

صدقت هذه الأطروحة من لدن مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل

الأستاذ الدكتور

عبـــاس جاســـم

عميد كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

/ / ٢٠٠٥م

ألاهداء

إلى والدي تكريماً
إلى والدتي حباً
إلى زوجتي عرفاناً
إلى ابنتي ٠٠فاطمه ٠٠ نور
إلى أخوتي واصدقائي
اهدي بحثي هذا

احمد عباس

مشكلة البحث

يرى الكثير من الباحثين إن الشرق عالم مبهم خفي، فمعانيه مازالت سراً من إسرار الحضارات إلانسانيه العريقة، وهو بمفهومه الواسع، عالم بعيد المدى في تاريخه وحضارته، فما لاشك فيه إن الشرق لايعني نقطة في أفق المكان وحسب، بل على العكس؛ إن ما يعنيه هو الحضارات والأديان التي تعاقبت فيه خلال التاريخ، لقد وصف(غوستاف لوبون)* عظمة هذه الحضارة قائلا ."عندما ندرس إعمال العرب العلمية واكتشافاتهم، فإننا نرى إنه ليس من شعب استطاع مجاراتهم بالوقت القصير نفسه والوفرة الهائلة نفسها، وعندما نمتحن فنهم فإننا ندرك انه يملك أصالة لا سابق لها " .[1] إن هذه الشهادة تأتي في سياق أصالة الحضارة العربية ، وغنى فنونها التي تعود إلى ما قبل الإسلام وتمتد حتى يومنا هذا وبالتالي فقد حظيت لوحات الفنانين المستشرقين باهتمام عالمي متزايد منذ بداية القرن العشرين ، لأنها تعد جزءاً من التراث الإنساني ، ولأنها تمثل وثائق تشكيلية لها قيمتها التاريخية والفنية من حيث تمثيلها الحالة الاجتماعية والثقافية للواقع الذي عاشته البلاد العربية،تلك البيئة الشرقية التي استقطبت أنظار الأوربيين بألوانها الزاهية وأثارها المعمارية التاريخية والتي تبعث فيهم أحاسيس ترجع أجواء الحضارات العريقة ألساحرة ، إن ما أدى إلى إن تلقى الحياة الشرقية هذا القبول في الغرب واهتمام الفنانين برسمهم أجواء تلك الحياة ؛ يتطلب معرفة العلاقة بين الغرب والشرق، ودراسة مفهوم الاستشراق اذ يشترط استيعاب العصر تاريخياً واجتماعياً، مما يؤدي إلى فتح أفاق واسعة لفهم عناصر العمل الفني المتخيل للشرق والى تحليل سماته ومظاهره والوقوف على التأثيرات المنعكسة له ،مما يؤدي بالتالي إلى الكشف عن ألقيمه الفنية والجمالية لهذا العمل ودلالاته العميقة المختلفة.[2]

على الرغم من إن بعض النقاد صور مفهوم الاستشراق في مجال الرسم بأنه مظهر من مظاهر الإمبريالية الحضارية البعيدة ,وان هؤلاء المستشرقين لم تكن دوافعهم بريئة لأنهم كانوا يعملون لتنشيط الطموحات الاستعمارية أكثر من توغلهم للتفرج على معالم المنطقة، فضلاً عن إن اكتشاف الرسامين الإستشراقيون لألوان اكتسبت روح الشرق في رسوماتهم بعثت افقاً جديداً للتلقي، ففتحوا عين جديدة ينظر من خلالها إلى الجمال، والتطلع إلى مقترحات جمالية تحمل من الخيال والتخييل ما يكفي للاهتمام بالبيئة الشرقية في كل مكوناتها، ومكامن السحر العميق الذي تلقفته هذه الأعين التي جاءت بعد حمى التطلع والتحديث والتجديد المستمر الذي شهدته القارة الأوربية ،مما فتحت أزمة بحث وتجديد نحو عوالم فنية جديدة، لذا تطلب البحث في إشكال جديدة أكثر تأثيراً، ويرى ادوارد سعيد: (من إن مهمة الاستشراق تقع على هؤلاء الرسامين).[3]

---

* مستشرق فرنسي له عده أبحاث في المجال الاستشراقي درس علم اللاهوت ويعد من المنصفين للحضارة العربية ،وهومؤلف كبيرمن كتبة:(القوانين النفسية لتطور الشعوب عام ١٨٩٤) و(حضارة العرب) . (للمزيد ينظر: بهنسي، عفيف،اثر العرب في الفن الحديث ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة الجريدة بدمشق، سوريا،١٩٧، ص٩.وايضاً: سعيد، ادوارد،الاستشراق؛ المعرفه، السلطة الإنشاء، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت.ط٢، ١٩٨٤، ص٢١٨).

[1] ينظر: بهنسي ، عفيف، اثر العرب في الفن الحديث،المصدر السابق، ص٥. للمزيد ينظر: مطبقاني، مازن بن صلاح ،الاستشراق،مركز المدينة المنوره لدراسات وبحوث الاستشراق ،السعودية ، (موقع انترنت www.aslim.com)، ص١ .

[2] ينظر:حميش، سالم، الاستشراق في أفق انسداده، منشورات المجلس القومي للثقافة العربي، الرباط، المملكة المغربية، ط٢، ١٩٩١، ص١٠٦-١١٢.

[3] ينظر: مطبقاني، مازن، الاستشراق، المصدر السابق ، ص٨.

وفي ظل أزمنة الاستلهام الفني فتح الالتفات إلى الشرق والبلدان الإسلامية أبواب وموضوعات جديدة وعوالم غير مكتشفة من قبل الرسامين الغربيين, فشدوا الرحال إلى البلاد العربية فضلاً عن المناطق الأخرى في أسيا وأفريقيا (القارة العذراء).[١]

وفي ظل تلك الحمى أحس المكتشفون والرسامون الأوربيون إنهم لا يسعهم الاكتفاء بالنصوص والثقافة اليونانية واللاتينية وحدها، بل عليهم الرجوع إلى نصوص عربية وسريانية أو شرقية أخرى لتفهم حركة الفكر والعلوم، فهي قد مرت بعدة أدوار حضارية ، منها دور خطير هو دور الحضارة العربية الإسلامية ، وهذا ما ينطبق أيضاً على النصوص الاستشراقية أياً كانت كونها من أعمدة الحضارة الإنسانية ، ولاسيما إذا ما أدركناً إن الشرق يملك نظرة جمالية ومعرفية للوجود ،نراها متفردة وعلينا فهم خصوصية وأثرة الإنساني والتاريخي، حيث انبعثت من خلال الإسفار الدينية وفي الكتب المنزلة التي أرادها الله (سبحانه وتعالى) إن تكون وحيه في بقاع الشرق المبارك ،فمن خلال هذه الإسفار والكتب فضلاً عن البيئة الشرقية انبعثت نظرة الشرقي إلى الحياة والفن والى الطبيعة وما بعدها ، فأن إدراكنا لذلك يعني إن رحلة الفنان الشرقي ما هي إلا أحلام الهروب إلى عالم مغاير للعالم الأوربي الذي يعيشه .[٢] حتى أصبح الشرق هو المرآة السحرية لعالم برجوازي أصابه الملل ، وتطلع إلى التحديث ، كتب الرحالة الكثير عن البلاد الشرقية وخاصة الوطن العربي ،لكن الرسامين منهم كانوا قليلا ما تركوا تفصيلات مكتوبة عن البيئة والعادات والتقاليد الاجتماعية ، وفي بعض عباراتهم التي ترد في مذكراتهم المنشورة أدلة على أنهم كانوا ينظرون إلى الأشياء والطبيعة والناس بعين الفنان الناقد/الباحث .[٣]

كما إن هذه الواقعية(للرسامين المستشرقيين) في نقل الموضوعات جعلت النقاد في حيرة من أمرهم، حيث ظلوا يتساءلون عن أمثلة هذه الصور هل اعتمدت على الخيال أم النقل .؟ أم إن ظهور أجهزة التصوير قد أسهم في نقل الواقع الشرقي بحذافيره دون عناء .؟ ولما كان الفن منذ البداية وسيلة الفنان للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الضبابية المبهمة وانطباعاته الآنية حول الوجود وقواه اللامرئية مخضعاً إياه للمخيلة الذاتية والرؤيا الخيالية، ولأهمية آليات وعمل صور التخييل في الفن فقد تناوله الفلاسفة والعلماء بالتأويل والتفسير كل حسب رؤيته الخاصة، فهو يعد منهج يستمد قيمته من عدة مرجعيات، منها ناهو خارج الذات، كضغط البنية المعرفية الموضوعية الاجتماعية للواقع،ومنها ماهو داخل الذات ، كالمشاعر والانفعالات ، ولهذا فان للتخييل أهمية كبيرة توصل إلى بحث مافي أعماق الذات البشرية، ويقودنا إلى معالم جديدة، لتكشف لنا هذه الأخيرة عن قدرة الفنانين المتميزة ،ومنهم المستشرقون الذين نهضوا بمخيلتهم لإيجاد علاقة عضوية بين الذات والموضوع وبتصعيد ما هو حسي إلى خيال مبدع وتقديمة الى المتلقي .[٤]

وبعد عصر النهضة ومع الرومانسية بصورة عامة وعبر أطوار متعددة، يشتغل بالدرجة الأساس على بنية الذات حيث تمكن الفنان بمخيلته وحريته الفردية من إنزال مثال الجمال من السماء ليجعله نموذجاً حسياً يفجر به شرارة التمرد والتحرر من قواعد الفن الكلاسيكي بقوانينه المنتظمة والمتناسبة، حتى بدا الفن الاستشراقي امتداداً لهذا التمرد والتحرر وفناً باتجاه جديد ، والصور المتخيلة للفن الاستشراقي للبيئة والواقع العربي تحمل صوراً

---

[١] ينظر:سعيد، ادوراد، الاستشراق؛المعرفة، السلطة، الإنشاء, المصدر السابق، ص ٤-٧.

[٢] ينظر:محمود، زكي نجيب،الشرق والفنان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ت)، ص٢٤.

[٣] ينظر:المس بيل، مذكرات المس بيل , ت: جعفرالخياط، مطبعة مهر، مكتبة الإمام الهادي (عج)، إيران، ١٩٨٣، ص٥.

[٣] ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل ،كلية التربية الفنية, تربية تشكيلية،٢٠٠١ ، ص ٨٥٠٨٤ .للمزيد ينظر: السامرائي، مجيد عبد الله، صور المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر ، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩،ص٥ .

ودلالات ومعالجات شتى متمردة على العهود الكلاسيكية الأولى ومنسجمة مع تطلعات الرومانسية في زيادة أفق مجهول يتجاوز حدود العقلانية ووصاياها الجامدة، ومحاولة الحفر والتنقيب هذه تستند إلى فهم دقيق لطابع البنية المعرفية الشرقية التي دفعت إلى إنتاج متخيل صوري في لوحات المستشرقين .[1]

ومما تقدم يجد الباحث إن هناك مشكلة ذكرت في الكثير من المصادر بعمومية لكنها لم تبحث في آلياتها وبنيتها المعرفية العميقة التي أدت إلى ظهورها كنموذج (معرفي - جمالي - فني) في إلية بقيت ضامرة ومشفرة تحت الاستعراضي التاريخي ، لذا فان مشكلة البحث انصبت في آليات التخييل كونه احد الأسباب الرئيسية للتغيرات الضخمة التي حدثت للفن الأوربي آنذاك ومنها الرسم الاستشراقي الذي كان السبب وراء التلون الجديد في التيارات الفنية والتي جاءت كأمتداد للرومانسية، فكان مهمته إيجاد فن جديد يوفر حرية اكبر يعبر من خلاله الرسام الاستشراقي عن أفكاره وأحاسيسه في ضوء اهتماماته المتعددة.من هنا جاءت مشكلة البحث للتعرف والاستدلال عن آلية التخييل في الرسم الاستشراقي ، ولذلك فمشكلة البحث تتحدد في الإجابة عن السؤال التالي: ما هي آليات التخييل في الرسم الاستشراقي.؟ والإجابة عن ذلك لابد للبحث في محاوله تجاوز مما كتب والدخول في تفكيك المعطيات الاستشراقية وإعادة بنائها وفق منهج تحليلي ، حتى نستطيع بذلك فصل سلطة وهيمنة النزعة التاريخية الاستشراقية ومحاولة إيجاد فهم جديد لهذا الفن٠

ـ أهمية البحث والحاجة إليه:

١. تتيح لنا هذه الدراسة الاقتراب من ذهنية الاستشراق وطبيعة الحوار الثقافي مابين الغرب والشرق التي فهمها الفنان الاستشراقي وانعكس في فنة.
٢. يفيد في دعم الجانب النظري في الفن التشكيلي ويرفده بمقومات النمو والتطور٠
٣. يفيد المؤسسات الفنية وكليات الفنون الجميلة، من خلال توفير أرضية معرفية وجمالية للرسومات الغربية التي تناولت الشرق ومواضيعة المختلفة.
٤. يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الاستشراق وإفاقة ومنهم طلبة الدراسات العليا فهو في فتحه للأفاق المعرفية والجمالية يسمو على ضيق الأفق لهذه الدراسات وهذه المواضيع التي تجد صدى طيباً من خلال اقتراب وتناول مضامينها للبيئة العربية الشرقية التي يعيشها٠
٥. تفيد جميع من يهتم بالدراسات الاستشراقية حيث يفتح منافذ جديدة للرؤية والبحث، واثر الشرق معرفياً وجمالياً على الحضارة الغربية.

[1] ينظر:مطبقاتي، مازن صلاح،الاستشراق, المصدر السابق, ص٧-٨.

ـ هدف البحث :

يهدف البحث إلى : تعرف آلية التخييل في الرسم الاستشراقي٠

ـ حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي وفي ضوء هدفه بدراسة آلية التخييل في اللوحات الزيتية والمائية في نتاجات الفنانين الاستشراقيين من (١٨٠٠ ـ ١٩٢٠ م) في الوطن العربي، والمنشورة في الكتب والمجلات المتخصصة، وذلك لعدم إمكانية الوصول إليها في مواقعها الأصلية .

ـ تحديد مصطلحات البحث :

١. آلية (Mechanism)

أ ـ لغةً:

جمع أدوات ,آلاله٠[١] جمع آلات ويقال "أداة للتعبير " أي اللغة [٢] "

ب ـ اصطلاحاً:

,أداة تستعمل لغرض من الإغراض ، كمثل قولنا "آلة العيش صحة وشباب "وهو منسوب إلى آلية ، آلة , وقد تكون مصدر صناعي , فن واختراع آلات واستعمالها .[٣]وتـأتي في النحو بشكل أداة لفظة تستعمل للربط بين الكلام أو تؤدي وظيفة نحوية مثل "أل" وهي أداة تعريف.[٤]

---

[١] جبران، مسعود، رائد الطلاب؛ معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت ،ط١، ١٩٦٧ ، ص٤٧.
[٢] معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت, ط٣٨، ١٩٨٦، ص٦ ٠
[٣]. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، لبنان،١٩٨٩،ص١٢٠.
٤ نفســـة ,ص ٧٩.

٢. التخييـــل :

لمصطلح التخييل جذور وعلاقات بمصطلحات ومرادفات أخرى، وسيقوم الباحث بتعريفها تبعاً لعلاقاتها به٠

أ ـ الخيال (Image) :

أ ـ لغةً:

الخيـال هـو؛ الظـنُ والـوَهم ومـا تشَبه لـك مـن صـورة، وخَيـل؛ تـوَهم وظـن انُـه كذا٠[١] وا لخَيال هو متشُبه للمَرء في اليقظَـه أو فـي المنـام من صـورَة, وهو قوة من قوى ا لعقَل ل تتخَيل بهِ ا الاشيا٠[٢]

ب ـ اصطلاحاً:

الخيـال هو قوه تحفظ مـا يدركـه الحس المشترك من صـور المحسوسـات بعد غيبوبـة المادة٠[٣] أي انه القدرة التي يستطيع بها العقل إن يشكل بها صـور للأشياء أو الأشـخاص أو في مشاهده الوجود٠[٤] والخيال يطلق علـى الصـورة البصـرية والسمعية واللمسية والذوقيـة وغيرها٠[٥]والصورة الخياليـة هـي نسخ حسـي أو ذهنـي لمـا يدركـه البصـر وحاسـة البصـر، وهـي وحـدها تقدم صـورة خياليـة، كـذلك هـي محاكـاة ذهنيـة ضـعيفة عمومـاً لإحسـاس أو لإدراك جرت معاناته من قبل، إن كل هذه الخيالات تؤثر بعضها في بعض وتفاعل بعضـها مع بعض في كل أجزاءها الأولية وفقاً لقوانين ثابتة٠[٦]وورد في كشاف اصطلاحات الفنون؛ الفنون؛ إن الخيال هي لفظـة تطلق علـى الصـورة المرتسمة فـي الخيـال المتأتيـة من طـرق الحواس، وقد يطلق على المعدوم الذي اخترعته ألمتخيلة وركبته من الأمور المحسوسـة أي المدركـة بـالحواس الظـاهرة، وبقولنـا مـن الأمـور المحسوسـة بمعنـى مـا اخترعتـه القـوى المتخيلة اختراعا صرفا على نحو المحسوسات ٠[٧]

ممـا تقدم نستنتج؛ إن الخيـال هـو القدرة التـي يستطيع العقل بهـا تشـكيل صـور الأشـياء، الأشخاص، الوجود ومن ثم تنسيق وترتيب مدركات الخيال ترتيباً بليغاً٠

ب – التخيـــل (Imagination):

أولاً ـ لغةً :

---

[١] البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب،دار المشرق، بيروت، لبنان، ط ٢٢، ١٩٨٦،ص١٨٥.
[٢] جبران، مسعود، رائد الطلاب؛ معجم لغوي عصري،المصدر السابق، ص٤١٥.
[٣] الجرجاني، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد،(د.ت)، ص٦٠.
[٤] ينظـر: هيجـل، الفـن الرمـزي والكلاسـيكي والرومانسـي، ت:جـورج طرابيشـي،دار الطليعـة للطباعـة والنشر،بيروت،ط١، ١٩٨٦،ص١٦٤.
[٥] صليبا، جميل،المعجم الفلسفي،ج ٢, المصدر السابق، ص٥٤٦.
[٦] لالانـد، موسـوعه لالانـد الفلسـفية، ت،خليـل احمـد خليل،منشـورات عويـدات بيروت،بـاريس، ط١ ، ١٩٩٦،ص٦١٩.
[٧] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، الموسوعة المصرية العامة للتاليف والنشر دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت)،ص٢٣٧.

تخيل الشيء؛ اخترعُ ه وأبدُعه، كما في التخيل المبدع.[1] وخيَل إليِ ه انُهدأَبة فإذا هو إنسان, وتَخيل إليه, وافعل على ما خيلَت أي ما ارتأت نفسكَ وشبهَت أو وهمَت.[2]

ثانياً - **اصطلاحاً:**

وهو قوة تتصرف في الصورة الذهنية من خلال مجموعة عمليات كالتركيب والتحليل والزيادة والنقص وتسمى بالقوة المتخيلة.[3] وتخيل الشيء للفرد/الفنان/ المتلقي شبه إليه كما في التخيل الوهمي،والفرق بين التخيل الوهمي والمبدع إن الأول؛ يعمل نسج رؤى واحلام خيالية لأصلة لها بالوجود الحقيقي ، والثاني؛ يستمد عناصر من الوجود فيركبها تركيباً جديداً.[4]

وجاء في الموسوعة الفلسفية إن التخيل هو قدرة الفنان/المتلقي على خلق صورة حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع والتي تقابلها في الواقع المدرك في لحظات معينة ليكتسب الإنسان الفنان/المتلقي قدرة على التخيل عن طريق العمل الذي لايكون بدونه مجدياً أو مثمراً.[5]

والتخيل في الفن لا يتقيد الفنان فيه بأشكال وأوضاع مألوفه بل انه يبدع تشكيلات جديدة في عالم خيالي خلاب.[6]

والتخيل هو تركيز الإنسان/الفنان/المتلقي على التأمل ومحاولة اكتشاف المجهول وربما تكون عناصره موجودة في تشكيل جديد, والتخيل في الفن أقوى إبداعاً من التصوير كما سيأتي بحثه لاحقاً، إذا يكون هنا هو المعين الواسع المتعدد الألوان الذي يمد الوعي عند الفنان بأفكار التكوين والابتكار والتصوير والتحقق وبهذا يقود على تشكيل الصورة الفنية المكتملة.[7]

أو إن التخيل الجامح الذي هو تخيل يتجاوز الممكن والمعقول.[8]

نستنتج مما تقدم إن التخيل هو كل ابتكار من خيال الفنان في ذاته من خلال عملية استرجاع صوري للمواقف والإحداث الموجودة في الذاكرة والمنطبعة أصلاً عن طريق الحواس في تشكيل فني مبدع.

ج – **التخييـــل** (Fantasy):

أولاً - **لغة** ً:

هو مصدر خيَل.[9] وجاء في لسان العرب لابن منظور عن قوله تعالى(يخيل إليه من سحرهم إنها تسعى) أي شُبه وخيَل إلَيه انه كذا على ما له ,ويسمَى فاعلُه من التخيُيل والوَهم.[10] وورد أيضاً من باب التفعيُل ويطلق على تصورِ وقوعِ النسبة من غير ترَدد وعلى

---

[1] صليبا، جميل، المعجم الفلسفي،ج١، المصدر السابق، ص٢٦٣.
[2] الزمخشري، أساس ألبلاغه،ج١ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥، ص٢٥٩.
[3] صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١,المصدر السابق ، ص٢٦٣.
[4] نفســـــه،ص٢٦٣.
[5] نخبه من علماء السوفيت، الموسوعة الفلسفية الحديثة، ت،يوسف كرم، مراجعة، صادق جلال وجورج طرابيشي، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط٢، ١٩٨٢،ص١١٨.
[6] عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا, تونس، ١٩٧٨،ص١٢٦.
[7] ينظر: نفســـــه،ص١٢٦ - ١٢٧.
[8] جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، لبنان،١٩٨٩، ص٤٣٢.
[9] جماعه من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس،المصدر السابق،ص٢٣٤.
[10] ابن منظور، لسان العرب، ج١٣.المؤسسة المصرية العامة للتاليف الدار المصرية للتاليف والترجمة، مطبعة بوستا ستوماس وشركائه،القاهرة،(د.ت)، ص٢٤٥.

تجوز ، أو هو أيراد لفظ مشَتَرك يشَمل على معانٍ بحيث يكون سيَاق التركيَب يُدل على معنِى واحد.[1]

ثانياً ـ **اصطلاحاً:**

التخييل في الموسوعة الفلسفية يتميز في قوة الأفكار وحيويتها واستثنائيتها وكذلك الصور التي تتصورها.[2] وهو مجموعه اللحظات العامة التي ترتبط بعملية التخييل، وهو مولود مع الإنسان لكنه يقوى وتتسع أفاقه بالممارسة والتدريب ويكون دائم التطوير والتوسع.[3]

وجاء هذا المصطلح الفلسفي عند العرب في إنهاض نفس السامع إلى طلب الشيء أو الهرب منه وان لم يصدق به، ويقال تصورت الشيء إذ تخييل لي وتمثل لي فهي معرفه وقياس ذلك تبنيته فتبين لي وتحققته فتحقق لي.[4]

ويشير مصطلح تخييل عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الفني في نفس الملتقي بفعل إلية التخييل التي استخدمها الفنان وما يترتب عليه من سلوك، ويمكن النظر بعبارة أخرى- باختصار- إلى إلية التخييل ـ التلقي في العملية الفنية على إنها عملية سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي، لذلك يكون التخييل استجابة نفسية تلقائية غير واعية ، بمعنى إنها تتم في غياب العقل بحيث لايكون هناك أدنى تدخل منه إلا إن هذه الاستجابة والسلوك النفسانية غير المتروي فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفة عامه، وذلك لان أفعال الإنسان كثيرا متتبع تخيلاته أكثر من علمه بها مسبقاً ،حتى لو علم إن الأمر الذي يخييل اليه ليس مطابقا للحقيقة التي يراها بل مضاداً لعلمه أو ظنه.[5] والتخييل هو انطباع يترك أو يرتجى انطباعة وتركه من قبل الفنان عند المتلقي من جراء مشاهدته للعمل الفني وتركيزه على التأمل ومحاوله استكشاف المجهول الذي ربما تكون عناصره موجودة ولكن في تشكيل وخيال جديد، غير إن كل منهما يمثل جانباً من جوانب الوظائف ألعقلية وبمساعدة التفكير في مواجهة المشكلات التي تعترض الفرد/الفنان/المتلقي، فيلتمس لها الحلول ، والتخييل في الفن لا يتقيد بأشكال وأوضاع واستجابات مألوفة بل إن الفنان يبدع في تشكيل استجابات جديدة في عالم مليء بالخيال الخلاب.[6]

ثالثاً ـ **أجرائياً:**

التخييل انطباع يتركه الفنان في لوحتة ومن ثم عند المتلقي باستجابة ذهنية ووجدانية عن طريق الاستغراق في التأمل ومحاوله اكتشاف المجهول في رسوم الفن الاستشراقي المتخيل.

د – **التصور** (Notion):

أولاً ـ **لغة** ً:

[1] التهانوي، كشاف المصطلحات الفنية،المصدر السابق، ص٢٣٨.
[2] نخبه من علماء السوفيت،الموسوعة الفلسفية الحديثة،المصدر السابق، ص١١٨.
[3] عيد، كمال،فلسفة الأدب والفن،المصدر السابق، ص٧٩.
[4] الاعسم، عبد الامير، المصطلح الفلسفي عند العرب،مكتبة الفكر العربي ، بغداد، ط١ ،١٩٨٥، ص٢٢٨.
[5] الروبي، الفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت ،ط١ ، ١٩٨٣،ص١١٣.
[6] ينظر:الشال، عبد الغني النبوي، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون الكتاب،جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٤، ص١٤٦.

يأتي التصور بمعنى تصوِر الشيءِ؛ تخيَيل صورتُه في ذهنِه، تصوُر الشيءِ، صار له في ذهنُه صورَة.[1]

ثانياً ـ **اصطلاحاً:**

التصور هنا بمعنى الصورة الحسية المعممة للأشياء وظواهر الواقع التي يحتفظ بها دون فعل مباشر من الأشياء، ويرتبط ارتباطا لينفصل بالقيم المنتشرة اجتماعياً وذو دلالة اجتماعية ودائماً ما يتم استيعابه وتحقيقه، والتصور عنصر مهم من عناصر الوعي لأنه يربط دائماً بين المصدق والمعنى.[2] والتصور هو استحضار الصورة في الذهن.[3]

ومما تقدم نستنتج أن التصور هو؛ كل عمل فكري أو فني منطبق على الشيء المحاكي أو المحسوس وهو فعل العقل المضاد للتحليل تمثيلياً وبه ندرك المعاني ونؤلفها، وهو خالٍ من الإبداع .

٣. **الاستشراق** (Orientalism):

أ ـ **لغةً :**

الشرق هو الضوء الذي يدخُل من البابِ.[4] وأورده البستاني في باب طلعت الشمُ س وازَهَ وازَهَ بريقهَا، أنار المكان بإشراقِ الشمسِ.[5] والشرقُ في اللغِة هو موضوع شروَق الشمُس.[6] شرق.شرقاً وشروقاً الشمَ س: طلعت، أو مكان أو جهة شروق الشَمس.[7] وفعل اشرُق(شرق) طلعُت الشمَس وأضاءت وأصبَح تلألاها حسناً.[8]

ب ـ **اصطلاحاً:**

الشرق هو قسم من المناطق الواقعة شرقي البحر الأبيض المتوسط وشرقي أوربا، وهو من أقسام الشرق الأدنى, والشرق المتوسط.[9] يطلق على المنطقة التي تظم اليوم بلاد تركيا، إيران، العراق، سوريا، لبنان، فلسطين، الأردن، مصر، السودان، شبه جزيرة العرب وقبرص، وبدأ يردد هذه التسمية رجال الثقافة بعد الحرب العالميه الثانية، ناظرين إلى تلك البلاد التي تجمع شتاتها خطط استعمارية، ويعرفه ادوارد سعيد: " بأنه المصطلح النوعي الشامل الذي يستخدم

---

[1] مسعود، جبران، رائد الطلاب؛ معجم لغوي عصري،المصدر السابق، ص٢٥٨.
[2] نخبة من العلماء السوفيت، الموسوعة الفلسفية الحديثة،المصدر السابق، ص١٢٧.
[3] مدكور، إبراهيم، وآخرون, المعجم الفلسفي،المصدر السابق، ص٤٤.
[4] معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأعلام،المصدر السابق، ص٣٩٨.
[5] البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب،المصدر السابق.ص٣٦٧.
[6] ابن منظور، الشرق في لسان العرب، المحيط، إعداد وتضيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٥٦، ص٣٠٣.

[8] مسعود، جبران، رائد الطلاب؛ معجم لغوي عصري،المصدر السابق، ص٩١.
[9] نفســه ص٥٤٣.

لوصف التناول الغربي للشرق ويعده فرعاً من فروع المعرفة الذي يتناول به الشرق بطريقة منتظمة من حيث هو موضوع للأكتشاف والتطبيق"[١]

وقد انتشر هذا المفهوم بدخول الاستعمار الفرنسي والبريطاني إلى مناطق البحر المتوسط وخاصة مناطق الوطن العربي، وعلى هذا الأساس لا ينبغي عد كل ما قيل عن الشرق في الغرب جزءاً من الاستشراق ، والاستشراق يعني الكشف عن الرؤيا الغربية التي تسمح بان يمارس المستشرق دور المنقب أو المكتشف والباحث عن جمالية تستقطب من فضاء تلك ألمتعة المتعالية تجاه الشرق.[٢]

وقد عرف ادوارد سعيد المستشرق بأنه شخصية أساسها الاستشراق بوصفه السلطة المرجعية المركزية للشرق.[٣] والمستشرق كما عرفه البستاني؛ هو العالم باللغات والآداب والعلوم والعلوم الشرقية، والاسم هنا الاستشراق.[٤]

مما تقدم نستنتج أن الاستشراق هو الكشف عن الرؤية الغربية التي تسمح بان يمارس المستشرق دور المنقب أو المكتشف أو الباحث عن جمالية تستقطب من فضاء تلك ألمتعه المتعالية من الشرق .

---

[١] سعيد، ادوارد، الاستشراق المعرفه السلطة الإنشاء، المصدر السابق، ص٧١.
[٢] ينظر ،نفســـه،ص٨٥-٨٦.
[٣] نفســـه،ص١٤٥.
[٤] البستاني، فؤاد أفرام، منجد الطلاب،المصدر السابق، ص٣٦٧.

المبحث الأول

ـ تقدمـــة* :

يشير مصطلح (تخييل)(fantasy) إلى الأثر الذي يتركه الفنان بعملة الفني في نفس الملتقي، وما يترتب عليه من سلوك حاول الفنان تركة وإيجاد أثار له في عملة الفني أولاً ومن ثم محاولة إيصاله إلى الأخر (المتلقي/المستقبل)، ويمكن القول بعبارة أخرى ؛ انه يشير-باختصار- إلى إليه التلقي في معالجاتة/اثارة المعرفية والجمالية والفنية وما يترتب عليها، وهي عملية سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي ،وتحدد طبيعة التخييل الفني في تأليف صورة ذهنية قد تحاكي ظواهر الطبيعة، وان لم تعبر عن شأن حقيقي موجود, ويكون الفنان التشكيلي له قدرة على إسقاط مشاعره فوق موقف أو شخصية أو مكاناً أو سطحاً ، إسقاطاً ينتج عن التفاعل المتعاطف معها ، ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفساني غير فكري(لا واعي)،بمعنى انه انفعال تنضبط فيه النفس أو تنقبض عن أمور قد تكون من غير رؤية وفكر واختيار مباشر ويترتب على ذلك الانفعال-أن كان بسطاً أو قبظاً- إن يدفع الفنان التشكيلي أو المتلقي لاتخاذ سلوك ما ينزع به نحو شيء طلباً له،أو ينفر عنه هرباً منه دون تروٍ أو تفكير ٠[١]

وللوقوف على مرجعية التخييل وطبيعتة وأشكاله ومدياتة وصلته بالقوى المعرفية الأخرى ؛ لابد من الخوض في الفكر الفلسفي واستقراء أراء الفلاسفة، فضلاً عن تطور موضوعة التخييل ومفهوم دلالاته الفكرية٠[٢]

إن الفلاسفة وعلى مر العصور الفلسفية ، ربما أتو من خلال هذا المعنى نظرة تأملية ثاقبة، ورفدونا بسيل جارف من الآراء الفلسفية التي تنقب عن أسرار الجمال وقوانين تنظيمه في كل من عالمي الطبيعة والفن ،فكان التخييل ضالتهم الفكرية ترسلوا به لأدراك ماهميه الفن والتلقي والجمال وعلته ،فأورثونا صياغات فكرية متخيلة تعبر عن ذلك، وعلى الرغم من إن التفكير الفلسفي كان ملازماً للإنسان منذ القدم إلا انه وصل إلى ذروته لدى الفلاسفة الإغريق، وعبر ثلاثة عصور،الأول؛ وقوامه النظر في الطبيعة ممثلاً لدى الفلاسفة الطبيعيين ، لكل من (هروقليدس،ديمقريطس،فيثاغورس)*. والثاني ؛ النظر في الفلسفة الإنسانية نفسها لدى كل من الفلاسفة السفسطائيين وفيلسوف الماهيات (سقراط) بينما العصر الثالث ؛ عصر البحث المنظم الذي ارتقى التفكير به على يد كل من الفيلسوفين الكبيرين :(أفلاطون) و(ارسطو)٠[٣]

ـ مفهوم التخييل في الفلسفة الإغريقية :

---

* استعان الباحث برسالة الماجستير جمالية المتخيل في الرسم الحديث/شيرين كريم الجاف كلية التربية الفنية ,جامعة بابل ,٢٠٠٢م , وأطروحة دكتوراه الحدس وتطبيقاتة في الرسم الحديث / علي مهدي ماجد ,كلية التربية الفنية ,جامعة بابل,٢٠٠٣م.

[١] ينظر: الروبي ، ألفت كمال،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،المصدر السابق،ص١١٣.

[٢] ينظر:ماجد،علي مهدي، الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث،أطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣،ص ١٦.

* لقد كانوا تحت ضغط الفكر العقائدي الديني الشائع آنذاك، منقادون لقوى الطبيعة بل وهبوها الروح والإرادة إلا أن ميزتهم الأساس تقوم بالتنكر لتشخيص هذه الروح في آلهة ذات هيئات إنسانية أو أنصاف إنسانية أو حيوانية وما يترتب على هذا الأفكار من امتلاك هذه الروح خصائص الإنسان البايلوجيه؛ كالقدرة على الزواج أو الإنجاب، وبدلاً من ذلك قادهم خيالهم العلمي إلى البحث عن الأصل الإلهي الذي عدوه السبب والمسبب لصيرورة جمال الطبيعة وفنها، فأشياء الطبيعة تنمو لتصل إلى ذروة جمالها ثم تضمحل وتفنى لتعود من جديد في طور أخر.(للمزيد ينظر:أبو ريان ،محمد علي،تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون،ج١،دار المعرفة الجامعية الاسكندرية،القاهرة، ١٩٨١،ص٨٣).

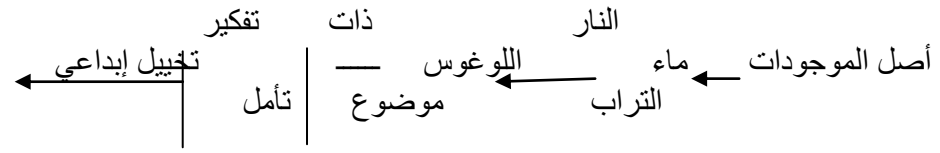
[٣] ينظر: رابوبرت: س،مبادىء الفلسفة، ت:احمد أمين،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر،بيروت ،١٩٦٩،ص٩٢.

أهتمت الفلسفة اليونانية في البحث والاهتمام بالوجود من حيث وجهات طبيعية ورياضية وميتافيزيقية وتركزت مجمل صراعاتها حول مدى مصداقية المعرفة الحسية ومحاولة تفسير العلاقة بين المحسوس واللامحسوس.[١]

وقد مرت الفلسفة اليونانية بثلاثة ادوار؛ دور البدء (النشوء) ودور الوسط النضوج والازدهار، دور الكهولة (الذبول)، فالأول؛ (ما قبل سقراط) تميز بمحاولة تفسير العالم بشيء من البداهة النظرية، وجاء(سقراط) فاتجه نحو الفكر ومناهج الجدل والأخلاق، أما المرحلة الثانية؛والتي تتمثل في (أفلاطون) و(أرسطو) الذي يعد تفكيرهما الفلسفي المرجع الحقيقي للفلسفة بشكلها المنظم، أما المرحلة الثالثة؛ فهي خليط من الفلسفات السابقة والتي لا تخلو من تأثير واضح من الشرق عليها لاسيما في التفكير الأخلاقي والديني.[٢]

إن التخييل لدى الفلاسفة الطبيعيين في بواكير الفلسفة اتخذ اتجاها لم يتخلص به من ضغط الفكر الميثولوجي تماماً،لذلك تمايز الفلاسفة الطبيعيين في مناهجهم الفلسفية وفي بحثهم عن اصل الكون، إلا إنهم كانوا متناغمون حول ضرورة الانتخاب العقلي لمعادلة صورة متخيلة قائمة على النسب الرياضية المتناسقة المنسجمة للسمو بالجمال العرضي الزائل إلى جمال مثالي متسامٍ ، وفي الوقت نفسه الذي سعى الفنان الكلاسيكي إلى تطبيق هذا المعيار الجمالي في الفن القديم نجد إن الفنان سعى إلى تحطيم هذا المعيار بمعول الفكر الذي أوجده ذاته ، فهذه أفاعيل الحياة السحرية نفثت سحرها فيما مضى من أرواح الفلاسفة ، فأبدعوا في رؤاهم الفلسفية المتخيلة ثم عادت من جديد لتنفث هذا السحر بأرواح الفنانين ليضعوا متخيلاً تشكيلياً يرقى إلى تلك الفلسفة في رؤى خيالية مبتكرة .[٣]

لذلك فقد وجد الفنان من تخيلاته وفنه فرصة في إن يصور المناهج الفلسفية في ذاتها كصيرورة* (هيروقليطس)(hero chits)(٥٧٢-٤٩٧ق.م) وذرية (ديمقراطيس) (Demoritus) (٤٦٠-٣٦١ ق.م) وهندسية (فيثاغورس) (Pythagoras) (٥٧٠-٤٩٧ ق.م) محطماً كل النسب والقياسات العقلية الكلاسيكية التي سميت بالجمال الحسي ،مصنعاً باللون والخط والشكل فناً متخيلاً متجاوزاً النظم المعرفية والجمالية فأقام رباطاً جمالياً بين الفن وباقي الاتجاهات المعرفية.[٤]



[١] ينظر:كرم،يوسف،تاريخ الفلسفة اليونانية،دار القلم،بيروت،(د،ت)،ص٢٢.
[٢] ينظر: نفســه،ص٨-٩.
[٣] ينظر: أبو ريان ، محمد علي،تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ،ج١ ،المصدر السابق،ص٨٣ .
* يعد تمثيل الصورة لدى (هيروقليطس) في موضعين الأول؛ حول ثبات وأزلية قانون الكون ويدور هذا القانون حول تجدد دائم للأشياء ولا يوجد شيء ثابت في الوجود إلا قانون التغير الذاتي الذي سماه (اللوغوس) أو حكمة الوجود القائم على عنصر مادي هو النار ، فكل الأشياء صدرت عن هذا العنصر الوجودي الواحد, فهذا الواحد متضمن في كل الوجود ، والموضوع الثاني؛ يدور حول صيرورة الوجود وتغير الأشياء الدائم, صيرورة التغير في ذاته من حيث انتقال من حالة إلى أخرى ويقابل الثبوت والسكون وعدها صراعاً الأضداد. ينظر : مدكور، إبراهيم ,وآخرون ، المعجم الفلسفي ، المصدر السابق،ص١٨.
[٤] ينظر: نفســه ،ص٨٤ .

وتعتمد نظرية (هيروقليطس)* في الوجود على أساس نسبي هو النار، الذي مر بثلاث مراحل ، من النار يتكون الماء، ومن الماء يتكون التراب ثم يصبح التراب ناراً ، وتعاني جميع الموجودات هذا التغير في خلقها وفنائها، وهكذا توجد في جميع الأشياء نار حية خالدة في حركة وتغير مستمر ومتوالد/تخييل , لذا فأننا لا نشاهد الأشياء ذاتها مرتين في وقت واحد ٠[١] وكل شيء في حاله صراع ولكن الصراع لا يعني فناء الأشياء ؛ بل هو قد يكون سبب في وجودها، فأساس الصراع يدخل ضمن فلسفة (هيروقليطس) فيكون الجدل إذ وجدت حكمة الوجود (اللوغوس)**, ونجد هنا إن (هيروقليطس) قد أكد معنى الذات والموضوع ، فالذات مرتبطة بالموضوع من خلال تأملها فيه ، وبما إن الفنان ذات حيه ومتدفقة بأمكانه إن يصل إلى جواهر الأشياء، فالعالم الحسي المتحرك- بفعل النار – يستطيع إن يعرف الأحياء المتحركة مثله، وهكذا يتمكن الفنان من الوصول من خلال التفكير والتأمل إلى تخييل صور جميلة تفوق الواقع الحسي جمالاً وهذا ما يسعى إليه الفنانين في اغلب لوحاتهم التي تكاد صورهم إن تكون خارج عن الواقع الحسي في بعض الأحيان لكنها تعطي صورة جميلة ومتخيلة بالنسبة للمشاهد.[٢]

أما (ديمقريطس)* فقد أسس فلسفته الذرية على أساس أن العالم متكون من جزئين هما: الذرات والفراغ، فالماء ينقسم إلى ذرات دقيقة أو جواهر مفردة لا ترى بالعين المجردة مختلفة الشكل والحجم غير متناهية العدد أزلية، وهي في حركة دائمة وبسبب اختلاف أحجامها وأشكالها تتشابك فيما بينها فتكون باتحادها بعضها مع بعض صور موجودات الكون إلا انه بفعل قوة الصيرورة, فتتغير الذرات وتفترق [٣].إلا إن هذه الذرات بحد ذاتها غير قابلة للقسمة أو الفناء، لهذا أكد (ديمقراطيس) على مبدأ بقاء المادة وثبوت الوجود٠[٤] وقد فسر الأحلام والأوهام والرؤيا على إنها صور توجد وتبثها الذرات ، وهي منتشرة في الكون وبامكانها إن تؤثر بنا، وعليه يكون التخييل هنا على انه فعل إرادي يحدث عندما تطلب النفس الذرات، وأساسه ذرات منتشرة في الكون، وبالتالي فهي تحضر صورة الأشياء المتخلية ، ما معناه إن الذرات الموجودة تكون محملة بالصور٠[٥] وبذلك تكون هذه الذرات حامله الشعلة الروحية التي جعلها شرط أساسي لإبداع الفني

---

* ولد في (إفيوس) (٥٤٠-٤٧٥ق،م)،أحدى مدن اليونان من أسرة عريقة،وقيل انة تنازل عن الملك لأخية، وتفرغ إلى الحكمة وهو لا ينكر المعرفة التي تقوم على الحواس ،وهو يتبع أسلوب المتنبئين لم يكتب الا كتاب واحد لم يحدد اسمه في المصادر .(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر،بيروت(،د،ت)،ص٥٠٠.)

[١] ال ياسين، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبه الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد،١٩٨٥ ،ص٤.

** هي حقيقة الشيء والمبدأ والقانون الذي تعمل بمقتضاه،وهي قانون وحدة الأضداد والصراع بين الأضداد، بين البداية والنهاية،وبين الموت والحياة .(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٥٠٠.)

[٢] أبو ريان،محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، المصدر السابق، ص٦٠. للمزيد ينظر: سارتون،جورج ، تاريخ العلم ، ج ٥،ت: لفيف من العلماء ، دار المعارف المصرية بمصر ، ١٩٧٠،ص٦١.وايضاً ،متي،كريم،الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى ،المصدر السابق، ص٧٦.

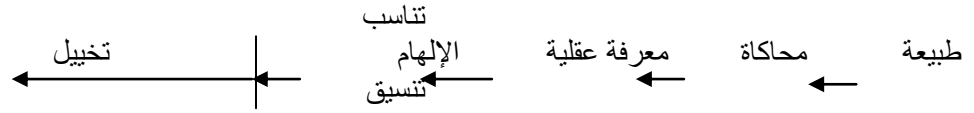
* ولد في (ابديرا) في اليونان (٤٦٠-٣٦١ ق،م)، واشتهر بالفيلسوف الضاحك, لم يتفوق علية احد في الهندسة، ويؤكد (سقراط) إنه اخذ نظريتة الذرية من (لوقيبوس) أستاذه كتب نحو ستين كتاب في الفلسفة والطبيعة والفلك والحيوان والأخلاق.(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص١٩٥.)

[٣] ينظر:أبو ريان،محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، المصدر السابق ، ص ٧٦-٧٧.

[٤] ينظر: نقسة، ص٦٠-٦١.

[٥] ينظر ، بدوي، عبد الرحمن، ارسطو في النفس، مكتبه النهضة المصرية ,القاهرة ، ١٩٥٤ ،ص١٦٤.

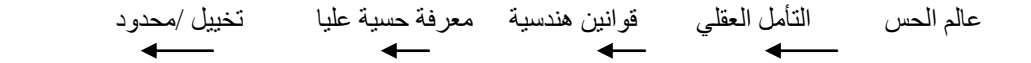
التخيلي.[١] وجعل هذه الأجسام تقذف ذرات* ثرية تحمل الأفكار والصور حول الأشياء التي تنعكس عليها الحواس وكما في المخطط التالي ٠[٢]



ان كانت الطبيعة هنا صاحبة الفضل في تعلم الإنسان الفن،ألا إن الفنان غير مسؤول عن محاكاة جمالها, بل إن مهمته إبداع جمال يسمو فوق جمالها عن طريق المعرفة العقلية وليس المعرفة الحسية،وان الإبداع الفني أساسه الإلهام الذي يعد شغل روحي،فالنفس لها القدرة على إبداع تخيل جمالي من خلال تركيب المعاني المثالية على الأشكال ألتخيلية ،وبفعل قوة النفس ذاتها, فالذرات النفسية وبقوة الإلهام تحضر صور المدركات الحسية بإرادتها وتخييل النفس إياها كتخيل تمثيلي، وتبتكر من خلالها قوانين العقل الجمالية في التناسب والتناسق تخيلاً جديداً, وإن كان معتمداً على جمال الطبيعة لكنه يعد صياغة جديدة على أساس معاني العقل المثالية, حيث يعد الفنان له قدره من خلال التأمل والتفكير وتجاوز الواقع الزائف ومعرفته الحسية وصولاً إلى المعرفة العقلية، والفنان في تأريخهم الطويل كانوا قد حاولوا تجسد المعرفة العقلية في فلسفة(ديمقراطيس) التي تتمثل في الفن القائم على أساس العقل والأفكار المثالية التي تسمو في فكر الإنسان إلى وجود فرضي تخيلي ليس له نظير في الواقع٠[٣]

أما ما نجده في فلسفة (فيثاغورس)* الذي اعتمد على التأمل العقلي كوسيلة لإبداع تخيلي حيث تسمو الروح فوق شهوات الجسد وصولاً إلى التطهير الذي هو غاية الفلسفة الفيثاغورية, ويعني ذلك استخدام العقل والملاحظة لفهم العالم والتعرف على الحقيقة الإلهية٠[٤]

وقد اعتمد في الحقيقة على الرياضة الفكرية المتخيلة في تطهر الروح ولضمان سيطرة القوة الروحية على الفرد، وقد استعان بالموسيقى في فلسفتة ,فيتم من خلال ذلك قمع لنزوات البدن والتغلب على المؤثرات الخارجية وكل ما له علاقة بالحس والعالم المحسوس وكما في المخطط التالي٠[٥]



وهكذا في حدود الفن التشكيلي نجد إن المتخيل في الفكر الفيثاغوري يعتمد على تخيل أشكال جمالية مبتكرة مرتفعة عن تمثيل العالم المحسوس ، تمثيلاً حرفياً بالاعتماد على الانتقاء الخيالي المحقق للتوازن الهندسي والاعتدال والانسجام،وبما إن (فيثاغورس) قد أعطى للرياضيات سبيلاً للمعرفة الحدسية العليا؛ لذا علينا إن ندرك من خلال هذه الفلسفة إن اللامحدود يعطى للمادة الغير المتكونة تكوينها،لذلك هو أسمى من المحدود، لأنه عند ارتباطه بالمحدود

---

[١] أونيانيكوف ،وسمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص١٥.

* تدور فلسفة الوجود لدى (ديمقراطيس) حول محورين ، المحور الأول، وجود ظاهر يدرك بالحس، وقد نفى(ديمقراطيس) الحس كوسيلة للمعرفة ، والمحور الثاني ، وجود حقيقي وهو ما اشرنا إليه (الذرات والفراغ).(ينظر: ال ياسين، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، المصدر السابق ، ص٩٩.)

[٢] مجموعة من علماء السوفيت ، الموسوعة الفلسفية الحديثة ، المصدر السابق ، ص٢١٤.

[٣] متي، كريم، الفلسفة اليونانية في العصر الأولى ، المصدر السابق، ص٨٥.

* فيثاغورس (Pythagoras) اغريقي ايوني ولد (بساموس) ثم ذهب إلى ايطاليا، وأسس بها فرق دينية وسياسية وفلسفية،وهوالذي وضع لفظة فلسفة وتعني حب الحكمة،وهو ينشد الطهارة بالنفس. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٣٥٣.)

[٤] ينظر:متي،كريم ،الفلسفة اليونانية في العصر الأولى، مطبعة الإرشاد ، بغداد،١٩٦٦، ص٣٢.

[٥] أبو ريان ، محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، المصدر السابق، ص٧٤.

يعطيه الشكل الذي يجعله ظاهر للعيان.[1] وبهذا تكون القوانين الرياضية والأشكال الهندسية هي السبيل إلى معرفة جوهر الكون وسر تكوينها جسديا بقوة العقل، وفي مجال هذا البحث نجد إن الفنانين التشكيليين عموماً ومنهم الاستشراقيين تمكنوا من الارتقاء من العالم المحسوس المتغير بقوة الخيال عن طريق تأمله العقلي وتفكيره في الوجود، واستطاعوا إن يعوا العالم المحسوس ويدركوا حقيقة الأشياء الجميلة منهم عندما انتقلوا من البيئة الغربية حيث الضباب والألوان الباردة إلى البيئة الشرقية حيث الشمس المشرقة بالوانها الحارة فأدركوا باحساساتهم الوجدانية (المعرفية) أولاً ومن ثم البصرية التي تنقل طبيعة العالم المحسوس حيث يمكن إن تترجم إلى أشكال صورية بقوة الخيال [2].أما الفلسفة السفسطائية * فقد عدها في توقعه ثورة على العلم والعقل؛ فقد جاءت بمنهج جديد هو المنهج الشكي ** (Skepticism)، إلا إنهم بالغوا في الشك لدرجة الشك في كل معرفة سواء كانت حسية أم عقلية فإذا كان لا يمكن الوثوق بالمعرفة الحسية بتكوين حكم بالعالم الخارجي بسبب خداع الحس، وكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس، وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفة بعالم الحس لابد إن تنعدم بعالم العقل ،لهذا لم يعد العقل الخالص لديهم وسيله لاكتشاف الحقيقية أو المعرفة ،وبما إن الأشياء ألماديه مرتبطة بالعالم الحسي لذلك تكون عرضة للتغيير ،كذلك الأشياء العقلية والإبداعية من وحي الخيال، والأخلاقيات كلها عرضة للتغيير أيضاً بسبب ارتباطها بمبدعها الإنسان والذي يخضع بدوره للصيرورة والتغيير المستمر، لهذا امنوا بذاتية ونسبية الأشياء كونها تختلف من شعب إلى شعب ومن مكان إلى مكان.[3] وعندها تحررت الفلسفة السفسطائية النسبية من الفلسفة الطبيعية* الموضوعية ودعوا إلى التوقف عن البحث في الحقيقة المطلقة للطبيعة لانعدامها وتوجه البحث إلى دراسة الإنسان كونه كائن اجتماعي، كما دعت إلى دراسة الأنشطة الإنسانية كالفن والسياسة والأخلاق، ومن هنا لابد إن نصل إلى حقيقة إن الفنان عندما يقدم عمله للجمهور لابد إن يكون عملاً فنياً ذو تخييل جمالي يلذ ويرضي الجمهور، حتى لو كان هذا الفن التخيلي غير مطابق لأي

---

[1] ينظر:ال ياسين،جعفر، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط،المصدر السابق، ص٣٢،

[1] ينظر:متي، كريم،الفلسفة اليونانية في العصر الأولى،المصدر السابق، ص٨٥-٨٦.

* السفسطائية حركه فلسفية ظهرت في القرن الخامس ق.م،كرد فعل للإحداث، السياسية والاجتماعية التي حلت بالمجتمع الاثيني من حرية وفردية لم تكن معهودة سابقاً لهذا نجد هذا التروع نحو الفردية والحرية ظهر واضحاً بشده لدى السفسطائيين، يعرف(بروتوكوراسي) (Protocurese) السفسطائية ,وهو حسن التدبير للفرد بحياته الخاصة والعامة يتعلم منها كيف يرتب داره غير ترتيب، ويصبح قديراً على القول والعمل ، ليجعل منه مواطناً صالحاً لحياته السياسية والاجتماعية، لذلك فأن المنفعة العملية البحتة لصالح الفرد هو المعيار الذي تعامل به السفسطائيون لظمان سيطرة الفرد، على حياتة، لهذا فقد عمل السفسطائيون كمعلمين للحكمة مقابل اجر ما، ولا جل هذا هاجمهم(أفلاطون) قائلاً : "السفسطائي هو صيد يدفع إلى الأغنياء أو الشباب إزاء بيعه لحرثه الذي اصطاده "، وعلى الرغم من أن الفلاسفة السفسطائيين كانوا موسوعيون حيث شملت موسوعتهم حاجات ونواحي الحياة المختلفة، إلا أنه لم يكن يهمهم البحث عن الحقيقة بقدر بحثهم عن وسائل إقناع بأسلوب خطابي، فقد كانوا يتفاخرون باستطاعتهم إثبات القضية ونقيضها بأن واحد، لهذا اتخذوا سبيل المظاهر والتخييل في عرض أدلتهم فتغلب لديهم الحس على العقل.(ينظر: ال ياسين،جعفر ،يونانيون من طاليس إلى سقراط ،المصدر السابق، ص٣٢-٣٣. للمزيد، ينظر:الجابري ،علي حسين،الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، دار أفاق عربيه للصحافة والنشر، بغداد ، م١٩٨٥، ص١٨٢).

**وتعني الشكاكين أو الباحثين وهم جماعة الفلاسفة الاغريق الذين شكوا في كفاية الحواس وكفاءة العقل لبلوغ اليقين حول طبيعة الأشياء، ومنهم (اقراطيلوس)، (اكسانوفان) إلا انها لم تبدأ إلا في اكاديمية (افلاطون).(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص٤٣٢.للمزيد ،أبو ريان ، محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٥م ،ص ٢٩٣.)

[3] فرانكفورت:وآخرون، ما قبل فلسفة الأولى، ت: جبرا إبرهيم جبرا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط٢، ١٩٨٠، ص١١٢.

* فكر فلسفي يقوم على أساس ضغط الفكر العقائدي الديني ، فوهبوا الروح والإرادة إلى الطبيعة واعتقدوا إن هذه الروح تكون على شكل هيئات إنسانية أو انصاف إنسانية أو حيوانية .(للمزيد ينظر: أبو ريان ، محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي ،المصدر السابق، ص ٢٩١-٢٩٥.)

حقيقة مرتبطة بالواقع، فدور الفنان الذي يستعين بمخيلته لابتكار تخيل جمالي غايته أثاره المشاعر والعواطف والانفعالات للمتلقي لهذا عول على الجمال الذي تقدمه الفنون التشكيلية لما تمتاز به هذه الفنون من قدرة على تمثيل جمال تخيلي مبتكر غير أبه بالتعبير عن الحقيقة الموضوعية للعالم الحسي تعبيراً حرفياً من خلال قيام الفنان بإعادة الصياغة الفنية خيالياً لأشكال وظواهر العالم المادي, لذا ينحصر دور الفنان المدرك في استلهام الواقع المدرك حسياً لابتكار تخيل جمالي يفوق الواقع جمالاً أو يغايره[١] وعليه ،فالمتخيل الجمالي مرتبط بلحظة الإدراك وانفعال الذات (الفنان/المتلقي) فيكون تخييل الصور هو تجسيداً جمالياً للانفعال ممثلا بانفعال جمالي متعلق بعالم الحس النسبي المتغير أيضاً، وقد ذكر(السفسطائيون) "إن الأشياء بالنسبة لي هي كما تبدو لي وبالنسبة لك كما تبدو لك"[٢] وبالنظر لاختلاف الزمان والمكان ونسبة القيم الجمالية نجد إن تكوين صور متخيلة جماليا هي مختلفة أيضاً باختلاف الأفراد والمكان والزمان، فالقيم الجمالية المتخيلة هي بالذات من صنع الفنان المدرك للجمال الحسي لان خيال الفنان وبتأثير أحساسه الذاتي الانفعالي يحاول إن يغير بالشكل ، وأضافه انفعاله الجمالي على حساب حقيقة الشيء الممثل ومحاكاته (الواقعية الحسية)، وبذلك يكون التخييل لدى الفنان والتخييل لدى المتلقي على السواء من وجهة نظر الفيلسوف السفسطائي حراً ًلارتباطه بتمثل الجمال وبمعايير في تمثيل الجمال بصورة ووفق معايير خاصة وكما يراه هو, لهذا تتعارض الافكار السفسطائية لمفهوم التخييل مع النزعة المثالية العقلية للفلسفة الطبيعية التي عبر عنها الفن الكلاسيكي وامتداد الفن الأستشراقي.[٣]

وجاء (سقراط Socrates)* (٤٧٠-٣٨٩ق.م) حيث ميز بين النفس والجسد ووجه الانتباه إلى المعرفة وجعل للنفس خاصتين يسترشد بها الإنسان نحو الحقائق وهما: الحواس والعقل، فخص الحواس بمعرفة الأشياء، واعتمد على العقل في أدراك المعاني الكلية التي تعد معرفة حدسية بانطلاقها من النفس من خلال العقل التصويري [٤].

ومن هنا يظهر جلياً جوهر الفلسفة الغائية** لـ(سقراط) التي ارتبط بها الجميل بالنافع، فالأعمال الجميلة المتخيلة سواء كانت محاكية للواقع وذات تخييل تمثيلي أو متخيل مبتكر انتقائي لم تكن في نظر (سقراط) جميلة ما لم تكن ذات غاية نفعية ترجى من ورائها ، إلا إن هذه الغاية مشروطة بهدف نبيل وهو تحقيق الخير المطلق، والأشياء بقدرة تشبيهها بعالم المثل المتصل بأسس كمالها،فـ(الدرع كسلاح) وان كان صنع بشكل جميل ووفق متخيل مبتكر إلا انه يكون قبيحا إذا كان الهدف منه الضرر ،فالأشياء قبيحة إذا وجدت لخدمة أهداف قبيحة ،وقبيحة أيضاً إذا أخفقت في تحقيق هدف صياغتها ،وهكذا فمفهوم الأعمال الفنية التخيلية مفهوم مرتبط برغبات الإنسان وأهدافه الأخلاقية وهو محور فلسفة(سفسطائيين) النسبية أي أن عملية التخييل لن تكون جميلة ونافعة إذا لم تكون قد حققت اهدافها، أي هدف الفنان الجمالي وهدف إيصال الفكرة والمضمون الذي تولد نتيجة الفكرة المعرفية الجمالية التي عليها[٥] وعليه فان فلسفة (سقراط)

---

[١] ابو ريان،محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف،مصر، ط٤ ،١٩٧٤،ص١١٦.

[٢] ينظر:عبد المنعم، رواية ، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية ،مصر ،١٩٨٧، ص٣٦. للمزيد ينظر:كرم، يوسف، العقل والوجود، دار المعارف المصرية، القاهرة،(د،ت)، ص٥٣. ال ياسين ،جعفر،فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص١١٤.

[٣] ينظر: ال ياسين ،جعفر،فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص١١٢-١١٣.

* أعمق فلاسفة اليونان تأثيراً في الفكر اليوناني، وبة ينقسم تاريخ الفلسفة إلى ما قبل (سقراط) وما بعدة عاش ومات في (اثينا) لة عدة كتب منها؛ مسرحية السحب ،والمذكرات, والمحاورات. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٢٤٤.)

[٤] ينظر:بدوي،عبد الرحمن،أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٤٣م، ص٦٧.

** النظرية التي تزعم بأن كل ما في الطبيعة وما يجري فيها من عمليات إنما يتوجة لتحقيق غاية معينة ،وهو المبدأ الذي تتحرك له الأشياء بمقتضاه نحو تمام صورها التي هي وجودها بالفعل. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص٢٩٤.)

[٥] أونيانكوف، وسمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، المصدر السابق،ص١٦-١٧،

المرتبطة بالواقع لم تكن تصلح إلى فن قائم على تخييل وهمي إذا فهمت من ناحية الغاية إنها غير نفعية أو مقيدة، لكننا لو فهمنا إن التخييل هو لصالح عملية والعملية الجمالية وفنياً لصالح التكوين الذي يريد إيصال خطاب محدود، عندئذ يترتب على الفنان القائم بمهمة التخييل العقلي لموجودات الطبيعة ومن ثم إلى آليات التخييل في العمل الفني ومن ثم مرورا باليات التخييل لدى المتلقي إثناء مواجهتة العمل الفني، حيث تعمل مخيلة الفنان إلى التصرف في صور المحسوسات الجزئية وتكون صور فنية بالاعتماد على المعاني الكلية ألمدركة، وفي هذا يسعى العقل بمخيلتة إلى تركيب صور لخدمة العمل الفني وتوليف هذه الصورة توليفاً متخيلاً ليس له ما يشابه في الواقع شيء، وهذا لا يتم إذا لم يقم الفنان بدراسة الطبيعة ليتمكن من استخلاص أشياء جميلة بحد ذاتها ويحاول إن يجدها في العمل الفني المتخيل.*

وقد اخذ (أفلاطون Plato) ** (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) عن(سقراط) القول من إن المعرفة أو العلم الصحيح يجب إن يقوم على الماهيات، لذلك تعد فلسفة (أفلاطون) امتدادا لفلسفة (سقراط) إلا إن ميزة (أفلاطون) تقوم على أساس فصل الغائية عن الجمال، فجمال (أفلاطون) لا يشترط الفائدة وإنما هو جمال قائم بذاته أساسه النسب الرياضية والأشكال الهندسية، وهنا لابد إن يرتقي الإنسان من الوجود المحسوس إلى وجود أخر غير محسوس أو من المتغير إلى الثابت، لذا فرق (أفلاطون) بين العالم الحسي أو الأشياء وعالم المعقولات أو المثل فذهب إلى ما نعرفه من أنفسنا هو جوهر لا مادي متميز عن الجسد ويسمى الروح وان هذا الجسد يشكل عائقاً أمام المعرفة.[١]

وبما إن (أفلاطون) قد أراد الوصول بالنفس إلى مراتب أسمى من خلال جدليتة ، حيث كان المتخيل دور كبير في هذا الجدل عن طريق الإحساس الذي يدرك به الظواهر للعالم المحسوس, فذكر(أفلاطون) إن الحواس اشتراك النفس في أدراك الشيء الذي في الخارج،وان القوة للنفس والإله والبدن،وكلاهما يدرك الشيء الذي في الخارج عن طريق الخيال، لهذا جعل (أفلاطون) البدن أداة النفس, وهي قوة فاعلة وجسد متحرك بفضل قوتها وبالنتيجة يتكون في المخيلة إن القدرة الحسية خزين هائل تترك بها الأشياء المحسوسة وتكون هي المسؤولة عن خلق الأوهام الكاذبة والخاطئة لاعتمادها المعرفة الضمنية القادئمة على أدراك الحواس.[٢]

وقد عرف (أفلاطون) (التخييل) بأنه: قوة ترسم النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير [٣]. وهذا يؤدي التخييل وظيفتين؛ وظيفة استعادة الصور المحسوسة واستخدامها في التفكير، لذا يكون التخييل هنا هو عملية عقلية تقتصر دور الحواس فيها على التقاط صور، وان العقل هو الذي يقوم بإدراك الأشياء المحسوسة كما يقوم بوظيفة التخيل والتذكر وادراك الأشياء السابقة، فيرتفع من المحسوس إلى المعقول وصولاً إلى المتخيل المطلق, كما إن الحسي يشاهد المحسوسات والعقل يشاهد المعقولات بدلالة المحسوسات بان المعقولات هي باطنية فيها وما يحدث هو تذكر المعقولات فقط.[٤]

---

* أن المتخيل لدىالفلاسفة الاغريق مبتكر، أساسه قوة إقناع الفنان العقلي القائم على التناسب والوضوح والترتيب فيمكن عدم التزام الدقة والأمانة في الإنتاج الفني إذا كأن هذا لصالح القيمة الجمالية للعمل ذاته ،فالصدق الفني يجب أن لا يؤول إلى سذاجة العمل الفني،كما رفض أن يكون المتخيل الجمالي متطرفاً يتجلى ذلك في ر فضة أسلوب الإله المنبثق عن الهة أي الظهور المفاجيء المعجز لإلهة أو شخصية فوق البشر يتدخل لحل جميع المشكلات التي أثيرت فيها والربط بين جميع الخطوط ألمفككه في عقدتها.(ينظر:ستولينز،جيروم،النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة التربوية للدراسات والنشر، بيروت،(د،ت)، ص٣١.)

** ولد في اثينا، وعاش معظم حياتة فيها، واحد تلامذة (سقراط) ،اتهم بالتأمر على الملك، ثم انشأ مدرسة تطل على بستان البطل (اكاديمس) وسميت بعد ذلك الأكاديمية، لة ثلاثة عشر محاورة منها: ليسيز، لاخيس، ايون.(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٥٢.)

[١] بدوي،عبد الرحمن،أفلاطون،المصدر السابق، ص١٥٤.

[٢] ينظر ،أفلاطون،المأدبة أو فلسفة الحب، المصدر السابق ، ص٦٥ .

[٣] ينظر:نجاتي،محمدعثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف ،القاهرة،مصر،١٩٦١م، ص١٤١.

[٤] لالأند،موسوعة لالأند الفلسفية،ت:خليل احمد خليل،منشورات عويدات ، بيروت:ط١، ١٩٩٦م، ص٤٢ .

وهكذا فان الفنان بتكوينه الصور المتخيلة يسعى إلى الخلود بروحه، ولكن غاية الحب الذي جعله(أفلاطون) الوسيط بين الفنان والإله في جدليته الصاعدة وصولاً إلى التخييل المطلق حيث يكون الناتج الأشياء الجميلة وهي أكثر الأشياء بقاءاً وخلوداً.[1] وللوصول إلى الجمال المطلق القائم على الجمال المتخيل في الأشكال الهندسية فان المعرفة الرياضية هي السبيل الوحيد للمعرفة الحسية العليا ولقد اتخذ (أفلاطون) العقل أساساً في معرفة الكون حدسياً, وفي ضوء تأمله للعالم المحسوس مافتىء يجرد المحسوسات من واقعيتها وصولا إلى ماهيتها، وقد وضح (أفلاطون) ما في الرموز الهندسية من قيم روحية أدت إلى أدراك حدسي، وخاصة وانه في هذه الفلسفة قد ذهب إلى إن المطلق قد أضاف إلى الذاتية نسباً هندسية خيالية ومزجها فخرج من هذا المزيج بالنسب الكلية التي تعطي للحياة الازلية على مدى الزمان، فالصيرورة والبقاء أساسه هذه النفس التي ما كانت تشكل لولا هذا النسب الهندسية، فعلينا إذن إن ندرك إن أصول الأشياء ما هي إلا أشكال هندسية وأنها السر الإلهي الذي صنع منه عالم المثل والعالم الأرضي على السواء.[2] ومن هنا يتضح تأثير(أفلاطون) على الفن وخاصة في الفنون التشكيلية في عصر النهضة وامتداداتها في الرسم الاستشراقي ، فالرسام الأستشراقي عند تأمله للطبيعة والأشياء ينسلخ من ذاته ليعرف خيالها في ملكوته الروحي، فتكون الفرصة مانحه له لتكون صورة فنية جديدة قائمة على الإحساس ورؤية الموجودات مروراً بالعقل والخيال لتكوين صورة أو لوحه فنية بروح جديدة ،وليلقي نظرة عميقة على أسرارها المخبوءة كنوع من الاتصال الروحي بين الفنان والمدرك الذي تضطلع به المخيلة لتعطي للفنان فرصة الاتصال في القوى الماورائيه الفاعلة فعلها في الكون ليدرك حدسياً أسرار جمالها التخيلي، فالفنان والمتلقي لا يدركان خفايا الكون كرؤيا متخلية حدسياً إلا بالتخييل وهو موضوع تشترك فيه المعرفة الذوقية والتركيبية والنفسية مع الحدس لادراك الأشياء والتكوينات غيبياً في الخيال بعيداً عن عالم التجربة ،وقد تعارضت الفلسفة الأفلاطونية مع ما اكتسب (أرسطو Aristotl) * (٣٨٤– ٣٢٢ ق.م) فلسفتة من صفة واقعية بتفسيره للصورة بوصفها الوجودي الحقيقي والإقرار بوجود ثنائية بين المادة والصورة، وجعل الموضوع مقابل الذات المدرك، ولكن لأدراك الواقع سعى إلى الخيال كمنفذ معرفي لأدراك وحدة المقدمات الضرورية ووحدة البرهان دون انقسام أو تجزئة الواقع، وعلى نحو مقارب ل(أفلاطون) لذا يرى في الخيال إن العضو ليس هو المتخيل بالذات بل بالقوة المتحدة به، وان القوة الحاسة ليست بالفعل بل بالقوة فقط وتخرج إلى الفعل بتأثير الصورة .[3] وهذا يعني إن قوة الإدراك في الحواس الظاهرة هي قوة في النفس تدرك صورة ما هو مادي ، لذا يضع (أرسطو) الخيال في مرتبه أدنى من المعرفة لأنه يتعلق بالجزيئات ولا علم إلا بالجزئيات.* ولقد اعتمد (أرسطو) على العالم الموضوعي في فلسفته ولكنه لم يقصِ العالم المثالي منها فذكر "إن النفوس الإنسانية إذا استكملت قوتها العلم والعقل تشبهت بإلالهه وصلت إلى الكمال".[4]

---

[1] ينظر:أفلاطون،المأدبة أو فلسفة الحب ، ت:وليد الميري ،دار المعارف ،القاهرة,١٩٧٠م، ص٦٤-٦٥.

[1] كرم، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت،(د،ت) ،ص١٥٧-١٥٨.

* (أرسطو بن نيقوماخوس) طبيب (امينتاس الثاني) ملك مقدونيا ، ولد ببلدة (سطاغيرا) شمال اليونان تتلمذ في اكاديمية (افلاطون)، فلقبة العقل لشدة ذكائة كان يمشي حين يلقي الدرس لذلك سميت فلسفتة بالمشاءين. (ألحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص٣٥.)

[3] كرم، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق ،ص١٥٨.

* بأمكانك أن تحوز على الكل من فعل الرؤيا، فالكلي نراه في كل حالة وفي كل شاهد ثم تحدس أنه كذلك في جميع الأحوال ، فالإدراك الحسي يكون للجزئي إلا أن مضمونه كلي وعلى ذلك, فنحن ندرك النوع في الأفراد بمجرد رؤيتها إدراكاً حدسياً مباشراً بنوع من الحدس الحسي .(ينظر ، السرياقوسي ،محمد احمد مصطفى، المنهج الرياضي بين المطلق والحدس ،المصدر السابق، ص ٢٥١.)

[4] نفسـة ,ص١٥٨-١٥٩.

وذهب إلى إن في الوجود محركاً أول، هو واجب الوجود،وان كل متحرك بالوجود يحتاج إلى محرك إلا إن هذا المحرك غير متحرك ممن جعله لا يحتاج إلى الانتقال والتردد من معقول إلى معقول ، فعقله للأشياء جعله موجود ،وصدر عن هذا الواحد العقل الفعال ،وهذا العقل هو محور لفلسفة (أفلوطين) قاطبة، فالعقل الفعال له في ذاته أمكان الوجود.[1]

ويميز(أرسطو) بين العقل الفاعل والعقل والمنفعل**، فالأول ليس واحداً في جميع الأفراد،ولا يولد معنا،لكنه يأتي من عالم علوي، وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة، ويطيح للعقل المنفعل إن يتحد بها ،وان ماهيته فعل، وهذا العقل الفاعل اشرف دائما من المنفعل ،ومنه العقل القدسي وهو شديد الاتصال به، إلا انه ارفع ولا يشترك فيه جميع الناس وينتمي إلى نوع آخر من الوجود، لا يمكن إن يتصل بالجسم لان صورته خالصة خالدة وغير قابلة للفساد ، أما العقل المنفعل ، فهو الذي يتفعل ويتأثر بكل أنواع المؤثرات ألأتيه من العالم الخارجي ،فهو نوع من الهيولي أو القوة التي تحمل صورة الأشياء ،لذا فان اتصاله بالأشياء والجسم يظلم طبيعته ،ويذهب بعض الشراح، إن هذا العقل المقصود هو؛ المخيلة (أرسطو) يقول عن: التخيل نوع من التعقل وان العقلان الفاعل والمنفعل مفارقا نوروحيان.[2]وبالاستناد إلى هذه القوى فان التخيل لدى (أرسطو) هو عملية حركية تقوم بها القوى الباطنة للنفس بتأثير النفس ذاتها، فيحدث التذكر التخييل بإرادة ذات الإنسان نفسه، فـ(أرسطو) قد ربط بين أجهزة الحس والعقل المنفعل وما يترتب عليه من خزن للصور الخيالية، إلا إن هذا لا علاقة له باستخلاص الماهيات لان أجهزة الحس لا تدرك إلا العالم الجزئي، بينما العقل الفاعل يدرك الكليات من خلال النظر العقلي في الصور الخيالية المخزونة، فلخزن (المشاعر والانفعالات) يتم أولا بالإدراك ،بالاشتراك مع قوة المخيلة لإنتاج وجود المتخيل كصورة خيالية، والذي قسمه (أرسطو) إلى اربعة مراتب، أولها: الصور المحسوسة خارج النفس ، وانطباع هذه الصور بالحس المشترك من خلال العين ،ومن ثم وجود المتخيل كصور خيالية في القوة المخيلة، ومن ثم وجودها في القوى الذاكرة.[3] ذهب (أرسطو) انه عندما يتذكر المرء شيء تقوم ذاكرته بإحضار معنى ذلك الشيء دون صورته، بينما تقوم المخيلة أو كما يسمها القوة المتخيلة المصورة بإحضار صورته من الحس المشترك فيركب العقل المعنى على تلك الصور المتخيلة ، فيتم على اثر ذلك تذكر الشيء في القوى الذاكرة معنى وصورة.[4] وبعد ذلك يأتي دور العقل ليحكم سلباً أو إيجاباً بان هذا المعنى لذلك الشيء المتخيل أو لا ، وهنا يظهر ارتباط الذاكرة بالمخيلة،بينما أدراك الكليات يتم بالعقل الفاعل فبعد إن ينفعل العقل المنفعل مع المادة ليصقلها, فيقوم العقل الفعال بتجريد الماهية منها ولكن هذا الانفعال ليس الغرض منه إدراكاً حسياً،وإنما تحليل المدرك لاستخراج الماهية بالنظر للخزين المعلوماتي والصوري الذي تحويه القوتين الذاكرة والمخيلة ،فالذاكرة تبدأ بتعريف الشيء تعريفاً دقيقاً بالحاس المدرك بالحسي، ثم يصور المصور ثم يميزه ليدرك معنى الصور المحسوسة ثم يحفظها الحافظ، فإذا ذهبت استعيدت بطريقة التركيب، وعلى هذا الأساس تتحول المحسوسات إلى صور خيالية جاهزة لاستخلاص الماهية منها بواسطة العقل الفعال، والحصيلة تكون استخلاصاً عقلياً في للكليات من موجودات فعلية أصبحت خيالية بالنسبة للمخيلات التي تشير اليها .[5] وبالاستناد

---

[1] حسن،حسن محمد،الأصول الجمالية للفن الحديث،دار الفكر العربي،القاهرة،(د،ت) ص١٢٤.

** ذكر (أرسطو) إن لكل إنسان محركان، محرك مفارق اللة بواسطة العقل الفعال وهذا بعينة يعطي المبادىء الكلية في الأمور النظرية، والعقل المزاول وهو العقل المنفعل الذي يعقل الطبائع الكلية من جوهرها وان كل شيء يخرج من القوة إلى الفعل، فواجب إن يكون الفاعل لهذة المعرفة عقل.(بدوي، عبد الرحمن،أرسطو في النفس، المصدر السابق، ص٢١١)

[2] ينظر: بدوي ،عبد الرحمن،ارسطو،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة ، ١٩٤٤م، ص٢٥٠.للمزيد ينظر:فال،جان، طريق الفيلسوف، ت: احمد حمدي ،مؤسسة سجل العرب،القاهرة ،١٩٧٠م، ص٢٤٤. خياط ،أبو يوسف،معجم المصطلحات العلمية الفنية، دار لسان العرب، بيروت،(د،ت)، ص٤٥٦.

[3] بدوي، عبد الرحمن،ارسطو في النفس، المصدر السابق، ص٢١١.

[4] ينظر: ارسطو في النفس، المصدر السابق ،ص٢١٢.

[5] ينظر:كرم، يوسف،العقل والوجود، المصدر السابق، ص٧٨.

إلى الواقع، فالمعاني الكلية إنما تدرك من جهة المتخيلات التي تشير إليها ونظراً لان المتخيل ابتكاري، أي لا يعتمد على الإدراك الواقعي، لهذا يكون خيالياً بفعل العقل الفعال نفسه، إن غاية الفن لديه إن يكون لديه متخيل سامٍ على الواقع، وليس تقليداً سمجاً له ، فمن خلال النظر العقلي للعقل الفعال في خزين الصور الخيالية يصل إلى الماهية الكامنة فيها، فالمعاني الكلية تستخلص من الصور المتخيلة لتصب فيها، يقابلها صور ابتكارية خلال الربط العقلي بين معنى مثالي والصور المبتكرة لينتج هذا المزيج متخيلا سامياً غير محاكٍ للواقع، وهكذا يظهر إن المتخيل ألابتكاري للمعاني الكلية يقوم بواسطة العقل الفعال الوصول إلى صور متخيلة مبتكرة من خلال تذكر المتخيلات التي تستند إليها هذه المعاني، وهنا نلاحظ إن(أرسطو) يؤكد ضرورة استخدام الفنان لخيالة وقوة إقناعه (الشكليةـ الفنية ـالجمالية) لكي يسمو على مجرد التصور التاريخي للواقع وصولا إلى الكليات وفق خطة مسبقة يقوم بها الفنان من اجل إن يكون إنجازه الفني تشكيل وجودي منسجم، منشأهُ العمل الفني المكتمل بكونه كائناً عضوياً حياً منتظم لأشياء يدركة العقل في وحدته ،وألا فقد صفة الجمال ،لان الجمال يقوم على الوحدة والانسجام المتكامل المنتظم.[1]

ويظهر من هذا إن التخييل لدى (أرسطو) مبتكر أساسه قوة اقناع الفنان العقلي القائم على التناسب والوضوح والترتيب، فبالامكان عدم التزامه الدقة والأمانة في نقل الواقع الحسي كما هو، إذ كان هذا لصالح القيمة الجمالية للعمل ذاته، فالصدق الفني يجب إن لا يتحول إلى سذاجة للعمل الفني، كما رفض إن يكون التخييل الجمالي متطرفاً ،ويتجلى ذلك في رفضه أسلوب الإله المنبثق عن اله ،أي الظهور المفاجيء لمعجز ألإله،أو ألشخصية فوق البشر، فيتدخل لحل جميع المشكلات التي أثيرت في الموضوع المطروح وللربط بين جميع الخطوط المفككة في عقدتها.[2] فالتخييل الجمالي هو ابتكاري ، ففي الوقت الذي رفض به (أرسطو) إن تكون أللوحة ممتلئة بالألوان على حساب التخطيط؛ أكد على تناسب الأشكال ألمتخيلة ، فالأشكال المتخيلة وجب في فلسفته إن تكون متناسبة مع بعضها في تصميم الشكل، وبتأكيده التخطيط المسبق يذكرنا بالكلاسيكية القديمة والمحدثة التي استمدت الكثير من افكاره.[3]

لهذا نجد إن الفنان(بذاته الحرة) له القدرة على إن يحاكي بمخيلته الحقائق الشمولية والكلية المختفية خلف العالم المحسوس, ويبدع على اثر ذلك أعمالاً فنية ذات متخيل جمالي مبتكر ليحقق ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، فالفنان/المتلقي وبما وهب من إرادة وشعور يكون مزوداً بالقدرة على الفعل، فيحقق إنجازات مكونة لفعل الطبيعة/اللوحة بحدود أرادته، وهذا من خلال العقل الفعال لملكة خصه الله بها دون سائر المخلوقات.

ـ مفهوم التخييل فى فلسفة العصر الوسيط .

لقد ألقت الكنيسة بعقيدتها لتطوق به العقل الأوربي اليافع في العصور الوسطى ، وأحاطت هذه العقيدة العقل الأوربي كما تحيط أ لصفُه الحيوان الصغير في داخلها ، ولقد دعم الأباطرة الكنيسة في القرون الأولى من قيامها ،ورغم ذلك فقد أقصت الكنيسة تدريجياً سلطه الملوك والأباطرة ونمت نمواً كبيراً في عددها وثروتها ونفوذها وفي نحو القرن الثالث عشر أصبحت الكنيسة تملك ثلث الأراضي في أوربا وإمتلأت خزائنها بتبرعات وهبات الأغنياء والفقراء ،واستطاعت إن توحد لمدة إلف سنة تقريباً معظم شعوب القارة الأوربية ،بفضل سحر

[1] ينظر:طاليس , ارسطو،فن الشعر، المصدر السابق ، ص٤٤.
[2] ينظر:ستولينز،جيروم، النقد الفني، المصدر السابق، ص١٧١.
[3] ينظر: نفســه ،ص١٧٢.

دستورها وعقيدتها الموحدة ، ولكن هذه الوحدة استدعت وجود إيمان مشترك ينظمه تصديق مما فوق الطبيعة يعلو على عوامل التغير والتآكل في الزمان ٠[١]

وبقدوم الدين المسيحي حاربت الكنيسة الفلسفة والعلم تحت ذريعة إن الحقيقة قد وصلت إلينا من وحي الهي ، وعليه فلا حاجة لاطلاق الفكر, ولم تسترد الفلسفة نشاطها إلا بظهور بواكير عصر النهضة ، ومع ذلك بقيت الفلسفة تابعه للدين ، واقتصرت على إظهار إن تلك العقائد ألنازلة من السماء متفقه مع العقل ،ومع هذا فقد انقسمت الفلسفة المسيحية إلى عصرين: الأول؛ يسمى عصر الإباء ،وبدأ من العصور المسيحية الأولى , واهم رموزه الأب (أوغسطين) واستمر هذا العصر حتى القرن التاسع والثاني يسمى عصر التنوير ٠[٢]

أن التخييل الجمالي لدى (أوغسطين)؛* هو تخييل مطلق يجسده الفنان بعيداً عن محاكاة الطبيعية، ويصور امثلته تصويرياً خيالياً ابتكارناً ، وحينما نتأمل الجمال الحسي في فلسفته، يقودنا إلى الأيمان بالتخيل من خلال العقل، أي ليس إلى المعرفة الحقة، لان تأمل الجمال الحسي لا يعد إلا دافعاً يحمل النفس على الولوج في ذاتها لكي تكشف الحقائق الكلية الكامنة فيها، وهكذا يظهر إن كلا المعرفة الحسية والمعرفة العقلية متضامنتان, فلا غنى للواحدة منها على الأخرى بجمال حسي يدفع النفس إلى التفكير والغوص في أعماق الذات.[٣] وأصل الوجود لدى (أوغسطين) جوهر عقلي هو الله ، والله هو الخالق الموجود والعالم كله فيض من خيره تعالى، خلقه بعقله وإرادته، فذكر أوغسطين:"الله كالفنان المتخيل يركب الأشياء حسب الغاية التي ينشدها، فإذا كنا نفترض في إن الفنان انه عاقل وهو يضع الأشياء فلابد لنا إن نصف الله في خلقه الكون بأنه عاقل٠[٤] وهذا القول إن كان يثبت وجهة نظر(أوغسطين) بكون الله جوهر عاقل، فكذلك يثبت إن الفنان في فلسفته هو من يقوم بالتخطيط العقلي للعمل في مخيلته لغاية ما ينشدها وذلك عندما شبه خلق الله الكون بخلق الفنان بعمله الفني، فالعالم الجميل الذي أوجده عاقل،وجميل أيضاً، لكون الذي أوجده قد أخضعه لنظام يسوده الانسجام لقيامه على قواعد من القياس والعدد والتشكيل، حيث التمس(أوغسطين) مبدأ الوحدة في الجمال الذي تنبثق عنه الخصائص الجمالية الأخرى، كالنظام، والتناسق، والانسجام٠[٥]

وبذلك يستطيع الفنان إن يتجاوز العالم الحسي وجماله المحدود، وصولاً إلى الجمال المطلق عن طريق خياله.[٦] وهكذا يكون تذوق جمال الوجود عن طريق الخير إلا انه من الواجب الحذر من الولوج بالجمال المحسوس، لان الطبيعة الإنسانية ضعيفة، فيمكن إن نتجاوز حدودها ألمرسومة ضمن نطاق الأشياء فتكون الغلبة للعاطفة على الشغف بالجمال المتخيل والفنان المحب للجمال هو الذي لا يقع فريسة للجمال الحسي الزائل ويبغي محاكاة، بل عليه تصوير ذلك الجمال الإلهي في تخيل صوري فني رمزي تعبيراً عن الرؤيا التي يراها من خلال ذات الفنان المتخيل٠[٧]

---

[١] ديورانت ، ول ،قصه الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ،ت: فتح الله محمد المشعشع, مكتبة المعارف،بيروت ،(د،ت)،ص١٣٣ .

[٢] رابوبرت:س،مبادىء الفلسفة،المصدر السابق، ص١٠٦.

* القديس (اوغسطين) ويعرف أيضاً (اورليوس اوغسطينوس) ، ولد في (طاجسطا) من إعمال نوميديا (وهو سوق في الجزائر) ،كانت امه مسيحيه اما أبوه فهو وثني ، في عام(٣٩١ م) عين كاهناً لمدينة (عنابة) على الساحل الجزائري, له نظرية في الأخلاق.(للمزيد ينظر:كامل ،جواد،الموسوعة الفلسفيةالمختصرة،دار النهضة، بغداد،(د،ت)، ص٨٨.)

[٣] بدوي،عبد الرحمن،فلسفة العصور الوسطى ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٢٣.

[٤] ينظر: نفســة،ص٢٩-٣٠.

[٥] ينظر:بينتون،وليم،الجمالية، ت: ثامر مهدي،سلسلة ثقافية شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة والأعلام،بغداد، ٢٠٠٠م ،ص٦٤.

[٦] ينظر:بنيتون،وليم،الجمالية، المصدر السابق،ص٦٦.

[٧] ينظر:البسيوني،محمود،العملية الابتكارية،دار المعارف بمصر،القاهرة، ١٩٦٤، ص١٨-١٩،

- مفهوم التخييل في الفكر الفلسفي الإسلامي .

إن المعرفة لدى الفلاسفة المسلمين في فضلها مراتب، إكملها ما يوصل إلى عرفان الله، باستدعاء كل القوى المعرفية ، وإذ كان تأثير (أرسطو) واضحاً على اغلب الفلاسفة المسلمين، إلا إن معرفية العقول ومنها العقل الفعال قد خلق التجريبية الارسطية، وفتح أفاق التأمل في المطلق، فيرى (الكندي)* إن العقل مصدر رئيسي للمعرفة،وان المحسوسات لها صور في المتخيلة وحقيقتها اقرب للإنسان منها إلى حقائق الأشياء ،وصنف(الكندي) علم ما يقع عليه الخيال بوصفه أدنى العلوم كونه يتصل بذوات الهيولي ،ثم يجد في خيال العقول ومنها ما يدعوه(العقل الأول) وهو فيض من فيوض اللة ,الذي يحسب عليه جميع المعقولات ،و(الفارابي ٨٧٣-٩٥٣م) ** أيضاً يؤكد أهمية المعرفة الحسية كونها تزود العقل بالتجارب وتعينه على إن يكون كلياً، ويمكن تلمس الخيال الصوري عند الفارابي كون التخييل لا يحصل بمجرد مباشرة المحسوسات دون تفاعل النفس في هذه المعرفة.[١]

إن الغالب على فلسفة الفارابي تحدثه بلغة الدين, هذا بالرغم من قراءته المتمعنة للفلسفة اليونانية، حيث استمدت فلسفته من منبعين رئيسيين:الأول ؛هو الفلسفة اليونانية، والثاني؛ الدين الإسلامي، وحاول في فلسفته إن يجمع بين لغة العقل ولغة العاطفة لدرجة انه يرى القلب مكان التخييل، فوضع نظرية في ألنبوه والأحلام تعتمد على الخيال ، كما امن الفارابي إن الله هو الجمال في ذاته، وهو الجمال السابق لكل جمال، فان كان الجمال في الوجود والأرض يعتمد على كماله الأفضل كصفات الأعراض الخارجية الظاهرة، فان جمال الله يكمن في جوهره.[٢]

إن النفس الإنسانية بارتباطها بالجسم فأنها تدبر أمره بادراك العالم الخارجي عن طريقه مستعينة بالخيال، ولما كان اتصال النفس بالجسم مؤقتاً ،لذلك كان الطريق الطبيعي للمعرفة طريقاً مؤقتاً تسلكه النفس في أولى رحلاتها إلى العالم الأعلى،فالمعرفة ارتقائية وتتم بالخيال لأنه من شأن النفس بسعيها بحرية نحو الكلي والمطلق ،فالمخيلة تقوم على الاتصال المباشر بين الحس والمحسوس، وتداخل النفس لتنظيم هذا الإتصال وإيجاد صله بينه وبين الكيان النفسي (النفس ألناطقه) ،أما المعرفة العقلية فهي استنباط النفس لأفكار مجردة من المحسوس لا يحدها زمان أو مكان، ثم ينحى الخيال منحى خالصاً حين يرتقي العقل النظري مستفيداً من العقل بالفعل (بالملكة) وصولاً إلى العقل المكتسب هو العقل بالفعل بعد إن انتهى من أدراك الصورة المجردة وتهيأتها لأدراك الصورة الخالصة التي لم تتصل بالمادة أصلاً.[٣]

لذا فالتخييل لدى الفارابي هو جمالي ذو حس صوفي يمكن للفنان ومن ثم المتلقي إن يدركه من خلال المخيلة بفيض من الله، عندها يرى الجمال والجلال بالذات، كشيء يسمو على سائر الموجودات ، أي انه يشاهد صور ألهية جميلة، ربط جمالها بالأعراض المحسوسة كصفات قائمة على التناسب والانسجام، فنجد انه جعل الجمال الصادر يفيض من الله أسمى من جمال عالم الحس، والوصول إليه يتم بالمعرفة الحقيقية، فالتخييل القائم على هذا الجمال جماله أسمى من

---

* (أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي) ,فيلسوف وعالم إسلامي ومترجم، ولد في بالكوفة عام (٨٠٣-٨٧٣م) وتلقى علومه في بغداد والبصرة وهو يتبع الطريقة الافلاطونية المحدثة ويفسر خلق العلم بنظرية الفيوض .(للمزيد ينظر: الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٣٧٨.)

** (أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي) سمي بالمعلم الثاني بعد (سقراط) ولد في جنوب (تركستان) وتعلم في بغداد ,وهوعالم رياضيات وفلك وفيلسوف اهتم بالفلسفة الاغريقية له عدة مؤلفات منها: المدينة الفاضلة، والتعليم الثاني ، تحصيل السعادة.(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٢٩٩.)

[١] ينظر:ابوريان ،محمد علي،أصول الفلسفة الاستثراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية،بيروت ، ١٩٧٨، ص٣٠١.

[٢] ينظر:الفارابي،ابونصر،أراء أهل المدينة الفاضله، قدمه خزين إبراهيم، منشورات القاموس الحديث، بيروت ،(د،ت)، ص٣٧.

[٣] ابوريان ،محمد علي،أصول الفلسفة الأستشراقية عند شهاب الدين السهر وردي،المصدر السابق، ص٣٢٢.

جمال الموجودات.[1] ويصل الفنان في نتاجه المقدم للمتلقي إلى هذه ألمرتبة ليتمكن إن يرى بمخيلته جمالاً يرقي على كل جمال ، جمال غيبي الهي ،وان كان يظهر بأشكال عالم الحس إلا انه يرقي عليها لدرجه انه لا يوجد شيء منها في سائر الموجودات على حد تعبير الفارابي ،والفنان يستطيع إن يصور لنا جمالاً ذو متخيل سام غيبي بحس صوفي ناتج بفيض من الله تعالى ذلك عندما تقوى مخيلته .[2]

وقسم (ابن سينا) (٩٨٠-١٠٣٧م)* المعرفة إلى ثلاثة أنواع: معرفة بالفطر- ومعرفة بالفكر- ومعرفة بالخيال.[3] فالمعرفة الفطرية ذات سمات خيالية كونها مباشرة وبعيدة عن الاستدلال ، لكنها تختص بالمبادئ الأولية البديهية، وهي من شأن العقل الممكن الذي يعد عقلا بالفعل نسبه إلى العقل الهيولي.** أما المعرفة بالفكر فتختص بادراك المجردات المعقدات، الكليات العامة، وهو من شأن العقل الفعال، الذي تخدمه كل العقول (فهو بمثابة رئيس لها جميعاً وانه الغاية القصوى لها جميعا، فالعقل الإنساني يبلغ الذروة في المعرفة إذ استطاع الاتصال مباشرة بالعقل الفعال وهو أيضاً خلاصه النفس، وجوهر، روحاني، ومحل الصور العقلية).[4] ويرى (ابن سينا) إن البشر يتفاوتون في الاستعداد للحصول على الحد الأوسط للحدس الذي يعرفه على انه الإلهام العقلي الفعال، وان الخيال هنا جودة الحركة لقوة الفهم إلى اقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها.[5] وان في ذلك درجتين هما التعليم والخيال،والتعليم /التلقي الحسي هو ما يشترك به جميع الناس، وقائم على أساس من الحدس والخيال، ولهذا فان المتلقين بحاجة إن يتعلموا من أصحاب ألمتخيلة الواسعة لان جميع الأمور العقلية تنتهي لا محالة إلى الحدس والخيال.[6] أما الخيال/الفن هو ارفع من منزلة تحصيل العلم (المنطقي) لذا يقتصر على فئة من الناس ويتفاوت فيما بينهم.[7]

وقد اعتمد (ابن سينا) التقسيم الارسطي للحواس الظاهرة والباطنة، كمنافذ تتنقل عن طريقها انطباعات الواقع المحسوس إلى الدماغ لتكوين صورة في ضوء التراكمات الذاتية للمشخص،وهذا ما يشكل خامة مودعة في خزانة صور الحس المشترك وهو الخيال وعند استخدام العقل للخيال عن طريق الذاكرة، فانه يستنبط الصورة الملائمة للاستخدام،خاصة فيما يتعلق بالمعنى عند المتلقي والفنان الذي يعده موضوع ما يدركه الحس الباطن ، فالمعنى هو الشي الذي تدركه النفس/الذات من المحسوس من غير إن يدركه الحس الظاهر.[8]

ويرى (ابن سينا) إن توحيد الصلة بين مثال الجمال والعالم الخارجي من خلال المدرك الحسي، حيث يقول :" لا يمكن إن يكون جمال أو بهاء فوق إن تكون الماهية عقلية محض

---

[1] الفارابي،أبو نصر ،أراء أهل المدينة الفاضلة،المصدر السابق، ص٣٨.

[1] ينظر: الفارابي،أبو نصر ،أراء أهل المدينة الفاضلة،المصدر السابق,ص ٣٨.

* (أبو علي الحسين بن عبد اللة ابن علي ابن سينا) ولد في بخارى وكان أبو فارسيا أجاد في علوم الطب والطبيعة والمنط والهندسة ، تزيد مؤلفاتة عن المئة منها: الشفاء والنجاة والاشارات والتنبيهات. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ١٧.)

[3] شيخ الأرض،تيسير،ابن سينا،دار الشرق،بيروت,١٩٩٢م،ص١٢٤.

** ذكر (الفارابي) أن هناك علم الشيء يكون من خلال التخييل وذا تشوق تخييل شيء ما يفعل ذلك من وجوه احدها يفعل القوة ألمتخيلة مثل تخيل الشيء الذي يرجى ويتوقع أو تخييل الشيء مضى أو تمني شيء ما تركبه القوى ألمتخيلة والثاني؛ ما يرد على القوة المتخيلة من إحساس شيء ما في تخل له من ذلك أمر ما أنه مخوف أو موصول أو ما يرد عليه من فعل القوة الناطقة وهذه هي القوة النفسانية. (ينظر:الفارابي،أبو نصر،أراء أهل ألمدينه الفاضلة،المصدر السابق،ص٧٢.)

[4] ينظر: نفســـه،ص٣٢٢-٣٢٣.

[5] سويف،مصطفى،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف المصرية،القاهرة ،١٣٣١هـ ،ص٢٧٢.

[6] ابن سينا،النجاة ،للشيخ محي الدين صبري الكردي، مطبعة السعادة،القاهرة ، ،١٣٣هـ،ص٢٧٢.

[7] نفســـه،ص٢٧٢-٢٧٣.

[8] ينظر: ابن سينا،النجاة ،المصدر السابق ،ص٢٦٥.

خيرية، محض بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص...فلو انفردنا عن البدن لكنا بمطالعتنا ذاتنا قد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية والملذات الحقيقية متصلة بها اتصال معقول بمعقول نجد من اللذة والبهاء ما لا نهاية له".[1]

ويميز(ابن سينا) بين لذة الخيال في تصوير صور فنية وبين لذة حقيقية تمثل نشوة الروح،والخيال هنا هو الوسيلة لبلوغ هذه اللذات كونه يمثل حاجة الفنان لخلق تشكيل فني جديد ،فتكون اللذة حاله ناتجة ومفروضة ولا تشمل على غاية نفعية وإنما المقصود هنا البلوغ إلى الجمال الخيالي الذي لا يوجد نظيره في الواقع, وهو يقول:" إن اللذة تعني حركة النفس ،ويكون فنه من الخيال للأمر الطبيعي الملائم ،وليس كل اللذات عن الحس بل من التخييل لذائد أيضاً"٠[2]

ـ مفهوم التخييل في الفكر الفلسفي الحديث .

إن الفلسفة الحديثة هي امتداد لفلسفة عصر النهضة، إذ اخذ الإنسان يفكر في ذاتيته الفردية وبشخصيته المطلقة خاصة بعد إن جاءت حركة الأصلاَح الديني في القرن الخامس عشر ميلادي فتحررت العقول من عبوديتها للكنيسة ورجال الدين ،وتمخض عن هذا انفصال الفلسفة عن الدين٠[3]وقد حرص العقلانيون*على وضع حلول للعديد من المشكلات التي عصفت بالفلسفة في العصور الوسيطة وبالنزاع القائم بين الدين والفلسفة أو بين الحقيقة الدينية والوضعية ،مما أحدث خلخلة واختلافاً في مناحي التفكير الفلسفي ، وبالأخص في بحثي الوجود والإنسان والخالق٠[4]ولذا أفضت النزعة العقلة الديكارتية الصارمة على تخلي الجمال عن مثله العليا وقيمة وقيمة ألمطلقه اثر التحول إلى الفلسفة وفض العلاقة مع الدين واللاهوت التي اتسمت بها العصور الوسطى ،مهتمين بالعقل وطروحاته في إحداث هذا التحول ، لذا لم يفارق (ديكارت) (Descartws)**اثر العقل في إحكامه الجمالية واشتراكه بالحس لتكوين اللذة الجمالية٠[1]

---

[1] ينظر: نفســه ،ص٤٠٢.

[2] اسماعيل،عز الدين،الفن والإنسان، دار القلم، بيروت, ط١ ، ١٩٧٤،ص١٤٠.

[3] ينظر:رابوبرت,س، مبادىء الفلسفة، المصدر السابق، ص١١١.

* أن فلسفة (ديكارت) قد منحت للفلسفة استقلالها عن الدين منطقياً الشك في الحقائق ،كسبيل للبحث والتفكير في أن الشك موجود وقائم التفكير, والأفكار وتميزها بالأفكار النظرية، وهذا الخيال على الرغم من بساطته يدرك بعض من الأفكار إلا أنه من يوصل، الحقائق سامية وجوهرية كمعرفة الله تعالى بالنور النظري. (ينظر: سويف،مصطفى،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر،المصدر السابق، ص١٧٣ .)

[4] ينظر:إبراهيم،زكريا، مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٧١،ص٤٠.

** رينية ديكارت (١٥٩٦-١٦٩٠) فرنسي المولد نال اجازة الحقوق من بواتيني عام (١٦١٦) وتطوع للخدمة العسكرية في الجيش الهولندي ،ثم رحل إلى المانيا،من كتبة، قواعد لهداية العقل، ومقال في المنهج .(ينظر: الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ١٨٩.)

وبما لاشك فية ,ان فلسفة (ديكارت) وجدت للعقل دوراً في حل معضلات هذا الكون, وعلى هذا الأساس بنى (ديكارت) نظامه الفكري، فالتخييل لدى (ديكارت) معتدل بتأثير نزعته العقلية وباعتداله يروق لأكبر عدد من المتذوقين الجمالين ويدفعهم إلى الاشتراك وجدانياً في تذوقه الجمالي،فالفن كما يراه؛ لا يكون مشوشاً مغرقاً بالخيال، فيتعب العين والذهن بإدراكه مألوفاً لدرجة يترك عضو الحس بلا عمل, ويفقد بسهولته الذهن فرصة الامتناع الوجداني عند تامله[٢] لهذا ميز بين الذهن والتخييل،وحتى يدرك حقيقة الأشياء الخارجية،استعان بالخيال لان العالم الخارجي إدراكه يتم بواسطة الصور الحسية المتخيلة، إلا انه جعل المخيلة والحس مرتبطة بالفكر ولا تكون بدونه ،بينما الفكر يستطيع إن يكون بدونها, فذكر إن طبيعة التصاق الجسم بالنفس اتصالاً وثيقاً،لهذا فان الأجسام التي تحيط به قادرة على إن تحدث في حواسي/حواس المتلقي مشاعر من الارتياح وتجعلني اتحد بكل الأجسام الخارجية.[٣]

إن ملكة التخييل لدى (ديكارت) مغايرة لملكة الذهن [*]،ويقول: "إنها ليست ضرورية لطبيعتي ولماهيتي، أي لماهية ذهني، فانا باق حينما إنا ألان ،وان لم تكن لي مخيلة."[٤] فالتخييل لدى(ديكارت) هو التأمل في الصور أو شيء جسمي ملتقط من الواقع، فعند تخيل شكل ما فانه يتم معاينة هذا الشكل في المخيلة بفضل ما للذهن من قوة والتفاف باطني،فعندما نريد إن نتخيل مثلثاً ذو إلف ضلع فانه من الصعب إن نتخيله كما يحدث في تخييل مثلث واحد إلا إن إدراكه ذهنيا اسهل.[٥] وهكذا يكون الفنان قادراً على استيحاء فنه من الواقع بالاستناد إلى هذا الواقع الموضوعي، فنعرف إن الأشكال هي خيالية ولسنا بحاجه إلى المعرفة العقلية لمعرفة إنها كاذبة أم لا ، وان موقف(ديكارت) هنا هو موقف يؤكد ذاتية الفنان في الاستلهام من الواقع بمخيلة جمالية، فالاخيله أشكال ذات جمالية ملتقطة من الواقع ،إلا إن الموضوع الفني المطروح هنا والذي تلتذ به النفس البشرية؛ هو الموضوع الذي يكون وسطاً بين العالم الحسي والعالم العقلي، بمعنى انه ليس مغالياً من خيالاته عسيراً على الفهم، ولا مألوفاً ولا يحمل من جوانبه أي عنصر أثارة ،وبالتالي يكون المتخيل الجمالي عقلياً ابتكارياً، وبهذا يكون الوسط بين الإفراط في إثارة الحس أو القصور في اثارتها.[٦] ونفهم من ذلك إن (ديكارت) أراد متخيل خال من الغموض والإيهام، بمعنى انه متخيل عقلي غير مغالٍ في إبداع ألوانه وأشكاله، وعند النظر إليه سوف نجد متعة ولذه جمالية لدى المتذوق الجمالي ولها وجهان:

الأول ؛ حسي, والأخر؛ عقلي، ومما امتازت الفلسفة الديكارتية به، اعتدالها العقلي في صياغة متخيل جمالي.[*]

فقد حرص (كانت Kant)[**] (١٧٢٤-١٨٠٤) على تحقيق الوصل بين العقلين النظري والعملي من خلال (نقد ملكة الحكم)، فذكر:" انه استطاع إن يتحقق من إن النفس قوى وملكات

---

[١] عبد المنعم،راوية،القيم الجمالية، المصدر السابق، ص٨٠.
[٢] ينظر:أمين ،عثمان ،ديكارت، إعلام الفلسفة، مكتبة المعارف،القاهرة ،ط٥ ، ١٩٦٥م،ص١٤٩.
[٣] ينظر: ديكارت,رينيه ،تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ت: كمال الحاج، منشورات عويدات ،بيروت ط٢ ،١٩٧٠م ،ص٢٩٤.
[*] أن الفارق بين الإدراك الذهني والتخييل يقوم على المجهود الذهني، فالتخييل يحتاج إلى مجهود ذهني ولا يحتاج اليه الذهن.(ينظر:ديكارت:رينيه، تاملأت مينافيزيقيه في الفلسفة الأولى ،المصدر السابق، ص٢٢١.)
[٤] ينظر: نفســـه ، ص٢٩- ٣٠.
[٥] ينظر: نفســـه، ص٢٩.
[٦] ينظر:ابوريان، محمد،فلسفة الجمال ونشأة الفنون ألجميله ، المصدر السابق،ص٢٤.
[*] ذكر (ديكارت) أن الأشياء التي يتمثلها في الحلم هي بمثابة لوحات وصور لأستطاع تكوينها إلا على غرار شيء واقعي ،وأن المصورين أن بذلوا ما أوتوا من قدرة على تمثيل بنات البحر في تشكيلات غريبة جدا من خلال تأليف أعضاء مختلفة من الحيوان ، وإذ جمع الخيال عندهم، فابتعدوا شيئاً يبلغ مرتبة من الجدة لا يرى قط له مثيلاً فأن عملهم يكون شيئا مختلفاً بالأساس زائفاً كل الزيف يبغي على الأقل أن الألوان التي يؤلفوا منها لابد لها أن تكون حقيقية.(ينظر: ديكارت,رنييه، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، المصدر السابق،ص٥٠).

ثلاث، إلا وهي ملكة المعرفة، وملكة الشعور باللذة أو الألم، ثم ملكة النزوع".[1] وهذا ما جعله يتخطى ثنائية العقل والإدارة الخاصة بالنقديين الخالص والعملي، مؤكداً دور وفعالية ملكة الوجدان التي نستشعر بها من لذة أو ألم، أما بخصوص نقد ملكة الحكم التي اشتملت بدورها على فكرتي الجمال والغائية، وباحثاً بالكيفية التي تمكنه عن طريق الفكر إخضاع العلية للغائية أو كيفية العثور على حد متوسط بين الطبيعة والحرية.[2]

إن فلسفة (كانت) فلسفة نقدية متعالية تبحث في قوة العقل والأشياء، وفي ضوء فلسفته لا تفسر قوانين الذهن، بل إن الذهن هو من يفسر قوانين الأشياء، والعالم بدون الذات ألعارفة الكلية لا يمكن إن يكون معرفة, لنا لذا تعد الذات مصدر القواعد الكلية للوجود، حيث سمي (كانت) هذه القواعد بالقواعد السامية بسبب تعاليها عن التجربة الحسية وكل تجربة واقعية، وحتى تصبح واقعية لابد إن تمر بمراحل منها تنسيق الأحاسيس في أدراك حسي من خلال قالبي الإدراك الحسي ـ الزمان والمكان ـ فالإحساسات إذا اجتمعت في مكان ما وزمان ما على شيء ما يصبح هذا الشيء مدركاً حسياً، لكن عندما نكون بصدد الجمال ،يكون الخيال قد تحرر من حدوده المحصورة داخل المعرفة النظرية كما هو الحال عند(ديكارت) والديكارتيين.[3]

إن (كانت) لا يرى في المتعة الجمالية خلوها من التصورات تماماً ، لكنه في المقابل وجد في الخيال القدرة على التلاعب بالملكات المعرفية التي تؤسس المتعة الجمالية ،والخيال لا يكون إلا تمثيلاً للجمال ، وللخيال دور في إصدار الأحكام الذوقية بشأنه على نحو أعمق ، فعندما نكون إزاء الشيء الجميل،نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجري بين ملكاتنا الذاتية،والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مظهره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن ،وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضا المصاحب له.[4] إن هذا الانتعاش لشعورنا بالحياة الذي تحدثه رؤيتنا للجميل، لا يتضمن أي أدراك تصوري لمحتوى موضوع معين ،لذا يعرف(كانت)الجميل بأنه:" ذلك الذي يسرنا على نحو كلي بمنأى عن أي تصور".[5]

وقد أكد (كانت) على الخيال الابتكاري القائم على ابتكار الأفكار الخيالية ألمستحدثه وجعل مبدع الأفكار هو سيد الفنون لأنه قادر على تكوين صورة فنية جديدة ، وعلى امتداد الفلسفة الكانتيه كان يرى إن الخيال متباين ،ففي جانب ما قبل النقدية جعل الخيال يتكيف مع العقل النظري حيث يقول:" ليس من الضروري بالنسبة للجمال إن يكون الإنسان غنياً وأصيلاً بالأفكار مثلما هو ضروري إن يلائم حرية الخيال في القوانين العقل النظري" .[6] فالخيال هنا ابتكاري لملكة الذوق ومن خلال دراسته للمبدأ الفكري الأخلاقي نجده قد عارض بعمق بين الفنان الذي يحاكي الطبيعة والفنان الحقيقي العبقري الذي يطرح أفكار جديدة.[7]

** ولد في بكونجسبرج في بروسيا الشرقية (ألمانيا الشرقية) وهومن اصل اسكتلندي، استمر يدرس الفلسفة ٤٢ سنة من كتبة ،نقد العقل الخالص أو النظري، ونقد الحكم، والسلام الدائم.(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٣٧٢).

[1] ينظر:إبراهيم،زكريا،كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر،القاهرة،ط ٢، ١٩٧٢م ،ص٢٣٠.

[2] ينظر: نفســه ، ص٢٣١.

[3] ينظر: جرين، ماجوري هيدجر، سلسلة اعلام الفكر العالمي المعاصر، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت, ١٩٧٣م،ص٦٢.

[4] ينظر:مطر،اميره حلمي،فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافه للنشر والتوزيع،القاهرة،ط٢، ١٩٨٨م، ص٩٨.

[5] ينظر:جادامر،هانز جورج، تجلي الجميل، ت: سعيد توفيق،المجلس الاعلى للثقافه،مسقط، ١٩٧٠م، ص٢١١.

[6] ينظر:مجموعة من العلماء السوفيت,الجمال في التفسير الماركسي، ت: يوسف الحلاق،منشورات وزارة الثقافه والسياحه والارشاد القومي ،بيروت,ص٣٨-٣٧.

[7] ينظر: مجموعة من العلماء السوفيت,الجمال في التفسير الماركسي ,المصدر السابق،ص٣٨.

إن جميع الأشياء ليست أشياء في ذاتها وإنما تطورت وحدسنا يولد (اسكيمارات Ascemiatism) *في الأشياء أي حكم حدسي صادق في ضوء هذه التطورات.[٢]

وقد امتازت الفلسفة الجمالية عند (كانت) بالتفريق بين الأخلاق والمعرفة بالخيال فذكر(كانت) في كتابه (نقد مملكة الحكم) : الحكم المتصل لمسائل الذوق ليست حكم معرفة، ويترتب على ذلك انه ليس منطقيا بل جمالياً واعني بذلك انه ليس من شأن الذهن بل من شأن الحساسية والإحساس بالأشياء .[٣] ومملكة الحكم أو الذائقة الجمالية لموضوع أو تمثيل فني متخيل ؛ هو ما يروق لنا على جهة الشمول دون تصورات الذهن ،فلا يوجد منطق علمي ولا مبرر يسوغ جمال الشيء المتخيل،فالخيال الجميل ذاته وبذاته ،وعندما عارض (كانت) بين العالم الحسي وبين عالم فوق الحسي عد ان الأول؛ مرتبط بمملكة المعرفة اسماها العقل المجرد،والثاني مرتبط الرغبة واسماها العقل العملي، ويوجد بين ملكة المعرفة وملكة الرغبة؛ الشعور بالرضا أو ملكة الامتعاض ، وهكذا يتضح إن العلاقة بين ملكة العقل المجرد وملكة العقل هي ملكة الحكم والفن هنا يتجسد في حالة صورة خيالية جميلة.[٤] وذكر(كانت) في ضوء أطروحته بيان مدى خلق الفنان العبقري للجمال وأهمية الخيال ومدى محاكاته للطبيعة حيث يقول: " الطبيعة تكون جميلة حيث يكون لها من الأثر في النفس ما للفن ،والفن كذلك وان كنا ملتفتين إلى ان الفن لايمكن إن يسمى جميلاً إلا إذا كان له في نفوسنا اثر الطبيعة ".[٥] وعليه يكون الفن المحاكي للطبيعة هو فن جميل تاركاً في نفوسنا اثر للعالم الحسي(الطبيعة)، فتتم هذه المحاكاة للطبيعة عن طريق استخدام الخيال كنقل غير مباشر باستخدام الفنان خياله الجمالي المتمثل في محاكاة الواقع وقد ذكر في كتابه(نقد ملكة الحكم) :"إن على ملكة الحكم إن تحد من شطحات الخيال وغناه، كما إن عليها إن تحد من عمل العقل النظري".[٦]

وخلاصة الفلسفة الكانتية إن الخيال يعطيناً صوراً ذات طابع مكاني وزماني،ولها اهمية في التعرف على العمليات المعرفية لكونها أساس في الأحكام التأليفية والتركيبية في الخيال المحصل هنا، وان كان موضعياً (حسياً)؛ فهو خيال متعالٍ سابق على التجربة، وهو الوسيط بين الموجودات الحسية وما موجود في الذهن، فالتخييل عند الفنان ومن ثم التخييل عند المتلقي/خطاب الفنان ؛هو مجموعة أفعال يقوم بها الذهن لخلق اطر جديدة وصور فنية مبتكره تتطابق عليها الظواهر للوصول إلى المعرفة، وأما كون المتخيل متعالياً في الفلسفة الكانتيه؛ كونه يشكل شكلاً من أشكال الحس الباطن أي الزمان القبلي، والإنسان ـ كونه متلقٍ من جهة وفنان من جهة أخرى ـ ومن خلال حياته يلتقط الكثير من الصور الحسية ويخزنها في مخيلته وما يملكه من أفعال في الذهن قائمة على التفكير والربط بين التصورات المختلفة وبمساعدة المخيلة يسترجع بها الصور، وتتم هنا المعرفة, وهي خيال متعالٍ لكونها لا ترتبط بالتجربة الآنية التي يطبق عليها ، فالخيال المرتبط بالأفعال الحسية الملتقطة باطنية وقلبية وهي أساس التأليف بين الذات والموضوع، فان التأليف يتم بالتخييل إذ يضفي الذهن على الأشياء المبعثرة ، فيوحدها ويوجد نظاما لها، فيحدث عند ذلك الفهم وهو تشكيل صورة فنية جديدة .[٧]

---

* الاسكيمارات؛هي متخيل قبلي يقوم بانتاج الصور ،(للمزيد ينظر:ابن عثمان،رواد المثالية للفلسفة العربية،المصدر السابق،ص٨٨.للمزيد ينظر: جرين،ماجوري،هيدجر،سلسه اعلام الفكر العالمي العاصر، المصدر السابق،ص٧٠).

[١] كانت ،عمانوئيل،نقد العقل المجرد ،ت:احمد الشيباني،دار النهضة العربيه للتاليف والترجمه والنشر بيروت ،(د،ت)ص١٥.

[٢] كانت ،عمانوئيل،نقد العقل المجرد ،المصدر السابق ،ص١٥،

[٣] ينظر:امين،عثمان،روادالمثاليةللفلسفةالغربية، دار الثقافة للطباعه والنشر،القاهرة،ط٢، ١٩٧٥م ، ص ٢٤٩.

[٤] ينظر:ابوريان،محمد، فلسفة الجمال ونشاءة الفنون الجميله، المصدر السابق، ص٣٥.

[٥] ينظر:مجموعة من الفلاسفة السوفيت,الجمال في التفسير الماركسي،المصدر السابق،ص٣٧.

[٦] ينظر:نفسه ،ص٣٧-٣٨.

[٧] ينظر:كانت:عمانوئيل،نقد العقل المحض،ت:موسى وهبه،مركز الإنماء القومي، بيروت:ط١ ،(١٩٨١م) ،ص٩٣-٩٤.للمزيد ينظر ،شيخ الارض،تيسير،الفحص عن أساس التفكير الفلسفي،المصدر السابق،ص٣٥٢.

إن فلسفة (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١)* (Hegel) فلسفة مثالية موضوعية تدور حول ما يسميه هيجل بالروح المطلق** التي جعلها أساس العالم في جوهره ووحدته، فكل ما في الوجود من ظواهر مادية ونظم فكريه إنسانية هي مظاهر لتجليات الروح، وهذه المظاهر في تشكيلاتها تخضع لقوانين جدل قائم على حركة وصيرورة مستمدة قوامها من الروح المطلق ، والجمال هو الحقيقة بذاتها أو مظهر من مظاهر الحقيقة .[١] لذا ميز (هيجل) بين الجمال الحقيقي والجمال غير الحقيقي ملحقا ألفكرة بالفن وهو لا يستمد حيثياته من الإدراك الحسي ، فالجسم في الطبيعة يخضع للرغبة بينما الخيال في الفن يتخطى الواقع المباشر الذي يخضع للرغبة الكلية ألمطلقة ،أي ما وراء الحسي المباشر ،بمعنى إن الحسي في الفن لا يصبح موضوعاً للرغبة في التأمل الجمالي .[٢] حيث يقول: "إننا نقف اليوم في عصر مهم من عصور غليان الروح...ابتغاء إن تتجاوز شكلها الذي أخذته حتى ألان، لتكتسب شكلاً جديداً, وعمليه جماع التصورات والأفكار وروابط العالم قد انفكت وتهافتت كرؤيا حلم وتتم تمهيدا لمسيره الروح".[٣] وعدَ (هيجل) صورة الجمال الفني أسمى من صورة الجمال الطبيعي؛ لان الأول هو نتاج الروح.[٤] وبشكل خاص تتجلى الروح لتحقق الوصول إلى ألذات، ولكي يحقق الوصول فانه بحاجة إلى فكرة وهذه ألفكرة تتجسد حسياً بشكل ما .[٥] فالفكرة هي المتخيل الجمالي لدى (هيجل)لأنه عرف الجمال بكونه " ألفكرة في تحققها الحسي ".[٦] وجعل في تحقيق الروح لذاته ضرورة وجود تطابق كامل بين صورة الخيال الجمالي كفكرة والشكل الحسي المتخيل الذي تتجلى به الفكرة ظاهرياً ، فإذا تحققت الفكرة حسياً في صورة تخييل جمالي طبقا لمفهومها ومضمونها، أصبحت مجسده للمثال الروحي للروح المطلق ،فذكر (هيجل):" إن أهم حقيقة لهذا الشكل المتعين هو إن يظهر المثال بمظهر كلي لأنه أي المثال المتعين هو وليد للقوة السرمدية للعالم الحسي للروح المطلق". [٧] ولعظمة المثال أو بمعنى آخر للفكرة الخيالية المتعالية ومضمونها الروحي وجب إن يكون التعبير الفني جديراً باحتواء هذا المثال الروحي.[٨]

وأعطى للفكرة محوراً أساسياً في الفن حيث يعدها مثالاً متعيناً للروح المطلق،وعليها إن تكون أصيلة وغير مكتسبة من أي موضوع سابق،لهذا كانت السبب في تغاير الأوجه المختلفة للفن عبر أثارها المتنوعة.[٩] وبالتالي هي تسعى لتشكيل صور متخيلة يدل على مضمونها الروحي أو تصورها العقلي ،وبحكم إن الفكرة تعبر عن الحقيقة فان النقص أو الكمال في الشكل يعد تعبيرا عن هذه الحقيقة أيضاً، وهكذا نجد إن من صفات الروح المطلق في الفن التشكيلي

---

* (جورج وليام فردريك هيجل)، من اعظم الفلاسفة, ولد في شتوتجرت بالمانيا, وأول كتاب لة الفرق بين فلسفتي فختة وشيللنج عام(١٨٠١م)، ومن أهم كتبة: فينومنولوجيا العقل ، وعلم المنطق.(الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص٥١١).

** هي تصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصور, ويقابل المادة كما يقابل الجسد ويقابل الطبيعة وهي مبدأ الحياة .(للمزيد ينظر:مدكور ،إبراهيم، وآخرون، المعجم الفلسفي، المصدر السابق ص٩٣).

[١] ينظر ،حسن ،حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيليه للقرن العشرين، دار الفكر العربي ،القاهرة ،(د،ت)،ص١٣٨.

[٢] عبد الحميد،شاكر ،التفضيل الجمالي؛ دراسة في سايكولوجية التذوق الفني ، سلسله عالم المعرفة ,المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،الكويت ،١٩٩٤م،ص١٠٧.

[٣] ينظر ،بدوي ،عبد الرحمن ،حياة هيجل ، المؤسسه النشريه للدراسات والنشر ،بيروت ط١،١٩٨٠م ،ص٥٩.

[٤] هيجل ،مدخل إلى علم الجمال ، ت:جورج طرابيشي ،دار الطليعه للطباعه والنشر ،بيروت ،ط٢ ،١٩٨٦ م ،ص٨.

[٥] ينظر: هيجل ،مدخل إلى علم الجمال ,المصدر السابق ،ص١٤.

[٦] ينظر ،هيجل، فكره الجمال ، ت: جورج طرابيشي ، دارالطليعه للطباعة والنشر ،بيروت ، ط٢ ،١٩٨١م،ص ،١٩٨١م،ص ٢٩٦.

[٧] ينظر ،نفســـه، ص١٦٧.

[٨] ينظر: نفســـه،ص١٦٧-١٦٨.

[٩] هيجل،المدخل إلى علم الجمال، المصدر السابق،ص٢١.

وجود متخيل ظاهري وهو تخييل مغرق بالخيال خاصة عند الرومانسيين وما بعدهم ، وهو ذات فكرة حرة عاقلة لا تكف بحثا عن الشكل المناسب لتعينها وتجليها الظاهريين، وعليه يحدث تطابق خيالي بين الشكل والمضمون متخذاً من الجسد البشري والطبيعة مركزاً للجمال، فعدها (هيجل) الوحدة القادرة على الكشف عن الروح بصورة حية لأنها انعكاس للروح ،وبالنتاجات الفنية تكون الروح ألمطلقة قد حققت مثال الجمال بذاته تعد إن رسالة الفن لديه إن يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي.[1] وهكذا يتضح من إن مهمة الفن هي استغلال الخيال المطلق وجعل الوعي الروحي الديني قابل للأدراك في الفن.[2] فأساس الفن هنا هو التعبير عن الروح المطلق فإذا اقتصر اهتمام الفنان على محاكاة مظاهره الطبيعية؛ فانه لا يستطيع بهذا إن يتخطى حدودها ، وعلى الفنان إن يجسد المضمون الروحي وليس الطبيعة فحسب، فالخيال العادي هو المسؤول عن تمثيل الطبيعة فذكر (هيجل): (أما الخيال الاعتيادي فيرتكز إلى ذكرى ظروف معاشة, ذكرى تجارب ناجزه من دون إن يكون خلاقاً يمسك معنى ألكلمة،الذاكرة تحفظ وتبعث الحياة من جديد في تفاصيل الإحداث وجانبها مع كل الظروف التي واكبتها من دون إن تستنبط منها الجانب العام).[3]

وهكذا يتضح إن (هيجل) ينفي محاكاة الطبيعة كمتخيل تمثيلي لان الفن هنا يتعلق بالمادة وليس بالروح وغاية الفن هو تجسيد المضمون الروحي، لهذا يقتضي الإبداع التخيلي عدم قسمة الحسي والروحي ، فتصبح (الفكرة) شكلاً تخيلاً غير واضح وغير محقق لمضمونها ، فتظهر (الفكرة) وكأن بينها وبين الشكل عدم تجانس، لان الخيال هنا غير مستوعب وبالتالي يكون بين الفكرة والخيال علاقة ينتج عنها عمل فني مبدع ذو مضمون روحي، ويرى (هيجل): "إن التخييل يحدث إن تقف الروح فيما يتعلق بالذاكرة عاجزة عن وعي مضمونها إلا بواسطة أمثلة منفردة فكل شيء سرعان ما يتجسد عنا بالنسبة إليه في صور موضعة في لحظات معينة في زمان ومكان محدد،وان الفن منبعه في التخييل الحر, وانه بحكم ذلك لامحدود، ولم يكن نيتنا ألبتة إن نعزو إلى التخييل عسفاً وحشياً واستبداد،وان التخييل المبدع مشحون شحناً بالطبيعة بحكم إن له جانباً طبيعياً ".[4]

إن الانفعال العاطفي الجمالي يحي العمل الفني حيث يجعل الموضوع والشكل يختلط مع ذاته بمعنى انه يجعل الشكل يخص ذات الموضوع لان طبيعة الشكل أو التمثيل العيني إذا طغى على المضمون يفقد قيمته ، إلا إن الانفعال وإحساس الفنان الباطن يصون الوحدة بين الشكل والمضمون ،ومن هنا يتضح عمق التداخل بين الذات والموضوع في فلسفة (هيجل) المثالية ألموضوعية،ولهذا يكون العمل الفني المتخيل هو كشف للروح في أشكال خارجية ،وهو نتاج للروح تنجزه ذاتية خلاقة تجعل منه موضوعاً لحدس الآخرين وحساسيتهم، ومخيلة الفنان هنا هي التي تمثل الذاتية ألخلاقه للعمل الفني التخيلي.[5]

---

[1] ينظر:هيجل، الفن الروحي والكلاسيكي والرومانسي , المصدر السابق،ص١٩٦.
[2] ينظر: هيجل، الفن الروحي والكلاسيكي والرومانسي , المصدر السابق، ص٣٨.
[3] ينظر:هيجل،المدخل إلى علم الجمال ، المصدر السابق، ص٨١.
[4] ينظر:نفســـه، ص٨٠ –٨١ .
[5] هيجل، فكرة الجمال، المصدر السابق، ص١٦٧.

التخييل في الرسم الاستشراقي .

إن أي عمل فني/رسم إنما هو مؤلف من شيء (Object) ومن الموضوع (Subject) والشيء هو مادة محسوسة واقعية كالرخام والقماش ، إما الموضوع فهو شكل غير واقعي لخيال أو حدس ، ويستوي في ذلك أي اثر في عصر النهضة مع أي اثر فني من الرقش العربي ، أو من فخار الرافدين ، أو أي لوحة من لوحات (موندريان) أو (دافنشي) أو (جيروم) ذلك انه ليس من الممكن إذا ما نظرنا إلى لوحات :(رامبرانت)* السبعين التي تمثله – إن نجد واحده منها نستطيع عدها صورة واقعية ، فحتى الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلاً صادقاً للواقع ، وهكذا فان الموضوع الجمالي لا يمكن إن يكون واقعياً، أي إن الجمال صيغة خاصة تخلق من الموضوع ضرباً من ألواقعية ، ولذلك فالجمال ينتمي إلى عالم الخيال وليس إلى عالم الواقع ، ولهذا كان الموضوع لا واقعياً دائماً، إما مادة العمل الفني (الشيء)، فهي وحدها واقعية من ناحية محسوسية مادتها ولكن الموضوع الجمالي يجعل من هذه المادة شيئاً جديداً يختلف عن جميع الأشياء السابقة لوجودها ، وهو الشيء الفني[١] .

وعن طريق الفن/الرسم أكد الإنسان/الرسام عبر العصور إن لديه طاقة معرفية داخلية خارقة لا تعبر عن مداها بأدراكية طارئة محددة بمعطيات الحس، بل تجد هذه الطاقة مداها من خلال ادراكية كلية شاملة قادرة على خلق فضائها المعرفي النافذ إلى الجانب الخفي في النفس والوجود.[٢]

ومما لاشك إن اقتران التخييل بالفن/الرسم الاستشراقي وتطبيقاته له ما يسوغه ، وان نزوع كل منهما إلى الأخر قد اعد للتلاقي ومن ثم الاندماج في وحدة تعد لكل منهما ركيزة إلى الأخر ، فمنذ إن وعى الإنسان/الرسام النشاط الفني،تولد له الدافع إلى إقامة عالم خاص ،عالم من القيم المطلقة تكون بديلاً عن عالم المظاهر المتغير الخاضع لتحكمية الحياة وقهرها، لذا جاءت صياغاته الفنية البصرية هي المتحكمة والمتخيلة في الأشياء مستثمراً كل طاقاته الذاتية في إخضاعها لأرادته مستعيناً برؤية تخييلية في تحوير الأشكال وترميزها.[٣]

إن الرسم الاستشراقي وتكويناته الفنية ، يعد تمثيلاً متخيلاً لمثال تصوري وليس تمثيلاً لصورة بصرية كمدرك حسي ، بجزيئاته الحرفية, لأن الرسام الاستشراقي بمعرفته الجمالية ما فتيء يمثل إحساسه الجمالي تجاه العالم (الشرق) عوضاً عن إدراكه البصري ، لهذا اخضع هذا الأخير لتصور المتخيل ، لتورثنا هذه الحالة الدقيقة ، إن المتخيل الجمالي نسبي ارتبط منذ القدم بالشعوب المختلفة على تباينها الثقافي والحضاري[٤] .والفن يتحدد بشكل كامل حينما يعرف بكونه تخييلياً أو مشاهدة عقلية ، وقد أثبتت إنها أكثر من النظريات وضوحاً ،وان النقطة التي نلاحظها على الفور ، هي إن هذه النظرية المحكمة الشاملة عن الفنون تنطلق على نحو مقبول جداً دون حاجة إلى كلمة جمال .[٥] وهذا شأن التخييل بوصفه معرفه وآلية كاملة قابلة للإشراق والتكشف من نوع رادع لسلطات محددات الواقع ومادية الجامدة ، ولا شك في إن الرسام الاستشراقي في عمله ورؤيته الفنية لهذه المعرفة ، ستكون بالضرورة معرفة تلائم تطلعه الذاتي في النزوع لخلق عالم تصوري مثالي يحمل صفه الديمومة عبر تحرير عناصره التشكيلية والياته من التزامات

---

* رامبرانت ، رسام هولندي من عصر النهضة ولد عام (١٦٠٦م) في أمستردام وتوفي في (١٦٦٩م). (للمزيد ينظر: Loclotte , Michcl.Larousse, Dictionary of Painter.op.cit. P.٣٤٤.)

[١] ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ،المصدر السابق ، ص٢٢٢.

[٢] ينظر: بارو ،أندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٧٩ م، ص ٨.

[٣] ينظر: ماجد,علي مهدي, الحدس وتطبيقاتة في الرسم الحديث, المصدر السابق , ص٧٤.

[٤] تيغيم ، فيليب فان ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات ، لبنان ، (د.ت) ،ص٢٦٧.

[٥] ريد ، هربرت ، معنى الفن، ت: سامي خشبه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م،ص٣٥.

الرؤية الحسية وعبر جمالية مقترحة .[١] فأشكالة نتاج خيال ورؤى وامال وهكذا أصبحت رغبة الرسام الاستشراقي تتمثل بترك عالم تحدده الشروط الكيانية وصولاً إلى عالم تخييلي (جمع بين العالمين) ، بصفته تجسيداً وحواراً لذلك العالم الخيالي، وبفضل الحالة الشرقية (من بيئة وعادات، وتقاليد، وجنس ... الخ) التي كان تأثيرها واضح وكما أسلفنا في الفصل السابق ، فقد تمكن الرسام الاستشراقي من تحقيق رغبته في صيغ نتاجه التخييلي بنزعه شرقية تشع بجمال شرقي عبر خواص جمالية أساسها الألوان الزاهية ونبذ التقليد الموجود في باقي أنواع الحركات الفنية التي عاصرته فتحول الرسم كتظهير خيالي لفكرة ما تحمل سمات وجدانية وجمالية خاصة يدفعها إلى أفق ذوقي خاص, فأصبح الفن الاستشراقي هو تجسيد لمثال تخييلي[٢]. وفي الوقت الذي رسم فيه (ديلاكروا) الملاحم والعنف (شكل ٣٥) مصورا الطبيعة تحت واعز اجتماعي وعاطفي وأخلاقي ، رسم إلاستشراقيون الطبيعة الشرقية كل لذاته وحسب ما تراءت لهم ، فتحولت الطبيعة الشرقية من الواقعية الدرامية التي تلعب بعواطف ألرحاله والمستشرقين إلى الطبيعة المتحررة من الالتزامات العاطفية والاجتماعية في ذات موضوعية وشعرية في إن واحد[٣]. وهذا ما أكد عليه (جوته) في فصل الجمال عن الفائدة الاجتماعية وبتأكيده على الحرية في الفن هو إن يقصى الجمال عن الفائدة باحتوائه حقيقة تتمثل في الطبيعة السحرية التي يمتلكها الجمال بموضعته عقلانياً بشكل خيالي خاص [٤]. وكان البدء فيما عرف بحوار الحضارات الأثر البالغ في بلورة الأساليب الجديدة للفن الاستشراقي خاصة مقترباته الذوقية التخييلية والقرائية في بناه الشكلية وتحديداً في اللون والمناخ الذين لفت انتباه الرسامين المستشرقين إلى صيرورة جمالية جديدة.[٥]

ولا بد من الإشارة إلى إن الآلة الفوتوغرافية كانت قد قدمت مساهمة مثالية في خلاص الفن التشكيلي من مهمة مطابقة الطبيعة، فقربت كل ما هو بعيد عن عين الرسام الاستشراقي إلى واقع مرئي مباشرة إمامه فجعلت الشرق موجود بنفسه في الغرب وبالعكس [٦]. وبالتالي فقد أعانت هذه الإله الرسام الاستشراقي على تخطي واقعه الممنهج خيالياً وخلق عوالم خاصة به ، هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فقد استلهم الرسام الاستشراقي التجسيد الآني للمشهد أي إدخال الصفة آلانيه اللحظية في تسجيل الكثير من رسوماتهم مباشرة من الطبيعة الشرقية ، وقد اعتمد الكثير الرسامين من الاسشتراقيين على الإلة الفوتوغرافية في نقل المشهد الطبيعي وبناء صورة وتكوينات تخييلية جديدة كما في اغلب لوحات(روبرتس) (شكل١- ٤٠) .[٧]

إن الكثير من الرسامين الاستشراقيين قد وظفوا كشوفاتهم الفنية وفق رؤى متقدمة، فنجد (ماكس رايبز)* في لوحتة (احتفالية جزائرية) (شكل ٣٣) ظرباً من المنهج الانطباعي في التعامل بين الظل والضوء وكيف أبدع الرسام في تلوين الظل والضوء والشيء

---

[١] ينظر: نفســـة ,ص٣٥ ـ ٣٦ .
[٢] ينظر: ريد ، هربرت ،الفن والمجتمع ، ت: متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣م، ص٨٩ .
[٣] ينظر: ليماري ، جان ،الانطباعية ، ت: فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد ، ١٩٨٧ ،ص١٧.
[٤] الخطيب ، حسام ،الأدب الأوربي تطوره ونشأته مذاهبه ، دار كتاب مصر للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان ، ١٩٨١م، ص٤٩.
[٥] ينظر:امهز، محمود، الرسام التشكيلي المعاصر،دار المثلث للطباعة والنشر،بيروت،لبنان ،١٩٨١م ،ص٤٩.
[٦] ينظر: حسن ، حسن محمد،الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، بيروت ،(د.ت)،ص٢٨ .
[٧] ينظر: مصطفى ،محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج٢ ، دار المعارف،القاهرة ، مصر ، ١٩٦٤م ص١٨-١٧ .
*ماكس رايبز، مستشرق ألماني ولد في عام (١٨٦٨- ١٩٤٤م) زار الجزائر عام (١٩٠٣).(للمزيد
Pleter , Christine . Orientalism in art op.cit.p.٢٤٦.)

نفسة نجده في لوحة (يوجين ديلاهوكوا Eugene Delahue)*(شكل ٣٠) في لوحته (سوق في تانكرص) وأيضاً تجسد الرؤية ذاتها في لوحه (ايميلي برنارد)**(Emile Bernard)في المخدع (شكل ٣١) أما (اوغست رينوار Auguste Renoir***)في لوحته(امرأة من الجزائر)(شكل ٣٢) والذي يعد زعيم الانطباعيين الاساسيين والذي لديه أكثر من اللوحات التي تملك نفس استشراقية ، وبعد ذلك رسم الاستشراقي (بروسبير ماليهوت) ****(Prosper Marilhat) انطباع شروق الشمس في الشرق في رؤيا جديدة (شكل ٣٤) تقوم على محاولة رسم انطباع ضوء الشمس على العين الغربية كما تراه ، أي محاولة إيجاد معادل صوري تخييلي يعادل ما تتركه محاولة رسم انطباع ضوء الشمس على العين في العالم العربي وبالتالي انتاج انفعال جمالي مؤكد ، بتعبير أو انه لا توجد ألوان ثابتة للأشياء ، بل إن الأشياء تكسب ألوانها من الانعكاسات في الجو ألمحيطه بها ، وكان ذلك الأثر في زيارته للشرق ووقوفه على المعاني الكامنة في الضوء، فالضلال ليس معتمة إنما توجد مجموعة من الألوان أيضاً .[١]

فعالج هذه الحقيقة بلمسات خاطفة وجريئة مشبعة بالألوان ليخرج للمشاهد (المتذوق – المتلقي)* بناتج جديد تتوزع فيه ألوان الشيء تبعاً لسقوط أشعة الشمس وحركة الهواء وحرارة الألوان وانعكاساتها في البيئة الشرقية ، أي إن للظلال عوالم لونية مؤثرة تزيد من جماليتها وتأثيرها الحسي والوجداني على المتلقي ، في المعالجات اللونية للظلال حيوية وحركة انفعال عاطفي مما تمنحه تلك الألوان وتؤثر على التكوين ووحداته وعلاقاته كلها ومن الاستجابة النفسية التي تؤثر على المخيلة .[٢]

---

* مستشرق فرنسي زار الجزائر في عام (١٩٠٢) اهتم بالمواضيع الحرفية والتقاليد الاجتماعية وكان صادقاً وامينا في تجسيده لرسومة .(للمزيد ينظر:
Pleter , Christine . Orientalism in art op.cit.p.٢٤٦.)

** هو (ايميلي فرانت بيرنارد) ولد في فرنسا عام (١٨٢١ م) وتوفي فيها عام (١٩٠٠م)، زار مصر في عام ١٨٤٧ م وتفنن في رسم البورتريتات.(للمزيد
Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelles op.cit.p .١٧٦.)

*** هو (بيتر اوغست رينوار) رسام فرنسي، ولد في ليمس في عام(١٨٤١م) وتوفي في (غينس سير مير (١٩١٩م) وهو رسام انطباعي درس في ثانوية أيدس بيكس للفن(١٨٦٤ م).(للمزيد
laclotte, michel، Larousse dictionary of painters. the hamlyn publishing group ،١٩٨١ .pg .٣٤٨).

**** مستشرق فرنسي ولد في عام(١٨٨١م) وتوفي(١٨٤٧م)،التحق مع صديقه (لويس ريسنر) إلى الجيش ثم سافر إلى القاهرة هنالك كون له أستوديو خاص به في رسم هكنر مناظر لشدة إعجابه بها .(ينظر:
Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelers. op.cit.p.١٣٦.)

[١] ينظر: إسماعيل ، عز الدين ، الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٤٦ .

* ضرب من الشعور يجيء كرد فعل لمؤثر خارجي ، ونفسياً مجموعة الأحوال الفسيولوجية التي يترتب عليها إحساس خاص، وتجيء نتيجة لاثارات داخلية وخارجية والأفكار عند المتلقي أو المشاهد مجرد انطباعات ، واستجابة العاطفة هي استعداد وجداني للشعور بتجربة وجدانية خاصة ، للقيام بسلوك جمالي معين إزاء العالم الموضوعي ، أو فكرة ذاتية مجردة ، وتعد هنا استعداداً مكتسباً . والنشاط التعبيري هذا لا يكون ناضجاً إلا إذا أدى هذا العمل إلى انعكاس تترد فيه صور انفعالاته من جديد . والرسام وحده يستطيع إن يعرف ماهيه هذه الانفعالات لإيصالها إلى علاقات شكلية يعكس فيها ذاتية والمشاعر ألجمالية في النهاية انفعالات ذاتية.(للمزيد ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، صـ٨٥-٨٤ .)

[٢] Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelles , OP.CIT. P.٦٢

على إن (ديلاكروا) قد سبق الانطباعيين فكان أكثر اهتماماً بتتبع أسرار الشرق العربي*, فلقد سافر إلى المغرب حيث سحرته الصحراء والطقوس ، والأنوار المذهبة والألوان الواضحة المشعة بالحرارة ** ،ومن خلال رومانتكية تسعى إلى كل ما هو غريب فكانت أول لوحاته التصويرية الاستشراقية (الشكل٢١) والتي رسمها (ديلاكروا) وعرضت في السنة نفسها، وقد اتخذت من هذه اللوحة صورة معبرة عن الشرق بجميع عناصره الأساسية، وبقيت مدة طويلة في خيال الجمهور ، لما تحمل في تمثيلها من صخب الألوان وحركة الأشكال المنبعثة منها[1]. ويفسر (ارنولد هاوزر) اهتمام (ديلاكروا) بتلك الموضوعات الأدبية * الخاصة بالشرق بقوله :(انه

* حيث التقاليد الاجتماعية ، ومشاهدة صيد الوحوش الضارية ببسالة وشجاعة ، فتنقل (ديلاكروا) بين طنجة ومكناس ، وسافر إلى وهران والجزائر ، وأقام في هذه المدن ما يزيد عن خمسة شهور ، يزود نفسه وخياله ويغذي رؤيته الفنية والجمالية بما يشاهده ، وقد بقى (ديلاكروا) يبتاع عن كنوز ما ادخره في أقامتة هذه حتى نهاية حياته ، تاركاً أروع اللوحات الشرقية العربية ، وبخاصة منها ما يمثل الحياة الداخلية الخاصة ، كما في لوحة (نسوة جزائريات) (الشكل ٢) ، فجسد (ديلاكروا) صور كثيرة عن مغامرات العرب وعن الحريم والوصيفات التي رسمهن بأزياء مطرزة في أمكنة تكتظ بالزخارف في المعمار والأثاث من تكوينات عدة أخذت منحى مختلف وغرائبي ، والوانة أخذت تصبح أكثر عنفاً وقوة وذلك للتعبير وإيجاد منطقة تخييلية تنسجم مع طبيعة التكوينات.(ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص٣٥.)

** إلا إن رومانتيكية (ديلاكروا) قد امتزجت بثقافة كلاسيكية عميقة، فهو ذو عاطفة عارمة وجموح وعنفوان وتوقد وخيال محتدم ، ومن ناحية أخرى ذهن صاف وحكمة ونظام واتزان ، ومن الممكن أيضاً عُدفنه امتدادا للباروك وبخاصة لفن (ميكلانجلو ، روبنر ، دافيد) وقد كان في رسوماته المتعدده منها بالقلم الرصاص أو الألوان المائية ، نشوه وتدفق عاطفي وأساس أولي اعتمده في باقي أعماله وقد أضفى في لوحاته هذا النوع من التدفق ، فأخذ يطلق بعض الشيء من جماحه, وكان خياله الرومانتيكي ككل (الرومانتيكيين) أحيل إلى عالم الكوارث والفواجع وعالم المعارك والمذابح والحرائق والصواعق المنقضة والسفن الغارقة ، والخيول النافرة أو الجامحة والوحوش المراقة دمائها والأمهات الفزعة ، والأطفال الذين تدوسهم أرجل الخيل (شكل ٣٥) وفي تعبيره عن الحركة الدرامية ، تلعب لغة اللون دوراً أساسيا ، فاللون عنده ماده دسمه تلعب دورا في الحركة وقوامها وليس مجرد صيغة إضافية تكسو الأجسام كما هو عند (دافيد) بل حتى عند (انجر)، وقد استفاد (ديلاكروا) في هذا الصدد بأسلوب (كونستايل) في استخدام الألوان القائمة على الفصل بين درجاتها وقيمها المختلفة للحفاظ على نبرتها وحيويتها وزهائها ، إن رجوع هذا كله على نحو ما يصوغ المؤلف الموسيقي نغماته السبع ، فيستخرج منها معزوفته.(للمزيد ينظر: وهبه ، غبريال،اثر الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ، ١٩٧٨م, ص١١٨)

[1] عارف ، محمد ، ديلاكروا ، شركة مطبعة الأديب البغدادية المحدودة ، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب في منطقة كردستان ، العراق ، ١٩٨٤م ، ص٢٥ .

* عرض (ديلاكروا) في أستوديو له في عام (١٨٢٢) لوحته المعروفة (زورق دانتي)(شكل٢٧) الموجودة في متحف اللوفر في باريس, وعرض بها (ديلاكروا) (دانتي) وهو يصحب (فيرجيل) في طوفانهما حول

ليس مناسبة إلا للتصوير لا مضمون له لأنه يسعى إلى إن يعبر عن أفكار أدبية وعن شيء خاصة به لا معقول).[1]

ولقد ظهر من هؤلاء الرسامين المستشرقين عدد كبير منهم ؛ (كارل هاج ، اجريكو , ديكانت ، مونتكن ، دينت ، جيروم) تأثروا بـ(ديلاكروا) في هذا المجال إلا إن دور هؤلاء لم يصل في أهميته إلى مستوى دور (ديلاكروا) رائد المستشرقين الأول ومع ذلك فقد اختص كل من هؤلاء الرسامين المستشرقين بناحية فنية اكتسبها من مؤثرات شرقية ، فحينما كان (ادرين ادي – لارجد)** (Edrwen Edy –Learged) قد اختص بالنفاذ اللوني (الصديقتان)(شكل ١١) كان (ديلاكروا) يبحث عن الألوان النادرة والبالغة الأثر في النفس وعن جمال الأوضاع وحركتها وعن كل حركة مثيرة (شكل ٣٥)، ومن جانب أخر اعتمد (جيروم)*** على قواعد كلاسيكية صرفة في تجسيده للعمل الفني الاستشراقي, وقد أبدع في رسم المرأة حيث استطاع إن يرسم أدق تفاصيلها مقتنصاً أجمل الحركات الأنثوية (شكل١٩،٢٠) وباحثاً عن جمال أنثوي كامل وهذه الرغبة تذكرنا بقيم الجمال والبحث فيها عن الاغريق ، فقد كان الجسد الإنساني العاري بمواصفات معينة مكاناً مثالياً لتجسيد الجمالية الإغريقية وافكارها، وكذلك استطاع (دينيت) إن يمزج ألوانه النقية بالاشكال المعبرة عن عادات اجتماعية وتقاليد شرقية خاصة في بلاد المغرب العربي كالزواج والخطبة والقيلولة وبورتريتات لبعض النساء ، وبعض العادات الاجتماعية السائدة (شكل ٢٣-٢٤) ولم يتوان (ثيودور شاسيرو)* في صب الوجوه العربية بمسحة من الكآبة معبراً عن ما في داخله على سطح لوحاته (شكل ٢٢) ، وكذلك فعل (

العالم بقارب يمخر عباب المحيط على أمواج ثائرة يقودها الشيطان (فليجياس) عبر مستنقع (ستيجه) ذو المياه الضحلة الاسنه التي تحيط بمدينة ديس وهذه اللوحة هي مستمدة من أنشودة الأولى في جحيم (دانتي)، لقد تأثر دانتي كثيراً بالفكر العربي حيث قرأ الكثير من الشعر (أبي العلاء المعري) متأثراً بأفكاره ،وتأتي فكرة جحيم دانتي من تلك الأشعار حيث يفتح (دانتي) الأنشودة الأولى من الجحيم كمقدمه لكوميدياه مبيناً، انه قام برحلته عندما كان في منتصف حياته في يوم الجمعة الحزين, السابع من عيد الفصح في عام (١٣٠٠م), ويرى (دانتي) نفسه في بدء رحلته يسير والنوم اخذ بأحضانه وسط غابة مظلمة موحشة تملكه الرعب وعندما وصل إلى سفح الجبل وقد تكللت قمته بأشعة الصباح الذهبية هدأت مخاوفة, فألقى بنفسه على الأرض ليريح قليلاً جسده المكدود، غير إن ثلاثة وحوش تعترض طريقة وتلك الوحوش هي: نمر ، أسد ، ذئب ، وان إنقاذ (دانتي) ونجاته يكون ما قد نسميه حكم ألقصيده . (فبياترس) رمز للحكمة الإلهية (وفرجيلو) يمثل الفضيلة الإنسانية وهو الذي يمكنه إن يرى (دانتي) عواقب ألاثم والتطهير منه ولكن بياتريس يحقق ما وعد به من انه سيكتب عنها ما لم يكتب قط عن أي امرأة ، منتهياً بالخلاص من تلك الوحوش بالمحبة والفضيلة الإنسانية . (ينظر ، وهبه ، غبريال ، اثر الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي ، المصدر السابق، ص٢٠ . للمزيد ينظر:عارف ، محمد، ديلاكروا ، المصدر السابق ،ص١٤ – ١٥ .)

[1] ليفاي،مايكل،من دافنشي إلى سيزان، ت: فخري خليل،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،٢٠٠٠ ،ص٢٣٠.

** مستشرق فرنسي زار الجزائر ١٩٠٢ ضمن الحملات العسكرية وكان منصفاً في نقل المواضيع والتقاليد الاجتماعية.(ينظر: Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelles ,op.cit.p.٥٤.)

*** فرنسي الأصل ولد في عام (١٨٤٢ م)وتوفي فيها(١٩٠٤م) سافر إلى ايطاليا ومن ثم سافر إلى مصر اشتهر Tharntan , برسم النساء العاريات.(للمزيد

Lynne , the oreintalists painter – Travelles ,op.cit.p. ٩٨.)

* ولد في سانت ديمنيجو (١٨١٩ م) وتوفي في باريس (١٨٥٦ م) سافر إلى شرق الهند مع عائلته كان الاغلب في رسوماته مسحه في الوجه ذات طابع كئيب.(للمزيد

Tharntan , Lynne , The Oreintalists Painter – Travelles op.cit.p.٤٢.)

فرومناتان)** حين صور بعض العادات والتقاليد وحاول الوصول إلى الأجواء والروح العربية، عن جمال بعض هذه المشاهد الخافية عن أعين العامة.[١]

ان الرسام الاستشراقي في واقعيته المتمثلة في رسومات الفنانين(ديلاكروا، دينت ، فابياس ، جيروم) عمدوا إلى رصد متناقضات المجتمع من هنا وهناك ، ومن ثم إعادة صياغتها وقف قانون موضوعي يضع بنوده كل رسام, أي إن لكل رسام قانون خاص به افقاً تخييلياً وليس مع وجود واستعداد ومهارة في تصوير الإشكال الواقعية ومحاولة السمو بها إلى البعيد عن ما يتجاوز محدودية وحسية تلك الصور, فالنظرة الجمالية للرسم الاستشراقي ارتباط لكن من وجهة معرفية وخيالية ذاتية للفنان بالمجتمع وهو يعد والتقنية انعكاس وعي الرسام في معايشته لهذا المجتمع (المجتمع الواقعي بالمجتمع المتخيل) أو دراسته عنها ، وهكذا فقد وجد هؤلاء الرسامين مثالهم التخييلي كتجسيد للحقيقة الجمالية المفترضة، كما كانت تعنيها الحقيقة في شموليتها وأدائها.[٢]

وهكذا يظهر إن الرسم الاستشراقي لدى هؤلاء يمتلك حس خيالي أساسه الملاحظة الدقيقة والذوق الجمالي والرغبة في إيجاد بيئة جمالية وذوقية جديدة, فكل الرسامين الاستشراقيين استعانوا بالملاحظة ورصد شخوصهم في أنجاز لوحاتهم ، وان كانت بمنطق الواقع الذي انطلقوا من خلاله في الكثير من لوحاتهم ، إلا إنهم لم يستغنوا عن قدرة ألذات وعناصرها بل كانت الأساس الذي انطلق منه الرسام الاستشراقي, فاستعانوا بها في صياغتهم الفنية ،فالتخييل كرؤية فنية هنا تؤهل الرسام لرؤية الأسرار المختبئة خلف الظواهر وما أبدعه الرسام أصلاً في مخيلته وعكسه عن الواقع داخل ألذات والواقع المتخيل بلوحه فنية ، معطياً الخيال بذلك فرصة للرسام إن يصف المجتمع بموضوعي من وجهة نظر فنية، وجمالية، ذاتية - تخييلية دون الغرق في الخيال اللامتناهي .[٣]

ومن هذا نجد إن الاستشراقي يلتقط الانطباعات والمعطيات الشكلية الخارجية كلمع الفسيفساء ثم يخزنها داخلياً ثم يعود لخلقها بتأثير انفعالاته الجامحة معيداً بذلك خلقا مبدعاً يحمل مضمونا تخييليا يرتقي به إلى عالم سايكولوجي في تهويمات مبدعه لتعبر عن هذه الانفعالات باللون والحركة والخط والخيال ، و(اللون والحركة) هنا كفيلان بإظهار تكوين المضمون التخييلي في وحي وغرابة يمثل تلك العوالم الواقعة (شكل ٨,٦,٣) .[٤]

وبالتالي فان الحقيقة التي فاجأت هؤلاء الرسامين الاستشراقيين في بلاد العرب قد تجاوزت الحلم والوصف كما قال (جوبان) :"لقد انتقل ديلاكروا فجأة من جو باريس الداكن القاتم إلى جو الجزائر وطنجة ، حيث نور الشمس يملأ السهول والصحاري وحيث الحياة الهادئة وحيث الفرح والنور وحيث الجمال الطبيعي والألوان الزاهية " .[٥]

ومن هنا نجد إن الرسام الاستشراقي لم يكن أبداً إلا ذي نظرية ذاتية* خالصة إلى حد ما دون الاكتفاء عن الموضوع، بحيث وصلوا في بعض لوحاتهم إلى حد الغموض والإيهام، فهو يميل دائماً إلى الصور العيانية منظوراً الية من خلال ذاته والذي يشير إلى الأشياء الواقعية, وهي

** ولد في(لي رايشل) في فرنسا(١٨٢٠) وتوفي في (سانت ماريس)(١٨٧٦ م) كان شديد التاثير برسومات (ديلاكروا) بل كان الاقرب الية بحكم سفره إلى إلى شمال افريقيا معه.(للمزيد
Tharntan , Lynne , The Oreintalists Painter – Travellesop.cit.p.٩٦.)

[١] ينظر: بهنسي، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص٣٨ .

[٢] تيغيم ، فيليب ،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المصدر السابق ،ص٢٣٩ .

[٣] ينظر: تيغيم ، فيليب ،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المصدر السابق ، ص ٩٣٧ .

[٤] Lynne , Tharntan .Women As Portrayed In Orintalalist Painting ,op.cit.p. ١٢٨

.

[٥] ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص٤٨ .

* الذات مقوله فلسفية تطلق على معاني عدة حسب الحقل الذي ترد فيه والاستخدام الذي يعنيناً مقولة تقابل الموضوع وهي بمعنى حقيقة الشيء وما هميته والقدرة على المعرفة الاستنتاجية . (للمزيد ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ص١٥).

موجودة فعلاً بصفاتها وتكوينها خارج الإنسان ومستقلة عنه وبين الصورة الذاتية والمفتعلة ببنية عناصرها, وبأي صورة كانت حسية أو خيالية أو عقلية، لان طبيعة المفاهيم والصورة الذهنية المتشكلة تتميز بخاصية كونها مرآة للأشياء الخارجة عنها, لكنها تشترط انعكاساً تخييلياً موجهاً نحو متلقي خاص .[١] لذا فان الصورة الاستشراقية الموضوعة للحكم الجمالي ، تكون عن طريق إدراك تلك الصورة وبأي من الأدوات لاليات الذاتية لفعل التخييل للرسام الاستشراقي والتي تقوم على اسس ثلاثة هي: الحس والعقل والخيال[٢]. وللإدراك الموضوع علينا إن نعرف ان رسوم المستشرقين لم تعني بمفردات الطبيعة بكل تفاصيلها بل انشغلت في أبداع طبيعة أخرى (جديدة ومتخيلة) انسجم فيها الجمال الحسي المتصور مع التوجهات الجمالية الخيالية للذات، وذلك بنقل الشكل وتدوين ما هو جوهري للواقع الطبيعي أو ما هو متلقي مترسب في الذاكرة، وهذا التوجه يقوم على أساس ايقاض التخييل المحفوظ في ذات الرسام الاستشراقي من خلال صياغة جديدة للشكل واللون والتكوين فضلاًعن ايقاظ فعل التخييل المحفوظ أيضاً في ذات المتلقي – المشاهد من خلال صياغة جديدة للوصول الى أستجابة عقلية ووجدانية بكل مراتبها وعن طريق أللوحة الاستشراقيه المتخيلة .[٣] إذن ، فالرسم الاستشراقي ، استند على فعالية التخييل كتعبير رمزي عن إيحاءات وفك للدلالات المعنوية في الصورة بمعالجات ذات أنغام لونية وشكلية مختلفة ،لينسب الرسام إلى نفسه عالماً طالما كان تواقاً لامتلاكه ، وبالنتيجة فالتخييل عملية نقض واقع وجود الرسام والمتلقي وواقع الفكرة نفسها، وهو جناح مرمز لبلوغ عوالم يسعى الية ويتوسع بها ، فهي بعيدة جداً عن العالم الواقع لكنها قريبة إلى جوهر الشرق ، وبالنتيجة يمكن القول إن الرسم الاستشراقي التخييلي لعب دوراً في وضع وجدان المتذوق واحساساته إلى مناطق نفسية ومن خلال محاورة العقل والوجدان في بلوغ حقيقة معرفية ما، وخلق عالماً جديداً متخيلاً فعمل أي فكرة ليس بالضرورة إفرازا يتحرر الرسام بواسطته وعلى طريقته من نوبات أو افكار يائسة أو من فضوله القلق أو من الغرور الذي يدفع به الواقع بأشياء لا يملكها للسيطرة على الذات، فالانفعال هنا يعبر عن نفسه من خلال العقل الجمالي والوجدان الكامن ومن خلال لذات تعد كحالة ذهنية في ضوء تحليل جمالي لفكرة متخيله .[٤]

اعتمد الاستشراقيون من جهة أخرى على توظيف الأشكال المعمارية والمساجد والمآذن قي رسوماتهم وكما شاهدوها في الصور الفوتوغرافية أو في الواقع ،كما في (شكل ٣٩) ووظفوا الاشكال والزخرفة العربية الإسلامية التي تعتمد على المعطيات الحسية من مؤثرات بصرية فضلاً عن النظرية من خلال كتب وصور, وما ذكر عنها في أدب الرحالة وتوصل إلية الجماليين مثل (كانت)، وتصويرهم للمواقع خلال المشاهد الشرقية ، فكان تصوريهم مزج واشتباك وتشاكل ما بين الرؤية التي تعتمد جماليات الحس والجماليات التي تعتمد الوجدان ،وأصبحت نتاجاتهم توليفات تسبح في عالم من الخيال والسحر والحلم ، فأمتزج الحس بالعقل واللذة بالنشوة ، وأصبحت أجساد النساء ذات الحس الايروتيكي تمتزج بالأشكال الزخرفية وكأنها تصور البعد الروحي لهذا الإحساس ، لذا عد الرسام الاستشراقي موفقاً في توظيف خصوصيات الشرق الزخرفية واللونية والمعمارية و(الموسيقية)، وحكاياته التي يتشكل فيها الحس بالعقل مرة وبالحس الظاهر لوجدانه العميق الباطني مره أخرى ، لذلك سعى الرسام الاستشراقي إلى الإكثار بل الافراط في تصوير ذلك الحس الذي يشوبه الغموض والسحر في توظيف تلك الوحدات

---

[١] ينظر: اليزدي ، محمد تقي صباح ، المنهج الجديد في تعليم الفلسفة ، ج١، ت: محمد عبد المعلم الحاكاني ، مدرسة النشر الاسلامي ، ايران ، ١٩٩٩م ، ص١٧٤ .

[٢] ينظر: اليزدي ، محمد تقي صباح ، المنهج الجديد في تعليم الفلسفة ، ج١،المصدر السابق، ص١٧٤ .

[٣] N , Perez , Nissan , Fagust , Amilcare Pizzi , P , A , Malian , Italy ، ١٩٨٨ , P, , ٢٠

[٤] ينظر: البرس ، ر.م ، الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ت: جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ص١٥ . للمزيد ينظر :

Lynne , Thernten ,The Orientalism Painter – travellers,op,cit,p.١١٣.

البنائية والجمالية على السواء ، فجسد المرأه العاري الغض يمتزج بحرارة الألوان (الحمراء والبرتقالية)، ممتزجاً مع الزخرفة العربية ، لتشكيل في النهاية وحدة بنائية متفردة (لوحة ٢٢).[١]

كان إلاستشراقيون يبدأون من الأشياء المادية المؤثرة في العقل والوجدان والذهن معاً ومن هذا الجانب؛ حاولوا الوصول إلى نوع من الإشكال ذات إبعاد نفسية تعبيرية للوصول إلى بعداً تخييلياً يقترب من المناخ الشرقي العربي السمعي البصري كما في الكثير من اللوحات التي تصور مثلاً جلسات الخمر والنساء والطرب (شكل ٤٤,١٣) ، فعلى الرسام الاستشراقي إن يتجاوز هذه الطبيعة الساكنة ليعبر عن الأثر العميق في النفس أي من المناطق الغائرة اللاشعورية، وتحديداً مناطق اللاوعي والخيال والوجدان لتصل بها إلى أفاق التخييل في الذهن، فلقد كان كل من الرسام والرحالة والأديب الاستشراقي يعبر عنها من خلال اللغة والشعر والأدب وعن طريق الإيحاء بهذه الرموز الملتقطة حدسياً ، وفي هذا الجانب لا يتطلب منة إن يتقيد بالعالم الخارجي إلا بقدر ما يساعدها على اتخاذها كمنطقة لعب لخلجاته النفسية للتعبير ، فالصورة الاستشراقية أو اللوحة الاستشراقية ذاتية وليست انطباعية حسية عابرة أو موضوعية ساذجة في مادتها فهي عميقة كبعض اللوحات في الفن الحديث تنتقل إلى عالم العقل والوجدان المحسوس كوعي نهائي، ولهذا فالتخييل الاستشراقي نسبي مرتبط بالخواطر العميقة التي يعانيها الرسام بين خلجاته وبالنتيجة يتحول إلى تخييل إبداعي[٢] .والتخييل هنا يتميز بديناميكية وقدرة على إبقاء وجدانات وخيالات المتلقي وينفتح فيها في افق لأحد له لتداعي المعاني والعواطف، فهي بالنسبة للمتذوق الجمالي تنطلق بافق أخر غير أفق التشكيل المادي وذلك بحكم ديمومة التخييل فيه.[٣]

فـ(دينيت) مثلاً : (شكل ٢٣ – ٢٤) كان فعالاً في استشراقه للصور المتخيلة للشرق فوهب أشكاله استقلاليتها وحريتها دون تحديد قاطعً بقوالب مدرسة فنية معينة ، وقد شهد (دينيت) هذا التحول الفني والمعرفي خلال مشواره الفني معارضاً للأساليب التقليدية ومعززاً قيمة الذات إزاء الموضوع، فيكون الخيال هنا منصفاً في انه لم يكن بقدر إيحاء القيم التصورية التقليدية .فكان همة عامة الحصول على معادل صوري لآنفعلاته إزاء الطبيعة الشرقية [٤] ، وبالتالي فقد صعد من قيمة التخييل والوجدان وخفض التركيز على المدرك الحسي للمرئيات وتخطى الواقع الموضوعي ، فصار ينظر ولا يرى ، وصار يجهد عينه على اكتشاف ما ليس موجوداً بالفعل[٥] ،فالعين البصيرة التي لديه ، التي ترى جوهر المرئي المستقل (المقترح) في علاقاته الجمالية الجديدة ، قد منحت أعماله زهواً لونياً ، ففي لوحته (شهيد الحب, شكل ٢٣) يفكك النور صلابة الأشياء، فيتبدد اثر الشكل في خيال واقعي لم يعد إلا افتراضياً, إما رسومه لمجموعة الصور فتعد قمة تطوره الفني إذ تركز الاهتمام الكلي على جماليات الشكل الخارجي وإظهاره بصوره تسترعي الانتباه (كما فعل بعض الانطباعيين)[٦]، فأصبحت الأشياء هنا مسوغاً مسوغاً لعلاقات تجريدية قائمة على أساس من العلاقات البنائية بين العناصر المكونة للوحة ، وهنا ما يشير إلى بنية تخييلية أكثر عمقاً بعد إن عمق الرؤية فيها ، لتكون ذاتية خالصة (بحدود هذا الاتجاه في الرسم)، كما تكشف آليات التخييل هنا عن تداخل وجداني وغياب سلطة الموضوع (معرفياً) ، وكأنه رجل جالس يتأمل طبيعة الوجود ، ثم بدأ كأنه استطاع أخيرا إن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤيا لطبيعة الشرق بفعل ضغط معرفية الذات ووحدانيتها ،

---

[١] ينظر: المشهداني ، محمود حسين عبد الرحمن ، تاثيرات الفن العربي الاسلامي في الرسم الأوربي الحديث , المصدر السابق ، ص٣٦ .

[٢] ينظر: هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ،١٩٧٣، ص٤١٧ .

[٣] ينظر: هاوزر ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ،ج ١, المصدر السابق ، ص٤٣٩ .

[٤] باونس ، الان ,الفن الأوربي الحديث ،ت: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ،١٩٩٠م ، ص٣٢ .

[٥] ينظر: سيرولا،موريس،الانطباعية ،ت:هنري زغيب ، منشورات عويدات، بيروت باريس،١٩٨٢،ص٨٤ .

[٦] ينظر: قطايه ، سلمان ، المدرسة الانطباعية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ،١٩٧١ ،ص٦٣.

وبذلك تحولت واقعية وطبيعية (دينيت) إلى نوع من الرموز الكونية مس بها الفن الانطباعي مساً وشيكاً .[١]

وقد مارس أيضاً (جيروم) فنه بحرية دون إن يخضع لقيود خارجية سواء كموضوع أو معالجة، وكان لا بد لهذه الحرية من إن تناهض المطابقة الدقيقة للإشكال المرئية وكأن لوحته (في الحمام) تصور أولا نتاج مخيلة وليس نسخة من الواقع ، لقد حرص أيضاً على إن يكسب أشكاله عاطفة تشعر المتلقي وتمنحة فرصة بالفرح والنشوة والسعادة عبر معالجاتة اللونية ومجموعة الوانة الزاهية والانتقال من العتمة إلى النور بشفافية ، ونقل شعوره بجمال الأجساد الأنثوية وتحريكها باستدارات لطيفة (ينظر شكل ١١,١٢,١٣).[٢]

وبهذا فأن الرسام الاستشراقي أوجد عالماً خيالاً لم يكن موجوداً حسياً بشكله الكامل ، بل إن هذا العالم متخيل ينسجم مع النزعة الرومانسية التي بدأت تغزو أوربا، فهذا العالم يتناسب مع حجم الاهتمام الغربي بالشرق, للعالم الجديد ,الذي بني اغلبه على شهرة حكايات إلف ليلة وليلة التي اعتمدت دراما متحولة ومشبعة بالغرائب والمغامرات, ومنها المغامرات الشهوانية الايروتيكية ، فبدأ إلاستشراقيون استغلال هذه النزعة وتوظيفها بقوة في رسومات وأشكال تقترب من فكرة المتخيل المعرفي والمتأمل للواقع ، بالمناخ العربي, بعراقة وتاريخة وفطرتة وبدائيتة وفكاهتة, فذهبوا مع الواقع العربي الشرقي لإنتاج لوحات متخيلة تصور مخيلة الرسام للشرق ، شرق مفعم بالنساء الجميلات والجنس بدأ فيه العرب والشرقيين محمومين وشهوانيين يعشقون الجنس وبقية الملذات كالخمر والموسيقى والموائد العامرة والرقص والحمامات التي تظهر فيها المحضيات والجواري والعشيقات وكأنهن خلقن ليستعرض هذا الجمال الرائع والفتنة المتناهية ، فهذا العالم قد يكون موجوداً ، لكنه لا يشكل كل الشرق او جوهره بكل تفاصيله لكن يسجل ما نقله ألرحاله والرسامين إلاستشراقيين أنفسهم.[٣]

إن المعرفة التخييلية الاستشراقية واليتها المشتركة منذ انطلاقة عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر اتسمت بتصعيد واضح للقوى الحسية بحكم ارتباطها بالموضوع الخارجي الممتزج بفعل الخيال والتخييل وبقوة وجدانية دعت الأشكال إلى مفارقة طفيفة كما نجده عند (جون نوفي , كارل هاج ,البرت اوبلت)* للعالم المرئي, ومفارقة اشد كما عند

(يوجين ديلاكروا , يوجين بافي , الفرد ديهاودنج)*, فضلاً عن التحول الذي جسده الوجدان والنزعة الرومانسية باقترابها من الاغتراب والحلم والغموض والحكايات في اللوحة الذي حوله اثر للانفعال باللون والضوء ،ليتناسب مع تلك النزعة حتى تنفرد اللوحة بكيان خاص قائم على التخييل بالعلاقات التشكيلية من خلال إلية تخييل قادرة على الاحتواء الآني لاحساسات ذات الفنان الحرة, وبعفوية بالغة من دون إن تخرج من الإطار العام لاتجاه المستشرقين إن عمل إلاستشراقيون ذي الأداء السريع كان يستهدف رصد اللحظة المعرفية والوجدانية بقيمة اللون

---

[١] ينظر: ليماري ، جان ، الانطباعية ، المصدر السابق، ص١٣٩. وللمزيد ينظر : باونس ، الان ، الفن الأوربي الحديث ,المصدر السابق ، ص٤٧ .

[٢] ينظر:امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ – ١٩٧٠, المصدر السابق ، ص٥٣ – ٥٤ .

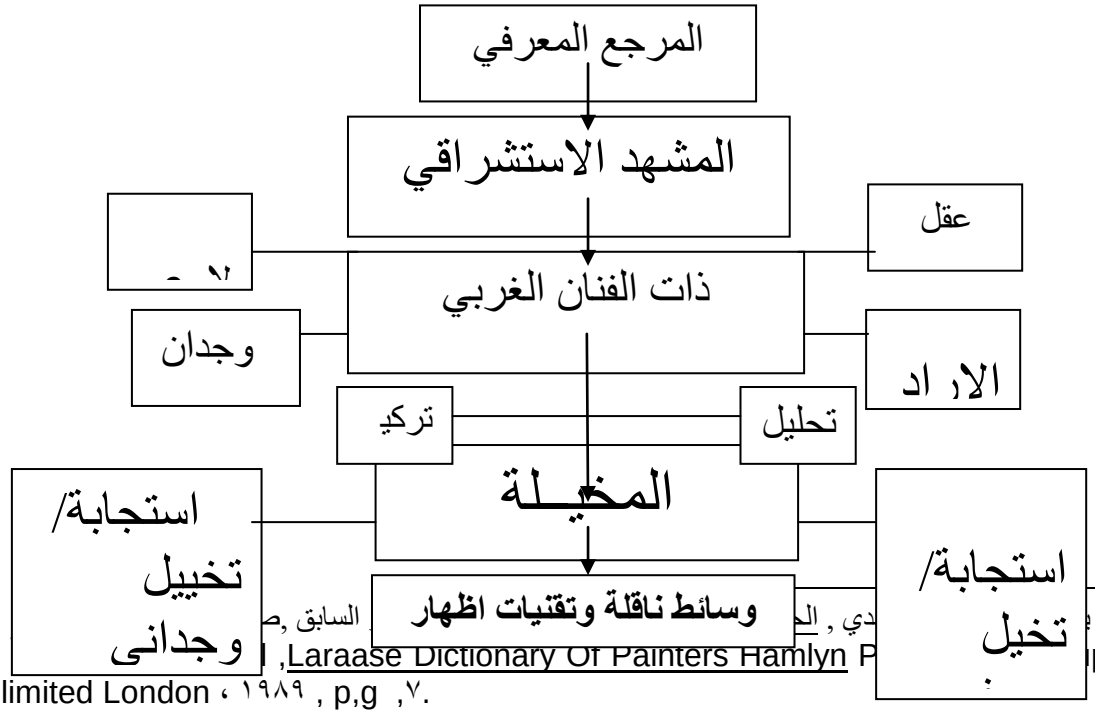
[٣] . ينظر: شك، ارفن جميل ، الاستشراق جنسياً ،المصدر السابق، ص٥٧.

* (جون نوفي) ولد عام(١٨٤٢)وتوفي عام(١٩٢٣م) من أصحاب المدرسة الفرنسية في الاستشراق. إما (كارل هاج) , ولد عام (١٨٢٠) وتوفي عام(١٩١٥م) جاء مع الجيش الألماني وهو ألماني الأصل ,إما (ألبرت اوبلت) , ولد عام (١٨٢٠) وتوفي عام(١٩٣٨) وهو فرنسي الأصل .(للمزيد Thorntun,lynne the orientalism painter – travellers .op.cit.p.١٢٨ – ١٨ – ١١٠ .)

* (يوجين بافي) من أصحاب النزعة الفرنسية زار جميع أقطار المغرب العربي وبقي في مصر من (١٨٧٠ –١٨٨٠). (الفرد ديهاودنج) ولد في باريس (١٨٢٢)وتوفي عام(١٨٨٢) له نزعه رومانتيكية في رسم الأشكال .(ينظر:
Thorntun,lynne the orientalism painter – travellers.op.cit.p. ٦٢ – ١٤٦.)

التعبيرية والفهم الحديث للعلاقات البنائية التشكيلية بما يساهم في ابراز المنحنى الجمالي الخاص الذي أخذه الرسامون الإستشراقيون.[١]

وكما إن لكل رسام أسلوبه الخاص في إظهار شكل تخييلي خاص به دون سواه نجد إن لكل رسام أيضاً أسلوباً منفرداً به في إظهار الاشكال متخيلة كل حسب قناعته، وعندما يحدث إن تكون هنالك حلقة وصل بين الرؤية الجمالية والمثل الحسيه يعمد الرسام إحداث أكثر من تشكيل جديد تحقيقاً لمثاله الجمالي، وإظهار هذا الانطباع بين التخييل والتصور في وحدة متكاملة مع المثال يكون شكلاً متخيلاً يحقق وجوداً متكاملا ومعبراً عن تصور جمالي عميق في لحظات من الإلهام واللذة .[٢] وللتعبير جمالياً عما يعانيه الرسام معرفياً لحل هذه المشكلة التي تكون بمثابة صور وجدانية متدفقة تأخذه الذات بشفافية فوق سطح اللوحة، فيكون هنالك نوع من التعاضد الجمالي والوجداني من جهة والحس من جهة أخرى ، وهذا التعاضد هو الخط الذي يفصل بين التخيل والتخييل كمجموعة أفعال متلازمة ومترابطة بالرسام الاستشراقي بسبب خزينة الوجداني والمعرفي في تشكيل صورة مثالية من خلال التفكير والإحساس المتواصل فيها ،والقيام بعمليات معرفية وفنية لإضافة أو حذف الإشكال وعملية بنائها ، وصولاً إلى مثال تخييلي نهائي يحمل تأثيره إلى المتذوق بشكل شمولي شمولية رؤية الرسام الغربي إلى جوهر الشرق المتخيل، فمن الخطأ هنا إن نقول إن شكلاً أو جزء من اللوحة الفنية الاستشراقية عمل هذا المعنى بل هي كل متكامل لان هنالك علاقات وروابط بين الأشكال والخطوط والألوان والزخارف، فتصبح اللوحة مثال تخييلي عقلي وذلك لانبثاقها من أسس عقلية كلاسيكية بعيدة ووجدانية خيالية، ولكونها ذات نزعة رومانسية متحررة، فهي تشكيل مجموعة صور موجودة في ألانا العليا عند المتلقي، وحين يكون الشكل المتخيل الذي يحده العقل من جموح الخيال يتجلى هذا متجاوزاً تلك الحدود العقلية، فيبدأ أو يكون التخييل أكثر عاطفية، ومندفعاً، جامحاً، بقوة وفعالية ،فهنالك بنيتن في التشكيل التخييلي اللوحة ، تنقسم حسب بنية المتخيل، فالمتلقي العاطفي الذي يتغلب على الشكل المتخيل عقلياً، يصبح التخييل هنا تخييلا عاطفياً تحده حدود العقل، أي تصبح مستوى العاطفة أعلى من مستوى العقل، فتتحرر الأشياء بعيداً عن كينونتها، وإذا ما تغلب الجانب العقلي على الجانب العاطفي أصبح المتلقي هنا تخييليا عقلياً يحده حدود العقل ، وبفعل هذه الحقيقة يتمكن المتلقي من إن يرى العالم الأخر عن طريق اللوحة المتخيلة الاستشراقية في صورة لا نهاية لها،مختلفة، ومتغايرة، بعدد ما يوجد من متلقين، والجدول الأتي يبين الية بناء الصورة الاستشراقية المتخيلة :



[١] السابق ,ص
Laraase Dictionary Of Painters Hamlyn P ,
limited London ، ١٩٨٩ , p,g ,٧.

المتلقي الغربي المنجز

مخطط يوضح الية بناء الصورة الاستشراقية المتخيلة

أن صورة الرسام الاستشراقي وان كانت اقرب إلى الرومانتيكية ذات الارتباط والمعالجات الكلاسيكية ،إلا إنها متزينة بطبيعة وثقافة الشرق ، فأخذت تيارها الخاص في مسيرة الفن وبالية جديدة ،فالمتلقي لهذه الأعمال هو اقرب إلى تلقي الفن الاستشراقي [١]. ومن هنا فان عملية التخييل عند المتلقي ذات فعالية نفسية وجمالية وبمختلف الاتجاهات ألفنيه ومختلف الأذواق ، فتشترك بها عوالم الوعي واللاوعي من خلال استنفار المتلقي لكامل طاقاته العقلية في اظهار مثالية تخييلية بعده إن إلية التخييل هي عملية عقلية وجدانية منظمة قائمة على عنصرين هما: الاهتمام والتفكير على حد كبير، وعلى العمليات الأخرى المرتكزة عليها كالإدراك، والتذكر، والتركيب، اللاوعي وحرية الإرادة, وما ترتبط بهذه العمليات من أجهزة عقلية مختلفة كالمخيلة والذاكرة الصورية, فتكون الحصيلة تكوين مصورات وهمية وخيالية لعمل المتلقي والرسام الاستشراقي على السواء وباعتماد إلية الحذف والإضافة التي تظهرها النفس ، وتشكيلها بشكل ما يطابق تماماً المثال التخييلي وقبله المعرفي والوجداني، فالتفكير وتكوين التصورات؛ عملية عقلية واعية ارتبطت مع الفنان/المتلقي منذ الصغر وهذه القدرة تزداد بتقدم السن لارتباط هذه المقدرة بخزينة الذاكره في الناتج بحكم احتكاك الفنان الاستشراقي بالعالم الخارجي/العالم العربي .[٢]

وللفكر التخييلي دور رئيسي في المعرفة الجمالية والذوقية للرسام الاستشراقي والمتلقي لكن يأتي الاختلاف في قيمتها بكيفية الوصول إلى الحقائق الذوقية والقرائية للعمل الفني ، فتوضع تارة في منطقة بين الحس والعقل وتارة، يصبح النديم للعقل ومتآزراً معه ، ومع ذلك يعد التخييل في الفكر الإستشراقي من جهة أخرى أساسا في تكوين المعتقدات المعرفية والجمالية للرسام الاستشراقي والمتلقي للوحة الاستشراقية.[٣] فالعين لدى الرسام الاستشراقي والمتلقي تلتقط المشاهد والإحداث والصور, والذاكرة البصرية تخزن هذه الصور لكليهما (الرسام الاستشراقي والمتلقي) على حد سواء وكما تترى لهم واقعياً والعقل هنا يكون هذه التصورات بالاستناد إلى الحس التخييلي الذي يقيم تشبيهات ومقارنات بين الماضي (الغربي الأوربي ،المتخيل الشعبي)والحاضر (العربي،الشرقي الإسلامي) وبين الإحداث والمواقف، وبين الأشياء المختلفة ...الخ ، والماضي والحاضر (زمانياً،ومكانياً،ومعرفياً، ووجدانياً،ووجودياً) هنا هو يتكثف في وجداني ومعرفة ويرتبط بالطبيعة النفسية للفنان والمتلقي وجاهزيته الذوقية وخبرته في عمليات التلقي ، والتاريخ الفني وهو ماضٍ وحاضر في وجود العمل الفني، والحاضر لماضي وجوده وهو الرسام الاستشراقي ، وحضور المتلقي وغيابه بعد عملية التلقي ، هو جدل حضور وغياب أو وجود وعدم بين العمل الفني والمتلقي ، حضور وغياب للذات والموضوع معاً.[٤]

لذلك يمكن إن نستنتج إن الدور التخييلي للمتلقي وصلته بالعالم الحسي والعالم غير الحسي هي بين الموضوع والذات عبر تجارب وأراء مختلفة وعديدة، فالتجربة الاستشراقية بامتثال الرسام الاستشراقي للقوى الباطنية (الذات وعناصرها: من حس وخيال ووجدان

---

[١] thartan ,lynne .The Orientalist s Paiter – travelles .op,cit.p.١١٠ .

[٢] ينظر: عبد الحميد ، شاكر ، العملية الإبداعية في فن التصوير , سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة القومية ، الكويت ، ١٩٧٩م ،ص٧٩.

[٣] ينظر: بدوي ، عبد الرحمن ، افلاطون , المصدر السابق ،ص١٥٤. للمزيد ينظر: افلاطون, فيدرون الأصول الافلاطونية , ج١،ت: نجيب بلدي وآخرون ، مكتبة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ١٩٦١ , ص١٤ .

[٤] ينظر: بدوي ، عبد الرحمن ، ارسطو, المصدر السابق ، ص٢٥٠ – ٢٥٢ .

ولأوعي وحرية إرادة)* . والتي تشرق في التلقي الفعال والتلقي المنفعل وحتى يستكمل التخييل المعرفة التخييلية ، فيساعدنا على الاتصال بعالم الاخر (الجمالي والوجداني) عبر واقع طبيعي وهذا ما أكدته أيضاً بعض الحركات الفنية كالرومانسية باستخدام عنصر الوجدان للوصول الى التخييل مقابل العقل، باستخدامها أيضاً عنصر الإثارة في صياغة جمال تخييلي مقابل العقل أيضاً وإحكامه في محاولة للكشف عن حقائق النفس الإنسانية [١] . وهذا ما يجعل الصورة واللوحة الفنية المتخيلة لدى الرسام الاستشراقي وثيقة الصلة بالنفس بالنسبة الى الذاتي لان تراكيبها مستندة إلى مخزون استذكاري وطبيعة النفس الموجودة من عاطفة وتخييل كقوى مقدسة في الذات [٢] . لذا فحقيقة التخييل والخيال المدرك للجمال ، للمتذوق والرسام الاستشراقي كونه حصيلة الذهن والمخيلة وبمعونة التخييل ، ويمكن التوفيق في إدراك المتناقضات ضمن وحدة مدركة للخيال ، وان هذه الوحدة لا يمكن إدراكها بالعقل فقط بل بالتخييل المباشر ، وبالنتيجة تظهر لنا عدة أمثله تخييلية ظهوراً مجازياً مجرداً يعد إن التخييل يمكن تبيانه ووصفه وظيفة ونشاط ذهني يمتلك القدرة على خلق صور متنوعة تمعن من انطلاقته من العقل ، وهو خلاصة الوجود الروحي الفيزيقي الذي يظهر كرمز في عملية تشترك بها عوالم المحسوسات والانفعالات الوجدانية وعملية تتداعى الخواطر التي تكون مسؤولة عن إيجاد روابط بين العالم الحسي في انطباعات ملتقطة للبيئة والعالم العربي الشرقي وبين الانطباعات الناشئة عن وجود مشاهدات سابقة موجودة في العقل ، فهذه عملية التداعي تكون ذات تصور خيالي تنطبق بدورها على ما هو موجود في عالم المثل الجمالي ,فتتبع (ألانا)* في إظهار هذه الصورة من خلال عملية المراقبة الدائمة وصولاً إلى توازن نهائي محتم ، وعلى عد إن الشكل أو اللوحة الفنية الاستشراقية هي الرمز الذي حمله الرسام الاستشراقي لمعانٍ ذهنية ونفسية ، ولإحالتها إلى تخييل متلقٍ بأسلوب متفرد وجعلها وعاءاً في نقل تجربته الذاتية والاجتماعية .[٣] وهكذا يظهر لنا إن التخييل هو حاجة يطلع بها الرسام الاستشراقي أمام نفسه قبل إن يكون مسئولا أمام تخييل غيره (المتذوق) في التعبير عن عمله الفني وعن صدق انفعاله الجمالي والوجداني ودقة تفسيره التخييلي جمالياً وفكرياً .[٤] فالتخييل في نتاجات الرساميين الاستشراقيين ليس مجرد جهد يقوم به عقل المتلقي والمتذوق لاكتشاف وإظهار عوالم جديدة بل هو جهد خلاق من ذات الرسام الاستشراقي، ليوصل إلى تلك المعرفة المدركة جمالياً للعالم الأخر بتعبير وتواصل علاقات رمزية ، والرسام الاستشراقي يتأمل عالمه الباطني بأفق الخيال ، ومن خلال مدركات العقل العليا كونها مثلاً عليا يستطيع إن يصلها بالتخييل إلى عالم الجمالي ، وهو مفعم بالعاطفة والوجدان من خلال مجموعة عمليات تجريد وتجميع وتحريف واندماج وتحطيم ومبالغة في مجموعة معالجاته النفسية البنائية، أي اكتشاف باطني – نفسي لكل شيء ظاهري وغامض

---

* قسم د. كاظم نوير في بحثه بنية الذاتي إلى خمسة عناصر (الوعي والإدراك ,اللاوعي , الخيال , الوجدان العاطفة , حرية الاراده) وكما اشرنا إلية. (للمزيد ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث , المصدر السابق, ص٧٤).

[١] ينظر: خالد ، عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن , المصدر السابق ، ص٢٣٢ – ٢٣٤ للمزيد ، مصطفى ، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي , العالم القديم، ج٢ ،المصدر السابق ،ص٣٦ . وايضاً: مجموعة من المؤلفين ، محيط الفنون ,ج١ , المصدر السابق ، ص٣٩٢ – ٢٩٣ .

[٢] ينظر: خالد ، عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن ,المصدر السابق ، ص٢٣٤.

* إن انبثاق الانا يحدث لمواجهة الواقع , فيتوارى الإنسان في هذه المدة ولو نسبياً عن اللذة، واليات الانا هي العمليات الثانوية وهي عملية التفكير الواقعي محكوم بما هو مدرك في البيئة حول الفرد ، وفي هذه المدة يتم اختيار الأشياء بوعي ثم يحاول تنفيذه في الواقع وهو منبثق عن الهو ويعمل من خلالها.(ينظر:داود, عزيز حنا،وناظم هاشم العبيدي ,علم نفس الشخصية, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد,مطبعة الموصل,١٩٩٠,ص ٨٨).

[٣] ينظر: عبد الحميد ، شاكر ، العملية الإبداعية في التصوير ، المصدر السابق , ص٣٩-٤٥ .

[٤] ينظر: هيوج ، سلفرمان ، نصّيات بين الهيومنطقيا والتفكيكية ، ت: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص١٤٨ .

(الحكايات والشخصيات والاماكن الغامضة في المواقع العربية والحكائي للمخيلة الشعبية الأوربية)، وهكذا أصبح الرسام الاستشراقي بمتخيله الجمالي مستفيقاً على نداء ذاتي ينهض به بجمال ذاتي مفترض ، فيحول مدركاته الحسية من حالة الجمود الموجودة في صلابتها الحسية إلى أشكال مفعمة بالوجدان وناطقة بالعاطفة والحب والجمال ،لهذا نستنتج إن الرسام الاستشراقي بحاجة إلى معالجات خيالية 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 .[١]

فنجد إن العلاقة بين الفن الاستشراقي المتخيل والتخييل لدى المتلقي علاقة وثيقة متضامنة ، وفي الفن الاستشراقي خاصة ، نجد انه فن متخيل يستمد معرفته من الذات وفي آليات ومعالجات بنائية لعناصر الذات، بتقديم الخيال والوجدان يتمركزعلى بعض عناصر الذات والعلاقات والعناصر الفنية من الخيال الرومانسي الذي يملكه الاستشراقي ، وهو حر لأنها أكثر الملكات نشاطاً وخصباً في الحصول على الصور المتخيلة بحكم تماسها مع الواقع والوجدان مباشرة وكما أسلفنا سابقاً ، لذا فأن تحرر الرسام من المعطيات الحسية وعدم الامتثال لها قد منحته مرونة مباشرة في تشكيل وتركيب الصورة المرئية بصيغ جديدة وتجريدها من أسسها الحسية الواقعية الصلبة ، مما يدعو المتذوق والمشاهد إلى الوصول إلى الانفعال الوجداني الموجود في خلجات نفسه وكما عالجها الرسام الاستشراقي في لوحته .[٢]

لذا يعد التخييل المتبادل بين ذات الرسام وموضوعه وما بين ذات المتلقي وموضوعه (أللوحة) هو بمثابة مثال له واقع وافق ذوقي – معرفي في جوهر النفس ،ويحاول هذا المثال إن يتسامى ليكون مدركاً وجدانياً وجمالياً قابلاً للتذوق العقلي فيما بعد، يتأمله المتلقي ويتلذذ به بلغة علاقات رمزية ووجدانية يقدمها المتلقي بفيض من خواطره وخبراته ، لهذا نجد إن المتلقي بتخييل الفن واشكالة من خلال عملية إعادة تأمل الحياة في نتاج الرسام الاستشراقي الذي صور لنا هذه الرموز الوجدانية وقدمها لنا كمعرفة وجدانية بتعبير انفعال شعوري ووفق بنية جمالية ذاتية، والذي حاول الرسام تقديمه مباشرة ليتعاضد ويتساوى مع طبيعة سحر الشرق وسحر الفن والجمال في حضور وغياب لهذا العالم الموجود والمفترض في آن واحد ،وبذلك تكون إلية التخييل للمتلقي في العمل الفني الاستشراقي هي الكشف عن ذات المتلقي في استنباطه الداخلي ، لذلك يكون التأمل الخارجي ما هو إلا سبب لاستنباطه الداخلي في مقابل الطبيعة العربية الشرقية والمؤثرات الأخرى .[٣]

لذا فهناك متشابهات في التعبير الجمالي لتصبح رموزاً تعبر عن الحالة النفسية وعن واقعيتها ، فهذه المتشابهات تكون باختيار التخييل، والمحقق لروح العالم المقترح في مثاليته (الرسام الاستشراقي) التي تعد منافية لمظاهر عالم الحس كإشارات خيالية متجمعة في اللاوعي وبالنتيجة يكون الرسام الاستشراقي والمتخيل المتلقي قد تغلب على الملاحظة بالتخييل فيعيد خلق عالم الشرق لسحره وغموضه وحكاياته ومعتقداته وفق مخطط جديد على أساس افتراضي وهمي ينظم فوضى المشاعر والوجدانيات ومتطلع إلى الفوز في ملذاته .[٤] وبذلك يكون تبادل الحواس ووظائف بعضها البعض قد اتخذ ضلاً لشيء أخر وحدد الإحساس ذاته بان يكون رمزاً وإيحاءا لإحساس أخر، وهذا ما ينسجم مع تداعي الأفكار والصور وتراكم العواطف واختزال الوجود ضمن دائرة الوعي الذي يملكه، فغاية الرسام الاستشراقي هنا هو الرفض والتمرد على واقعه الحقيقي أي بيئته الغربية بما تمتلك من خواص معرفية – وجمالية وما إلى ذلك فيمظهر باطنه

---

[١] ينظر: الروبي ، الفت كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، المصدر السابق ، ص٦٠-٦٢ و ١١٧-١٢٠. وللمزيد ينظر: تيغيم ، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المصدر السابق،ص١٦٣ .

[٢] ينظر: تيغيم ، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المصدر السابق ، ص٦١ .

[٣] ينظر: نفســـه،ص٢٧ .

[٤] ينظر: هاوزر ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ , ج ٢, ت: فؤاد زكريا ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط٢، ١٩٨١ ، ص٤٤١ .

اللامرئي احتجاجاً ورفضاً للواقع ويستشعر حقيقة داخلية يصل إلى حد الوجود، كما انه يرفض العالم من حوله لينقل ما يراه من خلال خياله الواسع وهذا ما يحاول إيصاله إلى المتذوق بالنتيجة [١].

لذا يكون الرسام الاستشراقي والمتذوق متلهفاً إلى عالم أخر يحققه بالخيال ، ومن هنا نصل إلى حقيقة مفادها إن ألصورة الفنية والأدبية الاستشراقية البصرية هي صورة خيالية مرمزة تصور مشاعره في ضوء ما اختزنه من معلومات وخبرة في الوعي، ومشاعره في اللاوعي لتصل عبر التخييل إلى عوالم من اللذة ، واللذة هنا هي امتداد مجسات المتلقي بما ينسجم مع افقها المعرفي والجمالي مندفعة نحو المغامرة والسحر، والغوص في حكايات الشرق التي تركت للأوربي فسحه للتخلص من القيود الشكلية التي فرضتها عليه الأنظمة الاجتماعية ومعها القوانين الفنية السائدة آنذاك ، وهي علاقات تنتهي دائماً بما يتوافق مع أنظمة العقل التي فرضت نفسها على الذات الأوربية ، وهي محصلة لعصر الأنوار أو حداثة عصر العقل والعلم والتكنولوجيا؛ عصر المادة والتجريب ، وما كان ليصل الية الرسام والمتلقي ، لولا التخييل الذي يعد هنا قوة محركة وراء الواقع الظاهري للأشياء في نفسه ،وهنا ممكن للرسام الاستشراقي إن يلفت الأنظار إلى ما لا يراه غيره، فهو خطاب موجه ضد الخطاب المفروض عليه ،وهو وحده الذي يراه هروباً من واقع اليم كونه مفروضاً وقيداً عليه ، يبلغ حد الوجود فيه ، فيرتب ألوانه وأشكاله حول أفكاره ومشاعره الخيالية وصولا إلى عوالمه الغارقة في الاندهاش بالعوالم الخيالية للشرق ، ولكي يصل الرسام الاستشراقي إلى ضالته عبر التخييل في بحثه الخيالي، استطاع إن يجعل لكل لون فيه سحراً من حرارة الشرق فهو يعني في رمزيته ،فالألوان بوصفيتها ومحدوديتها ، لا بد إن تتغير حتى تلائم بحثه عن المجهول المتأمل ، لهذا فقد استعان بعدة أساليب حتى يقصي الألوان من وصفيتها السائدة وبعد تأمل طويل في كيان الشرق حلل الرسامون الإستشراقيون عناصره ،فكونت لديهم أفكار شاخصة عن جوهر الشرق وهذا التشخيص فيه الكثير من الصدق والصفاء من باب وفيه الخلط بين الخطأ والصحيح من باب ثانٍ ، فتحولت الألوان بصفائها إلى رمز يعبر عن حالة الشرق وما يشعر به الإنسان الحالم والمغامر هناك إلا حقيقة تنشأ من داخل تجربة الاستشراق، لهذا تم الربط بين الحالة النفسية للرسام وما يدخره من معلومات وبين بيئة الشرق وما تحمله من ألوان.[٢]

وباعتماد اللوحة الاستشراقية المتخيلة على الأيمان بالواقع لبعض أشكال الجمع التي كانت مهمله قبلها وعلى القوة التخييلية بقوة تشكيل الأشياء في المخيلة ، وعلى إلية الفكر المجرد ، إلا إن الإلية التلقائية التخييلية تتيح التوغل إلى داخل الذات باتجاه افتراضها المرتبط بالابعاد السيكولوجية وهو ميدان يتخطى ارض الواقع ، فالفن الاستشراقي كان وما يزال من أهم الوسائل التي تعبر عن واقع الشرق ومن التداعيات العميقة للشخصية الاستشراقية ، والذي هو تقدير من الوجه الجمالية للآثار الموضوعية ، لذا يعود الرسام الاستشراقي المتخيل والمشاهد (المتلقي) بعدما يترك ذاته مستسلماً لخياله الحر عليه إن يعود إلى واقعه ليغني ذاته بالاكتشافات الحاصلة خلال اغترابه وتخييله في العمل الاستشراقي، ومن هنا فان اعلان الحالات اللاشعورية والمعتقدات الروحانية، ومؤكداً اسطورة الاغتراب والهرب إلى عالم افتراضي سحري يكشفه المتلقي من خلال انفعالاته . لذا تكون اللوحة الاستشراقية المتخيلة هنا إلية لاكتشافات العقل الباطن بمنهجيته وواسطة لتسليط الضوء على الاعماق الخفية للذات ، وهذا ما جعل الرومانسية اثرت على الكثير من الرسامين تتبنى التركيز على الايحاءات النفسية وخلق أعمال فنية ، فجعلهم يرفعون شعار العمل النفسي وتدوين الفكرة في غياب السيطرة الكلية التي يمارسها العقل، بمعزل عن القيم الاخلاقية والجمالية ، وهنا يبدأ تطبيق الحقول السالفة (الأدب، المرآة، الزخرفة ،

---

[١] ينظر: الحمداني ، سالم احمد ، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث ,وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل ، مطبعة التعليم العالي في الموصل ، ١٩٨٩م، ص٤٨ .

[٢] ينظر: إسماعيل ، عز الدين ، الفن الإنسان , المصدر السابق ،ص٢٤٢ .للمزيد ينظر: الروبي , كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمون , المصدر السابق ، ص١١٩ .

العمارة، المهن ,الجنس ... الخ) في حقل الرسم الاستشراقي ، ولكي يدل الرسام الاستشراقي على الاهتمام عليه إن يتجاوز مشكلات الشكل واللون المنتجة لبعض الاتجاهات كالكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية ، وعدم التردد في استخدام أكثر الأشكال قرباً من الواقعية (واقعية المناخ النفسي للخطاب الاستشراقي) فهم واقعيون في تفصيلاتهم ، لكنهم لا يجمعون صورهم في تركيب أو تكون واحد.[١] بل هم يتركون لسلطة الخيال وحرية البناء الذهني للصورة المركبة في تفعيل الشكل الواقعي على نحو يترجم فيه التخييلات والهواجس وتضمينات الوعي واللاوعي والرؤى الغرائبية.[٢]

فتعتمد إلية التخييل في الفن الاستشراقي في نظامها ألبنائي على العلاقات التركيبية الناتجة عن جدلية الترابط ، بين خيال المتلقي ، وفكره ، والحلم الذي يعيش فيه ، ففي التخييل تسقط القوانين المنطقية والعقلانية ، بوصفه جزء مهم من متعة الفن وحريته لدى المتلقي، فتتحول الذات هنا إلى عالم من الصور المتخيلة لتخلصها من ضغط القوانين العقلية المنطقية التي تحدد قيم الأشياء وتعطيها صفتها العينية، فإلية التخييل تنمو لدى المتلقي بغياب سلطة المنطق العقلي الذي يحدد نموها الانفجاري نحو سيكولوجية غاية في التعقيد والتماهي ، إذن فالإلية التخييلية في بناء الصورة المركبة في الفن الاستشراقي المتخيل وان تبدو من سلطة اللامنطقي والعقلي ، إلا إنها لا يمكن إن تؤسس عوامل الرفض الإبداعي المرفوض(المتلقي)، وهذا ما يجعل الوعي الأدائي أساسا في بناء سلطة الشكل على حساب المطابقة الموضوعية للمثال النموذجي للوحة الاستشراقية ، إن إلية التخييل هنا تستمد فعلها من تداعيات الصورة داخل البنية الذهنية، وهذا ما يجعلها اقرب إلى الانفعالات والتحول عبر عوالم المرئي لتحقيق جمالية العالم التخييلي (الماورائي)، لذا تحاول ذات المتلقي بقوة الخيال إن تصل إلى اللامرئي ، سواء كان هذا الخيال استعادة لمدركات حسية أو تخييلاً لأشياء جديدة ، ففي كلا الحالتين تكون عملية إعادة لتشكيل الأشياء والجمع بين عناصرها المتباعدة وخلق علاقات جديدة تهدف إلى محاولة الوصول إلى إقناع النفس بهذه الأشياء المختلفة والمبتكرة تخييلياً عن الشرق .[٣]

ان عملية تحقيق جمالية الصورة الذهنية في بنائها التخييلي والتركيبي في اللوحة الاستشراقية من خلال المفردات التي تم إعادة بنائها في عقل المتلقي ، وبالتالي فلا بد لنا من التعرف على أسس بناء هذه الجمالية ، إذ يتضح ارتباط هذه الفكرة وللخيال، وان عملية تحقيق هذه الجمالية؛ هي عملية افتراضية تركيبية للخيال، وانه لا يوجد شيء مدرك إلا بالعقل ، وان الية الإدراك تكون ضمن دائرة المعقول لدى المتلقي، وعليه إن نصف/ لعملية الجمالية للصورة الذهنية باللامألوف أو المتجاوز، أو المحول للعلاقات المادية، والشكلية السائدة ،فهذه العلاقات السائدة في الأشياء تشكل الواقع العيني المحسوس والمدرك.[٤]

إذن إن ما يحاول الفن الاستشراقي المتخيل هو الكشف عن الية لتجاوز للذات المتعددة ، لذلك فان افتراض المعقولات هنا شيء مشكوك فيه ، وهذا التخلخل بين المعقول واللامعقول وبين النسيج المتخيل/اللوحة والنسيج الشكلي المدرك المحسوس بواسطة الخيال هو الأساس ألبنائي الافتراضات الشكلية التي اعتمدت الية التخييل لدى المتلقي تحليلاً وتركيباً .[٥]

نستنتج إن 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 نظاميها ومعنى وبعد هذا التحديد يمكن تقسيم هذه العلاقة إلى مفردات شكلية

---

[١] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق، ص٣٢٨

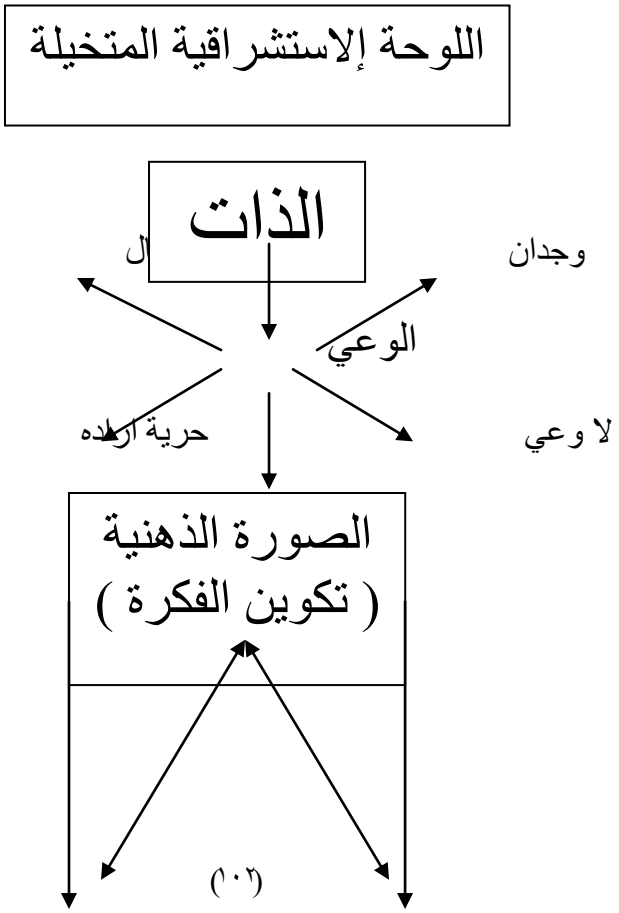
[٢] ينظر: مطبقاني، مازن ،الاستشراق؛المعرفة السلطة الانشاء, المصدر السابق ص٨ .

[٣] ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير كاظم ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث , المصدر السابق ، ص٨٢-٨٤ .

[٤] ينظر: عبد حيدر ، نجم ، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر, اطرحه دكتوراه غير منشوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦م،ص٢٢٨ .

[٥] ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق،ص٨٣ .

تكوينية ثم إعادة تراكيبها بصيغة متأنية متقاربة للواقع العربي وخطابة الجمالي ،فالعملية إذن هي أنجاز فني جمالي يتنقل من الوصف والفهم إلى تحليل الواقع ذاته ومن ثم إعادة تركيبة تحت سيطرة الوعي التام وهذا ما يظهر واضحاً في أعمال:(ديلاكروا) و (يوجين فرومنتين)، وعليه نصل إلى نتيجة إن الرسام الاستشراقي المتخيل أنجاز قائم بذاته والية التخييل المتكونة لدى المتلقي، هي أنجاز قائم على محاكاة أللوحه بما تحمل من علاقات اجتماعية ونتائجها في تحقيق منطلقات جديدة ، وتأكيد الجزء المتناهي وتوظيف ألخبرة الشعورية، مؤسساً خبرة جديدة عاداً إياها الخبرة الامثل، مما يؤدي إلى تحول فجائي وكبير على ما هو موجود ورفضها أنواع الحدود والمعايير، وهذا هو المستوى الذي يتم فيه النتاج الإبداعي وكما مبين في المخطط الأتي :



تلقٍ فّعال/تخيل فعال	تلقٍ منفعل/تخييل منفعل ،

إلية التخييل فى الرسم الاستشراقى

التخييلي والجمالي في رسوم الاستشراقيين

تعد المعايير من أهم مميزات القياسية التي يتميز بها الفكر المعاصر في تقويم الظواهر بكل نتائجها المادية والمعنوية، إلا إن الإشكالية تتمثل في تحديد هذه المعايير وخاصة إن كانت جمالية وان حددت بشكل من الأشكال ،فانها تبقى نسبية في العلوم الإنسانية وخاصة في الفن وتكون هذه المعايير بحالة جدل وحوار بفعل تباين الانتماء لاتجاه معين مرتبطاً بجدل المرجعيات الفكرية ذات الجذور الفكرية والمعرفية المختلفة التي تحدد في هذه الاتجاهات، وتوضح خصائصها المنفردة ، وهنا تتوضح مشكلة تحديد هذه الجمالية في المنجز الفني التشكيلي الاستشراقي وتحديدها بالذات عند المتلقي، وذلك بفعل التغير والتحول في الأسس الفكرية وآلية اشتغال التخييل, وبنية الذائقة الجمالية لدى المشاهد، فضلاً عن ما ينجز من اتجاهات وأساليب في حدود زمانية معينة ترافق حركة أنجاز العمل الاستشراقي، والحالة التي يعيشها المتلقي من جراء تلقيه للعمل الفني الاستشراقي .[1]

تكمن الصعوبة البالغة في تحديد هذه الجمالية بالمفاضلة بين النتاجات الفنية الاستشراقية المتخيلة ضمن حقل واحد, أو تحديد استجابة المشاهد تخييلياً أمام اللوحة الاستشراقية ، ويرجع هذا إلى عدم توفر نماذج مطابقة يمكن إن تشكل قيمة قياسية على أساسها يتم تعيين صفة المفاضلة والتمايز من حيث المحتوى الجمالي التخييلي للوحة الاستشراقية، وصفات الإظهار بين الناتج الفني الاستشراقي ، وقبل هذا هي ضواغط ذاتية مرتبطة بالتحول الدائم للفكر والانتاج على السواء وهذا يشمل تحولات الشكل الاستشراقي والتجربة الاستشراقية ، سواء كان ذلك على مستوى التكوين الشكلي (الخلق البصري) أو على مستوى مضمونية العمل على الرغم من نسبيته في بنية الإنجاز الفني ويأتي هذا التغير بفعل ضواغط خارجية (موضوعية) أو ما يتمثل بديناميكية العمل الفني الاستشراقي في ذاته.[2] وهنا يكون العمل الفني الاستشراقي غير قادر على إدارة نفسه بنفسه بل إن هنالك قدرة على التخييل من الراصد (المتلقي)، وهنا يكون العمل الفني الاستشراقي ما هو إلا متحولات متباينة في مستوى تراكيبها ودلالاتها تبعاً لمرجعيات المتلقي والية المتذوق وما يملك من أفق مشتركة للانفعال والتلقي والقراءة وحركة الفعل الفني بحدود جغرافية/بيئة الثقافة ضمن حيزها الوجودي في علاقتة المكانية والزمانية ، لذلك يؤسس الفنان الاستشراقي جمالية سادت لحقبة لتضمحل تحت قوة الجدل المتفاعل وحركية الثقافة والمعرفية على مستوى ألذات والموضوع فالذات تغيرت والموضوع تغير ،وظهرت حاجات وأشكال جديدة شغلت ما كان شغتلة المخيلة العربية باجواء مختلفة من المغامرات، الجنس،البطولة,المناخات الغربية...الخ، أو تكون قد تحولت الى صورة جديدة ،أي إن موضوعية الجنس قد تحولت الى شكل جديد ،أو شفرات جديدة ،فتوقف الاهتمام والبناء الذوقي والقرائي له ،على صعيد ما يقدم من المصدر الحساس (ذات الفنان الغربي)، هذا ربما على صعيد الانتاج المادي ،لكن على صعيد صيرورة الإشكال المنتجة فالامر مختلف في ألذات الاستشراقية، فضلاً عن التفرد والذاتية التي تميز بها العمل الفني والإستشراقي والتي تجعله أكثر مرونة في التحول والانسيابية الذوقية مما يجعله لا ينصاع أمام قانون معين، ولا يمكن إن يحدده أي متلق حركته داخل زمانة؛ بالرغم من فردانية المنتج/اللوحة وتعدد الصيغ البنائية للإنجاز ضمن تجربة واحدة بكل مؤسساتها ومرجعياتها ورؤاها الفنية الاستشراقية.[3]

---

[1] ينظر: الكناني , محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق ، ص١٥٤ .

[2] ينظر: نفسه , ص١٥٤ – ١٥٥ .

[3] ينظر: عبد المنعم مجاهد ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧, ص٢١ .

نستنتج مما سبق إن تحديد جمالية العمل الفني الاستشراقي يحكم من خلالها على إلية التخييل وفعل الأداء الفني ، ويمكن تحديد عدد من الأسباب التي يحكم بواسطتها على إن عملية تخييل للعمل الفني للمتلقي تكاد متفردة بسبب الأتي :

- إن التجربة الفنية الاستشراقية تجربة ذاتية متفردة تخضع لتحولات آنية في تأسيس قيمها الجمالية بالرغم من ذات الفنان تحمل مفاهيم قبلية الاانها في وفق تماسها مع العالم الجديد (الشرقي) تخلق انية مختلفة وجديدة.
- عدم وجود قوانين جمالية – فنية ثابتة ، تتصف بها الأعمال الفنية الاستشراقية، وذلك لاتساع مدى التجربة وغناها واختلاف المصادر والتيارات التي عالجت الموضوع .
- ارتباط جمالية بالعمل الفني الاستشراقي على أساس تأثيرة على المتلقي وغالباً ما تكون نسبية فالمعيار الجمالي متغير تبعاً للقيمة المتغيرة .
- لا يخضع العمل الفني الاستشراقي المتخيل لحدود زمانية ومكانية ثابتة بل الاستشراقي الأكثر إبداعا هو الأكثر انفصالاً عن الثوابت والمعالم الحسية الواقعية أي انة يحاول إن يخرج من نطاق التسجيل الى نطاق التخييل.
- على الرغم من تشابه عناصر وأسس التكوين والوسائط الناقلة في التجارب الفنية الاستشراقية ، إلا إنها تتحول بصيغ بنائية متباينة تبعاً للأسلوب والاتجاه وعناصر بنية الذاتي في تأسيس اللوحة الاستشراقية المتخيلة والمسارات التخيلية التي تتخذها .
- تباين مستوى التلقي للعمل الفني الاستشراقي من فرد إلى أخر تبعاً للاختلاف حجم التراكم المعرفي (الخاص نحو العمل الفني, والعام نحو الشرق) الذي يبني الذائقة والتقدير الجمالي ،مما يدفع إلية التخييل لاخذ قوة واندفاع من نوع معين* .

* تتمثل الصعوبات الأساسية لهذا البحث في انعدام وجود اتفاق منطقي تتحدد بمقتضاه قراءة الأعمال الفنية بحيث يصح في الامكان الاهتداء إلى عناصر في تشكيل أداء لقياس إشكالية التخييل ولو بالحدود الدنيا يتم من خلالها تحليل وفهم للعمل الفني والتعرف على الية التخييل فهماً موضوعياً ، ولان العمل الفني الاستشراقي المتخيل والية التخييل لدى المتلقي هما كائنان متغيران في الزمان والمكان ، فالعلاقة بينهما متغيرة أيضاً وهذا التغير يتم في إطار عام عن طريق التفاعل الحي ، وبالتالي فهو يشكل صعوبة ما في إطار دراسة المادة الجمالية – الأساسية في علاقات متفاعلة مع بعضها ، ومن هنا فان الصعوبات التي تنبثق من خلال هذه الدراسة تكون في إن المادة المدروسة تخضع لشروط مشتركة بين الطرفين الأساسية في عملية الاتصال أي آليات (الرسام الاستشراقي) والمستقبل (المتلقي بأنواعه) لذلك فأننا نعدها مادة حية, وان هذه المادة ذات احساس بالضرورة ، خاصة في طرفها الأساسي وهو المتلقي من خلال تحولاته السياسية تجاه العمل بحيث يصبح هو تحول مستمر هو أيضاً وبالتالي فان العلاقات تتحدد عبر التفاعل الذي تحدده قوة قد أوضعت التجربة الموجودة عند المتلقي في حالة مواجهه للعمل الفني الاستشراقي . (للمزيد ينظر: الصويلي ، احميده، المتلقي والعمل الفني , المصدر السابق ، ص١٢).

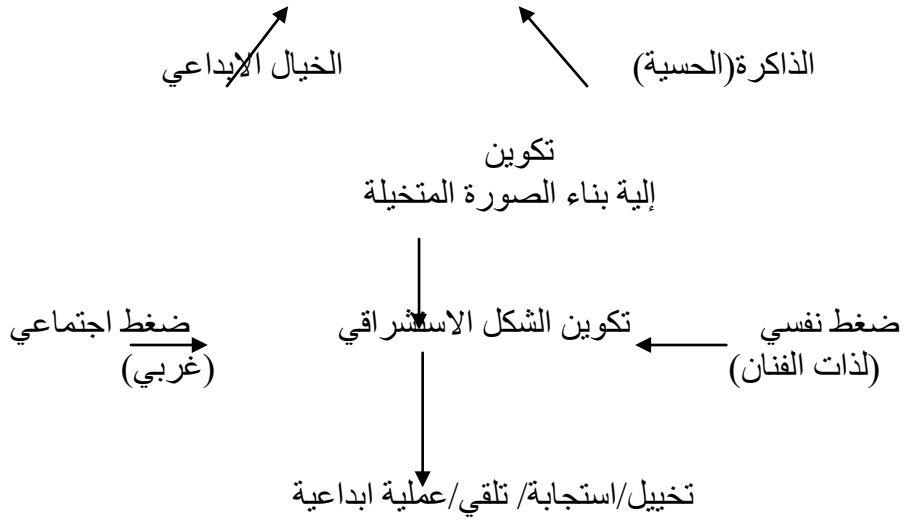
- التخييلي والذهني في رسوم المستشرقيين :

إن تشكيل الصورة المتخيلة* في شكلها المعرفي في الية التخييل عند الرسام الاستشراقي بين أوجه الإدراك والذاكرة والتخييل هي فعل قصدي بذاته ، وهي مجموعة من القواعد التي تستند الية أفعال القصد المتخيلة، وهي من ترسبات التجربة السابقة حيث يستفيد منها الفنان الاستشراقي في تكوين أفكار وصور متخيلة جديدة, وبالتالي فهي معنى كامل وقصد وخطاب تشكيل الصورة الذهنية في الية التخييل لرسوم المستشرقين يكّنه قصد يستند إلى معرفة مسبقة.[1] وعليه تعد الصورة المتخيلة المتكونة في عملية التخييل عند الرسام الاستشراقي والمتلقي للعمل الاستشراقي والمنتقلة من مرحلة التجميع إلى مرحلة التركيب ذات جزء مهم في بناء والية التخييل لديه ، وبالتالي فان التصور التخيلي يكون معادلة استدلالية بمقياس طردي مع مستوى الوعي والإدراك والقيمة المعرفية للفنان الاستشراقي والمتلقي معاً ، إذ يؤدي التصور التخيلي دوراً مهماً في رسومات الفنان الاستشراقي وتحديد مستوى تفكيره وأدائه ونوعية خياله ، حيث تعتمد هذه الإلية على إعادة علاقات ثابتة المخزون ، وتحطيمها لبناء علاقات جديدة ، وهذه العلاقات الجديدة هي مجموعة عمليات التركيب والتحليل التي ترافق إلية إنتاج الصورة المتخيلة عند الفنان الاستشراقي لحظة البدء بالرسم ،لذا فان هنالك دوراً لبعض المفردات في مجريات العملية وتهمشا لمفردات أخرى حسب قدرة إلية إنتاج الصورة المتخيلة والخطاب الاستشراقي التي تتحرك بفعل قوى وضواغط متنوعة حيث تلعب دوراً رئيسياً في إنتاج تلك الصورة الاستشراقية في إلية التخييل.[2] وكما يراه الباحث في المخطط الأتي:

* إن تشكيل الصورة المتخيلة قد اخضع لمجموعة عمليات ،وتختلف هذه المجموعة من شخص إلى أخر باختلاف تطور دماغ الإنسان، فالتقدم الحضاري الهائل عبر السنين وعبر تطور دماغ الإنسان البايلوجيه بشكل تراكمي مشابهاً لعمليات التكديس ،على وفق هذا المنوال فقد قسم (د. نوري جعفر) الناس إلى ثلاثة مجموعات تبعاً لاختلاف في كثافة الخلايا العصبية في مناطقهم ألمخيه الثلاثية (الأمامية والحسية والصدغيه) إلا إن أهم المرتكزات الرئيسية في هذه النظرية تأتي من خلال : إن مجموع الخلايا في المنطقة الجبهية الأمامية والحسية الخلفية هي متناسبة مع مجموعة الخلايا في الأقسام التي تقع تحت المخ ، مما يجعل أفراد هذه المجموعة مؤهلين للإنجاز في حقلي العلوم الصرفة والعلوم الإنسانية . تكاثف مجموع الخلايا في المنطقة الجبهة الأمامية ، لمجموع الخلايا الواقعة في المخ حيث يمتلك أفراد هذه المجموعة الأساس الجسمي (ألمخي) لإنجاز أعمال أبداعية في العلوم الصرفة (كالكيمياء ، الفيزياء .... الخ) تكاثف مجموع الخلايا في المنطقة الثلاثية الحسية الخلفية (ألصدغيه) ، وتكاثف مجموع الخلايا في الأقسام الواقعية تحت المخ ، حيث يمتلك أفراد تلك المجموعة الأساس (ألمخي) الذي يأهلهم لإنجاز أعمال أبداعية ذات مستوى عال في بنائية الشكل والعمل الفني ، وينضح لنا إن هذه العمليات التي تؤسس فعل المخيلة والية بناء الصورة الذهنية ، هي عمليات إرادية في الجزء الأعظم منها وغير إرادية في جزء بسيط بفعل ارتباطه بالجانب الغريزي.(ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن . المصدر السابق، ص٢٨١-٢٨٣ .)

[1] ينظر: راي ،وليم ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية , ت: يوئيل يوسف ، دار المأمون للنشر والترجمة ، بغداد، ١٩٨٧ ، ص٣١ .

[2] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر . حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن . المصدر السابق، ص٢٨١.



آليـة بنـاء ألصوره المتخيـلة

ـ آلية بناء الصورة المتخيلة فى رسوم المستشرقيين :

إذا أردنـا معرفـة كيفيـة ولادة وتوليـف الصـورة المتخيلـة لـدى الفنـان /المتلقـي لرسـوم المستشرقين، فعلينـا قبل كل شـيء تحديد مـا هـي الصورة المتخيلـة من حيث شكلها فـي مخيلـة الرسام الاستشراقي، وهي بالطبع لا تشكل في العقل إلا إذا تكونت وتحددت المعاني المجردة التي تشكل بذاتها إطار الصورة المتخيلة، وهذا لا يكون إلا بمعرفة معنـى التخييل والإدراك والذاكرة والمعنى هنا فـي البحث إن التخييل وكمـا اشرنـا اليـة سـابقاً انـه جزء من العمليـة التـي تتشكل بـه الصورة المتخيلة الذاتية ، وعندما تخرج تتحول لدى الرسام والمتلقي علـى السواء صـورة مرئيـة وشعورية وبالترتيب، ولكل جزء دوره في التقاط الصورة الحسية الطبيعة وحفظها في مخيلتـة ، ومن ثم استرجاعها لتكوين شكل مبدع متخيل بعد اخذ مكوناتـه من الطبيعة الحسية المجردة ، علاقة الفنـان الاستشراقي بالأشياء المجردة لا تحددها رؤى مجردة ، كـالتي تصـوره الحـواس، لأنهـا تستقبل تلك الأشـياء التـي تكون الإدراك العقلي، وعن طريـق هذه العلاقة يكشـف الرسـام الاستشراقي عما يحيط به من معالم دنيا الشرق وحكاياتـة وسحره وغموضـة وتفرده لتدرك كل حاسة جزء من هذا العالم المحيط، ليتم التفاعل بين الرسام الاستشراقي واشكاله وبين المخلوق والخليقة .[1] وهذا ما ينطبق في العمليات الجمالية لحظة التماس ما بين العمل الفني الاستشراقي أو الكون الجمالي والمتذوق/ الخالق الجديد، أو المستودع التخييلي حيث ينطلق من الحس ومن ثم إلى الوجدان والذهن ، وحيث كان هؤلاء يهمهم إن يعرفوا الشرق بصورة أفضل ، كان عملهم ينصب في الكشف والتنقيب عن مكامن الشرق، لكن الشرق ثري ثراءاً هائلاً في الزمـان والمكـان والثقافات ولا يمكن إن يضـاء بكليتـه ويكشف بتلك السهولة ، وبذلك نجد إن العمل الاستشراقي الفني المتخيل يوجد حيث يغيب الشرق الواقعي وتحل محله بدائل تتمثل في مقتضبات يراها الرسام الاستشراقي في انسب وأفضل تمثيل لجوانب الحياة الشرقية، وهكذا يقول (ادوارد سعيد

[1] ينظر: ماجد ، علي مهدي ، الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، المصدر السابق، ص٢١١ .

):(يدرك الشرق بعقلانية المستشرق ... فمن كونه قصياً ... يغدو في المتناول .. ومن كونه ضائعاً يوجد ..وينجب).[١]

إن إلية التخييل في إدراك الواقع لدى الرسام الاستشراقي تكون ما يشبة التنفيس عن النزعات والرغبات المكبوتة في العقل الباطن ، فالتعبير الفني هنا يوقف إلى حين تلك المراقبة الصارمة التي تفرضها النفس الواعية للرسام إلى حيث الضبط الشديد الذي تفرضه النفس العليا (الضمير)، وتترك النفس الطرية تعبر عن الرغائب والنزعات بشيء قليل ، او كثير من الحرية .[٢] وعندما تجد نفس الرسام إن الواقع (وان كان مستوفٍ جمالياً) لا يرضيها ، تتجه إلى الداخل لتحقق بالتخييل رغباتها الدفينة والتي عجزت في تحقيقها بالواقع ، والرسام الاستشراقي عندما يلتحم متأملاً الطبيعة العربية الشرقية أو مندمجاً بقراءة الشعر أو الروايات الأدبية فانه يرغب باغناء ما لديه من خزين انفعالي وعاطفي، ليتوقف خياله وليكون أكثر تحرراً من الواقع وسمواً عليه ، وعند الالتحام التأملي يذهب أناه الواعية ليصل إلى اللاشعور ، ومنطقته اللاواعيه فيصل إلى حالة أشبه بحاله الوجود فيتمكن من إن يلهم أمام جماليات الطبيعة والبيئة العربية ، فيرى الأحاسيس مشكلة مادية، والغيبيات التي لا يستطع غيرها إن يرها في عوالم خياله، في عملية وجود لذاته وتقيدها لوجودها، فيكون التخييل هنا ؛ ذلك المكون الذي يغرف من خزائن اللاوعي ليصوغ له الرسام الاستشراقي من خلاله إنجازاً محملاً يعبأ انفعاله الوجداني ، فالطبيعة العربية بالنسبة للاستشراقي مجرد قاموس أو مستودع للرموز او كمادة خام يبدع على أساسها عوالم أبداعية وخيالية جديدة معتمداً على التخييل، فتقصى هذه الاشكال من واقعيتها لتعزف في تهويمات خيالية جامحة عاطفة ، كما نجدها في اغلب لوحات (ديلاكروا) أو (جورج واشنطن)* (شكل٢, ٢٣) ومن خلال الحركة الجياشة ولمعان اللون ولمسة الفراشات والذي يستحيل معه تحديده بحدود ثابتة ، فتبدو الأشكال وكأنها في عالم خيالي عائم (شكل ٣٥) .[٣]

إن عملية الإدراك التخييلي للصورة (في حالة التماس مع البيئة الشرقية) في رسومات المستشرقيين، هي تحويل انعكاسي لشيء ما نتيجة تأثير العالم الموضوعي/البيئة الشرقية على المخيلة ، والاحساسات في دائرة الإدراك الحسي والتي قد تكون بصرية وهي إلاهم من وجهة النظرة المعرفية وان عملية تشكيل الاحساسات البصرية التي يجدها شخص ما في علاقته مع البيئة بتنوع اشكالها وتكيف الية فعل الحواس مع هذه التنوعات الشكلية، قد يحدد بناء صورة متخيلة متوقفاً على الإدراك الحسي للعالم الموضوعي (الشرقي العربي وبقايا الإشكال المادية الأخرى) وعلى مدى تطابق بناء اللوحة الاستشراقية مع موضوعها الخارجي(الخطاب) وبناء الموضوع في ذاته [٤].لذا ترتبط الصورة بالفكرة من حيث عدم تكرار الواقع، واستحداث سمات جديدة للموضوع وأشكال للوحة غير متوفرة في الواقع العربي أصلاً، لذا يبنى الفكر لدى الرسام الاستشراقي والمشاهد (المتلقي) محتواه على مجموعة من الخصائص التي يمتلكها الموضوع المعني(الاستشراق) ومع ذلك فان هذه الاختلافات بين الصورة والفكرة ليست اختلافات جوهريه [٥]. فالتمايز الذي يظهر بين الفكرة والصورة هو تمايز مجرد من جوانب عديدة لمطابقتها مع

---

[١] بري ، باقر ، اضاءات على كتاب الاستشراق لادوارد سعيد , دار الهادي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ,ط ١، ٢٠٠٢،ص٤٦ . وللمزيد ينظر: سعيد ، ادوارد، الاستشراق؛المعرفة السلطة الانشاء , المصدر السابق، ص١٥٠ .

[٢] ينظر: النساج ، سيد حامد ، الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، (د.ت), ص١٨-١٩ .

* فرنسي الاصل ولد في (مارسيليا) عام (١٨٢٧ م) وتوفي في (لورينزو) عام (١٩٠١ م) كانت اغلب لوحاته عبارة عن رحلات صيد وخيول وفرسان عرب زار المغرب والجزائر. للمزيد

Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelles op.cit.p.١٧٨.

[٣] ينظر: مجموعة من المؤلفين ، محيط الفنون , دار المعارف بمصر ، القاهرة ، (د.ت)، ص٤٠٢ .

[٤] ينظر: الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية , دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣م ، ص٥٨ .

[٥] ينظر: اوفيانيكوف ، ميخائيل جماليات الصورة الفنية ,المصدر السابق ،ص٣٢-٣٥.

الواقع العربي الشرقي والصورة الفنية الاستشراقية المتخيلة، وهي أيضاً تجريد لسمات معينة، بل إنها لا يمكن تكرارها مطابقتها للواقع العربي الشرقي بشكل أو بأخر ، بل إنها تعيد جوانب معينة من ذلك الواقع العربي الشرقي على نحو تركيبي جديد ومتحول ، وهذا ما يوضح عدم جدوى محاولات الطبيعة الواهنة لكي تكتمل الصورة مع الواقع نفسه باتجاه تقديم تصوير صادق تماماً ، وهناك جانب أخر ؛ فحقيقة انعكاس الواقع العربي الشرقي يمكن إن يحرز ملموسية اكبر ، لا نعني هنا إن الفكرة مجردة فقط ؛ فالمفاهيم التي يبتكرها المشاهد (المتلقي) تمتلك أيضاً درجة معينة من الملموسة وعند هذا المستوى من المفاهيم هنالك طابع إبداعي وهذا الطابع الذي يفيد كأساس لخطوة أولى نحو تحقيق قصد إبداعي، كموقفاً تقويمياً جمالياً ، وكسمة نوعية متميزة للصورة المتخيلة لذا تقوم ألفكرة بدور الصلة التي تربط الرسام الاستشراقي كناتج نهائي بتكوين صورة متخيلة ظاهرة للواقع العربي الشرقي يتم إدراكها لدى (المتلقي) بخطوه عملية نوعية جديدة تتمثل بالانتقال من الصورة إلى الإشارة ومن الإشارة إلى ألفكرة ألمتخيلة ، محولة بذلك التناقضية بين العام (بيئة استشراقية) والخاص (الرسام الاستشراقي ونتاجاته) إلى الكلي (المعني هنا المتلقي وما يثيره من استجابات).[1] لذا فان ارتباط الصورة التخييلية بالمحسات الحسية من خلال انتظام متغيرات ألفكرة المتكونة المنتهجة لمفهوم الصورة الواضحة الإدراك من خلال القواعد والعلاقات التي تحكمها التوحد في سياقات جديدة اللوحة الاستشراقية، فتتعالق الصورة المتخيلة وعملية الإدراك خلال التخييل الذي يمثل حضور الأشياء الكلية في عقل الفنان الاستشراقي والمتلقي معاً ، وتتعالق وظيفة الإدراك كنظام تبرز فيه الماديات وتترك من خلاله الأشياء حيث العلاقة الترابطية بين طريقة التفكير والمادية والشكل وصولاً إلى الصورة المتخيلة المتكونة في اللوحة المتخيلة لدى الفنان الاستشراقي والمتلقي، حيث يتم تسميته بالتغذية الحسية (اللوحة الاستشراقية المتخيلة) ليقوم الجهاز المعرفي للفنان /المتلقي بتفسيرها معتمداً على تجارب ماضية والمتولدة في التفاعل آلاتي مع البيئة العربية والغربية ،فضلاً عن الخلفية الثقافية والاقتصادية الاستعداد الطبيعي للفرد (الذكاء،التركيبة النفسية) وما يحمله من مفاهيم اجتماعية.[2]

ومن هنا نستنتج إن الصورة المتخيلة التي يبثها الجهاز المعرفي للفنان الاستشراقي/المتلقي والناتجة عن تفاعل الإشكال داخل عناصر ألذات وفي عمليات من التحليل التركيبي الصورة الاستشراقية المتخيلةو للمعطيات المستلمة داخل دائرة الجمالية المعرفية عن المحيط، والتي لا تتطابق مع الحقيقة الموضوعية للشيء العربي والغربي المنظور ، وإنما تحاول إن تعيد تشابهات الغياب الطبيعي/المتخيل ، أي إنها تحاول إن تعد تمثيلاً رمزياً لها ، متمثل داخل فعل الوجود المادي (الصورة الاستشراقية المتخيلة) وهنا يأتي دور الوعي في إرشاد الإدراك وفق ما يمتلكه الجهاز المعرفي من تراكم الصورة المنفردة والمركبة، ووفق أسلوب معين يقوده الوعي والمعرفة التي ترسخها خبرة الفنان الاستشراقي الخبرة لكشف الوجود المادي العياني المدرك(الشرق)، وتشخيص نظم تركيبيه وتأثرات العوامل الضاغطة في تأسيس حدوده الشكلية والتعبيرية ، وهذه العملية أو المحاولة لا بد إن تخضع في آليتها لمعايير الإدراك الحسي للصورة والبناء المعرفي لها وعمليات التلقي الذاتية.[3]

لذا فان الإدراك لدى المتخيل هو نشاط يقوم به الفنان الاستشراقي أو المتلقي لتفسير المثيرات الحسية من صور وأشكال في البيئة العربية ، إذ إن عمليات الإحساس تقوم بتسجيل تلك الصور كمثيرات بيئية ليقوم الإدراك بتفسير هذه المثيرات وصياغتها فيما بعد كنشاط فكري ، وعليه فارتباط الصورة الذهنية المتخيلة بادراك الرسام الاستشراقي/المتلقي هو ارتباط اشتراطي,

---

[1] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن ، المصدر السابق،ص٢٣٨

[2] ينظر: نوبلر، ناثان ، حوار الرؤية؛ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: خليل فخري ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط١, ١٩٨٧م ، ص٢٥ .

[3] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن, المصدر السابق ، ص٢٤٠ .

فلا تتم عملية الفعل التمثيلي لبناء الصورة المرئية (اللوحة الاستشراقية) إلا من خلال تقبل آليات الحواس ضمن أنظمة الإدراك العقلي الذي يبرمج آليات الصور داخل وسطها المادي ، وبالتالي يتحقق فعل الإدراك الأول:(الإدراك العقلي البنائي للصورة المتخيلة الاستشراقية ضمن العمليات العقلية والإدراك الثاني: إدراك تحول عقلي للمفترض البصري/ إلى فعل ذي تعبير وجداني داخل سياق فعلها واشتغالها[١] .

وترتبط الالية الادراكية للصورة المتخيلة المتكونة في ذهن الفنان الاستشراقي والمتلقي بتطور الإدراك وتطور المعايير المرتبطة به ، بمجموعة من عمليات التكامل ما بين الاحساسات والأجسام الموجودة في العالم الخارجي البيئة العربية الشرقية، وهذه الالية ناتجة عن عملية ادراكية هدفها تفعيل دور المدركات واستغلالها للتعرف على العالم المتخيل ويؤدي الذهن دوراً كبيراً في تلك العمليات من خلال بناء وصوفات للأجسام ألمنبهه عن طريق الأنظمة البصرية لأجل التعرف عليها ، فضلاً عن ذلك يقوم الذهن بتحديد علاقات الانسجام أو الإشكال والتكوين ومضمون اللوحة الاستشراقية المتخيلة نسبة إلى العلاقات المعرفية المستبقة للذات والعلاقات الناشئة في اللوحة إثناء العمل.[٢] فالصورة المتخيلة في ذهن الفنان الاستشراقي والمتلقي عبارة عن تجريدات مختزلة أو وجدانيات مكثفة بالمعنى الواقعي ، إذ يختزن الشكل كمفهوم داخل الجهاز المعرفي بهيئة شحنات تعطي بمجموعها كياناً مركباً ذو حدود وصيغة معينة ، وتشكل هذه التجريدات أو التكثيفات صور العناصر والخصائص البارزة الذي تعطي للشكل تصورية عالية ، وهذا التخيل فعل إدراكي متباين من فنان/متلقي لأخر وذلك حسب ما يمتلك من تراكمات/ثقافة بصرية ذات فعل تحليلي تركيبي أي تحليل المجردات إلى مقاربة ذات إبعاد متوازنة مع الشكل الخارجي وخصوصيتة ومن ثم تراكيبها بما يتناسب والرؤية الجمالية للفنان الاستشراقي ، وهذه القدرة أيضاً تتباين من حيث تأثيرها على الإدراك وتحسس المتلقي ، وعليه فالصورة المتخيلة المتكونة من فعل الصورة الاستشراقية المتخيلة للفنان في ذهن المتلقي تنقسم بصورة عامة بخضوعها لتبسيطات وتجريدات لمكونات البيئة الشرقية المتخيلة من جهة والبيئة الغربية التي تحمل اسس ومفاهيم أولية معرفية عن الإشكال الحسية المتخيلة ، ليتم التعبير عنها في العمل الاستشراقي المتخيل بعد إعادة تنظيمها ، ومن ثم إنتاجها داخل السطح التصويري وبما يتوافق مع اتجاه واسلوب الرسام الاستشراقي ومع وعي وسيطرة للعوامل الضاغطة والمساندة لبناء الصورة الاستشراقية سواء كانت هذه الظواهر خارجية كتحولات الواقع المادي أي البنية الصورية للإشكال الطبيعة الشرقية والغربية وعوامل داخلية سيكولوجية ذاتية, بقيمها الجمالية لتساهم في تحولات بناء الأنظمة التركيبية داخل الجهاز المعرفي للفنان الاستشراقي او المتلقي.[٣]

إن الأداة المعرفية عند الرسامين المستشرقيين هي نتيجة موضوعية ، لان كل معرفة أو إضافة لمعرفة تبدأ بتصور للعلاقات وتكوين روابط جديدة وفق كيفية معينة في تلك الحقبة ، وهذا التخييل افتراضي منطقي لما يمكن إن يكون ، وتحقيق هذه الافتراضات وتحولها من افتراضها الخيالي إلى واقع فعلي في اللوحة الفنية يمكن إن تحقق من خزينة الذاكرة الصورية ومطاوعة الخبرات او المهارات التصويرية لها، وهي مفردات محققة بمعطيات واقعية موضوعية شرقية وغربية ومنها الصورة الاستشراقية المتخيلة.[٤]

لذا يحاول المتخيل من خلال أداته المعرفية إن يعيش ما عاشه الرسام الاستشراقي من قبل في العمل الفني ، وقد يمر بإشارة معيشة الرسام ويعيشها ولو بشكل نسبي ، وان هذه العملية

---

[١] ينظر: برتلمي ، جان ، بحث في علم الجمال , ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، ١٩٦٤م ، ص٢٥-٢٦. للمزيد ينظر: شاكر ، عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير , المصدر السابق ،ص١٩٨.

[٢] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق ،ص ٢٤٢-٢٤٣ .

[٣] ينظر: خميس ، حميدي ، التذوق الفني , المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت،(د.ت) ،ص١١.

[٤] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق، ص٢٧٤ .

لا تتم على مستوى واحد بل تأتي بعده مستويات ، وتباين هذه المستويات على مدى وعي وإدراك كل من يشترك في هذه العملية (الفنان الاستشراقي/المتلقي) منتجاً بذلك شكل إبداعي جديد للرسومات الاستشراقية .[١]

إن عملية تكوين نتاجات أبداعية مرتبطة بشكل أساس بنسيج المعرفة الناشيء عن الذاكرة الصورية، هي المصدر لكل معرفة الفنان الاستشراقي بالماضي، وبواسطتها تكون منطقاً معرفياً استنتاجياً استقرائياً تتبعها عمليات قصدية تغير أنظمة هذه العلاقات في نسيجها الأساس ، فتكون هذه الإنجازات بداية في سلسلة معرفية ومنها تكون وتتصاعد نحو اللوحة الاستشراقية[٢] . فالمخيلة الفنية تصنع من المرئيات الموضوعية للإشكال والمفردات الطبيعية ، صيغ بنائية جديدة تتناسب في الحقل الجمالي الذي يشتغل عليه الرسام الاستشراقي ، وبالنتيجة فان هنالك نوعين من الخيال الإبداعي؛ الأول: قائم على التفكير ويشتمل على الصور التي تظهر تحت الحالات الذهنية كالرؤى والهلوسة والأحلام والكوابيس وما شاكلتها من التصورات ، والثاني: قائم على التفكير الذي تشتمل على الأنماط النقدية والمنطقية في التفكير وقد يسيطر احد هذين النوعين على الية الفعل ألبنائي للمنجز الفني أو كليهما معاً.[٣]

يرتبط الخيال بمعرفه ذات الفنان ويقسم إلى نوعين: الخيال الحر، والخيال المقيد، فألاول: مرتبط بحرية الرسام الاستشراقي في توليد الأشكال وعدم خضوعها إلى أي نوع من التقييد، وهو يرتبط بالذات الحرة للرسام (الاستشراقي) الحر معرفياً وجمالياً ، فهو قدرة الرسام على الوصول إلى أشكال خيالية دون الخضوع لآي سلطه خارجية أو داخلية ، فالأشكال صادرة من ذات الرسام ألحرة،وقد انقسم إلى قسمين :

١. خيال حر داخلي / ذهني محض .
٢. خيال حر خارجي / موضوعي .

إما الثاني: (الخيال المقيد) فهو الضد لحرية التخييل ألمطلقة للفنان الاستشراقي ، ففيه تهميش لدور الخيال والأخذ بالسياقات ألموضوعيه للواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي (للبيئة العربية الشرقية) ويقسم إلى قسمين :الخيال الذاتي المقيد بالموضوع الخارجي والخيال المقيد بالموضوعي وهو نوعان:

أ ـ خيال موضوعي ذاتي / نفسي .
ب ـ خيال موضوعي ذاتي / عقلي .[٤]

لذا نجد إن الخيال عند الاستشراقيين هو أكثر حقيقة من الأشكال الموضوعية التي وظفت أو بنى عليها وذلك لتجذره داخل الوعي والوجدان، حيث يقول (ديلاكروا): " إن الشيء الوحيد الذي أعده أكثر حقيقة هو ذلك السراب الذي ابتدعه في لوحاتي ، إما الباقي فهو بمثابة رمال متحركة " .[٥] لذا فالخيال عنده وعند الكثير من الرسامين الاستشراقيين يقوم بحمل القيم الجمالية للشكل فوق المضمون وصولاً إلى حقيقة الإنجاز عن طريق تحديد التفكير بالعلاقات ، والجمالية الشكلية الخالصة، ومن خلالها توالدت الأشكال عند الرسامين الاستشراقيين باستخلاصها من الواقع ، وهذه الطريقة تصبح اقل انتظاماً إذا لم يحصل الفكر عن طريق الخيال على مواقع وحدود خيالية إثناء انشغال الذات الفاعلة بموقعها ، فالفن الاستشراقي ذو الرؤية الجمالية

---

[١] ينظر: خميس ، حميدي ، التذوق الفني , المصدر السابق ، ص٤٨ .
[٢] ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، ص٨٢ .
[٣] ينظر: الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق، ص٢٧٥
[٤] ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث , المصدر السابق ،ص ١١٠ _ ١١٢.
[٥] ينظر: برتلمي ، جان ، بحث في علم الجمال , المصدر السابق ، ص٤٠٥ .

الخالصة هو إن تتوصل الذات إلى وجود (أنجاز) بطرائق مختلفة تماماً عن الواقع الموضوعي فتصوراتنا وإشاراتنا تقوم على وظيفة تخييلية يستخدمها الرسام الاستشراقي في العمل الفني .[١]

وعليه فالخيال عند الرسام الاستشراقي قدرة فائقة تقودها المخيلة بفعل أنشطة ، وفاعلية القدرات الذهنية التي تحاط بهالة وجدانية تطغى على طبيعة الإنجاز المتخيل الذي تحقق داخل وسائط انتقاله إلى لغة بصرية ذات بعد مفاهيمي أساسه قائم على علاقات منظمة ومتسلسة من التوسطات البنائية بين الوعي والإدراك الحسي الداخلي والخارجي ، وهذا ما يجعل من الممكن تكونه في صفة محققه تكتسب صفاتها من مؤسساتها ومراجعها وأساليب تشكلها وتكونها وهذا ما يجعل من الخيال عند الرسام الاستشراقي مقابلاً للوعي في ذاته ، لذلك نجد إن التحولات التشكيلية والقيمة للشكل الفني هي نتاج تحولات للوعي بفعل الخيال ، بمعنى قدرة خيال الرسام الاستشراقي على تفعيل الوعي الأدائي للإنجاز والإنتاج ، فالفعل الفني الاستشراقي ما هو إلا ممارسة فعلية وسلوك منظم لقدرة الخيال على ابتكار خيارات تنوعيه للإشكال الفنية ونظم تراكيبها ، فاللوحة الإستشراقية هي صورة للوعي عن الواقع العربي بكل ابعادة كما يرها العقل في إعادة تكوين الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي الشرقي (عمارة ،زخرفة،نساء،طبيعة ...الخ).[٢] لذا فالصورة المتخيلة عند الرسام الاستشراقي هي الوسيلة التي بفضلها يمكن تحويل الواقع الشرقي إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة وهي اختراق الواقع الشرقي من اجل ألامساك بتركيب داخلي قريب من السحر المتوارث في المخيلة الشعبية الاوربية وإدراك بنائِه التي يمكن إخضاعها الى نوع من الفعالية العقلية حتى يستطيع بعد ذلك إن يعيد هذه البنيات وهذا التأليف نفسه في حقيقة مختلفة، هي حقيقة اختراق الطبيعة الشرقية بوسائل الرؤيا الشرقية وتحطيم توازنها الادراكي المنطقي.[٣]

ـ التخييل والتلقي في رسومات المستشرقين :

هنالك خطوات يمر بها المتذوق عن طريق تخييلة في تشكيل صورة ذهنية متخيلة اثناء رؤيتة للعمل الفني؛ حتى يكتمل لديه الإحساس بجماليته وتذوقه ، وهي خطوات تمثل موقف الذات (الفنان/المتلقي)إزاء العمل الفني الاستشراقي وهي :

---

[١] ينظر: العشماوي ، محمد زكي ، قضايا النقد الأدبي , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر,الإسكندرية ،١٩٧٨م،ص١٧-١٨

[٢] ينظر: الكردي ، محمد علي ، نظرية الخيال عند غاستون باشلار , مجلة عالم الفكر ، العدد٢، وزارة الأعلام الكويت ،١٩٨٠، ص١٩٩ .

[٣] ينظر: امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر , المصدر السابق ، ص١٤٧ .

- إحساس المشاهد/المتلقي الماثل إما ظواهر/اللوحة الاستشراقية لحقائق/استجابات (الواقع) ، وانه أمام إدراك شيء صوري غير موضوعي نتاج رؤية فنان غربي يحمل معرفية خاصة الى عالم خاص هو الشرق، ومن ثم فان المشاهد لا يكون بما هو واقعي وإنما هو صوري أو شكلي أو مظهري .
- إن ألعزلة أو الوحدة التي يشعر بها المتلقي قبل لحظة التخييل تعني استبعاد لكل ما هو موجود في مجال إدراكه ما عدا الأثر الفني الاستشراقي أو الموضوع الجمالي، حيث يستأثر ذلك العمل الفني الاستشراقي المتخيل بكل انتباهنه ، فيعزله بذلك عن العالم المحيط به/بنا ،فيجد المتلقي نفسة وجهاً لوجه أمام الموضوع المشاهد وحده (اللوحة) ، وكأنة قد ادخل إلى عالم جمالي تخييلي قائم بذاته ، وعندئذ يشعر بأنه يحيا مؤقتاً خارج العالم الذي يعيش فيه ، وكأننا في جزيرة منعزلة، فالمتذوق يعزل نفسة عن عالمه الذي جاء منه, ليبدأ بالدخول أولا والاستعداد للدخول من عالم تخيلي جديد .[1]
- توقف المتلقي يعني توقف مجرى التفكير العادي ، وكذلك توقف النشاط الإرادي في سبيل استجابة ذات المشاهد/المتلقي للعمل الفني الاستشراقي، والاستغراق في حالة من ألمشاهده أو التأمل والتخييل التي تكون بمثابة مفاجأة لتلك الذات ، وان عملية الانتباه الجمالي قبل كل شيء انتباه مركز نحو الموضوع الاستشراقي بالدرجة الأولى ، فالقاعدة الرئيسية في تجربة التذوق هي تركيز الانتباه على موضوع اللوحة في ذاتها/ذاته ، ولا بد إن يكون أي شيء أخر يتخيلة يدور حول هذا الهدف الأساس ، ويكون مندمجاً في الإدراك الجمالي ، وقد أضفى عليه المتلقي دلالة جديدة، وان الية التأمل والانتباه هنا ليست فعلاً فكرياً أو منهجاً عقلياً، إنما يحدث فجأة ويستحوذ وعلى وجدانه ككل.[2]
- الموقف الحدسي لإدراك المتلقي للأشياء والمواضيع الشرقية داخل اللوحة هو ليس إدراك قائم على الاستدلال والبرهنة العقلية ، وإنما يجد الرسام الاستشراقي/المتلقي متلقٍ للعمل الاستشراقي ومندفعاً إلى ما هو مكون لصورة تخييلية مفاجئة ، ومن هنا يميل المتلقي إلى الموضوع أو ينفر منه/استجابة وجدانية(فرح,حزن,تعاطف) ليس لأن تفكيره منطقياً ,فحسب وإنما نتيجة إحساس حدسي مبهم يمتلكة منذ البداية .
- الطابع العاطفي أو الوجداني ، يكون داخل العمل الفني الاستشراقي الماثل إمامه عندما يثير عواطفه وانفعالاته ويؤثر على وجدانه كمتلقي, وقبل هذا تكون هذه الإلية عند الرسام الاستشراقي ، وهذا يعني إن الموقف الجمالي في اللوحة الاستشراقية ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب ، وإنما هو أيضاً موقف وجداني يفيض عاطفة ، ويثير انفعالاً ، وعلى هذا النحو يمكن إن نقول إن الجانب المعرفي يبدو بشكل ظاهر في شتى مظاهر نشاطنا البشري العادي، كالإدراك الحسي والفهم العقلي والسلوك العملي ، وبالتالي فأننا نجد في تذوق اللوحة مظهراً وجدانياً يتجلى بوضوح من خلال تخييل الرسام الاستشراقي للوحة الاستشراقية وإنجازها وتخييل الصورة الذهنية لدى المشاهد، فيعيدنا(الفنان/المتلقي) بذلك إلى حالة بدائية من حالات الوعي أو الشعور.[3]
- التداعي عند الرسام الاستشراقي /والمتلقي في أثارة اللوحة الاستشراقية لعواطفنه وانفعالاته بذكريات وعواطف ماضية تتعلق بالشرق في حكاياتة واجواءه الغامضة وحبة لما هو غريب ولاعقلي ،فهذا السحر يبدأ بالتخيلي على شكل شفرات صورية ووجدانية، فيقوي بذلك إحساسه بتذوق العمل الفني الاستشراقي القائم .
- التقمص الوجداني أو التوحد للمتلقي عندما يحكم على أي موضوع او الخطاب الاستشراقي حكماً جمالياً،من خلال انه نضع نفسه بموضعه ، فيحقق بذلك علاقة بشرية

---

[1] ينظر: الصويلي ، احميده، المتلقي والعمل الفني, المصدر السابق ،ص١١٣ .
[2] ينظر: نفســه، ص١١٤ .
[3] ينظر: الصويلي ، احميده، المتلقي والعمل الفني. المصدر السابق ، ص١١٥-١١٤ .

تشبيهية أو مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية أو علاقة معرفية، وهذا هو الذي يجعلنا نشعر بآلام الموضوع التراجيدي للوحة الاستشراقية معينة كلوحة (ديلاكروا,لوحة ٣):(موت الملك ساردنيبال) ,فيظهر على قسمات وجوه المتلقين ما يشير إلى تقمصنهم لموقف أبطالها وتواجدنا معهم فتتشكل هنا علاقة تقوم بين المشاهد المكون للصورة المتخيلة كتذوق جمالي وبين اللوحة الاستشراقية المتخيلة .

إن عملية المشاهدة لرسومات المستشرقين باختلاف الصلات التي تربط العمل الفني بالمتلقي يحصل منها على لذة تتحدد وفق استعداده وتفاعله مع الشكل والموضوع أو ألماده التي أنتج بها العمل الفني الاستشراقي وربما حاجته منه ، فالمتلقي الفعلي هو شخصية ومزاج وعقل في إن واحد ،ومما لاشك فيه إن نشأة الفن لم تكن في البداية ذات هدف جمالي صرف، فالإنسان* يوظف كل شيء دفاعاً عن وجوده وضماناً للاستمرارية حياته.[١]

وبناءاً على هذه الفكرة الاولية في تخييل ألصورة ومن ثم خروجها إلى الواقع الذي نعيشه تأتي فكره الرسام الاستشراقي بكونه هنا متلق/متخيل يمد الرموز والإحداث في اللوحة بتأويلاته أو معالجاتة الفنية، ويستنطقها بطريقة تندمج فيها معارفه وتجربته واستعداده وكل المقومات التي لها تجربة وتماس مع القراءة والتأويل .[٢] وهنا فقد أصبح الانسان رساماً ومتلقياً ومتخيلاً في آن واحد لكن بزمن مختلف، أي زمن إنجازه للعمل الفني ومن ثم زمن تلقيه العمل نفسه وزمن تخييله، وهذا يشير إلى كيفية حالاته، وهي تتشكل من خلال فكرة قد لا تكون بالوضوح الكافي ، ولكنها تصبح عملاً فنياً مبدعاً ، إذ يحاول استبطانها وقراءتها لتفكيك ما استعصى عليه فيها، وهنا فقد وقف الفنان على مستوى ما من مستويات التلقي/التخييل وهو التلقي الفعال/التخييل الفعال .[٣]

ويتبين من الموقف السابق، إن إلية التلقي/التخييل هي حالة ديناميكية يثيرها العمل الفني في مشاهدته ، فيدفع به إلى ايجاده أو البحث عن مكوناته وتحديد كيانه ، وان تعدد مستويات التلقي/التخييل يكمن في ثراء العمل الفني الاستشراقي، وتبرز درجات تألقه وتدفقه ومدى انفتاحه على الاحتمالات المختلفة ، لذا فان المشهد الاستشراقي المرسوم يمكن عدّه وظيفة من وظائف التلقي/التخييل ويساعدنا على تصنيف ممارسيه واختزالهم في صنفين هما: التخييل المنفعل ، والتخييل الفاعل *.

---

* لعل هذا الإنسان الذي كان يرسم في الكهوف كان من جانب أخر يصور لأصحابه بعد عودته إلى المغارة إن يكشف ما اختزنته مخيلته من إحداث وتفصيلات للمغامرة التي أعاشها, وعلى هذا الأساس فان هنالك صلة ربط بين ما قد رسمه في الكهف مع ما قد سرده لأصحابه من إحداث لمغامراته، وهذا المستوى من التلقي والذي أشار إلية(بيكاسو) يكون بقوله ، (كيف نتوقع من مشاهد إن يعش لوحة من لوحاتي مثلما عشتها .. ؟ إن فكرة اللوحة تأتي من أميال بعيدة ، فمن ذا الذي يستطيع إن يتكهن من أي بعد احسست بها ورأيتها ، وصورتها ، وفي اليوم التالي لا أتمكن حتى إنا نفسي من إدراك ما فعلته).(ينظر: صالح، قاسم حسين . الإبداع في الفن , دار الرشيد للنشر , العراق ، ١٩٨١م , ص١٢ . للمزيد ينظر: البسيوني ، محمود ، أسرار الفن التشكيلي , مطبوعات عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص٩٣).

[١] ينظر: صالح، قاسم حسين ، الإبداع في الفن , دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨١م ، ص١٢-١٣ .

[٢] ينظر: البسيوني ، محمود ، أسرار الفن التشكيلي ، مطبوعات عالم الكتب ,القاهرة ، ١٩٨٠ ،ص٩٣ .

[٣] ينظر: الصويلي ، احميده ، المتلقي والعمل الفني, المصدر السابق، ص٦٥ .

* بالاستفادة من نظرية (ياوس Jaus) وهي نظرية تعتمد في تصنيف المتلقين إلى صنفين رئيسيين هي المتلقي المنفعل ، والمتلقي الفاعل وبدوريهما ينقسم كل منهما إلى مستويات من التلقي ، مثلاً ينقسم التلقي الفعال إلى ثلاثة أقسام ، هي التلقي عن طريق القراءة التحليلية للعمل الفني والقراءة النقدية ، والقراءة الصحفية ولكل منهم خصوصيات ولغة تحتفظ بحدودها ينظر: الصويلي ، احميده ، المتلقي والعمل الفني . المصدر السابق ،ص٦٥ – ٧٤ .

١. التخييل المنفعل في رسوم المستشرقيين :

ان كل من وجد أمام العمل الفني الاستشراقي واسهم هذا في تحريك إحساسه ودفعه إلى متابعة ألمشاهدة والتأمل، وان كان ذلك بغير إفصاح عما أحس به، فهذا المتلقي الذي يبحث عن معلومة تثير له ما يرى ، يهرع إلى المكتوب عسى إن يساعده على حل طلاسم ما شاهده وحرك أحاسيسه ، ثم لم يفهمه ،فالعمل الفني هو مجموعة من الرموز والدلالات تنأى عن المعنى الذي يحدده كل متلق ، لكونها تشرح له مداخل أخرى ، وتمعن في دفعه للتفسير ، وإذا تعلق الأمر بالتخييل المنفعل ، فان الاثر الفني الاستشراقي ،على الرغم من انه يبقي على منافذ مفتوحة لكنه يستمر في الانشغال بمكوناته وتفاعلاته ، ولا يطيل مشاغبة هذا المشاهد/المتخيل الذي يدخل في حال انذهال بالدرجة الأولى ، وتتضخم الانفعالات فيه فتصبح مصدراً لردود الأفعال الأخرى تجاه ما يرى ، ويتحول إلى حالة خضوع ، ويسيطر المزاج عليه ، في تحديد هذا الموقف أو ذاك من العمل الفني[١]. لذا فالتخييل المنفعل هنا محاولة في البحث عما يوجد خلف السطح الظاهري والاشكال وذلك من اجل تكوين أشكال جديدة ، فالفن في اللوحة التشكيلية ليس نسخاً لأشياء ولكنها أبداع وتكوين صور جديدة، وبذلك فان المتخيل قد فتح عيونه على عالم من الضوء واللون بشكل أخر ، كاشفاً طريقة يمكن إن تكون جديدة وحيوية في قراءة تحليلية للوحة.[٢]

إن التخييل عند الفنان الاستشراقي والمتلقي يبدأ بانطباع وصفي للطبيعة ومختلف الكائنات والأشياء في الشرق بحيث لا تكون الصورة بالنسبة اليه (الفنان/المتلقي) كائنات، ومواقع، ومدينة لا مبانٍ، بحيث لا تكون هذه الأشكال إلا رموزاً مجردة لذا فالمتخيل يملك موقفاً من الحالة التعبيرية التي ينتظر منها أو يريدها إن تكون متطابقة في شقيها الدال والمدلول ، فالعنوان المسند إلى اللوحة ينتظر من اللوحة إن تكون تجسيداً له.[٣]

ان الانطباعات التي تصدر من المتخيل المنفعل ذات تعبير في مستوى محدد، أو غالبا ما تكون تفسيراً موضوعياً لتكوينات الرسوم الاستشراقية الذي يمكن الإحساس بأشكاله، ومن جهة أخرى ،فان عمليات التأويل التي تكون مصاحبة للإحساس والأشكال والألوان والخطوط وحركة الرموز في النتاج الاستشراقي تكون غالباً ما يمسك عن الإدلاء بآرائه وأفكاره المتكونة بخيالاته فيه ، إما التعبير عن صمته فيكون برفض مقنع ينتظر الفرصة لتغيير مجرى الحديث فيه، لذا فان اللوحة الاستشراقية هنا ذات معنى انطباعي، بالاعتماد على إن الرسام /المتلقي المؤثرات الجمالية من الواقع (المنقسم ما بين واقعيين غربي وشرقي) ، ويقيم بينه علاقة جديدة لم تكن أصلاً موجودة في الواقع البيئي الذي استحدثت منه ، وهذا ما يؤكد إن الرسام هو متخيل أولا هنا ،فضلاًعن كونه متلقي ، وتخييله ليس مجرد انفعال بما يتخيله بل هو متلقيه يتخييل ويمزج بين التفاعلات الداخلية والخارجية ، بهدف إعادة تركيب وصياغة وتشكيل ما يتخيله من جديد بشكل أخر، محولاً إياه إلى منجز فني مبدع ، وهذا يعني إن الرسام الاستشراقي/المتلقي قد سار وفق ثلاث مستويات :

- التخييل من الخارج (البيئة الشرقية).
- تطبيق ما يتخيله بداخله (اشتغال الخيال والحدس والوجدان).
- التقديم أو مرحلة التشكيل الفني (أنجاز اللوحة الاستشراقية بالنهاية) .

لذا تعد هذه المستويات التي تكون العمل الفني الاستشراقي في أجهزة الإحساس والوعي وتداخل اللاوعي بتجاربه المتصلة بما يتلقاه الرسام الاستشراقي ، كما إن التجربة الفنية التي عايشها قد حولت المعاني بصورة انطباعية إلى أشكال ورموز ودلالات تحدث في متخيلها

---

[١] ينظر: نفســه ، ص٦٨ .
[٢] ينظر: عبد الحميد ، شاكر ، العملية الإبداعية في فن التصوير , المصدر السابق، ص٢٩ .
[٣] ينظر: الصويلي ، احميده ، المتلقي والعمل الفني , المصدر السابق ، ص٦٩.

/متلقيها ما يشبه الإحساس الجديد ، ولا يكون التخييل/التلقي هنا إلا بالمشاهدة المباشرة للعمل الفني الاستشراقي.[١]

٢. التخييل الفعَّال في رسوم المستشرقين:

يبدو إن الإحساس بالجمال وجد مع أول انتباهة للطبيعة ، فقد كان الإنسان يعمل على فهم طبيعة الجميل ، وان التحكم بالوعي الجمالي ووظائفة المتعددة؛ قد انشأ مع الأخلاق والقيم السامية، فقد ارتبطت قيمة الجمال بالسلوكية حيناً وبالروحانية حيناً أخر ، وبتأسيس الوعي الجمالي لدى المتخيل(الفنان/المتلقي) عندما سقطت عيناه على أشكال وتكوينات فنية، ومساعدة الاستعداد الذوقي الحسي وبمساهمة المعارف في بلورة وتطوير آليات هذا الوعي عبر عناصر الانفعال الفردي.[٢]

ان العمليات المعرفية المتولدة عند المرء قد أضفت ضرورة إلى الإبداع ، فالإبداع المتكون هنا تجاوز السائد والمتعارف وكونه شكلاً أضافيا بهيئة جديدة، لا يعبأ الفنان الاستشراقي/المتلقي إلا بما انفعل به أو ما قدم من اقتراحات واطروحات خاصة به ، وفي الرسم الاستشراقي بقدر ما تكون الألوان زاهية، تكون أداة للرسام، ولغة للتحاور في محاولة لتفكيك وترجمة ما يتكون من أحاسيس لديه، إلا إن هذه الألوان تبقى في حاجة إلى تفكيك مغاير متعدد الوجوه بالنسبة إلى المتلقي, والذي يتكون نتيجة تشكلات لأفكار ذهن الرسام الاستشراقي من جهة، والذي يتشكل من صور الواقع وتجسدت في خضم الأفكار المتكونة في اللوحة الاستشراقية من جهة أخرى.[٣]

ان إدراك التخييل عند الفنان/المتلقي للعمل الفني الاستشراقي هنا يأتي من تفكيك جمالي، خلال جملة عمليات داخلية تتلخص حسب العمليات الشعورية الواعية، التي أساسها؛ الإدراك، والانتباه ، وان الإدراك والوجدان مرتبطان بالقابليات، سواء للأبحاث، أو المشاركة الوجدانية، أو قابلية التخييل معتمدة على فعل الاتصال ما بين الفنان الاستشراقي ومعرفيتة أو الفنان ولوحتة أو اللوحة والمتلقي.[٤]

والتخييل الفعال يأتي بعدة مستويات ؛ حيث يتميز صاحبه بقدرات تمكنه من استخراج خصائص العمل الفني الاستشراقي متتبعاً مراحل بناءه، والمادة المتكونة منها، فهو متخيلة/ قارئة /ناقدة /محللة /محددة الصيغ للتعامل معه، والمقترح لمداخل فك الغموض في أعماقه واستيطان مخابئة ، فالتخييل عند الفنان والمتلقي هنا قد تقاسم مع الرسام الاستشراقي حالة الإبداع الفني ، فالرسام الاستشراقي يتخيلها ويتلقاها واعياً، والثاني التخييلي تأتيه من خلال اللاوعي بوساطته :

أ) اعتماد المتلقي المحلل التخييل الفعال في عمله/تلقيه على عناصرنفسية ووراثية إلىجانب الركام المعرفي، ودراسة التجربة الشخصية للرسام، ليصل من خلالها إلى خلاصة يختزنها العمل الفني في أحدى تمظهراته ، وبسلوكه هذا فان الأسلوب يبرز جزءاً من ذات الفنان الاستشراقي ومن شخصيته وأيضاً من انتظارا ته وخطابة الاستشراقي في ذلك العمل .

---

[١] ينظر: نفســه ، ص٧٠ . وكذلك ينظر ، الكناني ، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن , المصدر السابق، ص١٨١ – ١٨٢ .

[٢] ينظر: اوفيانيكوف و سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية , المصدر السابق ، ص٢٠ .

[٣] ينظر: صالح ، قاسم حسين ، الابداع في الفن , المصدر السابق ،ص١٤-١٥. وكذلك ينظر: الصويلي ، احميده , المتلقي والعمل الفني , المصدر السابق ، ص٧٢ .

[٤] ينظر: الصويلي ، احميده ، المتلقي والعمل الفني , المصدر السابق ، ص٧٢ .

ب) إما الرسام الاستشراقي فهو الذي يمثل البوتقة الذي تصهر فيه ألفكرة أو الحالة الانفعالية ، وتتحول من خلال عناصر التشكيل الفني إلى عمل يكون خلاصة الشيء لا تشبهه بالضرورة فهو مزيج من خزين معرفي جمالي وفني غربي وصور شرقية يمتزج بها الواقع بالخيال[1].

ـ مؤشرات الإطار النظري:

١. هنالك فرق واضح في تباين مفهوم التخييل لدى الفلاسفة الطبيعيين فكل فهم هذا المفهوم حسب إدراكه للمعطيات الموجودة في الواقع فلقد اشتغل (طاليس) على مفهوم التخييل من خلال الصلة التي توفق بين الرسام مع عالم المحسوسات وعلاقتهما بالذات، أي إن هنالك وحدة الأجزاء المتفرقة في الوجود ، ويرى(هيروقليطس) انه من الضروري إن يكون هناك تغير واسترجاع مجدد من ذات الرسام فهو على العكس من السكونية والانغلاق أي ما معناه إن يجب إن يكون هنالك وجود تخييلي متغير باستمرار عن طريق استرجاع ألذاكرات أي استرجاع الصور المخزونة في الجاني التخييلي من الدماغ

٢. اعد الفلاسفة الفيثاغورثيين للوصول إلى مفهوم التخييل من خلال إعداد القوانين الرياضية التي تتحكم بالجمال ، متبايناً من الوسط الرياضي من انخفاض وارتفاع وحسب طول الأوتار المهتزة ، فلصفة التكامل والانسجام قوانين كونية مطلقة ومثالية وعلى العكس من ذلك فهنالك صفة لقوانين تتصف بالفساد والجزئية وعدم التكامل للعالم المحسوس .

٣. على الرغم من اختلاف الفلاسفة العقلانيين في كشف غموض التخييل إلا انه يمكننا في ضوء الية يستطيع بها المتلقي إن يرى ذاته ، فقد رأى (سقراط) إن هنالك جمالاً سامياً في الشكل المتخيل الذي بدوره يحمل غائية أخلاقية باحتوائه على الكلية ، وتغيره من جزئية الأشياء ، اذن الجمال هنا هو جمال ذاتي موجود في جوهر الأشياء . ولقد أضاف (افلاطون) مفهوم التخييل مصطلح (مثال متعالي) مفارقاً للمادة يكتمل بذاته؛ لأنه ذو جمال كلي غير منقوص أي انه جمال عقلي لا يعده زائل ، وعلى النقيض من ذلك هنالك جمال تخييلي محسوس مع المحسوسات مسكون بعلة جوهرية متغيرة جزئية ، ويرى (

[1] ينظر: الصويلي ، أحميدة ، المتلقي والعمل الفني , المصدر السابق ، ص٧٢-٧٣ .

ارسطو) بخلاف ما جاء به (افلاطون) إن هنالك جمالاً تخييلياً ملازماً لعالم الحس بل موجود في المادة أصلاً ، ومنبع الفن التخييلي هنا هو تفعيل جوهري محسوس وتصعيد الحسيات مما في الطبيعة والإنسان إلى مستويات عليا ، وهذه الصفات موجودة في الجوهر هي صفات تتسم بالا صالة والثبات .

٤. يرى(افلاطون) إن هنالك مبدأ أوحد محكوماً بمثل عليا وقوى كلية خارجة عن نطاق جميع القوى الأخرى، وهذه القوى علة الوجود وتكون هذه القوى في مكان أعلى وأعظم من الوجود الحسي وبذلك نستطيع إن نقترب من علة التخييل بقوى كلية اسماه علة العلل فهذا العلة هي فيض متبادل بين عالم المحسوسات والمطلق .

٥. اشتغل مفهوم التخييل في الفكر الإسلامي من نواح عديدة من خلال تجريد الشكل الحسي وتحويله إلى مجموعة من العلاقات والأشياء البنائية المحدودة التي توحي إلى عالم الذات الكلية (وهو الله سبحانه وتعالى)،لذلك نجد إن صفة الإطلاق في عالم المحسوسات هي صفة ناقصة ولا تكتسب مثاليتها بذاتها وهي متغيره لأنها تعود إلى مصدر أوحد حيث نجد إن الزخرفة الفنية، هي جمال نابع من جوهر العقيدة الإسلامية من خلال التجريد العالي الموجود فيها واصالتها وإمكانيتها في الاستفادة من العناصر الجوهرية كالنقطة والهندسة والخط وليونة الخط وحدته وما امتازت به من صفات أخرى: كالاستمرارية والتجديد والتولد الشكلاني وانفتاحها زمنياً , حيث كان لهذا الأثر الفني تأثير بالغ في الكثير من المدارس الفنية وخاصة فيما يخص موضوع بحثنا هنا ، اذ استفاد الكثير من الرسامين الاستشراقيين من هذا الجانب في أبداع تخييلي تضمين للوحات الفنية الاستشراقية.

٦. وعلى حساب اعتماد القانون الهندسي والرياضي في اتخاذ التخييل طابعاً مثالياً في عصر النهضة واعتماد رسوم عصر النهضة أصلاً على الشكل الظاهري للتشكيل الحسي، إلا إن هنالك جوهراً في البنية الإنشائية وجوهراً في التراكيب لأغلب هذه الرسوم لاعتمادها على هذه القوانين الهندسية والرياضية ،ومن خلالها اعتمد أيضاً مفهوم التخييل لدى الرسامين الرومانسيين في إضفاء مغزى أزلي متعالٍ مثالي على ما هو متعارف ومألوف من تلك الأشياء وتحويل الشيء غير معروف المجهول أصلاً اللامتناهي وتمجيده بتحقيق ذلك من خلال إضفاء مقولات العقل وحجج تفرض على العقل أيضاً، وما يعطيه الخيال من صور متراكمة وموجودة أصلاً في الدماغ ما معناه إن هنالك صفات روحية لا يشترك بها التفكير المنطقي بحيث تصبح الحقائق بمثابة تشكيل ثانٍ جديد متخيل يحل محل الأيمان بالحقائق المفترضة .

٧. إن عملية التخييل لدى المتلقي تنطلق من معرفية الفنان والمتلقي وخبرتهما وآفاقهما في عملية أساسها مزج الخيال بالواقع ، لان غاية المتلقي المتخيل هو إيجاد نوع من اللامتناهي الوجداني أو اللذة الحسية الوجدانية والعقلية، وما يصاحبها من اكتشاف ودهشة وترقب وسعادة ، فهي محاولة لإحداث قطع داخل الزمان المستمر ، وإيجاد عالم جديد له ممكناته وشروطه التي تختلف عن زمانه ومكانه في عالمنا المتناهي، فالانطباع الملتقط من الخارج عن طريق استثارة خارجية، ومجموعة الانطباعات المختزلة في مخيلة الرسام الاستشراقي هي عرضة للتغير والتجديد بسبب ديمومة هذه الحياة وتوالي الانطباعات ،والانطباع الجديد يخلق الانفعال ، لهذا تزداد امكانية المتلقي لخلق شكل تخييلي جديد مع استمرار بقاءه في العمل ويكون هذا التفاوت من متلقٍ إلى أخر بفعل ذلك الانفعال والمؤثر الخارجي .

٨. إن التخييل يقوم في وحده خارج حدود الزمان والمكان (المتغيبين) من خلال رفع قدرات اللاوعي واللاشعوري ومن خلال حصيلة الانفعالات/الاستجابات المثارة بواسطة التخييل وعبر تحويل الذات في الرسام كرمز قابل في توليد أشكال وصور جديدة .

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

١٠. إن بعض المواضيع الاستشراقية تحمل في مكنوناتها عدة وظائف منها معالجة الموضوعات التي تعني بالكشف والدوافع التي دفعت الرسامين المستشرقين إلى عكس حقيقة الشرق في لوحاتهم الفنية من خلال تضمين القيم والمعايير التي وصف بها الشرق لإثارة التخييل فيها .

١١. لم يكن هنالك توافق بين الباحثين في البدايات الحقيقية لولادة الاستشراق فكل له دليل الناهض على بدايته.

١٢. إن رحلة بعض الرسامين إلى الشرق خلقت اتجاهاً فنياً جديداً مفعماً بروح الشرق إلا إن له أسلوبه المشابه لقواعد الكلاسيكيةالجديدة والرومانتيكية .

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

١٤. توظيف شخوص عربية بعمائمها وملابسها التقليدية/استجابة معرفية /استذكار، هي محاولة من قبل الفنان الغربي لايجاد جو شرقي أو بيئة متخيلة ،مصطنعة ،أو رومانسية عند رسمه الاشكال التي تتعلق بالكتاب المقدس بصورة خاصة، فضلاًعن تلك التأثيرات المتمثلة بالمصنوعات التي تؤثث البيئة الشرقية ، (شكل ٤)

١٥. أخذت المرآة حضوراً واسعاً ومهماً في لوحات الفنانين المستشرقين الذين وجدوا فيها جمالاً متميزاً وسحراً غير مألوف.

١٦. تناول المستشرقون المرأة من عدة جوانب, فهم يأخذونها كجمالية ويأخذونها من منظار أخر على إنها دلالة مثال للحب، ومتعة الحياة ، ومن دلالة واقعها الاجتماعي أيضاً، ومن عادات وتقاليد تمارسها كل مرآة في البلد الذي تكون فيه.

١٧. تختلف الأساليب الفنية للرسامين المستشرقين ولكن مع كل هذه الأساليب يمكن تصنيف الفن الاستشراقي إلى صنفين :

أ. فن المشرق العربي ويقوم هذا الفن باهتمام الرحالة بالمواقع أوالمناطق التي تضم العراق والشام ومصر خاصة وبتركيزهم وانجذابه للاماكن المقدسة في بلاد الشام كحجاج ساعين إلى تصوير مواضيع دينية عن السيد المسيح(ع)(لوحة ٤).

ب . فن المغرب العربي ولقد اهتم المستشرقين بتلك المناطق لقربها من البحر الابيض المتوسط.

١٨. تعد الأساليب الفنية للفن الاستشراقي مختلفة، فنجد إن هنالك مجموعة من الرسامين الذين أقاموا واعتمدوا في لوحاتهم على الواقع وتصويره بأسلوب مباشر/استجابة معرفية، أي إن هنالك أسلوبا واقعياً قائماً في اللوحة بنكهة شرقية معتمدين على ما وقعت أعينهم على مناظر ونقلها بصدق وأمانة، أي انه أسلوب لايريد تفعيل التخييل أو لم يكن هدفة الأول، (لوحة ٢,٧,١٩,٢٣,١٧).

١٩. يمكن الإشارة إلى أسلوبية وطريقة الرسم في هذا الاتجاه فاللوحات الاستشراقية المرسومة قبل (١٨٥٠م) ذات اتجاه كلاسيكي (الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية) في أسلوب الرسم إما اللوحات الاستشراقية بعد(١٨٥٠م) ذات اتجاه انطباعي أو وحشي(شكل ٥,١١,٢٣,٣٠,٣٥,٤٢) .

٢٠. اعتمد (جيروم) على قواعد كلاسيكية صرفة في تجسيده للعمل الفني الاستشراقي وقد أبدع في رسم المرأه حيث استطاع إن يرسم أدق تفاصيله /استجابة وجدانية مقتنصاً أجمل الحركات الأنثوية (شكل ١٩,٢٠) وباحثاً عن جمال أنثوي كامل وهذه الرغبة تذكرنا بقيم الجمال الإغريقي ، فقد كان الجسد الإنساني العاري بمواصفات معينة مكاناً مثالياً لتجسيد الجمالية الإغريقية وافكارها.

٢١. استطاع (دينيت) إن يمزج ألوانه النقية بالاشكال المعبرة عن عادات اجتماعية وتقاليد شرقية خاصة في بلاد المغرب العربي كالزواج والخطبة والقيلولة وبورتريتات لبعض النساء ، وبعض العادات الاجتماعية السائدة (شكل ٢٣-٢٤) .

٢٢. استند الرسم الاستشراقي على فعالية/استجابات/ التخييل كتعبير رمزي عن إيحاءات وفك للدلالات المعنوية في الصورة بمعالجات ذات أنغام لونية وشكلية مختلفة ،لينسب الرسام إلى نفسه عالماً طالما كان تواقاً لامتلاكه، وبالنتيجة فالتخييل عملية نقض واقع وجود الرسام والمتلقي وواقع الفكرة نفسها، وهو جناح مر مز لبلوغ عوالم يسعى الية ويتوسع بها ، فهي بعيداً جداً عن العالم الواقع لكنها قريبة إلى جوهر الشرق ، وبالنتيجة يمكن القول إن الرسم الاستشراقي التخييلي لعب دوراً في وضع وجدان المتذوق واحساساته إلى مناطق نفسية ومن خلال محاورة العقل في بلوغ حقيقة معرفية ما، وخلق عالماً جديداً متخييلاً فعمل أي فكرة ليس بالضرورة إفرازاً يتحرر الرسام بواسطته وعلى طريقته من نوبات أو افكار يائسة أو من فضوله القلق أو من الغرور الذي يدفع به الواقع بأشياء لا يملكها للسيطرة على الذات، فالانفعال هنا يعبر عن نفسه من خلال العقل الجمالي ومن خلال لذات تعد كحالة ذهنية في ضوء تحليل جمالي لفكرة متخييلة.

٢٣. اعتمد الرسامون الاستشراقيون على توظيف/استذكار/ الأشكال المعمارية والمساجد والمآذن في رسوماتهم وكما شاهدها في الصورة الفوتوغرافية أو في الواقع ،كما في رسوم (جيروم)(شكل ٣٩) والزخرفة العربية الإسلامية التي تعتمد على المعطيات الحسية من مؤثرات بصرية ونظرية من خلال كتب وصور وما ذكر عنه في أدب الرحالة، وتصويرهم للمواقع خلال المشاهد الشرقية ، فكان تصورهم مزج واشتباك وتشاكل ما بين الرؤية التي تعتمد جماليات الحس والجماليات التي تعتمد الوجدان الروحي ،وأصبحت نتاجاتها توليفات تسبح في عالم من الخيال والسحر والحلم ، فأمتزج الحس بالعقل واللذة بالنشوة ، وأصبحت أجساد النساء ذات الحس الايروتيكي تمتزج بالأشكال الزخرفية وكأنها تصور البعد الروحي لهذا الإحساس ، لذا عد الرسام الاستشراقي موفقاً في توظيف خصوصيات الشرق الزخرفية واللونية والمعمارية و(الموسيقية)، وحكاياتة في لوحاته التي يتشكل فيها الحس بالعقل مرة وبالحس الظاهر لوجدانه العميق الباطني مره أخرى ، لذلك سعى الرسام الاستشراقي إلى الإكثار بل الافراط في تصوير ذلك الحس الذي يشوبه الغموض والسحر في توظيف تلك الوحدات البنائية والجمالية على السواء ، فجسد المرأه العاري الغض يمتزج بحرارة الألوان (الحمراء والبرتقالية)، ممتزجاً مع الزخرفة العربية ، ليتشكيل في النهاية وحدة بنائية مبدعة (لوحة ٢٤).

٢٤. إن الحكم على أي موضوع حكماً جمالياً،من خلال وضع انفسنا بموضع الرسام ، يتحقق بعلاقة بشرية تشبيهية أو مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية أو علاقة معرفية، وهذا هو الذي يجعلنا نشعر بآللام الموضوع التراجيدي للوحة الاستشراقية المعينة كلوحة (ديلاكروا):(موت الملك ساردنيبال)(لوحة ٣) ،فيظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لموقف أبطالها وتواجدنا معهم فتتشكل هنا علاقة تقوم بين المشاهد المكون للصورة المتخييلة كتذوق جمالي وبين اللوحة الاستشراقية المتخيلة أصلاً.

٢٥. إن إلية التلقي/التخييل هي حالة/استجابة ديناميكية يثيرها العمل الفني من خلال مشاهدته ، فيدفع بنا إلى ايجاد أو البحث عن مكوناته وتحديد كيانه ، وان تعدد مستويات التلقي/التخييل يكمن في ثراء العمل الفني، وتبرز درجات تألقه وتدفقه ومدى انفتاحه على الاحتمالات المختلفة ، لذا فان المشهد المرسوم يمكن عدُّه وظيفة من وظائف التلقي/التخييل ويساعدنا على تصنيف ممارسيه واختزالهم في صنفين هما التخييل المنفعل ، والتخييل الفاعل.

٢٦. التخييل الفعال يتميز صاحبه بقدرات تمكنه من استخراج خصائص العمل الفني الاستشراقي متتبعاً مراحل بناءه، والمادة المتكونة منها، فهو متخيلة/ قارئه /ناقده /محلله

/محدد الصيغ للتعامل معه، والمقترح لمداخل فك الغموض في أعماقه واستيطان مخابئة ، فالتخييل(عند الفنان والمتلقي) هنا قد تقاسم مع الرسام الاستشراقي حالة الإبداع الفني ، فالرسام الاستشراقي يتخيلها ويتلقاها واعياً، والثاني التخييلي تأتيه من خلال اللاوعي.

٢٧. التخييل المنفعل يبقي على منافذ مفتوحة لكنه يستمر في الانشغال بمكوناته وتفاعلاته ، ولا يطيل مشاغبة هذا المشاهد/المتخيل الذي يدخل في حال انذهال بالدرجة الأولى ، وتتضخم الانفعالات فيه فتصبح مصدراً لردود الأفعال الأخرى تجاه ما يرى ، ويتحول إلى حالة خضوع ، ويسيطر المزاج عليه ، في تحديد هذا الموقف أو ذاك من العمل الفني.

٢٨. ان اللوحة الاستشراقية ذات المعنى الانطباعي، تعتمد على الرسام الذي يتلقى المؤثرات الجمالية من الواقع (المنقسم ما بين واقعيين غربي وشرقي) ، ويقيم بينه علاقة جديدة لم تكن أصلاً موجودة في الواقع البيئي الذي استحدثت منه ، وهذا ما يؤكد إن الرسام هو متخيل أولا هنا ،فضلاًعن كونه متلقي ، وتخييلة ليس مجرد انفعال بما يتخيلة بل هو متلقاه يتخييل ويمزج بين التفاعلات الداخلية والخارجية ، بهدف إعادة تركيب وصياغة وتشكيل ما يتخيلة من جديد بشكل أخر، محولاً إياه إلى منجز فني مبدع ، وهذا يعني إن الرسام الاستشراقي قد سار وفق ثلاث مستويات :

اولاً ـ التخييل من الخارج (البيئة الشرقية ... الخ).
ثانياً ـ تطبيق ما يتخيله بداخله (اشتغال الخيال والحدس والإلهام ... الخ)
ثالثاً ـ التقديم أو مرحلة التشكيل الفني (أنجاز اللوحة الاستشراقية بالنهاية) .

لذا تعد هذه المستويات التي تكون العمل الفني الاستشراقي في أجهزة الإحساس والوعي وتداخل اللاوعي بتجاربه المتصلة بما يتلقاه الرسام الاستشراقي ، كما إن التجربة الفنية التي عايشها قد حولت المعاني بصورة انطباعية إلى أشكال ورموز ودلالات تحدث في متخيلها /متلقيها ما يشبه الإحساس الجديد ، ولا يكون التخييل/التلقي هنا إلا بالمشاهدة المباشرة للعمل الفني الاستشراقي.

٢٩. ان إدراك التخييل عند الفنان/المتلقي للعمل الفني الاستشراقي يأتي من تفكيك الجمالي، من خلال جملة عمليات داخلية تتلخص حسب العمليات الشعورية الواعية، التي أساسها؛ الإدراك، والانتباه ، وان الإدراك والوجدان مرتبطاً بالقابليات، سواء للأبحاث، أو المشاركة الوجدانية، أو قابلية التخييل معتمدة على فعل الاتصال ما بين الفنان ومعرفيتة أو الفنان ولوحتة أو اللوحة والمتلقي.

٣٠. إن عملية الإدراك التخييلي للصورة في رسوم المستشرقيين، هي تحويل انعكاسي لشيء ما نتيجة تأثير العالم الموضوعي/البيئة الشرقية على المخيلة ، والاحساسات في دائرة الإدراك الحسي والتي قد تكون بصرية وهي إلاهم من وجهة النظرة المعرفية وان عملية تشكيل الاحساسات البصرية التي يجدها شخص ما في علاقته مع البيئة بتنوع اشكالها وتكيف الية فعل الحواس مع هذه التنوعات الشكلية، قد يحدد بناء صورة متخيلة متوقفاً على الإدراك الحسي للعالم الموضوعي (الشرقي العربي وبقايا الإشكال المادية الأخرى) وعلى مدى تطابق بناء اللوحة الاستشراقية مع موضوعها الخارجي (الخطاب) وبناء الموضوع في ذاته ،لذا ترتبط الصورة بالفكرة من حيث عدم تكرار الواقع، واستحداث سمات جديدة للموضوع وأشكال اللوحة غير متوفرة في الواقع العربي أصلاً، لذا يبنى الفكر لدى الرسام الاستشراقي والمشاهد(المتلقي) محتواه على مجموعة من الخصائص التي يمتلكها الموضوع المعني(الاستشراق) ومع ذلك فان هذه الاختلافات بين الصورة والفكرة ليست اختلافات جوهريه.

٣١. إن الصورة المتخيلة في ذهن الفنان الاستشراقي والمتلقي عبارة عن تجريدات مختزلة أو وجدانيات مكثفة بالمعنى الواقعي ، إذ يختزن الشكل كمفهوم داخل الجهاز المعرفي بهيئة شحنات تعطي بمجموعها كياناً مركباً ذو حدود وصيغة معينة .

٣٢. تعتمد إلية التخييل في نضمها ألبنائي على العلاقات التركيبية الناتجة عن جدلية الترابط ، بين خيال المتلقي ، وفكره ، والحلم الذي يعيش فيه ، ففي التخييل تسقط القوانين المنطقية والعقلانية ، وهو جزء مهم من متعة الفن وحريته لدى المتلقي فتتحول الذات هنا إلى عالم من الصور المتخييلة لتخلصها من ضغط القوانين العقلية المنطقية التي تحدد قيم الأشياء وتعطيها صفتها.

ـ الدارسات الســـابقة :

دراسة السامرائي ١٩٩٩*

احتوت هذه الرسالة على أربعة فصول تناول الأول منها الإطار المنهجي للبحث من مشكلة البحث وأهميته والذي تضمن ثلاثة محاور يبين الأول؛ الاستشراق في الإطار العالمي ,معرفاً بالشرق في اطاره الجغرافي ,والثاني؛اسباب توجهات المستشرقيين في مصر والعراق ,والثالث؛ عقد مقارنة بين رسومات المستشرقيين في العراق ومصر في القرن التاسع عشر,وحدد الباحث اهمية بحثه في الكشف عن رسوم وصور حسب تلك العلاقة الازلية بين الشرق والغرب , وكانت أهداف البحث: تعرف واقع رسوم المستشرقين في بيئتي العراق ومصروتعرف على الأسلوب والاتجاة في رسوم المستشرقين بين بيئتي العراق ومصر, وحدود البحث اقتصرت على دراسة رسومات المستشرقين في القاهرة وبغداد , وتحديداً في القرن التاسع عشر في مصر والعراق تضمن ذكر لمصطلحات البحث وتعريفها .

إما الفصل الثاني فهو مخصص للإطار النظري وضم ثلاثة مباحث خص المبحث الأول منها لتعريف الشرق والاستشراق ، إما المبحث الثاني فقد تناول اثر إلف ليلة وليلة في رسوم المستشرقين ، إما الثالث فقد تناول رحلات الرسامين إلى الشرق ولقد أحصى الباحث (٢٢١) عملاً فنياً ، مصوراً بالتخطيط والرسم الزيتي والهيلوغراف ، وقد صنفت هذه الأعمال ضمن الأعمال الواقعية والتي رسمها الرسامون عن طريق معاينة حقيقية وتماس مباشر مع الواقع .

وصنفت المجموعة الثانية التي ضمت (٣٦) عملاً مرسوماً بالتخطيط والألوان المائية التي زينت بها الترجمات التي وضعت بلغات أوربية مختلفة لنص الليالي العربية ، الذي ترجمها (غالان) إلى الفرنسية ولقد انتقى الباحث هذه العينات قصدياً وأجرى عليها دراسة وصفية وتحليلية .

نقد الدراسة .

---

* السامرائي ، مجيد عبد الله . صور المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر ، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩م .

كان من الممكن إن يكون عنوان الدراسة إلى (الفن الاستشراقي في العراق ومصر في القرن التاسع عشر) أو حصر هذه الدراسة في اتجاه أو مجال واحد بعلة إن رسوم المستشرقين في مصر خاصة تعد ألام أو المركز لباقي الدول ، كما إن الباحث لم يتناول مشكلة البحث بشكل علمي واضح وإنما كانت هنالك أشكال وتمويه وعمومية وضياع في المشكلة,بسبب قلة المصادر وندارة الأعمال الاستشراقية الموجودة وخاصة في العراق .

وكان بمقدور الباحث التوسع في هذه المحاور الثلاث في بيان الاستشراق في إطارها العالمي وتناوله بشكل أوسع مقتصراً بذلك في معرفة الشرق في إطاره الجغرافي فقط .

إما في المحور الذي تناول فيه أسباب توجهات المستشرقين في مصر والعراق فقط تناولها بشكل عمومي وكان الأجدر إن ينصب اهتمامه على الدوافع التي دفعت هؤلاء الرسامين إلى الاتجاه نحو الشرق ، وفي المحور الثالث تناول عقد مقارنة المستشرقين في العراق ومصر في القرن التاسع عشر ، ويرى الباحث إن مجال المقارنة هنا ضعيف بالنظر للاستنتاجات التي توصل اليها الباحث أصلاً, فالمواضيع المتناولة الاستشراقية المتناولة في العراق وتحديداً في القرن التاسع عشر هي قليلة ونسبية وأكثرها هي تخطيطات وألوان مائية أو كرافيك مقارنة بما احتوت مصر من ثروة هائلة من لوحات المستشرقيين، وبجميع الأساليب بسبب الانفتاح الحضاري والحملات العسكرية التي أدت إلى ذلك .

وقد اتصفت نتائج البحث بالعمومية والشمولية في وقت تحتاج دراسة من هذا النوع إلى تخصص دقيق وتشخيص فعلي للمحاور التي يروم الباحث بالكشف عنها كما ورد في الهدف الأول وكذلك في التعرف على الأسلوب والاتجاه في رسوم المستشرقين بين بيئتي العراق ومصر كما وردت في الهدف الثاني .

إما بالنسبة للاستنتاجات فقد كتبت بطريقة علمية ذات طابع إنشائي أقيمت على أساس النتائج العمومية والتي أسفرت عنها الدراسة . إلا إن هنالك بعض المحاور في الإطار النظري قد أشار إليها وتناولها ببراعة وصياغة جميلة تعد عن مدى خلفية الباحث وأرائه العلمية الجديدة ، وتعتبر هذه الدراسة ذات اهمية من نوعها في العراق من حيث تناولها للفن الاستشراقي المغيب أصلاً عن الساحة الفنية بحكم الضياع الخاطئ في فهم هذا الاتجاه الفني إما أوجه التقارب بينها وبين البحث الذي تناوله فقد تناوله الباحث البعض واليسير من العينات المتخيلة ، وتناوله للموضوع الاستشراقي من حيث التعريف .

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث

اطلع الباحث على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث المحدده دراستها فيما يتعلق باشكالية التخييل في الرسم الأستشراقي ونظراً لكثره إعداد المجتمع وعدم امكانية حصره إحصائياً، فقد أفاد الباحث من المصورات المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

٢. عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيفها حسب فكره الموضوع المطروح معالجته في اللوحة ، وبما يتناسب مع حدود البحث ، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث وبلغت (٢٤)، وقد تم اختيارها قصدياً* من خلال الافادة من المؤشرات التي توصل اليه الباحث من خلال الإطار النظري للبحث وصولاً الى النتائج والاستنتاجات فيما بعد ، وقد اختيرت الأعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الاتيه :

اولاً تعطي اللوحة المختارة فرصة الاحاطة باشكالية التخييل في الرسم الأستشراقي.
ثانياً ـ تباين اللوحة المختارة من حيث أساليبها الفنية مما يتيح المجال لمعرفة اليات توظيف أنماط التخييل في الرسم الأستشراقي متجانساً مع انتهى اليه الإطار النظري من توصيفات حول موضوع البحث.
ثالثاً ـ تم اختيار عينة البحث لأغراض التحقق من هدف البحث الحالي استناداً الى أراء مجموعة من الخبراء بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها لهدف البحث.
رابعاً ـ شهرة هذه الأعمال وتأثيرها تاريخياً وجمالياً في دراسات رسومات المستشرقيين ، ولأنها شكلت اتجاهاً هاماً في سياق هذا الاتجاه.

٣. أداه البحث:

* **اسماء السادة الخبراء**

١. أ.د مكي عمران — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٢. أ . ضاري مظهر — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٣. أ . م. د فاخر محمد — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٤. أ . م. د كاظم نوير — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٥. م. م محمد جحالى — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٦. م . م كامل عبد الحسين — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٧. م . م محسن رضا — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن اشكالية التخييل في الرسم الأستشراقي ،اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى الية ضمن الإطار النظري بوصفها أداه للبحث الحالي وبالية تعتمد المنهج الوصفي .

٤. صدق الاداة:

صدق الاداة يعني إن فقراتها تقيس ما وضعت لقياسة [١] ،ويعني إن الفقرات مناسبة للغرض الذي وضعت من اجلة [٢] ، وعليه تم حساب الصدق الظاهري للاداة وذلك عن طريق عرضها على لجنة من السادة الخبراء* المختصين في مجالات الفنون التشكيلية والتربية الفنية، وذلك لابداء آرائهم في بنائها الأولي** ومدى ملائمتها لهدف البحث وشموليتها وسلامة صياغتها ، حيث اخذ الباحث بارائهم واجرى التعديلات اللازمة لتحصل الاداة على نسبة (٨٥%) حسب معدلة كوبر (Cooper) ، وبهذا تكون الاداة قد اكتسبت صدقاً ظاهرياً، وأصبحت في صورتها النهائية***.

٥.وحدات التعداد:

استخدم الباحث أسلوب حساب التكرارات (Frequency) وذلك باعطاء نقطة واحدة لكل خاصية عندما تظهر.

---

[١] احمد، محمد عبد السلام، القياس النفسي والتربوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص ١٧٩.
[٢] الغريب،رمزية ،التقويم والقياس النفسي التربوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٧، ص ٦٨٠.

* اسماء السادة الخبراء

١.	أ.د مكي عمران	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٢.	أ.م.د كاظم مرشد	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٣.	أ.م.د عبد الهادي محمد علي	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٤.	أ.م .د فاخر محمد	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٥.	أ.م .د كاظم نوير	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٦.	أ.م.د محمود العجمي	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٧.	أ.م.د علي مهدي	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٨.	م.م على شاكر نعمة	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٩.	م.م محسن رضا	كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

** ملحق رقم ١
*** ملحق رقم ٢

٦.ضوابط التحليل:

وضع الباحث ضوابط التحليل استيفاءاً للدقة العلمية والوصول الى نتائج دقيقة وموضوعية وهي:

أولا ـ قراءة التعريف الاجرائي لكل خاصية رئيسية أو فرعية وفهمها بشكل جيد لملاحظتها وتحديدها بدقة.

ثانياً ـ إعطاء درجة واحدة لكل خاصية فرعية ظهرت في اللوحة.

ثالثاً ـ استخدام استمارة التحليل لكل محلل لكل اللوحات.

٧.ثبات الاداة :

عمل الباحث على استخدام ثبات الاداة عن طريق التحليل مع محللين* ،وإعادة تحليل الباحث مع نفسة بفارق زمني مقدارة اسبوعان ، وتطبيق معادلة سكوت (scoot) ، ظهرت النتائج وحسب الجدول الاتي :

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
١	الباحث مع نفسة	%٩١
٢	بين المحلل الأول والباحث	%٨٤
٣	بين المحلل الثاني والباحث	%٨٢
٤	بين المحلل الأول والثاني	%٨٣

وبذلك استكملت الاداة صلاحيتها المنهجية وأصبحت جاهزة للتطبيق، ومن ثم استخدمها الباحث مباشرة في تحليل اللوحة للمدة من ٩/١/ ٢٠٠٤ الى ٢٠٠٤/١٠/١ ، وبعد ذلك فرغت نتائج التحليل بجداول خاصة ، ومن ثم معالجة نتائج التحليل احصائياً، ويقوم الباحث بعرض نتائج بحثه، ومناقشتها في الفصل الخامس.

٨.الأدوات الاحصائية:

استخدم الباحث الوسائل الاحصائية الاتية:

اولاً ـ معادلة كوبر(cooper)[١] وقد استخدمت في حساب صدق الاداة البحث حسب اتفاق الخبراء .

* وهما أ.د كاظم نوير اختصاص تربية تشكيلية(جماليات الرسم الحديث)،كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل.
أ.د فاخر محمد اختصاص فنون تشكيلية(جماليات الرسم الحديث)،كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

[١] Cooper, johno, mcasuremen And analysis of behavioral teachings , columbus , ohio chts , emerrill, ١٩٧٧ , p . ٣٩.

$$pa = \frac{Ag}{Ag + dg} \times ١٠٠$$

بحيث أن:
Pa = نسبة الاتفاق
Ag= عدد مرات الاتفاق
dg= عدد مرات عدم الاتفاق

ثانياً ـ معادلة سكوت(scoot)[١] وقد استخدمت لحساب ثبات أداة تحليل الرسوم .

$$n \frac{Po - pe}{١ - pe}$$

حيث إن :
N = معامل الثبات
Po = مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين
Pe = مجموع الخطأ في الاتفاق

٩ .تحليل العينة

لوحة (١)

اسم اللوحة: صيد الصقور(الجزائر) The heron hunt (Algeria)
اسم الفنان: يوجين فرومنتين Eugene Fromentin
الخامة والمادة: زيت على كنفاس
القياس: ٩٩ × ١٤٢ سم
تاريخ الإنتاج: ١٨٦٥م
العائدية: معرض كندا ـ جنتلي collection Canada – chantilly

تصور هذه اللوحة عالماً خيالياً لتقليد عرف به الشرقيين وخاصة العرب ، ويأتي هذا التقليد من تداخل الإنسان والحيوان بل وحتى الجماد في وفق منظومة سحرية خيالية ، 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 بهدوئه 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 تاركا أمام التكوين فارس على حصان ابيض كرمز واضح ومميز ودلالة الى زعامة أو سمو هذه الشخصية ،وفي وسط اللوحة هناك جريان للماء محولا هذه الحركة المائية حركة مستمرة داخل التكوين.

---

[١] Ober , Richard ,l,anda l، systematic observe atonal of teaching , an inroouction analysis of in strumcntal star eye appeal Englewood cliffs , h , tprentico-hall , ١٩٧١ , p . ١٢٥.

من هنا ينطلق (يوجين فرومنتين) من رؤية تسمح بالتحولات والرغبة في ممارسة العادات الإشكال الواقعية للحصول على تشكيلات ومثيلات أبداعية بالاعتماد على مجاورة العناصر المتشابهة في الغاية وفي اللجوء الى معرفة قائمة على توضيح وبساطة منهجية هذه التقاليد، حيث يستمد (يوجين) مخزونه الصوري من مخيلتة الإبداعية التي تسخر بالصور التي اتاحت له من خلال زيارته الى بلدان المغرب العربي وخاصة الجزائر والتي أقدمت له الكثير من المناخات والاشكال والتكوينات في أسلوبه الفريد المنفتح الى عالم إبداعي 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 الية تلقائية مانحة إياها الحرية في الخطوط والمساحات اللونيه التي حشد اليها العناصر والرموز والأشكال البشرية التي لم تخضع للاختزال وجعلها في ابسط صورة في اشاره الى تلقائية الأسلوب ومهاراته وخبراته المستمد أصلاً من خليط شعوري ولا شعوري مع محاولة تكثيف الوجدان واستثمار معطيات الحدس لإعطاء قوة إضافية لمخيلته الحرة واستلهام طاقة تخيلية في أبداع استشراقي جديد.

إن الغاية المثالية في إنتاج هذا الشكل الجمالي الذي ينشده (يوجين) قد تحقق ماديا عبر استبصار الجوهر المرئي، أو تشكيل شكل مختلف ذي نظرة أبداعية ليكون حلم مرمز تلوح به الدلالة العميقة دلالة الغياب/استعراض مفردات, لفارس على الحصان الأبيض الذي ينشد اصطياد فريسته، في دلالة باطنية من خلال علاقاتها باتجاه بصره إلى الصقور الطائرة حركة اليد التي يشير بها الى الصقور المحلقة.

إن آلية التخييل في أداء هذا المشهد ذو الحس الكلاسيكي في التصوير وذات منظور يتناسب مع المكان والزمان المتخيلين في تدفق خيالات (يوجين) المنفعلة في أفق المناخات العربية، فالفضاء محسوس ومتخيل في الوقت نفسه والعلاقات الزمانية والمكانية متخيلة أيضاً، حيث تخضع هذه الأشكال إلى 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 ، وبالتالي نجد إن الفنان يدفع آلية التخييل عند المتلقي حتى تتمركز في الوصول الى مناخ عالم جديد ،عالماً تنفتح فية علاقات جديدة ،بسبب إن المتلقي لا يستطيع إن يعيشة حقيقة بل يتأملة ويفتح معة حواراً وجدانياً ذو إبعاد نفسية مختلفة من خلال اشتغال اللاوعي في إدراك حقيقة الإنسان في لحظات وجود خاصة مع ألذات أو الطبيعة أو العالم الأخر، إذن فهو وعي يتجلي عن لأوعي، وهو استلهام قضايا التداخل مابين عوالم نفسية مختلفة،ولهذا فالخيال لدى الفنان الأستشراقي أنتج اللوحة المتخيلة، والتخييل لدى المتلقي أنتج انفعال وجداني ، واستلهام عاطفي له صله بالإشكال المتخيلة خلال الكشف عن الوشائج بين الإنسان والطبيعة وفي الإشارة الى الموضوع الاجتماعي الذي يعرف بهوية الشرق.

وبالنتيجة فان آلية التخييل المتحررة هنا قد أكسبت المشهد قابلية وطاقه 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 إدارة التكوين العام لها ،لهذا نجد إن القوى المحركة ذات آلية طليقة احتواها الفنان من جميع الجهات ،وقد منحت حركة الأشكال البشرية وعلاقتها في الطبيعة انفعال أبداعي مناسب على السطح التصويري في جمالية منفتحة.

لوحة (٢)

اسم اللوحة : غطاء يوسف JOSEPHS COAT

اسم الفنان : هورس فيرنت Horace Vernet

الخامة والمادة : زيت على القماش

القياس : ١٠٤ × ١٤٠سم
تاريخ الإنتاج : ١٨٥٢م
العائدية : معرض والس ـ لندن WALLACE COLLECTION –LONDON

يصف هذا العمل مشهدا دراماتياً لحدث تاريخي وديني متميز في التأريخ الانساني حدث إثناء الحضارة الفرعونية في مصر, حيث عالج الفنان (فيرنت) حركة الأشكال التي كونت شكلاً هرمياً قاعدته الى الأسفل وراس المثلث الهرمي الممثل بالأخ الأكبر للنبي يوسف (ع) ، فحركة الأشكال في هذه اللوحة حركة دائرية تشير بحركة بصرية الى مركز اللوحة (لكنها تبقى ضمن بناءها العام) بالأخ الأكبر للنبي يوسف (ع) الحامل للمعطف الملطخ بدم يوسف إن دلالة المركز للأخ الأكبر يعطي دلالة انة كان المدبر الرئيسي لعملية الغدر وانه صاحب الفكرة الرئيسية ,ودلالة الحركة الدائرية ما بين الإخوة المتأمرين هي دليل على التيهان في مدار الشر الرئيسية وربما الحيرة والندم الذي قد يشعر به الإنسان بوخزات ضميرة الذي وان لم يظهر بشكل مباشر إلا انة يبقى حاضراً في جوهر الإنسان, وكما تشير الية الآية القرانيه*، بقول اخاهم الأكبر بأن الذئب اكله ,لكنهم رموه في البئر, ومشيراً الفنان الى البئر بحركة احد الأشخاص الية مع حبل ملتف بالقرب منه ، إما في أسفل اللوحة فيوجد الكبش الذي نحر ليلطخ بدمه تلك القماشه وهنا له دلالة الضحية الانسانية، إما خلف التكوين, فقد أشار الفنان الأستشراقي (هورس فرانت) بشبح القافلة التي أنقذت يوسف من الجب ، لذا تنفرد هذه اللوحة بخطاب ديني يأتي بخصوصية معرفية جمالية وقرائية يمكن قراءة تعبيرها من تفرد هذه الحكاية في العالم وحكمتها وتأثيها في اللاوعي الإنساني كونها تذكر بواقعة قابيل وهابيل.

ويمكن استقراء ملامح ذلك الخطاب من تمثيلة للأشياء المرئية في وسيلة للكشف عن حقائق يمكن التوصيل الية بالتمثيل لدى الفنان الأستشراقي عن طريق الخطاب الديني ، وتمثيله في الكشف عن حقائق يتوصل اليها المتلقي بالية يمكن من خلالها الاستذكار عن طريق مشاهدته اللوحة المتوشحه بالخطاب الديني و قصة النبي يوسف (ع) والمكان الشرقي العربي الذي حدثت فية الحكاية.

في هذه اللوحة نلمس نوع من التمازج الموجه بالخيال ، في فعل أدائي مزدوج/باستجابة معرفية ووجدانية متمثل باستلهام التعبير الديني للكشف عن بناءات في مستوى معرفي, واظهار سلطة العقل التي فرضته طبيعة الرؤية التخيلية وما نتج عنها من صورة وأشكال متخيلة وفي نفس الوقت نلمس وجود تدخل عقلي قصدي في صميم الية التخييل والتمثيل الذي تتمثل بالوعي في إدارة التشكيل وتصميمه(تكوينة) كاشفاً بذلك عن عالم مستقل فيه تأمل لذات الرسام والاستغراق في التمعن في الخيال لهذا الحدث الديني التاريخي, مما أعطى للأشكال صفة تعبيرية متصلة بالحبل الذي يربط جوهرية الأشكال بالأفعال اللامرئية ، فتكوين اللوحة كلها مجسد من خلال حركة الألوان, وبالاعتماد على قدرة الانطباع في توليد شكل متخيل جمالي منفرد ، وتكوين رغبة للفنان في تصوير حركات تنسجم مع حركة الضوء وما يتركه من اثر في تغيير مظاهر الأشياء وحيويتها ، كما عالجها في محاولته هذه بسلسلة من الإيقاعات والنقلات المفاجئة باللون وحركة وايماءات الاشخاص ومما زاد في تأثيرات الإيقاعات البصرية هي الإشكال وحركة الاضواء في عمق اللوحة, فزاد العمق لأجل خلق تأثيرات مختلفة ، فتحولت الخلفية الى ظلال ملونة خافتة, مما خلق لدينا إيهاماً مكانياً بفعل هذا المنظور (المتخيل) الواقعي ، وبالنتيجة فان هناك قوى فاعلة ذات سمة رمزية حاملة في جوهرها شيئا من فلسفة الدين في اصل الوجود والعالم وفي التعبير الروحي الإنساني المتمثل بالدين ، وعمق هذه القوى في جوهرها المكتمل غير المنظور حسيا ليكون طاقة شكلية أمام متغيرات الزمن, ومثل هذه الطاقة غير

* بسم اللة الرحمن الرحيم (لقد كان في يوسف واخوتة ايات للسائلين , قال قائل منهم لاتقتلوا يوسف والقوه في غيبت الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فعلين) صدق اللة العظيم ايه ٧- ١٠.

المادية(المباشرة) تترك اثراً عند المتلقي كونها مؤثرات أدراكية تكمن صيرورتها في التجدد والانبعاث كلما حدث اتصال ما بين عالم اللوحة وعالم المتلقي, في استخدام هذه الأشكال والحركات في موضوع اللوحة ، لذا نجد إن الخيال قد دفع (فرنت) الى تطبيقات وتنظيمات جوهرية وحقائق متخيلة عبر عنها بمنطلقات عقلية تخيلية ، وبهذا فان ما استمده (فرنت) من تطبيقات صورية/تركيب في الكشف عن الية التخييل هي تحقيق تجانس بين المضادات المعرفية والأدائية, والجمع بين الأفكار الأدبية ذات الطابع الديني والسرد القصصي مع الفن الشرقي وتالف أجناس شكلية للكشف عن جمالية خالصة تقف امام منطقية العقل والواقع المعرفي والجمالي الجديد ، والخروج بانطباع سايكولوجي لإخراج مشهد خيالي, أو في إمكانية اظهار محاكاة تدفع مخيلة المتلقي للتألق والانفتاح مع الأجواء الشرقية بإبداع ذي تاليفات جمالية ومعرفية بعيدة وقريبة عن الواقع المتمثل باللوحة.

لوحة (٣)

اسم اللوحة : قرصان الحب THE PIRATE OF LIVE

اسم الفنان :فردريك ارثر بريجمان FREDERICK ARTHUR BRIDGMAN

الخامة والمادة : زيت على القماش

القياس: ٨٧,٥ × ١٣٤سم

تاريخ الإنتاج : ١٨٨٩م

العائدية : مجموعة خاصة PRIVATE COLLECTION

يصور هذا العمل مشهدا لرجل وأمراة يحتلان مركز السيادة في اللوحة, وهما يشرعان في تحقيق نوعاً ما الحب ,مستفزاً حاله المشاهد في حاله التعانق المحتدم ما بين الفارس العاشق والمعشوقة ذات الجمال الشفاف ، فرأس الرجل يكاد إن يكون غارقاً في صدر المرآة ودلالة هذا هو غرق الرجل في المتعة وجسد العاشق يحاول إن يلتصق ويلتف ويتوحد مع جسد عشيقتة وهو يهم في تقبيلها ، والمرآة تحمل بإحدى يديها خنجراً في تعبير قد تركة الرسام للمتلقي في تفسير ذلك ،وضاغطة باليد الأخرى على رأسه في محاوله لإبعاده عنها , وفي محاولة المرآة في إبعاد الرجل /الجنس أو الرغبة الجامحة داخل الجسد والروح الإنسانية للتوحد مع الاخر وممارسة الجنس , أو تكون كدلالة لعلاقة الرجل والمراة الرشرقين , فالعلاقة التي تتمركز حول الرجل , وما المرآة سوى وعاء أو مكان للجنس والمتعة , وهذه العلاقة انفتحت مع علاقات تأويلية ودلالية مختلفة , فالحركة القلقة المتجهه من اليسار الى اليمين والتقوس الحاصل في المرآة في مقابل الاندفاع الذي انتهى الى نهدي المرأة.

وهنا يعمد (بريجمان) في استلهام صورة غريزية وتعزيزها بمخيلة حرة تفعل الية التخييل, ومثيرة في خلق صورة فنية مختزله ومثيرة ، فالسمات الحسية الظاهرة في اللوحة هي مدركه بصرياً في الواقع، الا إن الفنان الأستشراقي يبدوا قد اتخذها ذريعة أو حجة في تصعيد إحساس داخلي موجود في الشخصية الشرقية, بوصفها بنية أساسيه عند الكثير من المستشرقين هذة الصورة عن الشرق الجنسي ، إذ يبدو إن الفنان الاستشراقي قد سعى الى رسم حقيقة بغائية متخيلة خلال أبدال ما هو ساكن في خلجات النفس بأشكال لها ديمومتها الجمالية المحفزة للتذوق والقراءة والتأويل .

إن(بريجمان) يرى في تصويره وسيلة لتفسير وتعبير عن كوامن النفس, فيعطي أولية للعالم الداخلي للفنان والشخصية على العالم الواقعي أصلاً ، فنراه يقترب من روح الرومانسية بترجيح سجايا العاطفة والبداهة والشهوة على العقل والانسجام والنظام ، لذا فابتكاره يقوم على أساس إن العلاقات الغريزية بين الكائنات البشرية هي علاقات لذة وهي إنسانية لكنها في الشرق أكثر حدة وشهوانية وجمال وحيوية ، وهذه العلاقات تتم في عالم تحمكه قوانين فيزيائية, وهي

طاقة (اللبيدو) الرغبة الجنسية بين الكائنات البشرية والحيوانية, والتي وجدها (فرويد) في نظريته ، وبذلك تكون الية التخييل لدى المتلقي تطلعت الى مؤشرات أساسية للكشف عن هذه اللوحة كدلالة أولى (فالمراة والرجل ,لهذا المرآة ,تقبيل النهدين,حركة الشخصين,الدرج, اللون الأبيض,الخنجر) فنجد إن ما يثير خلجات المشاهد أولاً هي ثيمه الاغتصاب في اللوحة كنقطة أولى ,ومن ثم تأتي الإشكال الموجودة في اللوحة ومن ثم التركيز على حركة الأشكال تتجلى حقيقة نفسيه جمالية أساسها الانفعال والتعبير عن القوى الخفية للنفس .

إن إشكالية التخييل في هذة اللوحة تأتي أيضاً من المساحات التصويرية التي تم ترحيلها من عالم متناهي مكاني الى عالم اللامتناهي (تخيلي) ،فعملية التخييل هي جزء من بنية الغياب وهو جوهر لامتناهي , ففكرة الصراع والاحتدام والتضاد في عناصر الشكل واللون والخط والتعبير من شأنها تحمل صفات مثل متخيلة وفي التعبير إدراك الجوهر الكامن في الأشياء أو الحياة أو الكون والجنس جزء منة ,ومن خلال الخيال يجد المتلقي إن أدراك (بريجمان) للمشاهد التي رسمها سواء كانت طبيعة أو إنسانية ، إنما هي جزء من كون شامل، والتعبير عن إيجاد وحده مطلقة بين ما هو جزئي (معرفية الفنان والمتلقي) وكلي (الأجواء الشرقية) ، والاعتماد على إمكانية تذويب أللذائد/ الإشكال والثيمات /الوجدانيات وتحويلها الى جمال ممتد عبر زمان المتلقي بحيث تبدو اللوحة الاستشراقية المتخيلة هنا وكأنها حاملة لطاقة باطنية ذات ديمومة في تفعيل العلاقة بين هو مرئي وما هو غير مرئي, فالزمانية هنا ممتدة عبر حركة الأشكال المقوسة بينهم ، منطلقاً من أسفل يمين اللوحة بشكل مقوس الى أعلى يمين اللوحة كاشفاً عن جمال ممتد بطاقة من خلال فعل اللذة المستحدث لفعل الأشكال المتخيلة ومن خلال اللون الذي حاول (بريجمان) إن يتناسب مع طبيعة الموضوع الايروتيكي من خلالة الية ذاتيتة والذي منحها قوة وجدانية للأشياء وبعث العاطفة المستنبطة والمتمركزة في نفس المشاهد ، ومحولاً إياها الى فعل متسامٍ يبدو من خلال حركة متصاعدة ابتدءا من الأسفل حيث توجد السجادة والعود الشرقي متجهاً نحو الأعلى في فضاء لا متناه من العاطفة متمثل بحركة الرأس الى الأعلى ذي الامتداد العمودي .

نستنتج من هذه الاعمده البنائية للوحة إن تميز الإنشاء والتكوين عن طريق الأداء المتعالي للتقنية والتكوين والخطاب قد كشف عن قصدية معدة سلفاً للرسام الأستشراقي في وما تحمله ذاتة عن الشرق (الواقع ـ المتخيل) ، فالتكوينات وحركة الأشكال تتجانس مع مكامن النفس المتفاعلة مع الأجواء الشرقية ومع فعل اللذة/ لذة القراءة/لذة الوجود/لذة الجمال مانحاً إياها اداء جمالياً للشكل وانفتاحاً قرائياً وتأولياً واستهداف المناخ الشرقي, فإشكالية التخييل أوجدت هنا متغايرات في الشكل الحسي محيلاً إياها الى فعل إبداعي ومتنفس عن لذائد النفس ليصبح الرسم في هذه اللوحة الاستشراقيه المتخيلة سامياً للذائد ومحاوله للبلوغ والانفتاح على تلك المثل العليا المتخيلة.

لوحة (٤)

اسم اللوحة : سوق في تخوم القاهرة MARKET PLACE OUT SIDE CAIRO
اسم الفنان : لوبد كارل مولر LEOPOLD CARL MULER
الخامة والمادة : زيت على القماش
القياس : ٢١٦ × ١٣٦سم
تاريخ الإنتاج : ١٨٧٨
العائدية : متحف الفنون الشرقية- فينا OSTERREICHISCHE GALLERY-VIENNA

تمثل هذه اللوحة منهجاً واقعياً متخيلاً من الذي أنتجه (مولر) في استيحائه الخيالي للفن الواقعي المتخيل, 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 احمر في تكوين اللوحة فيما قام برسم معمار المدينة بوصفها خلفية لهذه التكوين، وقد اعتلت المنارات في إشارة الى الجو والمناخ والبيئة الشرقية .

كشف (مولر) عن علائقية بين العالم الحسي المتمثل باللوحة الاستشراقيه والتكوين الموجود في ذهن المشاهد من خلال مشاهدته لهذا البانوراما ، لذا فان ذاتية العمل تعمل على تفجير كوامن نفسية وإدماجها بما هو مرئي اللوحة الحاضرة/الموضوع الغائب المستحضر أو البيئة الشرقية المرسومة/الخيال الغربي ، منتجاً من خلالها الية تقارب من الكلاسيكية الناشده للمثل في تساميها وكيفيه رؤيتها لعالم الحس ، وقد اعتمد (مولر) على خزين ذاكرته الصورية مستحدثاً رموز متخيلة ومبتكرة صورياً, فنمت الأشياء من فيض ذات الفنان الأستشراقي ومعرفيتة ,ليأخذ التكوين بعد ذلك تنظيماً عقلياً مزدوجاً بين الرؤيا الحسية والمخيلة الحره للمشاهد ، فالأشكال الحسية المرئية وما تحمله من معاني قد أحيلت الى أنساق تبعاً لشمولية الرؤية المتخيلة لدى الفنان الأستشراقي والرؤية التخيلية لدى المتلقي ومحصلتها الجمالية معا ، لذا جاءت هذه الصورة محاولة في اختراق ما هو مالوف من للمواضيع والاجواء الغربية والإشكال التي مثلت المفاهيم الجمالية لها .

ان الاستلهام المرئي للتعبير عن الجواهر الكامنة للعلاقات الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية للمجتمع الشرقي يعد تنظيماً عقلياً لخزين واقعي متعين ، شاهده الفنان وانفعل به وجدانياً في حياته العملية الواقعية, وكذلك تنظيماً عقلياً لخزين واقعي متخيل شاهده المتلقي في اللوحة وانفعل به وجدانياً متأملاً ومستنبطناً هذا الوجود المتخيل العالم الجديد المملوء بسحر الشرق (اللوحة الاستشراقية المتخيلة) مستنداً الى اهتمام العقل والنفس بقراءة النصوص وتصعيدها عبر التخييل عند البحث في إيحاءات وجدانية ومعرفية مجسدة بفاعليه عبر اشارات شكلية ومرموزات وجدانية مكثفة ومنصهرة في المخيلة, معتمدة على مستويات متراكبة في إيجاد نوع من الأشكال المتأملة والاستجابات النفسية المتخيلة في هذة اللوحة/الواقع الشرقي المتخيل .

فالية التخييل المتمثلة في اشكال (مولر) الخصبة ذات المهارات العاليه في المعالجة, فضلاً عن تحكمه في البناء الداخل للأشكال محتلاً موقعه طبقاً لضرورة التكوين التي تستلزم ذلك ، مما يدعوا الى رؤية أشياء من مستويات نظر مختلفة في رؤية تفصيلية للأشياء لذا تتحدد إشكالية التخييل في لوحة (مولر) في كون هذه الالية تشتغل من خلال تنشيط المؤثرات الادراكية أو المؤثر الانفعالي للشكل واللون ، فاللون في لوحة (مولر) حامل للإحساس من خلال تلك المادة المتكونة فيه ممتلكاً إياه لصفة الديمومة, حيث يصبح ذاتاً وليس مادة في تنفيذ التكوين مشبعاً إياه بالاحساسات الوجدانية المحققة خلال حركة الأشكال والمواد والخامات الحاملة لبعض الصفات

المتخيلة, مانحاً إياها شكلاً متسامياً وتصعيداً يقربها من مثل علياً ، مع التكوينات المعمارية التي أبدعها الفنان أيضاً خلال تراتبيه المسطحات ذات النسق الهندسي المبسط بأشكال قبب في شكل نصف دائري ومستطيلات شبحية وأقواس وما الى ذلك ، وعن طريق اللون الشكل والخط والتعبير الموجود أصلاً في اللوحة, فقد أحال كل هولاء الفنان الأستشراقي من عالمه الموضوعي الواقعي المرئي الى ما يقترب من تخيلات روحية ، فالعاطفة والوجدان يتفاعلان عند المتلقي بطاقة اللامرئي وبعقلية لا تخلو من التخييل, وهذا ما يجعل المتلقي يستغني عن كل ما يعيق في فتح تيار العاطفة وفي تلبيتها بأشكال جمالية معبرة ، أكسبته شرعيتها الجمالية من خلال هذا التعبير .

لوحة (٥)

اسم اللوحة : موت ساردنيبال. THE DEATH OF SARDANAPALUS

اسم الفنان: يوجين ديلاكروا. EYGENE DELACROIX

المادة والخامة: زيت على قماش OIL ON CANVAS

القياس: ٣٩١ × ٤٩٥سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٢٧م

العائدية: متحف اللوفر Mausim Louver

يصور هذا العمل مشهدا دراميا لموت قائد عظيم هو (ساردنيبال) فنلاحظ إن هناك مركزين للسيادة في اللوحة يحتلان في أعلى اليسار وفي أسفل اليمين وهاتان النقطتان المركزيتان بصرياً في حالة من التعانق الوجداني والتواصل في تكمله احد هما الأخر فنشاهد الملك وهو متكيء على وساده ومن حوله مجموعة من النساء وفي أسفل اليمين احد الحراس وهو يفدي الملك بأجمل الجواري ،وهنا يعتمد (ديلاكروا) في استلهام صورة أدبية وتعزيزها بمخيلة حره تفعل الخيال لخلق صورة فنية وهذا ما يعمل الى شكل صورة لا تنتسب في علاقتها الى تشكيل واقعي للطبيعة وان (ديلاكروا) يرى في تصويره لهذا العمل وسيلة لتفسير جانب مهم في العالم الخارجي حيث يعبر عن كوامن نفسه فيها فتراه يقترب من روح الرومانتيكية ويرجح سجايا العاطفة على العقل والانسجام ،وان تصويره لهذا العمل الفني يقوم على أساس العلاقات بين الكائنات البشرية والأشياء وهذه العلاقات تتم في عالم لم تعد تحكمه قوانين كونية أو فيزيائية ذات صلات زمانية ومكانية، فينعدم ما هو ممكن ويدخل في مغامرات تقترب من السرد القصصي الأسطوري أو من الملاحم البطولية التي تعتز بها الأمم .

إن وجود الأشكال الواقعية الموجودة في اللوحة لايعني عدم امكان وجود استعارات شكلية فهنالك حالة روحية ووجدانية متفردة وعليه الكشف عن خفاياها وترجمتها خصوصيتها مطلقا الفنان بذلك خياله الحر خلال توحيد العناصر والأشكال المتخيلة بطريقة تخضع الى زمن ومكان وفضاء مغاير ، ونلاحظ إن هناك تكويناً في اللوحة مجسداً من خلال القيم اللونية والتركيز في مركزين رئيسين للبصر يملكان القدرة على الانطباع في توليد تخيل جمالي لدى

المتلقي ومتفرداً في تشكيل وتكوين رغبات مكبوتة في تصويره حركات العتمة والنور كدلالة عن الفرح والحزن والموت والحياة في اللوحة/الكون ، وهذه مما اثرت في مظاهر هذه الأشياء وحيويتها ، فأصبح (ديلاكروا) متمسكا في التفرد في خلق عالمة الخيالي الجديد(لوحته) من خلال سلسلة من الضربات القصيرة وبنغمتين اساسيتين تفصلان هذه السلسلة الإيقاعية, فتحولت هاتين النقطتين النقلات الى مفاجئة بصرية وتكوينية تعيد الحياة الى اللوحة وبالوقت نفسه مستبدلاً المنظور الكلاسيكي السائد بمعالجات عقلية ووجدانية يستطيع إن يستشعر بها المتلقي من خلال استجابته ، ومن تقصي الصورة هذه يتضح لنا أيضاً بإن هنالك غرابة في الأشكال لكنها في توافقية موسيقية في الحركة التي خضعت للتدوير, فبثت فيها الحياة والحركة وأصبحت دلالة واضحة عن دورة الحياة التي تلاحق الإنسان وحضاراته وأصبحت تلك الأشياء تتبع ضغط الخيال الذي أحيا علاقات فريدة بينها في ظل تغيب العلاقات الحسية وبناء منظور وفق زاويتين فتبدوا الأجسام والأشكال والحركات منصبة نحو نقطتين ومرتبطة بمنظار العلاقات الحسية ،إما طبيعة الالوان فقد عمد الى اختيارها قصدينا وبحركة مطلقة حيث تمركز اللون الأحمر في وسط اللوحة وعالج المساحات الباقية بتوزيع الالوان والمساحات وتميزها بمعالجات لونية مزخرفة وتفويض بنية اللون المكانية في تحقيق غاية خاصة متناغمة مع طبيعة الالوان وفي إثارة وجدان المتلقي بالية التخييل التي لديه .

المسالة هنا ليست أبداع شكل جديد/بصياغة مفردات جديدة بل اكتشاف مكامن معرفية وجدانية في الكائن البشري المتلقي وتصوير تجليات العاطفة كوسيلة للحصول على المعرفة وفي خلق مفاجئات وتقاربات ومنح الفكرة في التحرير والانطلاق بقوى تخيلية وجدانية يخرجها من مالوفها ويصعد من قيمة التعبير والرمز فيها لذا يؤشر هنا واتكوينات وعلاقاتة الداله إن اشتغال الية التخييل عند المتلقي تكون في منطقة اللاوعي باستثارة قوى عقلية تعين لتنظيم الصورة المتخيلة وهذا مما يؤكد إن التخييل يتوسط الخيال والتخيل .

لوحة (٦)

اسم اللوحة : الصحراء THE DESERT

اسم الفنان: غوستاف كلايمنت. GUSTAVE GUILLAUMENT

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: ١١٠ × ٢٠٠سم

تاريخ الإنتاج : ١٨٦٧ م

العائدية : متحف اللوفر. Mausim Louver

يصور (غوستاف كلايمنت) في هذه اللوحة حالة ما من بعد الموت وبعد انتهاء سقوط المطر حيث تنبت الحياة من جديد ، فهنالك شكل حيواني متعاظم في أسفل اللوحة وبجانبه من

اليمين واليسار نباتات صحراوية أعطت للصحراء بداية جديدة للحياة ، وقد جزء (غوستاف) اللوحة الى ثلاثة مستويات افقية على شكل مستطيلات حيث يحتوي المستطيل الأول على نهاية لحياة أولية وقد جردته الطبيعة لمفاتن هذا الكائن الروحي فأصبح وكأنه كومة من عظام ، إما المستطيل الثاني وهو اصغر هذه المستطيلات حيث يمتد أفق هذه الوجه ليعطي حياة جديدة لموت سابق حيث عمد (غوستاف) في توزيع أشكال شبحية لقافلة من الحجيج في افق شروق الشمس الصباحي حيث يظهر هذا اللون البرتقالي بضله البنفسجي وكأنه يمد يده لهذه الكومة من العظام لتعيد اليه الحياة بطابع الالوان المتالقة من خلال هذه الالوان ومن خلال تصويره تخفى هذه الحركات محملاً إياها صفة الديمومة وذلك من خلال توجيه نظرة المشاهد الى الخط الأفقي الفاصل بين المستطيل المتوسط والمستطيل العلوي دلاله اللانهاية/ بالمطلق ومخترقاً هذا الخط الأفقي[1] .كاشاره لبداية حياة جديدة.

ونلاحظ أيضاً في ضوء العلاقات التكوينية انه قد تضارب في الالوان والأشكال وسعى الى تكوين مستطيل علوي بحجم اكبر إشارة الى لانهاية عالم المثل ولا محدودية الأشكال والكائنات الحية والحياة الأبدية ، وإذا كان الفنان هنا قد تبنى الفكر المثالي في تمثيل الحياة الأولى المزيفة وإنشاء علاقات جذرية مع عالم المثل حتى تصبح أكثر صيرورة وحيوية مقصدا في اختيار هذا الشكل وهذه الحركة والالوان لا لغاية تقليدية بل لقيمتها في خلق انطباع عقلي ووجداني في نفس المتلقي وانتقاله نفسياً لحياة أكثر شمولية ، فأولوية الشكل هنا لتذوقه عامة الناس من جمال مادة حسية (كائنات حية أو مثيلاتها), فهذه الأشكال جميلة في ذاتها ومعتمدة في طبيعة وماهيتها وجوهرها لحظة التلقي والتماس مع العمل الفني, فكان لابد من إن يتوجه بشبحية الحياة القادمة (القافلة) لتشكيل علاقة ودلاله مع الحياة الراحلة (الكاكن المتأكل) ليعطي للمتلقي تفسيراً خاصاً به وتشكيل صور ذهنية قائمة على تنظيم بنائي ومتناغم خاص بالمتلقي دون غيره ليصل الى القراءة والتخييل .

نستنتج مما سبق إن (غوستاف) ينطلق من معرفة ذاتة/استجابة مشتركة في استنطاق ذات الغير وترك انطباع ايجابي فيه للوصول إلى فكرة تتجاوز قصدية خاصة بالفنان وبالية تحكم الى منطلق العقل بعد إدراك تراكيب وعلاقات تصويرية قريبة في وصولها للمثل الجمالية والعقلية، بحكم قدرته على الابتكار والتنوع لمنحى أكثر شاعرية وتعبيرية/تشكيل دلالي وفسح المجال لمخيلته لممارسة حريتها كقوة مناهضة للعقلانية ، وحيوية اللون وتلاشي حدة الزوايا لم يعد يرى فيها مسوغاً جماليا كقوالب معقدة ، واستعاض عنها بمسطحات مبسطة وملونة وبخطوط لا تخلو رشاقتها من دلالات عاطفية و من دون إن يفقد الشكل هيبته.

[1] الخط الافقي يشير الى الموت والهدوء والسكينة الاستقرار الثبات وهنا لابد من الاشارة الى مراجعة نتائج الباحث ، القزويني، محسن رضا،رسالة ماجستير غير منشورة,جامعة بابل , كلية التربية الفنية،٢٠٠٤ ,ص.

لوحة (٧)

اسم اللوحة : استراحة المساء في مصر. RUSTON THE FLIGHT INTO EGYPT

اسم الفنان : أوليفر مرسن OLIVIER MERSON

المادة والخامة: زيت على قماش

تاريخ الإنتاج: ١٨٨٥

العائدية:كاليرى والس للفنون - بالتمور Walters art gallery - Baltimore

تصور هذه اللوحة مشهدا دراميا يصف عظمة أبي الهول الذي يعد رمز الحضارة المصرية ونستطيع إن نشير هنا الى إن الرسام أراد من ذلك إن يشير الى رسالة النبي عيسى(ع) بما تحمله من أفكار ومعاني, وكدليل على إن (مرسن) يمتلك خطوط عريضة عن إحداث هذا العمل ، فالتكوين المتمثل بالتمثال أبي الهول وهو محتضن السيده مريم العذراء وعلى اكف يديها ولدها عيسى(ع) بوجه يشع البياض محاطا بهالة من نور في ظلام دامس تاركاً (أولفر مرسن) في أسفل اللوحة ثلاثة أشكال منفردا بخطاب بصري له من 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 آناء الليل والمنتظرة بزوغ شمس تنير له درب الليل المظلم ، كما يرى إن هنالك مستوى متمثلاً بعالم الحيوان المتمثل بشكل الحمار في اللوحة ، كذلك نلمس إشارته الى العالم المجرد المتمثل بسرج ذلك الحيوان .

لذا نجد إن (مرسن) قد استلهم ذلك التعبير لرسمه والذي كشف عن بناءات في مستوى معرفي عالٍ خلال قراءته للفكر العربي الإسلامي وما يحمله من مضامين جوهريه قد وجدت طريقا للتأثير فيه فعكسها على أعماله، ما فرضته طبيعة الرؤية الحدسية بتفويض من سلطة العقل وما نتج عنها من صور وأشكال متخيلة ومنطقية نوعا ما ، فإننا في نفس الوقت نلمس تداخلاً لخلق عالماً خيالياً فيه من الانسجام والتوافقية ما يتفق مع الرؤية الكلية الى عالم الموجودات الحسية، فالشكل المتمثل بابي الهول والأشكال الأخرى التي تكون منه في موقع خط أوطأ التي رسمها لا ترى منه الخارج فقط ، بل هنالك حالة من التنافد بين المتلقي ومضمون اللوحة ، وكان هناك وحدة من الزمان والمكان والعالم المحيط فالمكان منفتح على فضاء روحي ، والفضاء في هذا العمل المتمثل بخط الأفق والممتدة وشائجة الى تلك الأشكال محولا إياها الى أحساسات لا متناهية والى السعي في تصوير اللامرئي مخترقا بكلية ما هو ظاهري مرئي ليصور ما هو كلي ، إذن برسمه لهذه الكلية في لوحته قد أمكنه في تصوير الداخل والخارج وأعني هنا ما يثيره المتلقي من استجابات عقلية ووجدانية وما أثاره (أولفر مرسن) من إبداعات تخيلية.

إن عملية الرؤية هنا لا ترى الا بعين المتخيل للوحدات المصورة التي تبدوا وكأنها أحساسات خالصة متملكة قابليتها من الإشعاع والتواصل الى ما لانهاية ، فالإنسان الموجود هنا كهيأة وشكل موجود أيضاً كهيأة اثر كلية يرسم منها رسوم الإنسان وأثاره ، ولقد أذاب (مورسن) كل ما هو سحري من الوان براقة متماثلة مع روح المكان بحثا عن وحدة الوجود ،فذات الفنان المتخيلة تتجلى في الاختزالات التي أحدثها بنفسه وبشكل فني متخيلاً التكوينات

برمتها ومحولاً إياها الى ذبذبات إيقاعية تقترب من السلم الموسيقي في تباياناته بين العالي والمنخفض .

يعلن (أولفر مرسن) عن انتمائه لوجود المطلق متحرراً من عالم المكان بالخيال المبدع ومتمسكا باستجابات وجدانية في نفس المتلقي يستنفز أهم جانب من جوانب الحياة الإنسانية الفطرية وهو الجانب الديني الذي مهما بعدنا عنه فإننا في نهاية المطاف نشعر بالحاجة اليه مانحا إياناً من الرسام خلال تلك السطوح التصويرية تصعيداً روحياً لطاقة كامنة موجودة فينا لكننا لا نستشعر بها الا عند الحاجه اليه ، فالفضاء يكشف عن عمق لامتناه ، وحركة الأشكال وخطوطها تجعل من اللوحة أعلانا في الكشف عن حياتهم الخاصة ، منشئا قانونا من المتلاشيات ومحيلا لوحته الى رموز من المفاهيميه المثالية المتخيلة في الجمع بين التصورات العقلية ، وطاقة الخيال الذاتي وإثارة المتلقي .

لقد بلغ هذا العمل من الثراء الجمالي والفني ما جعله يشهد ويقود أهم التحولات في الرسم الحديث عبر فلسفة ورؤية تصويرية شددت على توجيه الرسم خارج ما هو مالوف أو تقليدي عندما تمكن من الوصول وبتجدد مستمر الى أشكال جديدة ومجردة وبمتقصيات معرفية حرة تتخطى معرفة الحسي الزائل والمتغير وتناميه العقلي الاستدلالية

لذا فان لانطلاقة من رؤية حدسية هي مزيج ذهني وتخيلي أعانته على فتح قنوات لإعادة النظر في المرئيات وإقصاء علاقته بالمرئي وعلاقاته المادية وبالقدر الذي يتيح له ولادات غير عسيرة جديدة لأشكال لا ترتبط بمكان أو زمان حسيين, والتركيز على الشكل كقيمة بنائية وخلق تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الإيغال بتفاصيله المادية أو تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهمش القيم الفضائية الأخرى . وهذا ما لا يستمد من المعرفة الحسية المحضة ، بل هو ما مرهون بحدس الذهن الذي هيأ كما متراكماً من الصور وعلاقاتها البنائية المجردة .

لوحة (٨)

اسم اللوحة: سوق الزواج البابلي.	BABYLONIAN MARRIAGES MARKET
اسم الفنان: أدوين لونج	EDWIN LONG
المادة والخامة: زيت على قماش	
القياس: ٢٣٥ × ١٦٧ سم	
تاريخ الإنتاج: ١٨٧٥ م	
العائدية: ممتلكات خاصة	private collocation

يصور (أدوين لونج) في لوحته هذه تكوينا يجمع بين رؤيا واقعية ورومانسية إذ اشغل فضاء لوحته الخلفية بزخرفة وأشكال بابلية توحي الى مكان وتاريخ حدث اللوحة المصور, فهذه الأشكال مضاءة بمسافات لونية معروفة للناظر وقد أضفى اللون التكروازي المشهور في الحضارة البابلية مع رفيقة اللون الأصفر السمه البارزة في الأشكال الخرافية الموجودة ، ومن خلال حركة الأشخاص المتباينة في اللوحة وحركة النساء الجالسات اظهر شخصية رئيسية متزعماً لهذه الحركات شخصية في أعلى يمين اللوحة ، وكان الأوامر تعطي منه بحركة الأشخاص وبذلك فقد أحال الفنان الأشكال الزخرفية الموجودة في الخلفية الى أشكال حسية مرئية نابضة بالحياة ومحمولا الوحدات الزخرفية الى فضاء بعيد يمكن تلمس بقايا افقه وسط اللوحة .

إن فكرة بناء اللوحة يأتي من خلال سفر (أدوين لونج) الى البلاد العربية ومن خلال مشاهدته لأحدى اللوحات البابلية المسماه (ساردنيبال) متأثرا بتلك الفكرة المحتوية على الأدب

البابلي ،[1] إن الحضارة البابلية حضارة عريقة قي أصلها ولها قوانين واثار فكرية ومادية مهمة لحد الان ومنها فكرة هذه اللوحة المسماه (سوق الزواج البابلي) حيث نرى إن النساء الجالسات في أسفل اللوحة كقاعد بنائية من اليمين حيث توجد أجمل النساء ومنتهية بإحدى النساء القبيحات الخافية كلتا يديها وجهها استيحاء من الحضور ، لذا تقوم هذه الفكرة على إن ثمن أجمل النساء تعطي لأقبحهن حتى تستطيع إن تتزوج به ، وان التكوين الموجود والمتمثل بمنصة البيع في وسط اللوحة المنتصبة عليه أحدى الجواري المعروضة للبيع حيث جميع أنظار الوجود تتجه الية بوصفها بؤره لمركز اللوحة .

حيث عمد الفنان الى رسم الأشخاص والأشكال في هذه اللوحة محكما إياها بقوانين ذكية فالتضاد والتوازن والاعتماد على التسطيح في خلفية اللوحة قد اكسبها رؤية خيالية من خلال بعدها اللانهائي الذي يسكن جوهر هذه الأشكال وبالاعتماد ها على أساس عقلي أكثر من إن تكون صفات لأشكال مرئية وبالتالي فقد استطاع (أدوين) في توزيع مساحات لونية مسطحه متشابهة أو متضادة والتي شملت على الأحمر وسط اللوحة وجوانبها بينما جعل من الالوان الباردة الأخرى اقرب ما تكون الى خلفية فضائية وفي ملابس النساء ، ومن خلال كسر صلابة سطوح اللونية رسم الفنان تلك الزخارف مما أضفى على التكوين الكلي صفه تغاير النغمات المتباينة كأنها موسيقى تتباين استمرارية نغماتها وايقاعاتها ودرجاتها صعوداً ونزولاً .

لذا نجد إن صفة التخييل التي اكتسبتها أشكال (أدوين) هذه هي صفه شمولية تمتلك الثبات والديمومة وذات بناء يعتمد على التدرجات الظلية بمعنى أخر ، إن لها الامتداد/معرفي لامتناهي أكثر من طرق التلوين الأخرى كالكلاسيكية فضلاً عن إن صفه التخييل تتناسق مع قانون التكرار الموجود في الزخرفة في فضاءات العمل والبسط والثياب ومن خلال التضاد الى ما لانهاية .

إن التخييل في لوحة (أدوين) يتجلى من خلال هيبة الشخصيات ومن خلال مجموعة التكرارات المتغايرة وتباين النغمات اللونية ومن خلال أيضاً الخط المستقيم المتمثل بالمنصة وتلك التراكيب التي تتفاعل فيما بينها مولدة أحساساً روحياً وبصرياً منفتحاً على قيم جمالية تترك انطباع مطلق في نفس المتلقي ، إن الرؤية العقلية التي اتخذها الفنان في معالجة الأشكال قد ولد ما يشبه التنافد بين الفضاء والمحيط وقد أطلق الفنان من خلال ترحيله الى عالم ما بعد الشكل وبين رسم الفنان لهذه الأشكال بمخيلته التي لا ترى بالعين من خلاله بل العقل والوجدان ، ومن خلال هذه المفاهيم الكلية والتحقق من الرؤية الجزئية للموضوع ينطلق الفنان في تحكيم منظور تقليدي بمنظور شمولي لا محدد من خلال التحولات والمعالجات للشكل الحسي متماثلاً حقيقة جمالية يستنتجها الفنان من أصالة لوحته ومن خلال ترك انطباع فكري عميق في نفس المتلقي وهو بهذا يصبح نموذجا خلاقا في تحويل حضارة الأمم بشكلها الحسي الى شيء منفتح الى ما لانهاية ممتلك لصفه المعرفه للغير والمتجددة دوما مع التاريخ في التعرف على تاريخ وحضارة الأمم الأخرى . إذن إن واقعية (أدوين) عمدت الى تحرير الفكر من مستوياته البسيط والزائلة أي إن التخييل هنا ينسجم مع ما هو وجودي مما يكسب الأشكال طابعاً متعالياً خيالياً ووجدانياً .

لوحة (٩)

اسم اللوحة : العلماء THE SCHOLARS

اسم الفنان: لودينج دويج LUDWIG DEUTSCH

المادة والخامة: زيت على خشب

القياس: ٦٤× ٤٩.٥ سم

[1] . PELTRE CHRISTEN.OREINTOLISM IN ART . OP.CIT . ٢٠٩

تاريخ الإنتاج: ١٩٠٠
العائدية: كاليرى المضيف ـ لندن

COURTESY OF THE MOTHAF GALLERY-LONDON

يشكل عمل (لودينج دويج) هذا مثالاً للاتجاه الأستشراقي الذي وجد فيه المالوف ما هو مطلق في خياله وغرابته ، إذ يصور تكويناً لمشهد ذي صلة بحياتنا اليومية وهي عملية التعلم في المدرسة أو الجامع (الكتاتيب) كما كان سائدا آنذاك ويمكن إيجاد مقاربات لهذا الموضوع في عالمنا الواقعي أيضاً ، لقد صور الفنان تكوينات اشتملت على جدار زخرفي وقد استبطن مكتبة زاخرة بالكتب وقد وشملت هذه المكتبة على زخارف إسلامية أو ما تعرف ب(الارابسك) ذات الإبداع المطلق في التعبير ، وقد شغل الحيز الأيسر من اللوحة ثلاثة أشخاص احدهما جالس على مقعد مطرز بالزخارف حيث جلس عليه أحدى الشخصيات المعتمرين بعمامة بيضاء ذات سقف احمر وهو غارق في تأمل كتابة الذي بحمله ، إما الاثنان 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 إشكالية التخيل في عمل (دويج) تتجلى في استخدامه للأشكال الحسية بطريقة تكتسب تساميها وانفتاحها من خلال إنشاد مثل عليا بالية التخييل الذي يحول وجود هذه الى أشكال في حقيقتها المكانية والوظيفة الى حقيقة جمالية تخيلية فالجمع المنطقي للأشكال مع ما موجود كخلفية التي اعتمدها الرسام قد منحت تكوينا ذي قابلية على الانفلات المستمد من سيطرة المعنى المحدد (كما موجود في الزخرفة وامتداداتها) أو تشكل رؤيا جاهزة ذات طبيعة عقلية ومنطقية في تقريبها من الحلم أو ما هو فوق الواقع .

إن اعتماد (دويج) على التقنية الكلاسيكية في تسجيل تفصيلاته للأشياء قد منحت تكويناته صفة التوالد المستمر لعوالم لا متناهية مع الرؤى والتخيل ، فلدى (دويج) عقل مهدد دائما بالإبداع, ومن اجل منح الجمال صفه الحقيقة ، يصبح الخيال والبحث لديه صفه مالوفة ذات هدف مركزي ، مما يؤلف وحدة مطلقة بين الخيال والإبداع ، إذ ليس ثمة وصل بينهما فهما متحدان أصلاً ، كما إن عنصر الخيال لديه قد شكل عنصر أساسي في تحريره اغلب الأعمال التي أنتجها .

لذا نجد إن طبيعة الانسجام بين الالوان والأشكال هو مما سعى الية اظهار متخيل قابل للإدراك الجمالي في فنه ، على عد إن الكل متماسك ويشد بعضه بعضاً بقوه باطنية في محاولة للكشف عن التيارات الغامضة التي تسيرها واكتشاف الحقيقة الروحية الكامنة خلف هذه المظاهر ، في هذا المشهد يحقق (دويج) ما يمكن عده مستحيلاً من خلال القياسات العقلية ،حيث يمثل وجهاً أخر من الحقيقة المتخيلة ,فبمطابقته للقوانين المنطقية الحسيه اقرب فنه من هدفه الأساسي وهو النزوع خارج إبعاد المقاسية والتحديد بالاتساع اللامنتاهي للخيال الذي لديه ، منح الأشكال تحولات وتبدلات للعين التي يملكها المتلقي فهذا ما يتفق مع نزوع الذات الإنسانية في كما هي ، وتساميها من المحدود الحسي ، والانطلاق الى الخيال واستقصاء الية التخييل من خلال شعور المتلقي بهذا الإبداع ، إن المتناقضات الحسية التي جمعها الفنان في العمل أوجدت مجريات لا متناهية من التأويل والقراءة ، وإذا كان هناك معنى في رسم (أدوين دويج) فان وجو شخصيات يصبح خيال في رمزيته والفنان اسقط مسبقا الحقائق الجاهزة واستبدلها بالمجهول واللامستكشف ، وهو ما يتفق في نزوع روح المشاهد للاتصال بجوهر اللوحة الاستشراقية المتخيلة .

إن إشكالية التخييل في لوحة (دويج) تتجلى في مدى تخيله للأشكال الحسية ، الا إن الأهمية التي تحسم (دويج) في لوحته هو إن المشاهد قد استطاع انتشال أشياءه من هذا التكوين الواقعي بمعنى أخر انه استطاع إنقاذ موجوداته من عللها وجزيئاتها ليضعها من خلال تخيله في مدارها النهائي في الوجود .

لوحة (١٠)

اسم اللوحة: عبور بيبانا BIBANI PASS

اسم الفنان: ادرين دوتز ADRIEN DAUZATS

الخامة والمادة: زيت على قماش

القياس: ٣٨ × ٤٦ سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٥٣م

العائدية: كاليرى ليستور – باريس callary lastour - Paris

تصور هذه اللوحة حياة جامدة لمجموعة من الصخور المتكسرة بزوايا حادة أمام المشاهد انتجتها الطبيعة حاول الفنان تمثيلها مع علاقاته مع الإنسان ليخلق حواراً ومناخاً خاصاً يحمل افقاً تخييلاً للمتلقي ، في رؤية جمالية ونظرة صوفية إلى الفن والعالم, فهذه اللوحة المسماه (عبور بيبانا) هي صورة فنية لمجموعة من أشكال هندسية بزوايا وألوان مختلفة واحجام وأشكال متباينة مخترقاً هذا العمق الرياضي الصلد بحركة الجنود الفرنسيين لتجسيد انفعال وخلق إحساس بالحركة ودفع ذائقة المتلقي في تأمل للحياة في أسفل اللوحة والحياة الأخرى في أعلاها تاركاً إياها تنبض بحياة جديدة في علاقاتها معها الأشخاص وعلاقاتها مع المتلقي، ومن خلال الحوار بلغه الشكل واللون وحركة الخطوط المتجهة إلى الأعلى مطلقاً لغة الخطوط في تمثيل هذه الانفعالات والمشاعر للوصول إلى إحساس آخر بطاقة اللون والشكل .

لذا يعد التخييل هنا سمواً بالإحساس في معادل متخيل للانفعالات الوجدانية وتجسيد للإحساس السيكولوجي من خلال التقاطع والانسجام والتوازن في الخطوط العمودية يعد هذه الخطوط دلالة للمأزق الإنساني وحضورة المادي المهزوم إمام جبروت وعظمة الطبيعة ومن ثم فحركة الخطوط نحو السماء لها دلالة الخلاص من حياة مليئة بالانهزامات لذا اعتمد (دوتز) حوار بين الطبيعة والإنسان, بين المتخيل المرئي والذاتي والموضوعي, فهو بذلك يكيف هذه الثنائيات للتوافق والتعبير عن الجوهر الوجودي الإنساني وفي إدراك علاقات الأشياء بما يبدد الإحساس بشيئية الموجودات ، وبذلك يسمو المتخيل هنا في اللوحة على الحسي ومد إشكال السطح التصويري لقوة العقل والوجدان لدى المتلقي ، فيقدم بذلك نموذجاً بصرياً مثالياً/باستجابة مشتركة تتوالد فيه هذه الموجودات محققة إرادة حره لقراءة واقعية للعمل الأستشراقي ، وتحفر في ذات المتلقي قراءات عقلية ووجدانية تاركًا المتلقي يدور في وجان المحفز وعمقة الانساني في اللاوعي وفطرتة الروحية انفعال عاطفي في ذاته .

لقد حشدت هذه اللوحة عناصرها لتتحرك بفعل قوة التخييل واللعب الحر في غاية فنية وجمالية ,فهي تخضع لمعرفية/تحليل الفنان وتوقه نحو كشف جوهر الأشياء وتبيان حقائقها الداخلية في منطق جمالي ومعرفي متسامٍ ، متوسما دهشة الخيال الاتي عبر شكلانية العمل ودلالاته ليفصح عن بنية عميقة تخفي أفكار ورؤى ذاتية, فتظهر شروط لعمل فني خارج عن

المالوف في العلاقات وهو مقصد (دوتز) ان وجود مساحة تشق هذه الكتل الصخرية الى نصفين وبالتلي التكوين جعل دلالة ادمية الجندي ومعاناته دلالة واضحة ,فالحياة التي يعيشها تكاد تكون غير إنسانية ,فالجيش مهزوم امام ادميتة ومهزوم امام الطبيعة التي تكاد إن تسحقة بين صخورها الضخمة ,فالإنسان هنا لايمثل قيمة حجمية امام الرأس الكبير الذي شكلة الحجر الصلد وهودلالة على صلادة الطبيعة وانهزام الجندي امامها كنقطة ارتكاز لحياة صلدة ، وهنا يأتي السعي في تمويل العلاقات الزمانية والمكانية في العمل ،فاللوحة ذات ثلاثة مقاطع – كتلة صخرية على اليمين تقابلها كتله صخرية ثانية على اليسار والجيش الفرنسي ككتله ثالثه ، فالكتلتان الصخريتان اللتان تشكلان الثقل الشكلي في اللوحة يوحيان بوجود موضوع خارجي ، يحتل مركز السيادة في الرؤية معبراً بها عن أشكال تجريدية خالصة من حيث تتحرك الخطوط العمودية بقوة مستجيبة الى الذهني بعفوية بالغة التشكيل ، وحيث تؤدي الالوان في تضاداتها وتناغماتها دوراً حيوياً في التصعيد من تعبيريه ورمزيه الصورة ، وقد عولجت هذه ببساطة بالغة وبحوار أضفت الفسحة الموجودة بين الكتلتين الصخريتين مجالا لخلق تعارضت لونية تشيد قوة الإنشاء وتضفي على السطوح نضارة من خلال الضوء الدافق الذي يخرج مخترقاً هاتين الكتلتين ومقزماً تلك الكائنات البشرية المتحدية للطبيعة مبدئياً في الصورة عاطفة ومصعدا من قيمتها التعبيرية ليخلق افقاً ومناخاً تعقد الصلة مع الروح الشرقية بالرغم من وجود الجيش الفرنسي.

ونتيجة لكل ذلك فقد قادت الطبيعة بصخورها والوانها لممارسة (دوتز) حرية وتجاهل بناءات تصويرية تنزع نحو توثيق الجمال الواقعي مازجا مقتربات المتلقي الوجدانية بغنائية واشكال عقلية قادته لبنية التصميم ومحققاً في الوقت نفسه جمالاً ذهنياً/تعاطف في أفق الحدود المادية الحسية, وهو ما يدعم تجربته الواقعية الممتزجة بالتجريد مخترقاً ومحفزاً تلك الأشكال لاختراق حدودها الشكلية ومؤسساً قيم تصويرية ذات حساسية عالية وهو بذلك يلغي تلك الحدود الفاصلة بين عقليه المتلقي والصورة المتخيلة متخذاً التحرر من الطبيعة التصويرية والانطلاق نحو الأفق العريض للقراءة التخييل ,منهجاً له .

لوحة (١١)

اسم اللوحة: مبروكه MABROUKA

اسم الفنان: الكسندر روبتزوف ALEXANDRE ROUBTZOFF

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: ٨١ × ٦٣ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١٧م

العائدية: كاليرى أوتينا - باريس Callary AUTINEA-PARIS

تمثل لوحة (الكسندر روبتزوف) واحدة من البيانات الأولى لهذا الفنان في الرسم الأستشراقي، إذ يصور الفنان تكوينا ذا شخصية تونسية تنظر باتجاه واحد من ناحية المنظور ، إذ تحتوي هذه اللوحة على شخصية امرأة جالسة وقد أضفت النقوش على جسمها تكوينا ذات طابع فني استمدها الفنان من الأشكال الشرقية السائدة ذات الطابع العربي ، كما رسم خلفية جدار السطح حجري وقد نقش عليها وكأنها قد وقعت بهذا التاريخ الموجود في هذه اللوحة الاستشراقيه مما أضفت هذه الكتابة طابع شرقي ودليل أخر على استشراقية هذه اللوحة .

تمثل هذه اللوحة بألوانها ذات الانفعال العاطفي وذات الضربات المنتظمة ضرباً من الواقعية الفنية بالوان نقية تحت شدة انفعال وقع الفنان وهيجانه العاطفي في استخدامه الخيال لإسقاط اللون في انفعال ذي كتلة ملتهبة مستندة على قاعدة هرميه الشكل المتمثلة بجلوس المرآة

وإسنادها على الجدار كخلفية للوحة، إن (روبتزوف) في لوحته هذه يرى البعد الواقعي بعدا جماليا مكتفيا بذاته إذ يراه بديلا للعالم الموضوعي ، فالسمة العامه في عمله المتمثل بالنقوش (الوشم)الموجود على جسم المرآة وهو نابع من ذاته من خلال الكشف عن تقاليد الشرق ومعايشته للعادات الاجتماعية في تونس ، لذا فقد حاول (روبتزوف) إن يوسع من ملكة الخيال التي لدية عبر إطلاق المعرفة من محدداتها المعرفية متجاوزا عالمه الحسي كمحاوله لتعالي ألذات عن الواقع والوصول في تكوينه إلى معرفة عليا ، إن التمثيلات العقلية المكتبسة من معطيات الواقع تأتي كقوى كابحه لاستلهام حالات إيهامية في تشكيل فني استشراقي دقيق يصل إلى حد التفاصيل المجهرية مانحا هذا المشهد الواقعي انفتاح ذي حلمة ذات تنظيم في عالم خيالي ، كما تظهر هذه اللوحة شكلا أنثويا في توافق جمالي بين اشد الألوان تناقضا ، وانسجاما بكل تنظيم متحرر من إحكام الطبيعة ومن كل ارتباط خارجي حيث اسقط الفنان نفسه متخيل ذي طبيعة مستخدما الألوان بقوة وبنضارة، فالألوان قد استحالت تحت تأثير انفعال (روبتزوف) العاطفي كنغمات موسيقية تتلاعب بها أوراق في ريح عاصفة لا تستقر على حال .

إن الغاية المتخيلة والمثال الجمالي يتم بحقيقة عبر استبصار الجوهر المرئي أو الشكلي ليلتقي بما هو خالص وجذري خلال النظرة الأنثوية الغريزية و إذا كان ثمة تشخيص فهو تكوين تخيلي مرمز و تعبير باطني تلوح في قسماته روح عميقة تتسم بالنظرة الثاقبة للفنان أو بمسحة من العاطفة ألجماليه، إلا إن التعبير يبقى شكلياً لا توكل له مهمة حمل أي مضامين فهي كينونات قائمة بذاتها صيغت بفعل إلى تلقائي ، زجت مع تشكيلات غريبة متعددة الأشكال والإيحاءات كان تكون نقوش أو زخارف نفذت بجرأة وتأكيد أولوية الشكل الأنثوي وقدرته على حمل مضامينه بذاته .

إن رؤيته لهذا المشهد لا تحتكم لمدركات خارجية فقط ، بل إنها بحث واستبطان لمدركات الصورة الداخلية والنفسية كخيال للصورة قبل تنشئتها والتي تحتضن الواقع الملموس وصهرها في آلية تخيلية في عالم من اللاوعي لدى الفنان ، ثم يأتي دور المتلقي في تطبيق آلية التخييل في عمليه إسقاط منبهاته الحسية على هذا المشهد ومن ثم جمع الأفكار المتولدة من خلال هذه الإلية في تفاعلات متشابهة ومتضادة بين الحلم والواقع ودمجها في قالب ذي سلسلة من الانفعالات على أساس إن هذا التخييل الذي حدد بتشكل ومتطلبات هذا المشهد وفي خلق تموضعات أو متطابقات جديدة للأشياء تندرج من وحده عضوية بين لذة التخييل لدى المتلقي وتطلعاته الروحيه من واقع جمالي مستمد من أرائه بالأصل ومن خلال الأفكار التي لدية ذات القوى الجذبية في النزوع الى التعليق بالمثل .

إن التخييل هنا يعمل في أقصى منطقة من اللاوعي وفي إسقاط سلطات عقلية عليه من استدراج الوعي الذي يستدرك فيه معالجة هذا الواقع الفني من خلال معالجته للمادة والأداء في تحقيق الية تخيلية ذات طابع إبداعي .

لوحة (١٢)

اسم اللوحة: الموت من أول الولادة THE DEATH OF THE FIRST-BARN

اسم الفنان: جارلس سبيرج بيرس CHARLES SPRAGUE PEARCE

المادة والخامة: زيت على قماش
القياس: ٧١ × ١٠١ سم
تاريخ الإنتاج: ١٨٧٧
العائدية: كاليرى ريتشارد كرين ـ لندن callary recharged green- London

تمثل هذه اللوحة شكلين تعبيرين من الكتل بشرية قد أضفت ظلال الندم عليهم حيث يصور (جارلس بيرس) في لوحته شكلين ابتدأ بهما لوحته مستخدماً في خلفية المشهد شكلاً من العتمة كي يبرز بها حركة هذين الشكلين مطلقا بذلك طاقة عفويه من المعرفة بالالوان مقتصرا على الون البني والرمادي ودرجات الاوكر للطبقات الشفافة في تجسيد تقطعات الجسم البشري ، وقد وضع بعد ذلك مجموعة من الأشكال الفرعونية كأشباح في خطوط انسيابية في الجدار الخلفي للوحة وقد اخترق هذين الشكلين الادمين تمثال فرعوني ممدد بينهما كإشارة الى عائدية وتاريخ اللوحة .

إن أشكال الصورة والوانها تمتلك من القوى ما يجعلها حاملة لمضامين عدة معلنة وخفية ، فهي تعلن عن مستوى جمالي رفيع من خلال العلامات التشكيلية وإيقاعاتها واحتدام حركة الخطوط للأشكال الادمية وكسائها اللوني الحقيقي التي تجعل منها أشبه بأشكال حقيقية طبيعية يستطيع المشاهد منها إن يتلقى فكرة اللوحة

من جانب أخر فالأشكال الآدمية وطريقة انحنائها وانحناء الرأس فيها قد أعطت اشارة لحياتها السرية باستخدامها وسائط خفية لتكوين المعادل الشكلي لخيال الفنان وجعل الصورة تمتثل لمعاني فنية وواقعية في استثارة للقوى التخيلية المنبعثة من ذات الفنان/المتلقي ، فيتسامى خيال الفنان على الفور ببدائل من أشكال خالية من أي تمثل لها في عالم حسي مليء بالخداع ،وقد انطلق (جارلس بيرس) من معرفة الذات الحر فهو لا يخضع لأي نوع من أنواع القهر المعرفي أو تسليط أفكار وخبرات موضعية أو فكرية جمالية كون أفعاله تصدر عن أرادته هو مخضعًا إياها لمؤثرات خارجية من أفكار وحكايات شرقية يعد الماهية المتكونة في اللوحة ذات تعبير وجداني ويعد الكيفية حره وغير مباشرة كونها معرفة بأشكال مادية بانطلاقة جمالية حره ،فهو ينطلق من جمالية حسية تمتزج بعقلية وجدانية ، وذلك بخلط بين ما هو حسي وما هو عقلي ووجداني، فالشكل هنا ممتزج بالفكرة لتحقيق انفعال الفنان مرورا بالمضمون الاجتماعي والتاريخي والانساني للوحة .

وقد رسمت هذه اللوحة وفق رؤية/استجابة مشتركة اجتماعية تحمل سمات البعد النفسي للإنسان عن طريق كيفية إشباع لذائذه في ترميز الى لذته الجنسية التي تطغي على جميع اللذائذ الأخرى ، وقد ظهر كذلك تركيز الفنان العقلي في تنظيم الجمال المتخيل باستخدامه لالوان بسيطة تظهر كرؤية جمالية متخيلة في ضوء تعبير عن انفعاله القائم باستخدامه للمنظور فتبدوا الأشكال وكأنها تندفع قدما الى الإمام في تصوير خفي لحركة الجسد الممتلىء في تكوينه لصفة (الديمومة) الذي يطلبها عن طريق الاستجابة لضغط ذاته في ديمومة بشرية ، ومن خلال توجيه نظر المشاهد الى التمثال الممتد بين الشكلين الآدميين كبؤرة مركزية لإزالة العناصر غير الضرورية التي وضعها في السطح الخلفي للوحة مما جعل عناصر اللوحة تتفاعل فيما بينها مع بعضها الأخر على أساس حركة الأشكال وفكرة الموضوع المتكون منها مدعمة بالالوان الحيوية لخلف انسجام وتوافق بين عناصر اللوحة في إيحاءات بخطوط نسبية .

لوحة (١٣)

اسم اللوحة : الخادمة The harem servant

اسم الفنان : بول ـ ديزر ترول بارت Paul –desire trouillebert

المادة والخامة : زيت علي قماش

القياس: ١٣٠ × ٩٧ سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٧٤م

العائدية :متحف جولس جرت نيس للفن Museum Jules chart nice arts

تنتمي لوحة (بول ـ ديزر) هذه الى المرحلة التي اكتسبت فيها اشكالية طابعاً روحياً ذي سمة تعبيرية وقد رسمت هذه اللوحة بطريقه اقرب الى الخيال منها الى الرقابه العقلية وتمثل هذه اللوحة ذات المرجعيه تاريخية, يصور (بول) هنا الشكل الذي غلبه الطابع الكلاسيكي المعبر بالوانه الزاهية شكلاً ادمياً لفتاة قد قارب عمرها العشرين والمتزينة بحلي الذهب ذي النقشات الفرعونية بدرجات متباينة توحي الى عائدية هذا الموضوع ، وكان (بول) وعلى الرغم من الارتجال السائدة في التناغم اللوني ، الا انه يعمل من خلال قانون المتعارضات اللونية والخطية باستخدامه اللون الأزرق الغامق في ملابسها مخترقاً هذا العمق اضاءات الحلي الذهبية المرتدية إياها ،ويلاحظ إن الفنان قد تمرس بلغة أشبه الى الموسيقى في العزف على هذه الإيقاعات اللونية لإعطاء نغمات جميله تشد المشاهد من أول وهله ويصور (بول) هذه الفتاة وهي تحمل وعاء اقرب الى المدخنه (النركيله) في شكل متزين بالنقوش والزخارف ، إن الشكل العام وكما أسلفنا سابقا قد يوحي الى الزمن التاريخي للوحة لارتداء هذه الفتاة والزينة الفرعونية ملابس قد تركت الجزء العلوي من جسدها عارياً .

إن بناء علاقات خيالية من الموضوع لها ديمومتها المتصلة في الكشف عن جمالها الخاص، فالتعبير الموجود في وجه الفتاة يمتلك خفاء وقدرات نفسية تكتسب مدى وبعد لامتناهي ويلاحظ إن هنالك منظوراً هندسياً بحيث ليس من الصعوبة إيجاد نقطة التلاشي فيه ، ويرى الباحث إن نقطة تلاشٍ مركزها بواسطة والخيال وبهذا تكشف اللوحة عن مجموعة استعارات تمارس عملها بنفي لمرجعيتها المادية مما يجعلها اقرب الى عالم الخيال منه الى عالم الواقع ، وان تباين الخطوط والالوان واتجاهاتها قد أضفى مواصفات متخيلة هي ليست بالضرورة إن تجلب شيئا معها من الواقع كي تقيم الدليل على وجود جمال متخيل منبعث من النسق الشكلي للموضوع المصور داخل المساحة التصويرية وكما تبدو للمتلقي ، فالفنان هنا قد خلق إشكالاً عن طريق استذكار الحكايات والقصص اليه أو معايشته لواقع شرقي مقترباً بذلك من ذهن المتلقي في تكوين علاقات متباينة لا يجاد ملمس معين لحركة الأشكال في اللوحة ، إن ذات الرسام قد كشفت من خلال تجسيد المرآة بأسلوب كلاسيكي وهذا ما يستطيع المتلقي في إيجاده عبر إحساسه إن

اللوحة لا تنفصل عن الفنان لحظه الرسم ، وبالمنطلق نفسه يستخدم الفنان اللون والشكل وعلاقتهما في خطاب جمالي وهذا الاختيار هو وليد اللحظه في الرسم مما يجعل التعبير الجمالي للوحة بغني عن العوده الى أصلها الواقعي, فضلاً عن إيجاد علاقات تجانس في البناء التكويني للوحة .

مما سبق نستنتج إن (بول) قد أحال اللوحة الى استجابة معرفية ذاتية لعلاقات واقعية في لحظة كون معرفية الرسام قد بحثت عن سمات الجمال العقلي في تجسيد المتخيل أي تحقيق ما هو جمال عقلي (افلاطوني) محققا إياه من خلال بنائه للمقومات هذه اللوحة وبالتالي فان خيال الفنان قد كشف اليات التخيل لدى المتلقي في هذه اللوحة باستجابة لكل ما هو كلي وجوهري في الفكر ، فالشكل له علاقة بالفكرة والاهتمام الجمالي بالأشياء قد أعطى الانسجام ذات طابع مشوب باللذة والنشوة التي ينشدها الفنان إن تكون بلذة عقلية, ولهذا فان الفكر المادي قد تأخر على ما هو فكري مثالي فالية التخييل وسياقها العقلي التأويلي تتعامل مع الفكره فنياً ووجدانياً وعقلياً من خلال شكل اللوحة وهي الية تنطلق جماليا من إحساسها بالسطح التصويري أولاً ثم تتجاوز حسيبتها حتى تصل الى رغبة شمولية في ذات المتلقي ، ومن ذلك فالمشاهد ينطلق من الشكل وعلاماته الايقونية ومن منظور جوهري للوصول الى ما هو ذهني ومتجاوزا ماديته ، وبهذه اللوحة يكون (بول) قد حقق جانبا من الخيال في تشكيله وأعطى للمشاهد إحساس بلذة عاطفية ليفتح أفق التخييل.

لوحة (١٤)

اسم العمل : مذبحة حصن القاهرة في عهد المماليك

THE MOSSCRE OF THE MOMELUKES IN THE CITADEL OF CAIRO

اسم الفنان: هورس فيرنت HORACE VEVNET

المادة والخامة: زيت على قماش OIL AN CANVAS

القياس: ١١٨ × ٩٥ سم

التاريخ: ١٨١٩

العائدية: مجموعة خاصة PRIVATE COLLECTION

ينفرد (هورس فيرنت) بوصفه من الفنانين الاستشراقيون الذين اشتغلوا ضمن المدرسه الاستشراقية وبالتحديد المؤرخه للإحداث ، ويعد إنتاجه المتأخر هو قمة أعماله الفنية في رؤيته الوصفيه للشرق ، مما مهد بذلك بابا لتيارات فنية استشراقية لاحقة تعد أعطى دفعة فكرية لكيفية تشكيل العمل الفني الاستشراقي الملحمي .

يصور (هورس فيرنت) في لوحته هذة مشهداً لمعركة حدثت في القاهرة أيام عهد (محمد علي باشا) احد المماليك في مصر تشكلت لوحته من مجموعة من التكوينات المتناظرة بعضها مع البعض فقد أشار الى هول المعركة واحتدامها بحركات عنيفة من سقوط القتلى وهيجان الخيول وهي تتعالى فوق أصوات البنادق تاركه سلسلة من الدخان الكثيف يغطي فضاء المعركة ، بينما رسم في يمين اللوحة وأسفلها الملك وهو جالس على عرشه متكئاً على وسادة وبجانبه أسد في إشارة على هيبة هذا الملك المحاط بجاليته متطلعاً بإشارات تظهر من عينية الى هول هذه المعركة .

امتلأ فضاء اللوحة بأشكال الطيور ,فشغل السماء بطيور النورس وملء الأفق باحتدام المعركة ممثلة بتكوينات ومجموعات كل مجموعة هي لوحة فنية على تراجيديا أشبه ما تكون بثورة الشعب المصري ضد المماليك ، فركز الفنان على تنظيم إدراكه الجمالي المتخيل باستخدامه لالوان زاهية بمساحات سطحية إزاء خلفية مزينة بنقوش غنية بالألوان, فتظهر هذه بوصفها رؤية جمالية متخيلة في تعاملها مع الأشياء والتكوينات, فهنالك تصوير خفي لحركات قد حملت التكوين صفه الحيوية ,حيى يمكن إن يتسق مع طبيعة الخطاب والمشهد وما يريد إيصاله من الشخصية الرئيسية لكي تعمل وذلك من خلال توجيه نظر المشاهد الى الملك مباشرة وما حمله من زينه، فالبسه رداءاً احمر مما جعلة بؤرة مركزية أولى بعد المتلقي واخفض من قيمه اللون في كل الوجوه القريبة منه على أساس إن الفكرة المتكونة منها اللوحة أو عنوان اللوحة يأتي من هذه الشخصية ، إذن فهنالك حركة انطلاق داخلية لحركة الأشكال الادمية والسطوح الملونة ، تعاضدها حركة خطوط مختلفة تولدها مساحات متجاورة ومتعاكسة اتجاها وحركة ، و(هورس) في تداخلاته اللونيه مع بعضها, مما ولد خطاً محورياً يربط السماء بالارضمن خلال خط مستقيم مائل أي من أعلى النقطة في يمين اللوحة الى أسفل نقطة في يسار اللوحة مما كون منطقتين موضعين في اللوحة واحدة ترابط اشكالها علائق متواشجه من خلال احدهما نظرة الملك وحركة وجه باتجاه هول المعركة مانحا بذلك قوة انفتاح خارج الحدود المرئية ومستندا على تحليل اللون ورسم الإيقاع الداخلي للموضوع.

وهذا ما يؤشر إن التكوينات منطلقه خياليا/صياغة مفردات من تكوين قد اعد مسبقاً في تحديدات وكيانات شكلية وبقياسات مكانية وزمانية وتسبح في زمن قد حدد إبعاده تجليات فكر الفنان الحر ، وإذا كان الفنان قد حاول استلهام حياة محدودة, مفرغاً إشكاله من محتواها الإنساني وعدها قيماً شيئية خالية من العواطف ,في سبيل تأويل لحادثه تاريخية قد وقعت وأعيد صياغتها من جديد من خلال تخييل الفنان .

إن البناء التصويري لهذا العمل الفني الملحمي قد تم تشيده على أساس من الخصائص اللونيه وسرعة واتجاه الحركة ، وبذلك فقد أراد الفنان إن يؤكد من خلال هذه الصورة على عدم تجاوز للأسس العلميه لفن التصوير والمعروف عن هذه الخصائص كما حصل في تشكيل مجاميع أو توزيع البؤره المركزيه متعددة أو مجموعات تنفصل الواحدة عن الأخرى في الفكرة والموضوع ,ان الرسم البياني لهذا الموضوع يعبر عن حركة ثورية في الفن الأستشراقي على الرغم من الملازمات لكينونة هذا الفن.ومن جانب أخر فان مد الحبل هذا تكشف عن صيغ أصولها بناء أفكار لصورة ذهنية في عقل المتلقي عن طريق استذكار صور أو معلومات لهذا الحادثة والمشاركة الوجدانية مع الثوار وربط الحوار المحسوس بالحواس/ اللوحة باللامرئي وبناء الصورة الذهنية المتكونة من ذلك فتبلغ الحاله التحليلية من هذا العمل ذروتها في أثارة رومانتيكية للحدث وعرض اشكالها وتكوين الصورة الذهنية المتكونة عن طريق الشعور بهيبة هذه المعركة وجلاله الملك فيها أو إن تحفز بحيث تصبح الاستجابات المخزونة السرية لإدراك حدسي مفاجيء للمعنى الكلي الخاص باللوحة من خلال عاطفة تلقائية, لكن هذه الحالة الانفعالية التي تصاحب المتلقي تكون إثناء ملامسته للوحة ,فالمتلقي ينبهر باسترضاء الملك في وسط تذبح

الجماهير فية وتكاد المدينة (القاهرة) إن تذبح هي الأخرى وسط دخان المدافع والبنادق لتشكيل الصورة ذهنية .

لوحة (١٥)

اسم العمل : رجل جالس على سجاده MAN SEAT EDINA DIVAN
اسم الفنان : رودلف ايرنست RUDOLF ERNST
المادة والخامة : الون مائية
القياس : ٤٥ × ٥٥ سم
التاريخ : ١٨٨٩م
العائدية : كاليري كوبس - جنوا GALLERY KOPS_ GENEVA

يصور (رودلف ايرنست) في لوحته هذه شخصيه لرجل كبير السن معتمراً عمامة حمراء جالسا على اريكه مزخرفه بنقوش وزخارف هندسية في توظيف لمشهد ذي كثافة مزدحمة بهذة الأشكال ، بحيث إن (ارنست) اشغل حتى خلفيه اللوحة بهذه النقوش .

ينشأ الموضوع أصلاً من تقاليد عربية اجتماعية ومعمارية ذات عالم خيالي من الانسجام والتوافقية, فتتفق رؤية الفنان ألعقليه مع ما يراه في الواقع من خلال ملامسته للموجودات الحسية في (سوق شعبي ، سجاد ، عادات وتقاليد اجتماعية) وتحويلها إلى فن خيالي متحرر من قيود العالم الموضوعي الصرف فالأشكال الهندسية الزخرفية التي رسمها لا ترى من خارج فقط بل إن هنالك حالة من التنافذ بين الموضوع الداخلي للوحة والخارجي، كأنه يقيم وحدة بين المكان الشرقي وتخيلاته العقلية، فالمكان منفتح على فضاء روحي, والفضاء في هذا العمل (خلفية اللوحة) لا تحيط بحجم الكتلة بل يحيلها الى امتدادات وخطوط إشعاعية زخرفية كان يريد إن يقول إن هناك امتداداً لموضوع اللوحة في أحساسات لا متناهية سعيا لتصويره اللامرئي مخترقاً ما هو ظاهر وما هو مالوف للوجود ، فالرؤية هنا تصبح كلية لا جزئية أي إن هناك وحده بين الرجل الجالس وما يحيط به من أشكال زخرفية وكأنه ينتظر شيئا ما ، ما يوجد وحده خيالية مكانية يصعب تفريقها وفصلها لأنها ليست عيانية بل ترى بعين الفنان وتستقطب بالروح من خلاله مما يكسبها فعلاً متساميًا وتصعيداً حسياً الى ما هو لا متناه ومجرد .

ويرسم (ارنست) في لوحته هذه أمكنة مفترضة ترى بعين الخيال ووحدات مصورة زخرفية تبدوا للمشاهد وكأنها رشحت من خلال احساساته لتصبح هذه الاحساسات قابلية الإبداع وتشكيل مضامين فنية الى ما لانهاية ، من خلال المتناظرات والتكرارات الموجودة بايقاعات مختلفة داخل الاشترطه الأفقية المتعاقبة والمتكررة لتصبح عاملاً في توليد الأشكال بنفسها, فالمركز البؤري في اللوحة هو الرجل الجالس أي انه أول ما تسقط عين المشاهد على الشكل البشري المحدد بخطوط منتهية لكن ما يريد إن يوضحه الفنان هو من خلال هذه الزخارف إن هنالك إيقاعات روحية أكثر منه حسيا أي إن هنالك امتدادا لإطراف وفق تنظيم شكلاني يحيلنا الى مرجع فكري للسطوح الملونة والمتوالدة بشكل تصاعدي حاملة جمالها بذاتها وكاشفه عن ترجيح واضح وتموية أو تشخيص للأشكال والخطوط ،مساهمه في ذلك في لملمة شظايا الزخرفة مخلقة حركة متخيلة وتأويلية متباينة ومرمزه توحي أكثر مما تصف فحركة الخطوط الزخرفية هنا قد فرضت على المتلقي أشكال وعوالم لا يمكن رؤيتها الا من خلال هذا الامتداد اللامتناهي من الزخارف .

إن الأشكال الزخرفية قد كشفت لنا حجب مادية للأشكال خالقا الفنان حالة تنافذ بين ما هو داخل وخارج ، فالخيال يخترق ما هو محرم ومنطقي وهو بذلك يشترك مع الفنانين المحدثين في

توظيف الخيال لإزالة الحاجز بين عالم الذات والعالم الموضوعي فالخيال في لوحته لا يتعارض مع البنية الهندسية للأشكال ، إذ يبدو إن الفنان قد استخلص جوهر الموضوع بمزج الأفكار التي لديه كواقع موضوعي لما يراه في الأسواق الشعبية العربية وبين تأثره بالزخرفة العربية الموجودة على السجاد وما الى ذلك ، وبذلك فقد أذاب الفنان في التكوينات الزخرفيه كل ما هو إنساني ورموز سحرية وكونية في تكوين إنتاج فني يتجلى في الاختزالات التي أحدثها الفنان هنا ، إحالة هذه التكوينات برمتها الى ذبذبات إيقاعية تقترب من السلم الموسيقي في تباينه بين العالي والمنخفض ،معلنا بذلك عن تشكيله لصور ذهنية متعددة لدى المتلقي متحرراً من عالم محدد قد فرضه موضوع اللوحة محرره من هذه القيود الأشكال الزخرفية المنتظمة لها أو من خلال الية التخييل الموجودة في ذات المشاهد يمكن الكشف عن أشكال تجعل من اللوحة حياة خاصة بها وتنبض من خلالها من حاله من التماهي تفجر بإعقاب هذا الاتجاه, فتتحول الصورة الذهنية المتكونة لدى المتلقي المرئي الى اللامرئي بانفعالات وأحاسيس وخواطر منفتحة على هذا الموضوع منشأ بذلك قانوناً من المرئيات تحيلنا الى مفاهيم مثالية في الجمع بين التصورات وطاقة الخيال لا يجاد علاقة تكشف بمعنى أخر إن هنالك هندسة حية ترفع القوى الالية الى مقام الحدس تعمل على توحيد كل الأشياء المتمثلة بالزخارف الهندسية والشكل الآدمي (الرجل المسن) ممتلكه بذلك صفة الديمومة والتركيز على ما هو مجرد فالحسي عند (ارنست) هو الرجل الجالس وهو نفس الشيء يتخيله المتلقي أيضاً والخيال عند (ارنست) قد استعاض عنه الزخارف الموجودة في كل مكان على الأرضية والخلفية بوصفها إشارة الى ما هو متعالي سماوي ويمكن عده عملية للخروج من الأرض الى ما هو سماوي .

لوحة (١٦)

اسم العمل:منظر لأوشليم قرب وادي يوسف

View of Jerusalem near The Valley of jehoshaphat

اسم الفنان: أوغست دي فوربين Auguste de Forbin

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: ١١٩ × ٩٧ سم

التاريخ: ١٨٢٥م

العائدية: متحف الفن لندن THE FINE ART LONDON

يصور (أوغست دي فوربين) مشهدا متخيلا من صلب الواقع العربي ، يمثل الأيمان الذي انشده الكثير من الرحالة للوصول الى الشرق حيث يتكون المشهد من قبة القدس المتمثلة بقبلة الأديان السمأويه من (مسلمين ومسيحيين ويهود) وهو المكان الذي ولد فيه المسيح ، نستطيع إن نميز اللوحة من خلال ثلاث مستويات يمثل المستوى الأول الأقرب من الجهة الاماميه السفلى من اللوحة بمجموعة من الأشخاص يسيرون في قافلة الحج ، إما المستوى الثاني والمتمثل بمدينة القدس وما يحيط بها من أسوار ، والمستوى الثالث يمثل بالغطاء الخارجي المتلبد بحركة الغيوم والتي أعطت للمشاهد إن هنالك روحا تسري فيها وان (أوغست) يعي إن عملية الخلق هذه تقع تحت مستوى الوعي ، ويتفق من هذه الزاوية مع الانطباعيين في نقل مشهد طبيعي أمامه ، لكنه يختلف معهم فيما يخص بمفهومه للالية أي إن يرفض إن يكون عمله هذا نابعا من الطبيعة مباشرة ، فعملية الخلق في نظره هي عملية مخاض معقدة تطلبت منه الملاحقة الدقيقة والتأمل ثم ضبط العناصر التصويرية ، ومن خلال تأمله لهذه الطبيعة وإنشاده هذا الموضوع أدرك إن للبنية الاساسيه المتمثلة بالمستويات الثلاث والمتناغمة مع بعضها البعض ذات حركة دينامكية تربط بعلاقات سرية فهو يعيد صياغة الطبيعة ويبحث عن جوهرها وماهيتها ولا ينقلها مباشرة ، وقد تجلت الأشكال الآدمية هنا بإيحاء يكتسب إشارة الى إن مفهوم

حركته توحي الا انه قد قضوا مدة من الزمن تمثلت بحجهم الى بيت القدس بطريقه قد أكسبته انفتاح من خلال عنصر الخيال الذي حاول الفنان إن يخرق صمت الطبيعة بهم .

لقد امتلك (أوغست) رؤية جمالية تبحث عن أنظمة مشكله بالوجود فمستوياته لأشكاله تتخذ أنظمة مختلفة وهو يتأرجح مابين الرؤية الكلاسيكية التي يؤمن بها والانطباعية للشرق التي من خلالها قد مزج بين ما هو عقلي وبين ما هو خيالي منطلقا من فكرة الأشكال الحسية الاتية من ظاهره الاستشراق ثم حاول بعد ذلك الوصول الى ما هو فوق العقل بفعل الحدس من خلال استثارة المشاهد بحركة الغيوم العنيفة التي توقد تعبيرات يحاول بها استثمار قوته لخلق أكثر من صورة ذهنية لدى المتلقي فالية بناء اللوحة سعى الفنان بها الى إنشاد كمال نفسي وعقلي من شأنه إن يتعالى بالمشهد الى مستويات عليا فالتعالى هو تجاوز موضوع المشهد لماهية الأشكال الحسية المتضمنة للوحة وجعل المثال يحدده المتلقي بنفسه لكي يصل الى مبتغاة .

ومن خلال الية التخيل في تكوين هذه اللوحة الاستشراقية يمكن إن نرسم الية للتخييل لدى المتلقي عند مشاهدته اللوحة ، فاللوحة قد رسمت وأنشأت وفق نظام كلاسيكي مطعم بانطباع عن الشرق ، مستخدما فيها الفنان مساحات لونيه هادئة –معتمة نوعا ما-جاعلا الإنارة متمركزة في سطحين الأول متمثل بقبة القدس كإشارة الى موضوع اللوحة الرئيسي, والثاني متمثل بقافلة الحج وكأنه قد جعل هذا الشهد درامياً في مسرح الحياة لذا فالنغمات الضوئية قد ولدت فضاء متخيلاً كونه تخضع الى مكان وزمان موضعيين جاعلاً في ديمومة صنع الأشكال خيالا حراً ومباشراً ينسجم مع طبيعة الأداء, ولابد هنا إن نشير الا إن أول ما يتبادر الى ذهن المتلقي عند مشاهدته الى هذه اللوحة خلق صور ذات طابع ديني ، تظهر فعلاً وجدانيا – هيبة المكان وقدسيته – وحركة الحجيج بعد أداء مناسك الحج ، وحركة الغيوم التي تشير الى عالم خفي يمكن خلقه وبالنتيجة فان معالجته للضوء والالوان يمثل معالجات متخيلة قد امتصت من وجدان ذات الفنان ، فالظلام المحيط باللوحة قد اخترقه الضوء وحركة الخطوط وتكرارها وقد أوحت بنهاية حركة القافلة ومن دون الانغماس في الفضاء المتوهم فان تشكيل مستوى رابع يكون خفيا وهو تخيل المتلقي بجمالية خالصة ينبع عن قدرة فنية كبيرة متركزة على الخيال بالمقام الأول ف(أوغست) فنان اخذ على عاتقه خلق الطبيعة بما تحمله من خيال يستطيع إن يتجاوز بها الواقع للوصول إلى تجانس المتناقضات .

لوحة (١٧)

اسم العمل: تحت أمره ملك غرناطه (الساموراى)

SUMEMARY EXECUTION UNDER THE MOOVISH KING OF GRANADA

اسم الفنان: هنري ريجنولت Henri Regnault

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: ٣٠٢ × ١٤٦سم

التاريخ: ١٨٦٩

العائدية:متحف أورزي - باريس Museum ORSAY - PARIS

إن الصفه الغالبة على لوحات(هنري ريجنولت) الشعور بالعلاقات الحادة بين البشر ومنها هذه اللوحة هي روح الشعور بالمصير الكئيب لكل من راودته نفسه في خيانة الحاكم هذه الحالة وجدت انعكاساً لحالة قد أثارت نفس الفنان في العلاقات البشرية في المجتمع الشرقي بما يحمل من أعراف وقوانين وقسوة وشرور السلطة الحاكمة, ومع ذلك فان لوحة (هنري) على الأغلب تخاطب المتلقي للولوج فيما يشبه صدمه لمحاكاة قوانين وأعراف عربية موجودة أصلاً ولا يمكن إنكارها.

تتكون لوحة (هنري) من شخصين احد هما يمثل السياف بما يملك من قوة وهيبة وسلطة أعطته بذلك دفعة لكي يقطع راس الشخص الأخر تاركا رأسه يتدحرج على سلم في احد قصور الحكام وقد عالج الرسام الشخصية الأولى وهي السياف بارتدائه رداءاً احمر بما يدل هذا اللون من تعابير دموية ذات تأثير في نفس المتلقي ، انفعالاً بالخوف وقد أعطى الفنان خلفية المشهد الجدار الداخلي للقصر متزينا بالزخارف العربية والارابسك وبمختلف الأشكال معطيا بذلك انفتاحا نحو فضاء التلقي مفتوح كأن يريد الفنان إن يصل بدلالات من رسم هذه الأشكال للإيحاء بفضاء الموت والخوف والهلوسة حينما يصل الإنسان الى عالم ما بين الحياة والموت,فتبدأ هذه الإشكال تتوحش حتى تنهش أخر نفس عند المتلقي, فالزخارف عالم مفتوح يدل على هذه الوجدانيات المتكونة ، فالحقيقة هنا سواء كانت بموضوع اللوحة وما تحمل من معان تعبر ضجة فنية عرفها العالم الشرقي في وقتها, فهو ينقل واقعاً شرقياً محتومٍ ومفروضاً علينا قد فرضه الحكام الطغاة كل في وقته ، فقد استحضر هذه الأشكال من مشاهد حقيقة قد رآها بنفسه وأحس بها وتالم بها محتفظاً في فهم هذه الحقيقة بإعماله لديه ، إذن تمثل هذه اللوحة نظرة ثابتة متشائمة للحياة فالعلاقات السوية مابين الحاكم والرعية مستحيلة في هذه البلاد فسلطة السيف هي السلطة ألحاكمه, وبهذا فقد عكس (هنري) اهتمامه الفكري بمسلسل من اللوحات التي تمثل هذا المشهد ولم تكن هذه الا محاوله للبقاء في خطاب ما يخلقه الفنانون الاستشراقون يومها ، لقد كان (هنري) عميقاً في تحليلاته لهذا الموضوع فالإنسان المطرود في الحياة بقصاص السيف ذو رؤية عميقة في تدوين وإحالة هذه اللوحة الى موضعها التحليلي, فالتكوين العمودي للشخصية الرئيسية السياق قد أعطت دلالة ذات ديناميكية لهذا العالم الموحش ممسكاً بدلالة فلسفة الحياة والموت من خلال حركته هذه .

إن هذه اللوحة وكما اشرنا هي مشهد لواقع حقيقي لكنه في خلق خيالي ذهني حر/استجابة مشتركة للفنان ورؤيه الذاتية, وبمعونة الواقع, ومحولاً المشهد الى صناعة بطاقة دفع روحية ذاتية مهيمنة ، فالصورة تستدعيها التجربة الذاتية ووجود المفردات في اللوحة ليس بالضرورة أشكال موجودة في الواقع وإنما شيدها بخيال ووجدان نفسي حر لكن بفكره متطابق مع الواقع.

وبهذا فان المتخيل هنا قائم على احتمال تشكيل ما اعطاه للشكل الرئيسي مع خلفية اللوحة (الزخرفة العربية) الاستمرارية والديمومة لكي تنمو معها العلاقات المتكونة في طرح لتصور ذهني متشكل على الدوام كونه يحمل طاقة متغيرة من العلاقات الكامنة مابين الأشكال وفضاءاتها وبذلك فهو يتجاوز حسية الأشكال بموضوع الفكرة مرتبطا بتكوين فكرة الصورة الذهنية لدى المتلقي الذي يبحث فيها عن الجوهر الأصلي للأشياء الحسية,فالدم يسير الى مقدمة اللوحة وكأنة يسقط منها وكأن الدور سيصل إلينا تباعاً, فالرأس المقطوع ينظر الى السماء فوق الى اللة لكن حركة السياف تقطع بخط موازاً خط النظر للرأس المقطوع .

نستنتج مما تقدم إن (هنري) يهب لوحته هذه المعرفية الذاتية المتخيلة الحرة أي معالجة شكلية في معرفتها للفكر ، وكون ذات المتلقي تحاول إن تبحث عن سمات الجمال العقلي في تكوينها للصورة الذهنية من خلال هذه الفكره الجريئة ،أي إنشاد ما هو جميل عقلانيًا بمقومات الجمال من خلال تحققها لا مادياً ، كون محكومية الجوهر مرتبط بالفكرة وشموليتها ، فالصورة الذهنية المتولدة في ذات المتلقي لا تستطيع استيعاب كل ما يجري ومتغير في اللوحة ففكرة

الزخرفة (الاربسك) كخلفية اللوحة وكدلالة أعطت فكرة جمالية مطلقه لما يريد المتلقي إن ينشده في تكوين صورة ذهنية/وجدانية دلالات مثل اللة , العالم ,الروح, السلطة الدينية, لذلك فان فكره الموضوع بما تحمل من موضوع مخيف وانسيابية حركة الدم على المدرج توحي بانقباض نفسي لدى المشاهد والوقوف في مستوى لا يستطيع به يتقدم أكثر من ذلك ،وان استحصال المتلقي للحقيقة المعطية تتحقق باستحصال العلاقات الجمالية بين الأشكال وخلفيتها محققا التماثل بين المكونات الجمالية والفكرية أيضاً ، إذن اللذة التي ينشدها الفنان هي لذة عقلية ولها سبق مادي مسوق بمشهد قد انزعه من أعراف وقوانين المجتمع الشرقي واستوعبه بما هو فكري ومثالي ليخرجه بهذا المخرج بسياق عقلي مع فكرة فنية من خلال الشكل والمضمون لتعود هذه الفكرة الى لذة عقلية تنطلق جمالياً من السطح التصويري للوحة في تشكيل صورة ذهنية ، ليصل اليها ذات المتلقي من هذا المنظور الكلي ومتجاوز ماديته ، وبهذه اللوحة يكون (هنري) حقق جانباً من طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية والقوانين التعسفية التي يراها الفنان الشرقي للبيئة الشرقية .

لوحة (١٨)
اسم العمل: ربيع من القلوب SPRING OF HEARTS
اسم الفنان: ايتين دينيت ETIENNE DINET
المادة والخامة: زيت على قماش

التاريخ: ١٩٠٤م
القياس: ١٠٠ × ٩١ سم
العائدية :مجموعة خاصة PRIVATE COLLECTIONS

يصور (دينيت)في لوحته هذه مقطعا موجزا من احتفالية الزواج والتي تمثل الخط المحوري لرؤية (دنيت) لمظاهر الطبيعية الشرقية المتغيرة وعلاقاتها الاجتماعية من خلال التركيز على حدس أللحظه وابتكار حركات متطابقة مع حركة الأشكال في إثناء عملية الرسم, فالمشهد في رمته غاية من ألبساطه والشفافية وكل من يراه يشعر لأول وهلة إن هذا العمل انطباعي المولد لما يحمل من مقومات هذه الحركة إلا إن طبيعة الأزياء والملابس الموجودة والاكسوارات توحي بإصرار إن هذا العمل هو شرقي وبنكهة انطباعية .

وقد انفرد (دنيت) بهذه الانشاءات في معالجاته للمواضيع الشرقية برؤيته الخاصة ، فموضوع اللوحة يتكون من مجموعة أشخاص تمثل احتفالية زفاف في المغرب العربي فحركة الشخص الأول وهو مندفع في تقبيل عروسه مطلقا العنان لانفعالاته في التعبير عنها والشخص الثاني قد احتضن عروسه لينفرد بها من هذا الجمع ، إن معالجة (دنيت) لخلفية اللوحة معروفه لدى المطلعين في هذا المجال بنوع من الكتل اللونية التي يضيف لها روح الطبيعة بما تحمل من الأزهار والورود كي يعالج فيها موضوعه ، ومن المعروف عن هذا الفنان إن اغلب لوحاته وكأنها صورت فوتوغرافية مقتطعه ماخوذه من مواضيع شرقية ومقتطعه من حركة أشخاص أو منظر طبيعي شرقي .

تكشف لنا إشكالية التخيل الجمالي في عمل (دينيت) في هذا العمل من خلال التضحية بمادية الأشياء الحسية وتحويل وزنها وصلابتها الى ذبذبات لونيه من خلال ضربات الفرشاة الحاملة بكثافة للالوان ، إذ يتداخل ما هو أمامي وخلفي من الأشكال خالقا بذلك إيهاما مكانيا بفعل التلاعب بالموضوع الفني وإبداله بالتداخل الحاصل بين حركة الأشكال (الأشخاص) والطبيعة كخلفية للوحة ، خلال إذابة موضوع اللوحة (حفل الزواج) الجزئي من كيان اللوحة الكلي من خلفية وحركة الخطوط والالوان والعمل على تجزئة اللون وتفكيكه وتغير الصفات المكانية والزمانية للمدركات المحسوسة كالالوان المتناثرة على الملابس والنباتات في خلفيه اللوحة ، محققا (دينيت) هدفا أساسيا في جعل هذه الحساسيات ومن خلال تكوينها الجديد والمعروف عنه فيها من واقعية شرقية متعالية على حقيقتها الأرضية الى حقيقتها الوجدانية المتخيلة، فهو لا يقلد ما هو معطى بل يبتغي حقيقة جمالية متخيلة للوصول الى مثل عليا وبهذا فان الفنان بطريقته يقترب بالمفاهيم المثالية التي ينشدها الفنان الانطباعي .

إن معالجة الفنان لثنائية الكلي والجزئي وكما اشرنا سابقا يكمن في إيجاد نوع من العلاقة مع القوانين الطبيعية المتحكمة في الأشياء والتحرك الدائم لجعل قوه جذب أعمق تعكس مظهر هذه الأشياء فنيا ، مستخلصا من مفهوم هذه الأشكال غير المقيده الضوء النابض بحريه اللون المعرفي للنغمات الشكلية كي يعكس الأشياء بحقيقتها في ضوء الشمس الشرقية الساطعة في وحدة مضيئة كليا .

إن لوحة (دنيت) في تقنيتها متطابقة للانطباعيين في تحليلهم للوحة وفي توصلهم المعرفي الى تحليل الضوء ، فقد حلل (دينيت) ضوء الشمس الى عناصره المركبة بوساطة عينة النافذة التي يمتلكها، وبذلك فقد أعاد للشكل وحدته الكلية من خلال التناغم الموحد للدرجات اللونية وان رؤية (دينيت) تقود الإحساس داخلي لذات المتلقي أولاً والذات المتلقي في الفضاء لا متناه ثانيا ،من خلال التخلي عن المركزية التي جاء بها فنانو عصر النهضة والذي قبله ، وفي هذه اللوحة يصبح المركز في ذهن المتلقي مطلقا بتلك الاحساسات من خلال صيغة الامتداد خارج الحدود المفترضة للوحة فالية قطع الأشكال وكأنها صورة فوتوغرافية توحي للملتقي إن هذا الشكل قد ينتهي بهذه الحركة أو بتلك الحركة أو إن ملتقٍ أخر يقول إن هذا الشكل قد ينتهي

الحركة ،إذا الفنان قد عالج هنا بخياله طريقة قد تركت للملتقي حرية التعبير عن ما يراه ، وبهذا تعلن لوحة(دينيت) عن إنجازها لجمال متخيل حر أكثر من إنجازه لجمال حسي موضوعي (انطباعي) وان التقليد الذي اتبعه الأستشراقيون وفهم (دينيت) في منح لحظة التشكيل الجمالي قيمه استثنائية كان من شانها تسجيل لحظة الانطباع العابر من خلال تيار الزمان والمحفز بذات متخيل حر ، مانحا في عملة هذا الأشكال ديمومة متصلة لا منفصلة مكاناً وزمانًا وكاشفاً عن روح الطبيعة الشرقية من خلال تقنيته في الرسم.

بالنتيجة نتوصل الى إن المدركات الحسية المتمثلة بحركة الأشخاص والالوان الموجودة في الوجة تتسامى لتصل الى مستوى تخيلي للجمال مقتربا بذلك من الروح الموسيقية وبناءاها الإيقاعية والهرمونية وتداخل مستوياتها وصولا الى ما هو متخيل حر وتلقائي .

لوحة (١٩)

اسم اللوحة : جواهر للبيع jalousie for sail

اسم الفنان : فرنارد كورمن fernand cormon

المادة والخامة : زيت على قماش

القياس : ١٦٠ × ٢٢٠ سم

التاريخ : ١٨٧٤ م

العائدية : متحف بكس ارجلج Museum beaux – arts - Archeology

صور(فرنارد) في لوحتة هذه شكلا مثل فيه تكويناً بشرياً خلال حركة الأشكال المتالفة فيما بينها والتي جعل من الجسد الأنثوي الانساني الممتد مركزاً بؤرياً بالنسبة للناظر فالمشاهد تسقط عيناه مباشرة على ذلك الجسد الممتد.

سبق وأشار الباحث من خلال الإطار النظري الى الهامش الجنسي للاستشراق وكيف كان له التأثير الواضح في الكثير من لوحات المستشرقين ومنها هذا العمل الفني،فقد منح هذا الاتجاه قوى ما ورائيه متخيلة في انبثاق جمالية مغايرة لجمالية العيان الحسي للشيء، والتاليف المستند على غير المالوف في الواقع العربي أو غير المشاع في البيئة العربية ليصبح أمرا أساسيا في البناء التشكيلي الأستشراقي ومنهجاً في خلق رؤية تتفق مع تطلعات الفنان الاستشراقي الى رسم أشكال لها القابلية على الامتداد خيالياً والانسجام مع اللامتناهي المنشود لدى الفنان الأستشراقي والمتلقي معاً.

إن الغاية المتخيلة والمثال الجمالي يتم تحقيقة مادياً و واقعياً عبر استبصار الجوهر المرئي ، أو تكوين تشكيلات لتلتقي بما هو خالص وجذري من خلال النظرة الغريزية للإنسان والعين الجريئة للفنان، وإذا كان هنالك ثمة تشخيص فهو تكوين شكل متخيل وتعبير باطني تلوح في قسماته روح عميقة تتسم بالعفوية والإيقاع المتناغم أو بمسحة من الواقع الذي يعيشه الفنان في واقعة العالم الغربي، الا إن التعبير يبقى شكلياً لا توكل له مهمة حمل أي مضامين واقعية بمعنى إنها غير معروفة لكل الناس في الشرق، فهي كينونات قائمة بذاتها في أماكن خاصة صيغت بفعل خيالي تلقائي ، فزج الجسد الممتد مع أشكال أدميه متعددة التعبير والإيحاءات كان تكون تعبيرية أو ايحائيه بحركة ما .

و من تجريد الخلفية تنطلق قوة التشخيص لدى الرسام مع قوة الخطوط التي نفذت بجرأة وتأكيد أولوية الشكل وقدرته على حمل مضامينه ، لقد بلغ الجسد الأنثوي الممتد من الثراء الجمالي و الفني ما جعله يشهد ويقود أهم التحولات في الرسم الأستشراقي عبر رؤيته الممتدة خلال القرن التاسع عشر وتصويرية شددت على توجيه الرسم خارج ما هو مالوف أو تقليدي اتبعه اغلب الرسامين الاستشراقيين في رسوماتهم وعندما تمكن (فرنارد) من الوصول وبتجدد مستمر ومتخيل الى أشكال جديدة ومجردة وبتقصيات معرفية حرة تتخطى معرفة الحسي الزائل

والمتغير ومتنامية العقل باستدلالات بحته ، بحثاً عن اصل الأشياء وجوهرياً وتحقيق قائمة على نسق من العلاقات البنائية التي يتحكم الخيال في مساراتها وإيقاعاتها .

لذا فان انطلاقه (فرنارد) من رؤية تخيلية لواقع شرقي هي مزيج استجابات /معرفية /وجداني /ذهني وتخيلي مكنته من فتح قنوات لإعادة النظر في المرئيات وإقصاء علاقته بالمرئي وعلاقاته المادية وبالقدر الذي يتيح له ولادات غير عسيرة جديدة لأشكال لا ترتبط بمكان أو زمان حسي والتركيز على الشكل الجسماني الأنثوي العربي بصورة خاصة ، كقيمة بنائية وخلق تصويري باستخدام سطوح ملونه تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الإيغال بتفاصيله المادية أو تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى .

وهذا ما لا يستمد من المعرفة الحسية المحضة ، بل هو مرهون بخيال الفنان الحر والمتوالد للقيم الفنية والصور الذهنية المتكونة لديه ولدى المتلقي في إن واحد ،فالذهن (العقل) المستقبل هيأ كما متراكماً من الصور وعلاقاتها البنائية بالواقع ، فتكون الصورة الذهنية التي أبدعها (فرنارد) قد أحدث فارقاً كبيراً مع الحقيقة الحسية ،فهدف الفنان هو إنشاد الغريب والغير مالوف متماهياً بطريقة أو أخرى مع المتخيل الكلي والغاية ليست رسم الجسد العاري بأي هيئه بل تصوير حقيقة جزئية والتسامي معها الى حقيقة كلية ، بمعنى أخر إن الفنان أراد إن يحدث نوعا من الشد الذهني لدى المتلقي من خلال النزعه الجنسية بالجسد الأنثوي العاري وتكوين صورة لدى المشاهد إن المجتمع العربي مجتمع يقوم على تصوير المرأة بالخادمة لدى الرجل .

لوحة (٢٠)

اسم اللوحة: جامعه الأزهر في القاهرة — Al – azhar the Arab university in Cairo
اسم الفنان : لدونج دويج — Ludwig deutsch
المادة والخامة : زيت على قماش
القياس : ٢٣٠ × ١٦٤ سم
التاريخ : ١٨٩٠ م
العائدية : مجموعة خاصة — private collection

تصور هذه اللوحة تراكما شكلياً مكون من العديد من الشخصيات والمتمثل بطلبه العلم في جامعة الأزهر ، فالتكوين عبارة عن علاقات متداخلة بأفعال وحركات مترابطة فيمت بينها وبشكل مجاميع ترتبط كل مجموعة بالأخرى, إما بالنسبة الى الشخصيات القريبة فتكون مقاطع لأشياء يداوم على فعلها الطلبه إثناء الاستراحة .

إن عمل دويج مأخوذ من صورة فوتغرافيه التقطت للجامعة في سنه ١٨٨٠م (شكل ٣٨) والذي يطابق بين اصل الصورة واللوحة المتكونة؛ يجد إن هنالك تطابق واضح بين الأصل والصورة الا بنسب محدودة حاول منها الرسام الانطلاق للوصول الى عالم متخيل بديع

أراده إن يولده بذاته. من هنا فقد استخدم (دويج) أسلوباً يزاوج بين الواقعية والتحرر منها بالوقت ذاته عبر وصوله الى تجريد الواقع الفوتغرافي الطبيعي ، فرسالته تنقلها حركة الشخصيات وعلاقاتها مع بعضها أكثر مما يكون ذلك بمحاكاة الأشياء التي نراها ، وعبر تكوين كمي ، بواسطة التتابع الإيقاعي للحركات ، وتوازن المساحات ، ووحدة الالوان المنسجمة ، وجدل الأشكال مع الفضاء ، ووضع الزخارف في العماره وشكل العماره أصلاً، فاستطاع بذلك إن يمسك برؤيه الحياة من خلال منظومة إعلامية ، لا تبتعد في مرجعيتها الايقونية عن الوعي واللاوعي الجمعي للفنان المخزونه في العقل ، وهذا ما جعله يستبدل لون الملابس في تناغمات عبر ازاحات لونية وفي توازن استطاع إن يسيطر على مجريات العمل ، فأعطى لأرضيه الجامعه لونها الطبيعي الممتد الى اللون الاوكر الممتزج بالضلال ، إذ يقترب الفنان من الأسلوب الواقعي الكلاسيكي في تقصيه لحقيقة الأشكال ، نحو دلالة تقترن تأويلياً بالعالم المتخيل ، الذي يسهم في إعادة قراءة معايير المشهد على وفق الإرادة المتخيلة للشكل الذي يجعل من المشهد ذا طابع يزواج ما بين المتخيل والموضوعي(الواقعي) مع غلبة واضحة للواقعي وهذا ما يتجلى في المسحة الكلاسيكية التي توازن ما بين التكوين في الأصل وما خلقه الفنان مرة واحدة ، وما بين الحركة(الشخصيات القريبة) والثبات (الشخصيات البعيدة) ، فهي إذن بنية (حضور وغياب) .

وبالنتيجة تصبح هذه اللوحة من خلق خيالي ذهني بواسطة الذاتي الحر غير مباشر (في حركتة نحو المثال) – الموضوعي بمعونة الواقع غير إن الأخير متغير حتى يبدوا كما إننا أمام مشهد تتم صناعته بطاقة دفع وجدانية ومتخيلة لدى الفنان الاستشراقي، فاللوحة والشخصيات تستدعيها التجربة السابقه للفنان ، ووجود مفردات العمل ليس بالضرورة إن تكون متجذرة من الواقع الحسي كون حضورها شيده خيال ووجدان نفسي حر لصور تقترب من الواقع ، فالمكان(جامعه الأزهر) وتمثيله كما في الوجود المتعين فهو متمسك لهويته الجغرافية والزمانية ، فأعطى هذا المسوغ المسكون بعمق الإحساس بالمكان بوصفه انفعال داخلي بشري أكثر منه تجسيداً لموضوع مصور .

إن (دويج) المتخيل للعلاقات التكوينية وفق رؤية أبداعية متخيلة ، فالعلاقات هنا فرضها خيال الفنان لإيجاد التعبير المناسب ، والذي يسعى الى مثال فكرة كلية ، فهو هنا لا يختلف عن بعض الاستشراقيين الذين يحاولون التعبير عن الآني المتغير ، ولهذا فان الفكر المثالي عند (دويج) يتقدم العمل أو الشيء المتخيل ليصل الى فكرة يحاول التعبير عنها ، وهي من السمات العقلية الوجدانية ، والتي بنيت وفق معرفة متخيلة حرة بصورتها الواقعية وهذه هي نقطة احتلاف والتقاء بينه وبين باقي الرسامين الاستشراقيين، وفكرة الفنان هنا تنشد غاية متخيلة مثالية ، تبدأ بالفكرة (الخطاب) ، ثم يحققها على سطح اللوحة ، في غائية انطلق منها بعد تمريرها بالية متخيلة في سعيها نحو تحقيق هدفها ، لذلك فان مدارك الفنان اتسعت وتعالت ذاتيته المتخيلة .

فتمركز الية التخيل للعناصر الحسية المدركه للوصول الى الفكره المثالية الممزوجة بانفعالات ووجدانيات (دويج) حول الموضوع ، بعد إن هيأ العقل الذي حاول التعبير عنها في العلاقات التكوينية وفعلها ودلالاتها .

نستنتج من ذلك إن الية التخييل عمل وفق الية قد هيأ لها فرصة لتطبيقات تصويرية جديدة ، دعت للتلاعب الحر في إشغال السطح بواقع ثري من الحركات والخطوط و الوجوه بأداء تلقائي لتحقيق نموذج بعد إفراغ الطاقة الواعية للفنان في بنية شكلية منقادة فبعل التخييل لدى المتلقي القادر على إحالة الواقع الحسي الملموس الى علاقات لتكوين صورة ذهنية تعمل وفق هذه البنية فتؤشر تموضعاً للتخييل قادر على استلهام المتلقي جوهريه الشكل الخارجي وهضمه وتمثيله داخلياً بفعل رؤيوي متخيل .

لوحة (٢١)

اسم اللوحة : خيالات العرب Arab fantasia

اسم الفنان : ماريانو فرونتي مارشال Nariano Fortuny Marshal

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس : ٦٧ × ٥٢ سم

التاريخ : ١٨٥٧م

العائدية : كاليرى والس للفن – بالتيمور Walters art gallery - Baltimore

على الرغم من اشتغال (ماريانو) ضمن هذا الأسلوب القريب من الأكاديمية الروسية في البناء اللوني الا إن هذا العمل بشكل عام يكشف عن صلات وثيقة بين الفن الأستشراقي وباقي الاتجاهات الواقعية ، فنزعه الغرابه لا تفارقها والبساطة في التركيب اللوني متواجدة وبشكل واضح, لتجعل من أعماله تتخذ قراءات مختلفة ومتعددة ,فالمشهد العام يحتوي على مشهدية مسرحية لمجموعة من الناس اللذين يمثلون شريحة من المجتمع الجزائري آنذاك وهم يراقبون حركات راقصة لمجموعة الرجال اللذين يطلقون النار من بنادقهم على مايشبة الحفرة في رقصة عربية على إيقاعات البنادق ، فحركة الأشخاص الثلاثة توحي بنوع من الفنتازيات في قفزه الجسم فوق لهيب النار وقد أعطى للمجموعة في الخلف حركة دائرية تحاول إن تضم حركة هؤلاء الأشخاص ،وبما إن الخيال في الرسم لا يمكن تأشيرة بمعزل عن العناصر البنائية لوناً ومساحة وفضاء ، فان الخيال في الرسم يتحول بفعل هذه العناصر من المفهوم الى سطح اللوحة بمعنى أخر يتفاعل مع الخامة ليصبح في النهاية حامل للمفهوم (الغائي) التخيلي ، واللوحة التي نحن يصددها وعلى الرغم من الصفات الحسية التشبيهية التي جسدها حركة الأيدي والأرجل والبنادق، وطريقة الرقص ، وكذلك الصخور المنتشرة كجدران وهي أشياء حسية متلازمة مع الإنسان كضرورات حياتية ، الا إن الفنان ومن خلال المغايرات التعبيرية التي اشغلها في شكل الرقصة، وكأن الفنان أراد تقديم موضوع جمالي عن حرية التعبير كنوع من الهروب الى الخيال ، فـ(ماريانو) في رؤيته هذه يقترب من المفاهيم الرومانتيكية عن الفن في سعيه نحو المجهول وتصوير الغرائبية في تحرير الإرادة والبحث عن جمال نقي متخيل من خلال السعي الي ما يحرر ذاتة .

إن الية التخييل للفنان ذات منفعة قصدية متوسمة بمبدأ العلة والسببية ، وكذلك نجد في مثل هذه الأعمال تمثلات في الفن الاستشراقي من خلال أبداع واقع جديد يطلق من تجاوز الواقع الحسي المعطى ، شانه شان باقي الاستشراقيين في تحطيم الرؤية النقية الى شيء جديد وهذا ما أسهمت به التيارات الاستشراقية على مختلف اتجاهاتها وأساليبها .

إن اشتغال التخييل على العاطفة/استجابة وجدانية متعلقة بالفنان والتي كانت هدفاً أساسياً في لوحته هذه فالذات الانسانيه والجسد والتي استعاض عنها بالحركة العنيفة للتحليق في خيال المتلقي من خلال منح الحاجه الى الحرية وكسر قيد الحسيات بأكبر طاقة ممكنة.

كذلك صور (ماريانو) إشكالية التخييل من خلال منح الإشكالية الحسية صفاتها الجزئية خلال صفة العنف الذي يوحي فيه المشهد كلياً وكأن الإنسان هو صاحب التغيرات دوماً ،فحركاتة تحمل في دواخلها شروعاً الى رحيل الفنتازيات في التكوين المطلق التخييلي الذي ابتدعة الفنان وهنالك عالمان عالم حسي خلقة الفنان وعالم يسقط المتلقي انفعالاتة على اللوحة ,كإيحاء بالخيال الذي أراد الفنان إن يجعله جزء من الرمزية العامة فهناك امتداد لا نهائي للعواطف ، بحيث تبدو الحركات مترامية الإطراف و(ماريانو) في عملة أبدع نوعاً من التعاطف بين ذاته والذوات الأخرى روحياً ، فمثل هدف كهذا يشترك فيه اغلب الفنانين الاستشراقيين المبدعين بالاحساسات التي يضيئها ومن خلال تأمل ذاتة ,فالتخييل الذي تثيرة اللوحة تخيل منفعل

لانة يرتبط بالبصر والعين والمدرك الحسي ولكنة يتجاوز السكونية في مجال الرؤيا الى ما هو أكثر من مجرد رقصة أو تقليد معين , وادراك مثل هذه الخيالات تبقى منفتحة على اللامتناهي لانة تناول صوراً اقرب الى الخيال منه الى الواقع ؛بمعنى أخر إن الفنان يصور قوى المحسوسات هذه ليرفعها الى مصاف عالم الخيال يعدها صوراً تقترب من الغريب والمجهول وغرائبيتها هذه تحتفظ بسر جمالها المتجدد لأنها تتوالد باستمرار بحكم تحررها من القيد الحسي الرتيب.

لوحة (٢٢)

اسم اللوحة : النرجيلة	the narghile lighter
اسم الفنان : جان ليون جيروم	jean – Leon gerome
المادة والخامة : زيت على قماش	
القياس : ٦٦ × ٥٤.٦ سم	
التاريخ : ------	
العائدية : مجموعة خاصة	private collection

يمثل عمل (جيروم) هذا واحد من الأعمال التي أفرزتها حكايات الشرق عن الحمامات والتي كانت موجودة أصلاً في الواقع والتي شاهدها الفنان بعينة في مصر يعد إن هذا النوع من الخدمة غير موجودة في الغرب ، وقد استفاد (جيروم) من الأستوديو الخاص به في عمل النماذج الاوليه لبناء اغلب اللوحات التي صورتا في مجال هذا الموضوع ،إذ انشأ الفنان تكوينه من عده نساء عارية الأجساد والشكل الرئيسي الذي هو اقرب الى المشاهد والذي اخذ مساحه لا بأس بها من العمل، فحركة جسد المرآة المقوس وهي تقوم بإشعال النرجيلة تحمل صفه إن النساء عندما يتواجدن في مثل هذه الاماكن فأنهن يحملن متاع كامل .من هنا بدأ التكوين اللوني فاعليته واستقلاله في إطلاق طاقتة الكامنة في الحركة والتعبير ، فالتكوين يفترق أو يتقاطع وبحركتة تطلق ايقاعت متفاعلة مع السطح ، ومتآزراً مع الالوان لمضاعفة تلك الطاقة بتفعيل الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح العمل الاستشراقي بما يقرب نوع من المحاكاة، فمكن الخطوط والالوان للقيام بمهام أخرى يدعها تحمل مضامين واقعية وتعبيرية ، وان تصويره للموضوع لم يتأت من منظار الحس المنبعث من المكان بل بمنظار تخيلي بحت, فظهرت الأشكال وكأنها حلمية متخيلة أو عبر استنطاق وجداني لهذه الأشكال وفعاليتها في إحداث تحولات جوهرية على السطح فأحيلت تضارب الإيقاعات الشكلية الى أفكار ذات ظلال واسع مع التلميح لحركة الجسد المنحني على النرجيلة منحته مزيد من الانسيابية وبخطوط مرنة .

وتداعيات الرسم بهذه الحالة ينتمي الى الشمولية أكثر من انتمائه الى عالم الحس الزائل وان الزخارف التي أحدثها الفنان تشكل سمة غالبة في الفن الاستشراقي ، ومن خلال اعتمادة على الذات الحرة والمتحررة من كوابح الضغوط الثقافية والاجتماعية والسياسية وجدت في

الشرق منطلقاً لها في وضع العفوية والروح الإبداعية بديلاً للقوالب الجاهزة والمحددة الكلاسيكية تلك التي شاعت في الرسم الأوربي زمناً طويلاً ، ففي هذه اللوحة يرسم الفنان رؤية أبداعية والمتغايرات التي أحدثها في جسد المرآة منحها طاقة جمالية توحي بالتسامي والتعالي والإبداع ، محرر الفنان الشكل الحسي التشبيهي الى مجردات تأخذ من محيطها طاقه داخلية كامنة ، بحيث يصبح المشهد خارج حدودة منزاحاً الى بيئة تختلف عن بيئية فيتحكم فيها ، كما أشرك العاطفة والوجدان في تراكيبها المؤسسة على الانفعال والثراء اللوني الذي اعتمد على الانسجام في الالوان الصريحة وبما إن الإحساس بهذه الكيفية التصويرية يصعب وضعه في نقطة محددة أو زاوية معينة ، فهو بهذا يتمتع بصفة الديمومة والامتداد ، فالهدف كان في رسم إيقاع روحي متخيل ، والإحساس هنا يتوغل في جزيئات الوجود تلك التي تشمل حركة الكائنات المختلفة ، والفنان يرى بان هناك أحساسا كونياً يشترك فيه المتلقي في اللوحة (فعل عاطفي) والحاضر كإحساس وروح مع الجسد والتكوين العام من خلال حركة تفجيرية تتوحد فيها التكوينات المختلفة ، لتصبح (وحدة واحدة) يجد فيها جيروم سعادة مفترضة وتحرراً لخيالة الذي أنهكها حالة التداعي والروحي واتخذت حركة انفتاح التأويل والقراءة ، أو تشظي شعاعي للتكوين فالجسد في اللوحة وكأن هناك قوة خفية تحول كل ما هو حسي الى سطح ملون مغاير تماماً لحقيقته الأصلية ، إن حالة صراع كهذه مؤسس لها أصلاً في خيال المتلقي الى حقيقة بديلة ، والتي من شانها توحيد خيال الفنان مع خيال المتلقي في فكرة قريبة.

لوحة (٢٣)

اسم اللوحة : حطام في الصحراء	shipwreck in the desert
اسم الفنان : كارل هاج	Carl Haag
المادة والخامة : الوان مائية وقلم تخطيط	water colors over pencil
القياس : ١٣٦ × ٧٩.٤ سم	
التاريخ: ١٨٧٣	
العائدية : مجموعة خاصة	private collection

يصور (كارل هاج) في عمله هذا مناجاة بين الإنسان وربه بالية إبداعيه متخيلة حيث يناجي هذا الاعرابي ربه بعد إن تحطمت راحلته (البعير) في الصحراء وهو لا يملك غيرها في التنقل والترحال، فالتكوين عبارة عن شخصية رافعه يديها الي السماء في وضع الدعاء .

إن هذه اللوحة من خلق خيالي ذهني حر ومباشر للموضوع بمعونة الواقع غير إن الأخير محول حتى ليبدوا كما إننا إزاء مشهد لا تتم صناعته بهذا النحو لا بطاقة دفع وذاتية مهيمنة ، فمفاصل العمل تستدعيها التجربة الذاتية ، ووجود مفردات ليست بالضرورة مادية كون حضورها شيده خيال ووجدان ذاتي حر لصور تقترب من الخيال ، فالمكان وتمثيله هو كما في الوجود المتعين وهو محدد لهويته الجغرافية والزمانية ، فأعطى عمق الإحساس بالمكان بوصفه ذاتية أكثر منها تجسيداً شكلياً .

لقد عالج (كارل هاج) العلاقات التكوينية وفق رؤية متخيلة ، وليس وفق علاقات حسية ، فالعلاقات هنا فرضتها ذات الفنان لإيجاد الحلول المناسبة ، والذي يسعى بها الي مثال فكرة كلية ، بتقديم العمل أو الشيء الجميل المتخيل ليصل الي فكرة يحاول التعبير عنها, لقد استفاد الفنان من حيوية الالوان المائية و قدرتها على إعطاء المرونة المطلوبة لخلق التعبير اللازم وفي رصد التحولات اللونية التي نراها تنفرد لتخلق تكويناتها بذاتها أو تحاصر الموضوع المتكون أو تتالف مع النقاط حسب اليتها في التكوين ، كما اخضع الالوان لذات القوى فأمكنه من وضع الوان نقية صافية وضع من خلالها الشعور بالطمأنينة التي ترافق والإنسان العربي في ترحالة وفي الوقت نفسه قيمة اللون في شمس الصحراء وتوهجها .

إن حضورية مثيرات التلقي الحسي/الإنسان المتأمل واستبصار الحقائق والأفكار الخفية (الله, العالم, الموت , الحياة)، يضع الفنان في رؤية مثالية للوجود بالتخلي عن عالم الظواهر والتمكن من رؤية الأشياء في علاقاتها الخفية و النفاذ لأعماق الحقيقة ،وهذا ما يجعل العمل الاستشراقي يخضع لهيمنة الية التخييل لدى الفنان ، وتقودنا الى تطبيقات لصورة وعلاقات جديدة وما تحملها من مضامين وأفكار تعبيرية جديدة ، في تشكيل فكرة الفنان العربي ومواجهة الاخطار, وما ينتج عنها من طاقة متحررة ذهنياً ووجدانياً للمتلقي من قيود الشكل الحسي والتي استطاع (كارل هاج) من إن يطرح اسلوبة بأداء عفوي حر وتلقائي .

إن اشتغال الية التخييل تأتي من خلال المخزون الفكري والصوري في مخيلة المتلقي حيث تزاحم وتواجد الصور والذكريات المترتبة اتاحت له فرصة تكوين صور ذهنية متعددة ناتجة من تخيل حر وناتجة عن طريقة رسم اللوحة/استذكار/تحليل وتباين سمات الاسلوب الفريد المنفتحة التي عالج فيها قصة هذا الرجل وحركته المسرحية امام الكون المفتوح للة سبجانه وتعالى ، ممتزجة بخواطر ومشاعر ذات طبيعة انسانية وعفوية مصاحبة لالية تلقائية مانحه الحرية للمتلقي من تأمل وجودة ووجود الاخر, في محاولة لتكثيف اللاشعور واستثماره الى أقصى مدى ليدفع فكر المتلقي فرصة التغلغل لكبح قوى النفس المستغلة للشهوات او إيجاد ما يسمية أرسطو بالتطهير ,واستلهام طاقة روحية عليا ،محطماً النظرة السائدة ومبدداً فاعليه الزمان والمكان اثر رؤية داخلية مخترقة صلب الموضوع بمقترب مع الأشياء تبعاً لتوالد الأفكار المعرفيه الناتجة من تماس .

لوحة (٢٤)

اسم اللوحة :تحت رواق المعمد الكبير	Under The Grand Portico
اسم الفنان : دافيد روبرتس	David Roberts
المادة والخامة: ألوان مائية	Watercolors And Bodycolour
القياس : ٣٢.٣ × ٤٨.٦ سم	
التاريخ : ١٨٣٨ م	
العائدية : قاعه الفن التشكيلي –لندن	courtesy of the fine art society - London

يصور (روبرتس) في هذا العمل (تحت رواق المعمد الكبير) مكاناً متخيلاً يشتغل على بنية الحضور والغياب كونه حاضراً في ذات الفنان وغائباً تاريخياً ، حيث يعد (روبرتس) من المع الاستشراقيين المؤرخين لحضارة العرب, فقد تناول في جميع لوحاته أماكن ومناطق عمرانية وأثرية ، فالتكوين عبارة عن هياكل أثرية لمعبد فرعوني متكون من أعمدة كبيرة يلاحظ الفرق الواضح بين حجمها وحجم الإنسان في أسفلها .

أراد (روبرتس) من الوانه وخطوطه وأشكاله الواقعية التوغل للتعبير عن الضرورة الداخلية وهذا لا يتحقق الا بفعل نفاذية الخيال الذي يقود حركة وتموضعات الخط واللون في الاتجاه المؤثر والفعال ويدعها تمتلك خصائص روحانية وتعبيرية تشكل حياة هذا العمل الاستشراقي بعد إن تجردت من علاقتها الحسية مما يعطي فسحة للوجدان للكشف عن مدياته خلال العمل ، فالتعبير التأريخي يعد مرتكزاً جمالياً وفنياً وكدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة الاستنباطات الذات وتأملها الباطني .

إن قوة والية الخيال تتحرر عبر الأداء التلقائي المباشر في خلق بنى تصويرية مستقلة بذاتها دون الخضوع لأي سلطة أو قيود عقلية ، لتكشف بمخيلة الفنان حدود خارقة عن المزاوجة بين بساطة واختزال والحضور للأعمدة وبين قدرتها في التعبير عن عالم اخر كما هو عليه في الفكر الفرعوني ، وعليه فان هذا العمل يخضع لالية تخيلية دعت لخلق أشكال خالصة ، وان تضمنت ميلا للتشخيص فأنها تضمر تحت وقع الخطوط العمودية للأعمدة والتشكيل المتخيل الذي تجاوز المادي الى ما هو وجداني أو تخطى النسبي للوصول الى الكلي المتخيل .

يعد هذا العمل مشهداًيحمل قيمه على صعيد الفكر الانساني ومنجز من منجزات تاريخية في الفن الاستشراقي فكانت منطلقاته حسية محضة عبر عنها بأشكال أراد إن يجعل منها مجرد صدى لواقع أخر وزمان أخر ,فهذا الواقع هو حضور لعالم أخر كان إن شغلتة ممارسات وجدانية وروحية في حقبة إنسانية متميزة, فالاشكال هنا ليست فقط ما بحملة الشكل بل ايضاً ما تستحضره ظلاله مما يهدف الى تمثيل الواقع الفعلي من خلال تأمل خيالي استمد تأثيره من ذاكرة المكان ووجدانيته ,فالمكان حياة ووجدان وحضور يتفاعل مع ألذات الإنسانية يؤثر فيها ويتأثر بها ,فهو يحمل قيمة في ذاتة ويحمل قيمة مع ما يشغله في فضاءاته وحواراته المستمره مع الموجودات التي فيه وهذا المنحنى كان مدعاة ومنطلقاً لصياغة قانون تصويري جديد يكشف عن الخاص في الأشكال ويحتوي فكرة التسجيل الحضاري/الوجداني بتكشف خيالي محض .

وبذلك فمنطلقه تأكيد على اشكاليتة في الرسم ، فهو لا ينشد أي نوع من التماثلية الجامدة او المستقره بل أراد جعل اللوحة ساحة رحبة لعالم اكبر من كونه محض علاقات لونية وشكيلية لتعبر عن طبيعة غير حسية ولا تمتثل لإرادة العالم المادي فالمادة في كونها طاقة فهي تحمل

مبرراًوجودها وتفاعلها مع الكائنات الأخرى, لما يدعو لتحرير الرؤية من متعلقات الواقع وإخضاع الأشكال للانفتاح والتأويل بالقدر الذي يسمح لها امتلاك صفة الديمومة الوجدانية وتحفيزها للتأثير الجمالي والعاطفي لدى الفنان والمشاهد .

لقد أفضى أسلوب (روبرتس) الى الافادة من كل الأساليب والرؤى التقليدية التي سبقته فأصبح للعمل الفني الاستشراقي حياته المستقلة والقادرة على خلق مناخه الروحي ، فاتخذ إجراءاته لاستثمار سطح اللوحة كفضاء مرن يسمح بحركة رؤيا المتلقي الى مستويات مختلفة من الصورة لاتحده العلاقات الرياضية والهندسية في تحكم قانون المنظور الخطي أو اللوني ، فسعى الى تكوين قد يخدع فيه المشاهد ضغط خط الأفق لإطلاق الخطوط العمودية بما بحملة من معاني ورموز في فضاء صوري يستمد نظامه من الية تخيلية شمولية .

إن تغيب مثيرات التلقي الحسي واستبصار حقائق خفية أي توالد استجابات وجداني من فرح او تعاطف وبحضور واضح ، يقرب من الرؤية للوجود بالتحرر من عالم الظواهر والتمكن من رؤية الأشياء في علاقاتها الخفية و النفاذ لأعماق الحقيقة التي تلف الأشياء والوجود ، والركون الى لغة التحاور التي أمدته بنوع من الانسجام السحري اللامالوف وضع كم لا ينفذ من الإشارات والعلاقات من الاصطلاحات التشكيلية للتصوير التمثيلي ، وهذا ما يجعل الصورة تخضع لهيمنة التخييل ، وتقود تطبيقات لصورة وعلاقات الأشكال وما تحمل من مضامين تعبيرية ورمزية في الأسس التجريدية للاشكال , في تموضع الخيال الحر وما يسفر عنه من طاقة لا واعية والتي عبر عنها بالأداء المباشر .

إن الية التخييل تستمد مخزونها الصوري والرمزي من مخيلة الفنان الحرة والتي تزخر بالصورة المتلاحقة التي اتاحت له الفرصة لرؤيا جديدة رسمت سمات أسلوبه الفريد والمنفتح بأسلوبه يستمد حيثياته من خليط شعوري و لا شعوري مع محاولة تكثيف انفعالات المتلقي واستثماره الى أقصى مدى يضيق على العقل فرصة التغلغل لكبح قوى المخيلة الحرة أو استلهام طاقة التعبيرية تبعاً لتوالد المعرفة بالأشكال وعلاقاتها الحرة داخلياً وطبقاً لايعازات الخيال .

- النتائج :

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة فضلاً عن ما جاء به الإطار النظري ، تحقيقاً لهدف البحث وعلى الوجه الأتي :

١. إن الإشكال التي نتجت عن الإدراك الحسي في الرسم الاستشراقي ذات أصول مادية حسية قد خضعت لمعرفية الرسام ورؤيته الجمالية والطبيعة النفسية للرسام وممتزجة بمقدرات عقلية يمتلكها الرسام متيحه له تشكيل تناغمات ذات علاقة وطيدة ومترابطة ومتناغمة لا تقبل الشك بين الطبيعة الشرقية وبين الطبيعة الغربية كما في /لوحة (١٧,٤,٢).
٢. يشترك جميع الرسامين الاستشراقيين في ايجاد علاقات زمانية ومكانية جاعلين من سطح اللوحة ميداناً لتكوينات شكلية متخيلة لاشكالهم في لغة تحاور مع المعطيات الحسية ومقتربين بذلك من صياغة صورة ذهنية مدركة من قبل المتلقي كما في /لوحة (١٧).
٣. ليس غاية الرسام الاستشراقي شكلانية الخطاب فحسب أو تقديم متعة حسية فقط بل أخضع ذلك الخطاب لخيالة وحدسه وإحساسه الروحي ،ليتظافر مع الخطاب المعرفي والجمالي الفني المقدم للمتخيل كما في /لوحة (٣ ، ٤ ، ٢٠) .
٤. الاستشراق في الأصل انفتاح معرفي وجمالي وفني وحضاري سعى اليه الرسامون بالتنقيب عن ذاتهم بالعقل الجمالي وهذا الانفتاح حدث بفعل ضغط الحضارة الأوربية وما ألت اليه من تحديات، فانبثق فيها الرسام الاستشراقي في البحث عن عالم مغاير له ، فكانت تطلعاته للشرق هي البودقة التي امتزجت فيها حضارتين، فانشأ بذلك تراكمات معرفيه وجمالية ،فخلق متخيلاً متدفقًا وجدانياً ناشدا بذلكحقائق وجدانية عليا ،فالتخييل هنا قد انبثق من خضم الخزين الواعي الذي اخذ يتراكم في آنا الرسام الاستشراقي ووجد التنفيس عنه كنتيجة للتراكمات الصورية والمعرفية التي لديه.
٥. لجأ بعض الرسامين المستشرقيين إلى الاستذكار والتحليل والتركيب في استخلاص الأشياء الأساسية لبناء لوحاته واعتمدوا كذلك على ما توفر لهم في الأستوديو الخاص بهم من موديلات وأشكال وتكوينات في إخراج فني للوحتهم الاستشراقية شكلا وحساً والتي استمدت من زيارتهم إلى الدول العربية.
٦. تميزت الرسوم الاستشراقية بطابع وشخصية مميزة عن باقي الاتجاهات أو الاساليب لكونها مزيجاً لحضارتين انصهرتا في بوتقه واحدة، فطرحت أفكار جمالية ومعرفية وفنية عديدة تتبع ذات المستشرق.
٧. عملت الذات الفعالة لدى الرسام /المتلقي محققة جمالاً معرفياً وفنياً ذا مقومات من خلال تحقيق استجابي ذهني واهتمام الرسام/المتلقي، بالشكل والمضمون فذات الرسام/المتلقي هنا فعالة تنشد في تكوين صورة استجابة ذهنية من الفكر الشرقي ومما يحملة من مضامين، منطلقة نحو عالم غائي ومبتدئه بفكرة منشأها اللوحة الاستشراقية/البيئة الشرقية .
٨. تناول اغلب الرساميين الاستشراقيين الرجل الشرقي وهو جالس في العراء أو تحت ظلال الأشياء كدلالة على ضعف هذا الإنسان وميلة إلى اشباع رغباتة فقط كما في (شكل ١).
٩. يمكن الإشارة إلى أسلوبية وطريقة الرسم في هذا الاتجاه فاللوحات الاستشراقية المرسومة قبل (١٨٥٠م) ذات اتجاه كلاسيكي (الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية) في أسلوب الرسم إما اللوحات الاستشراقية بعد(١٨٥٠م) ذات اتجاه انطباعي أو وحشي(شكل ٥,١١,٢٣,٣٠,٤٢) .

١٠. اكتسبت بعض ألاشكال الآدمية كجسد المرآة العاري، قيماً لونيه ذات خاصية موسيقية مثيرة للنظر خالقاً بذلك قصدية في البناء الشكلي, فأصبح للون قيمة بحد ذاتة حيث يحول الرسام الاستشراقي الاحتدام الحاصل بين حضارته وحضارة الشرق إلى خاصية لونيه تتمتع بالحيوية والعفوية والنقاء ، ومن خلال ذلك فقد اكتسب الفن الاستشراقي طابعاً رؤياً من طبيعة الاحساسات المكتسبة من فكر الرسام الاستشراقي جمالياً وتكريس ما هو جوهري ،مستجيباً لانفعالاتة/فرح /حزن/تعاطف وإلى اتحاد المتناقضات مع الواقع، للظهور في غاية كلية قصدية يبتغيها كما في/لوحة(٢٤,١٣).

١١. تباينت حركة الخط الأفقي في لوحات الرسامين الاستشراقيين ،لكنهم كانوا يميلون إلى استعمال/استعراض خط الأفق في لوحاتهم في إشارة الى هيبة هذا الموضوع ومعنى الفكري الذي يحملة هذا التعبير كما في /لوحة(١١,٨,١٧).

١٢. أثرت العمارة العربية بشكل واضح على طبيعة الرسم الاستشراقي وخاصيتة من ناحيةالتكوينات،واخفاء أجواء نفسية ووجدانية للعلاقات التي تحاورت أو ضمت تلك الإشكال المعمارية العربية الاسلامية مثل طبيعة البيوت والجوامع ذات المآذن والقباب والأعمدة والمحارب والزخارف بأنواعها كما في /لوحة(١٦,٢١) .

١٣. انقسم الرسامون والأدباء الإستشراقيين إلى ثلاثة أنواع في تقصيهم لحقيقة الشرق فالنوع الأول اعتمد على ما نقله الرحالة والأدباء من صياغة مفردات, وما قرأه من كتب حول الشرق: في إخراج لوحاتهم الفنية ومنهم جوته إما النوع الثاني: فقد أعتمد على ملامسته للواقع الشرقي آنياً أي معايشه الواقع العربي وتكوين حقائق من معاناة وتقاليد وعادات وصياغتها آنياً للخروج بالعمل الفني كما في /لوحة (٥ ، ٦، ٧، ١٠، ١٧، ٢٠، ٢١) إما النوع الثالث: فقد كان بين أمرين؛ فقد اتجه بعض الرسامين إلى الشرق عن طريق الحملات العسكرية أو معايشة البلدان المحيطة بالوطن العربي، منها تركيا وإيران والهند لاستخلاص حقائق تبدو له شرقية عربية بحته كما في /لوحة (١٩ ، ٢٣) .

١٤. ان الرسام الاستشراقي عندما يلتقط الانفعال النفسي لما حوله حدسياً فانه في إثناء الالتقاط يعاني نوع من الاتصال الوجداني مثيراً انفعالا خيالياً بآلية تتلائم مع ما موجود في داخله من انفعال ، فالكثير من المواضيع قد اختص بها رسام دون غيره، فنجد (روبرتس) قد اختص بمواضيع الطبيعة (القدس والمناطق الأثرية) (لوحة ٢٤)ونجد (جيروم) قد اختص بمواضيع النساء والحريم والحمامات (لوحة ٢٢) إما (ديلاكروا) قد اختص بالمواضيع العنيفة /لوحة(٥) .

١٥. أدرك بعض الرسامين الاستشراقيين في خلقهم/صياغة مفردات لمواضيع شرقية ذات طابع زخرفي متمثل بالزخارف النباتية والحيوانية والاربيسك السمة المميزة لهم في لوحاتهم وأسلوبهم المميز الكلاسيكي في محاكاة الإشكال داخل أللوحه، فتظهر وكائنها صوره حقيقية للواقع كما في /لوحة (١٢,٩).

١٦. لقد شكلت القوى العقلية والتصورات الناتجة عنها عند الرسام الاستشراقي والمتلقي على حد سواء أحدى القوى الفاعلة في بناء الخيال في الرسم الاستشراقي ، ولقد انعكس ذلك على التكوين/تحليل شكلي للوحة وعلاقات الإشكال وبنائها وصولاً إلى مثال عقلي ، وتتجلى هذه التصورات العقلية عند معالجة الإشكال الحسية كما في /لوحة (٧ ، ١٢ ،١٤ ،٨,١, ٢١) .

١٧. اتسم اسلوب الاستشراقي في بداية القرن التاسع عشر بالسمة الكلاسيكية بسبب تأثر الرسامين الاستشراقيين بامتدادات هذا الأسلوب في أوربا وخاصة البارون والركوكو

والكلاسيكية الجديدة والرومانسية وفي نهايات القرن التاسع عشر تنوعت الأساليب بحكم تنوع وتحرر الفكر الأوربي وتماسه وتفاعله مع حضارات عديدة.

١٨. لم يتمثل الرسام الاستشراقي لمعطيات الحسي المتمثل بالإدراك المباشر المحسوس والمحدد بالصيغة الزمانية والمكانية ، بل استعاض عنها برؤية تخيلية مباشرة على أساس إدراك المتلقي وقراءتة وانفتاحة وتأويلة لصور كلية ذات إبعاد روحية ووجدانية متخيلة عن الشرق وهذا ما ترتب حتى على صياغة الموضوعات الواقعية .

١٩. إن المتخيل لدى الرسام الاستشراقي نابع عن رؤية ذاتية قوامها الحالات الاستجابات المعرفية والوجدانية للرسام تجاه العوارض المتخيلة للوجود الشرقي من حوله ,لذا فانه معنى محاولة لالتقاط الانطباع أو الطبيعة الماثلة إمامه أو المسترجعة عبرالخيال والذاكرة في الاشكال تمثيلة للطبيعة ليس تمثيلاً محاكياً وموضوعياً وإنما كإيهام حاذق متخيل، كمحصلة من احتدام الرسام مع المشهد.

٢٠. سعى الرسام الاستشراقي وراء تصوير أشكال موضوعية تحت وقع وهج الشمس العربية وما تتركه من اهتزازات موسيقية على سطح الأشياء، فغاية الرسام الاستشراقي ليس تصوير البيئة الشرقية, فحسب وما تحملة في جنبيها وتصوير وخلق سمفونية لونية مفعمه بالحيوية والعاطفة، وتولدها من رحم البيئة الشرقية كما في /لوحة(٢٤،٢٣,٢٠,١٢,٩,٦,٤,٢).

٢١. إن للشعور/الاستجابة دور كبير في تفضيل ذات الرسام الاستشراقي وتكوين نمط وأسلوب خاص به ويؤثر هذا كثيراً على طبيعة الأشياء المرسومة والأنماط التعبيرية والأدائية وتختلف باختلاف ذات الرسام ومالها من اثر في ذلك ، ويأتي بعدها اللاشعور عند الرسام الاستشراقي بسياقات فكرية ومعرفية وجمالية بل وحتى اجتماعية قد احتوت ذاتة مع الزمان والمكان في سياق فكري ومعرفي كما في /لوحة(١٢,٦) .

٢٢. يقترب المتلقي للوحات الاستشراقية باستجابة معرفية منقسمة وبنسب متفاوتة،عند ملامسته للوحه الاستشراقية وتذوقها وقراءتها وتأويلها، فنجد الذات المنفعلة المتلقي تقترب كونها تمتزج بشيء من معرفة الحقائق طبيعة عقلية ووجدانية .

٢٣. لقد أدى التخييل دوراً أساسياً في خلق أبداع في رسوم المستشرقيين وتوليد أشكال ذات صيرورة مضيفاً عليها نوعاً من الانسجام بين استجابة/معرفية ذات الرسام الاستشراقي وجمالية البيئة ومعطياتها الشكلية كما في /لوحة (١٠–٢٤).

٢٤. ارتبط الخيال الحر بطبيعة الشخصية التي يمتلكها الرسام الاستشراقي القريبة من الرومانسية، فتعامل معه وخلق/صياغة مفردات أشكال جديدة، كما في /لوحة (٢٣,٢١) تعامل الرسام الاستشراقي وخلق إشكالاً بشرية واشياء من قصص أدبية و حكايات أسطورية وشرقية كما في /لوحة (٢٠,١٤,٥,٣).

٢٥. لقد عمل اغلب الرسامين الاستشراقيين على مفهوم التخييل من خلال تكوين أشكال جديدة وأحالتها إلى مجموعة لمسات اللونية كما في /لوحة(١٨,٩,٥,٢,١)

٢٦. اعتمد الكثير من رسوم المستشرقيين على مفهوم الفضاء المفتوح وليس الفضاء المغلق من خلال من عناصر اللوحة طاقة مستقلة بذاتها وانفتاحها داخلياً على العناصر المكونة لها كما في /لوحة (١٤,١٣,١٠,٨,٢).

٢٧. هنالك لوحات استشراقية قد تعددت النقاط المركزية والتكوينية فيها مما مهد في استحداث نزعات ذات طابع بنائي اقرب إلى التركيب منها إلى الوصف أو الايحائيه كما في /لوحة(٨ ،١٤).

٢٨. إن المتخيل لدى ديلاكروا قائم على أساس البحث العقلي لإيجاد أنماط أو تراكيب تخضع لنظام ما في عطاء ثوري للعلاقات والإشكال ذات المعنى الأدبي أو التاريخي نموذج عينة /لوحة (موت ساردنيبال) كما في /لوحة(٥) ولإعطاء شعور للمتلقي/استجابة

وجدانية بان هذا النوع من الرسم الشرقي هو نوع يعتمد على خطوط ذات تعبير انفعالي في تقصي حقيقة الأشياء.

٢٩. إن رسوم الكثير من المستشرقيين تدفع المتلقي ليستعين بآلية التخييل لديه وتحفيز منطقة اللاوعي لتشكيل مرجعية سيكولوجية للصور والتداعيات والاشارات والشفرات النفسية المختلفة وقد سمحت له بما يملكه من ممارسة سلطته دون ألزام للكشف عن استجابة وانفعالاته النفسية .

٣٠. إن للتخييل في الرسم الاستشراقي صلة وثيقة بوجدان المتلقي عن طريق إكساب التخييل سمة وجدانية ومعرفية ، لا تقل تأثيراً عن القوى المعرفية الأخرى بحكم الصلة الوثيقة بين ما يثيره الموضوع الشرقي في استجابة ذات الرسام الاستشراقي وما تثيره اللوحة الاستشراقية في ذات المتلقي منعكساً بشكل مباشر على توالد الإشكال والإشارات تلقائياً/صياغة مفردات لكليهما مانحة قيمة تعبيرية، مما يجعل للوجدان هنا علاقة مع الخيال والتخييل .

٣١. إن استسلام المتلقي لتكوينات الرسم الاستشراقي يتم من خلال ايقاظ اللاوعي واستهجان مرير للواقع، متأملاً عقله للبحث عن حقيقة نقطة معرفية وجمالية وفنية وكونية ووجودية, ما في ضوء مضمون مألوف وغير مألوف وفي الية لتنسيق المتناقضات فهو يحاول الخروج واقعة(المعرفي /الجمالي /الفني /الكوني /الوجودي) الى الواقع المتمثل بموضوع اللوحة الاستشراقية وخطابها لتشكيل واقع ينطلق منه لمشبهات خيالية، محاولاً تمزيق حدود واقعه الوجودي.

٣٢. إن كلاً من الرسام الاستشراقي والمتلقي مالكٍلقوى تخيلية، وهما يستمدان القوى اللاشعورية الكامنة في الذات الإنسانية ، من خلال محاولة تغيب سلطة ومركزية العقل المعرفية،لكن تقنيات إلية التطبيق في كلا منهما (فالرسام الاستشراقي متخيلاً فعالاً ومنتجاً مادياً للاشكال الاخرى/ ومتلقياً فعالاً ، والمتلقي هو منتج (نسبي) بمادة أخرى(وجدانية ومعرفية) وهو متخيل منفعل/ ومتلقي منفعل .

٣٣. التخييل يأتي بعدة مستويات/استجابات ، حيث يتميز صاحبه بقدرات تمكنه من استخراج خصائص العمل الفني الاستشراقي متتبعاً مراحل بناءه، والمادة المتكونة منها، فهو متخيلة/ قارئه /ناقده /محلله /محدد الصيغ للتعامل معه، والمقترح لمداخل فك الغموض في أعماقه واستيطان مخابئة ، فالتخييل(عند الفنان والمتلقي) هنا قد تقاسم مع الرسام الاستشراقي حالة الإبداع الفني ، فالرسام الاستشراقي يتخيلها ويتلقاها واعياً، والثاني التخييلي تأتيه من خلال اللاوعي من خلال:

أ) اعتماد الفنان الاستشراقي والمتلقي المحلل (التخييل الفعال) في عمله على عناصر نفسية ووراثية إلجانب الركام المعرفي

ب) إما الرسام الاستشراقي فهو الذي يمثل البوتقة الذي تصهر فيه ألفكرة أو الحالة الانفعالية

٣٤. ان إدراك التخييل عند الفنان/المتلقي للعمل الفني الاستشراقي يأتي من التفكيك الجمالي للوحة، من خلال جملة عمليات داخلية تتلخص حسب العمليات الشعورية الواعية، التي أساسها؛ الإدراك، والانتباه ، وان الإدراك والوجدان مرتبطاً بالقابليات، سواء للأبحاث، أو المشاركة الوجدانية، أو قابلية التخييل معتمدة على فعل الاتصال ما بين الفنان ومعرفيتة أو الفنان ولوحتة أو اللوحة والمتلقي. أنظمة الإدراك العقلي الذي يبرمج آليات الصور داخل وسطها المادي ، وبالتالي يتحقق فعل الإدراك الأول: (الإدراك العقلي البنائي للصورة المتخيلة الاستشراقية ضمن دائرة المخططات العقلية) والإدراك الثاني: (إدراك تحول عقلي للمفترض البصري إلى فعل ذي تعبير وجداني داخل سياق فعلها واشتغالها.

٣٥. يرتبط الخيال بمعرفه ذات الفنان فيقسم إلى نوعين: الخيال الحر، والخيال المقيد، فألاول: مرتبط بحرية الرسام الاستشراقي في توليد الأشكال وعدم خضوعها إلى أي نوع من التقييد، وهو يرتبط بذات الرسام (الاستشراقي) الحر معرفياً وجمالياً.
٣٦. يعد التخييل المتبادل بين ذات الرسام وموضوعه وما بين ذات المتلقي وموضوعه (اللوحة) هو بمثابة مثال له واقع وافق وجداني – معرفي في جوهر النفس ،ويحاول هذا المثال إن يتسامى/استجابة ليكون مدركاً وجدانياً وجمالياً قابلاً للتذوق العقلي فيما بعد .
٣٧. استند الرسم الاستشراقي على فعالية التخييل كتعبير رمزي عن إيحاءات وفك للدلالات المعنوية في الصورة بمعالجات ذات أنغام لونية وشكلية مختلفة ،لينسب الرسام إلى نفسه عالماً طالما كان تواقاً لامتلاكه ، وبالنتيجة ,فالتخييل عملية نقض واقع وجود الرسام والمتلقي وواقع الفكرة نفسها، وهو جناح مرمز لبلوغ عوالم يسعى اليها ويتوسع بها ، فهي بعيداً جداً عن العالم الواقع لكنها قريبة إلى جوهر الشرق ، وبالنتيجة يمكن القول إن الرسم الاستشراقي التخييلي لعب دوراً في وضع وجدان المتذوق واحساساته إلى مناطق نفسية ومن خلال محاورة العقل في بلوغ حقيقة معرفية ما، وخلق عالماً جديداً متخييلاً فعمل أي فكرة ليس بالضرورة إفرازاً يتحرر الرسام بواسطته وعلى طريقته من نوبات أو افكار يائسة أو من فضوله القلق أو من الغرور الذي يدفع به الواقع بأشياء لا يملكها للسيطرة على الذات، فالانفعال هنا يعبر عن نفسه من خلال العقل الجمالي ومن خلال لذات تعد كحالة ذهنية في ضوء تحليل جمالي لفكرة متخييلة.
٣٨. إن التخييل يقوم في وحده خارج حدود الزمان والمكان من خلال رفع قدرات اللاوعي واللاشعوري ومن خلال حصيلة الانفعالات المثارة بواسطة التخييل وعبر تحويل الذات في الرسام كرمز قابل في توليد أشكال وصور جديدة ، وفي حالة من التجرد الروحي متمازجة مع ذاته ومحولاً إياه إلى طاقة عاطفية غامضة ، فالرؤيا هنا هي فكرة مبتغياها الجمال السامي عن طريق التخييل نموذج العينة /(لوحة ١٧).
٣٩. إن إلية التلقي/التخييل هي حالة ديناميكية يثيرها العمل الفني من خلال مشاهدته ، فيدفع بنا إلى ايجاد أو البحث عن مكوناته وتحديد كيانه كاستجابة وجدانيه /فرح /حزن /تعاطف ، وان تعدد مستويات التلقي/التخييل يكمن في ثراء العمل الفني، وتبرز درجات تألقه وتدفقه ومدى انفتاحه على الاحتمالات المختلفة ، لذا فان المشهد المرسوم يمكن عدّه وظيفة من وظائف التلقي/التخييل ويساعدنا على تصنيف ممارسيه واختزالهم في صنفين هما التخييل المنفعل ، والتخييل الفاعل.

- الاستنتاجات :

استناداً إلى ما توصل اليه البحث عن نتائج ، يستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات ومن أهمها :

١. أفاد الرسم الاستشراقي في توظيف الكثير من معطيات المعرفة والفلسفة الغربية ، مهيئاً الفرصة للرسام الاستشراقي في التحكم في تشكيلات اللوحة بشتى توظيفاتها البنائية والمفاهيمية على السواء .
٢. اتاحت النزعة الخيالية الرومانسية لدى الرسام الاستشراقي في إنتاج لوحة استشراقية بالية تخيلة للمتلقي نتيجة مشاهدته هذا الرسام في إعطاء فرصة لإطلاق معرفية الأشياء وخفايا الذات ، وتمكينه من السيطرة على اهتماماته الواعية واللاواعيه والتعبير عن ذلك بصور نقية وفريدة

٣. إن للرسام الاستشراقي قدرة على محاكاة الواقع لامتلاكه ذاكرة صورية عالية يتمكن من خلالها في الاعتماد الكامل على استدعاء صور لصالح خلق متخيل فني ذي حس جمالي قائم على تقنية تكنيكية عالية ،ويتغلب الرسام ببراعته الاكاديمية الكلاسيكية لصالح الخلق الفني وهو بذلك يمتلك المقدرة على مضاعفة العلاقات في التكوينات بين الإشكال على الرغم من هذا الامتياز ، إلا إن براعة الامتيازات وهوما حصل في الكثير من نتاجاتهم من شأنها إن تخنق ينابيع الإبداع إذا لم يتغلب عليها الرسام الاستشراقي ليحقق ذاته من خلالها .

٤. إن اختلاف المفاهيم التي غذت الرؤيا التصويرية للرسام الاستشراقي كانت نتيجة تأثره بالبيئة الشرقية والعادات والتقاليد والمعمار والحكايات..... الخ وازدحام الكثير منها إثناء عملية وخلق اللوحة الفنية ، أدى إلى التعبير عن رؤية تخيلية ونشأة وخلق معادل صوري لتلك المفاهيم المزدحمة خاضعاً إياها للمعايير الحسية في تنشاءة اللوحة لصالح الخطاب الجمالي .

٥. حاول اكثير من الرسامين الاستشراقيين إن يعبر أو إن يصل إلى أهداف مختلفة،منة من كان تسجيلياً خالصاً ، منة من كان لمصالح أخرى غير الفن ، كالرسم الذي يرافق الاثاريين أو بعض علماء الاجتماع أو العسكريين ،والبعض حاول تصوير ما جاءت بة حكايات إلف ليلة وليلة التي بقيت عالقة في المعرفة والذاكرة الغربية في ذلك الوقت وخاصة موضوعات الجنس واللهو والمغامرات المستمرة ؛ وهنا وكأنة حاول الخضوع أو الاشتغال لصالح تلك الذاكرة أو ذلك الجنس ، فغرقت اللوحات في تلك الأجواء ، ومنهم من كان يفيض قي خلق أجواء خيالية موظفاً بعض الإشكال الموجودة في البيئة الشرقية (بكل مكوناتها) لخلق أشكال وخطابات واجواء جديدة ليس لها علاقة بالشرق إلا ما يذكر منها في الإشكال الموظفة فيها.

٦. إن التخييل لدى المتلقي للرسوم الاستشراقية هو رؤيا نفسية عميقة تمر بعدة مراحل ابتدءاً برؤية اللوحة الاستشراقية بصرياً ثم ذهنياً وحدسياً من خلال المخيلة ،وبما تملكه هذه المخيلة من رؤيا وهمية غيبية، مروراً بمستويات التصور الوهمي والتشابة لتظهير المثال منتهياً بتشكيل قالب مثالي تحت تأثير معادل صوري ذاتي كاستجابة خيالية بهيئة انفعال أو صورة يختفي بعض جوانبها، ويظهر الأخر بمعادل أخر موضوعي/شكلي وعلى هذا الأساس تنشأ اليه التخييل لتكون مدركه بحكم الذائقة الجمالية .

٧. استلهم الرسم الاستشراقي لمظاهر الفكر الشرقي الروحي ، مما ترك فضاء واسعاً للبحث عن خيال واسع من خلال عناصر ذات الرسام الاستشراقي للوصول إلى الهدف الذي ينشده .

ـ التوصيات

في ضوء الدراسة ، وما أسفرت عن نتائج واستكمالاً للفائدة والمعرفة ، يوصي الباحث بما يلي :

١. توظيف اسلوب الرسم الاستشراقي ، في منهج قسم الفنون التشكيلية لطلبة كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية ، اعتماداً على آليات التخييل والاشتغال فيه .
٢. ضرورة إطلاع دارسي الفنون والجمال على إلية التخيل في الرسم الاستشراقي كي يتسنى استخدام هذا المفهوم وإدراكه في الدراسات والبحوث الجمالية والنقدية وتأريخ الفن.
٣. ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الاستشراقية الأجنبية المترجمة ومنها ما يختص في رسوم المستشرقيين في دور النشر العراقية .
٤. اهتمام الباحثين التربويين بدراسة اليه التخييل بجوانبها العلمية والفنية لغرض الوقوف على عملية التخييل في الرسم الاستشراقي والإفادة منها في دراسة الحقول المجاورة الأخرى .
٥. ضرورة استحداث قسم للدراسات الاستشراقية في كليات الآداب ، حيث يساهم في نشر الوعي المعرفي والجمالي وخلق نظرية جمالية تحمل في خصوصيه رسوم المستشرقيين واستفهام نظره المستشرقيين إلى بلادنا العربية .
٦. ضرورة توعية طلاب الفن بآليات التخيل التي يخضع لها إثناء ممارسته في تشكيل العمل الفني، وكيفيه اشتغال آليات التخيل (استذكار، صور، وعي ، لأوعي ، معرفة ، تأثيرات بيئة) في استنباط المتخيل وتجسيده جمالياً.
٧. ضرورة إصدار مطبوعات لسلسلة الدراسات الشرقية واستكمال الجهد الجبار الذي أقامه نخبه من الأساتذة الأكفاء في هذا المجال وهي مجلة الاستشراق التي صدرت بأربعة إعداد ثم توقفت بحكم الوضع الحالي الذي يمر به القطر .

ـ المقترحات :

استكمالاً لمتطلبات البحث ، ولتحقيق الفائدة ، يقترح الباحث أجراء البحوث آلاتية :

١. التخيل وتطبيقاته في رسوم الرسام الاستشراقي جيروم .
٢. تجسيد المرآة في الرسم الاستشراقي .
٣. اثر البيئة الشرقية في الرسم الأوربي الحديث .
٤. اثر الزخرفة العربية في الرسم الاستشراقي .
٥. اثر الأدب العربي في الرسم الاستشراقي .

٦. اثر العمارة في الرسم الاستشراقي .
٧. اثر الأزياء في الرسم الاستشراقي .
٨. اثر الجنس في الرسم الاستشراقي .
٩. اثر البعد الاجتماعي في الرسم الاستشراقي .

المكونات العربية في البنية الجمالية للرسم الاستشراقي.

أصاب الشرق رسامي الغرب بلفحة من الدفء الوجداني، وقبسوا من شمس الشرق نوراً أضاءت ألوانهم، فقد رحلوا من بلادهم بحثناً عن كل غريب وغير مألوف فوصلوا الشرق وانبهروا بة، وكأن جزءاً من البهاء الشرقي انتقل إلى صميم أعماقهم، وليس الرسم الاستشراقي إلا مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين إلى البلاد الغريبة عليهم، وكان هذا النزوع قائماً تاريخيا منذ عصر الرومان الذي حاولوا جلبه إلى بلادهم، لكن مرحلة الاستشراق بدأت الحقيقية في الرسم من اللحظة التي شرع الفنانون الأوربيون فيها برسم شخوصهم معتمرين ومتمنطقين بالأحزمة،* وكان سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين عام (١٤٥٣م) إيذانا بتسرب المظاهر الشرقية إلى أعماق الفنان الأوربي، فما لبثت أزياء الغزاة الأتراك بقفاطينهم وعمائمهم المرصعة بالجواهر وسيوفهم المقوسة إن شقت طريقها إلى لوحات الفنانين، وكان محط هذا الاتجاه الفني مدينة البندقية، حيث يستقبل أمراؤها في ثيابهم الدمشقية السفراء الأتراك المعممين مصحوبين بالجنود الانكشارية المدججين بالأسلحة العجيبة .[١] لذا يصف الرسامين الشرق بأراضي الشمس العجيبة ذات الامتداد الكوني، حيث الجفاف والصحراء، تحت شمس لا زوردية وضياء ملهب، وتلألؤ النجوم التي لا يحدها حصر عبر الليالي الشفافة الغامضة، وهو العالم المليء بالأسرار، والمحاط بالغموض الذي بنى عليه الغربيين الأساطير والقصص الخيالية لذا فهو عالم يستحق المغامرة والسفر ومحاولة تصويرة.[٢]

وقد تنوعت الموضوعات التي تطرق إليها الرسامون المستشرقون، فاهتموا بالطبيعة حيناً، واعتنوا بالعمارة الإسلامية، والدور المزخرفة، حيناً أخر، كما تتبعوا الحياة اليومية في الأزقة الضيقة برؤية فنية، ورصدوا العادات الاجتماعية كحفلات الزفاف والختان وليالي السمر وجلسات المقاهي والأزقة، وقد كان للمرأة دور كبير وواضح في لوحات الرسامين المستشرقين الذين وجدوا جمالاً متميزاً وسحراً غير مألوف فيها، ومن خلال ما قدمناه يمكننا الإشارة إلى أهم الجوانب العربية التكوينية في البنية الجمالية في الظاهرة الاستشراقية في فن الرسم والتي سوف نستعرضها وكالأتي :

ـ الأثر الجمالي للادب العربي في الرسم الاستشراقي:

من المؤكد إن التدوين التشكيلي الاستشراقي للبلدان العربية بدأ كما أسلفنا منذ القرن الخامس عشر الميلادي، أي مع بداية غزو أفواج الاستكشاف لمنابع الوجود والحضارة الإنسانية، لتأخذ الأخيرة مكانتها عالمياً في الطرح والتداول الأدبي والفني* ,فكان إن أتسم ذلك التدوين بمزج فلسفي لانفعالات فنية يغمر تفاصيلها الجزئية ضوء باهر، واستحوذت كل الأشياء المعبرة

---

* لقد رسم الكثير من الاستشراقيين أنفسهم بأزياء عربية مختلفة مثل (دافيد) ,(روبرتس) الذي صوره روبرتس سكوت لودر وآخرون كثيرون (شكل١) .(وللمزيد.
Peltpe, Christine. Orientalism In Art. Translated from the French by john Goodman، ١٩٩٨. p. ١٠٣.)

[١] ثروت، ثروت، الشرق في عيون غربية، مجلة العربي، وزارة الأعلام, دولة الكويت، ١٩٨٧م، ص١٥٢.

[٢] بهنسي، عفيف، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق، ص٥.

* من المعلوم إن اللغة هي أحدى المظاهر الأساسية لوحدة الجماعة البشرية التي تؤثر تأثيرا قوياً في وحدة الذوق، بحكم امتلاكها وسائل تعبيرية مميزة وخاصة بكل كيان اجتماعي تاريخي بذاته، وترجع الأهمية الفنية للغة الى سببين اثنين: الأول؛ يتعلق بكون اللغة وسيلة تعبيرية في نشأتها، فأدى هذا الى بلورة مقاييس متفاوتة للحكم على هذا الدور. إما السبب الثاني؛ فيعود الى الفنون الكلامية التي ابتدعت شكلاً خاصاً لأهداف فنية جمالية تختلف باختلاف اللغة، سواء كان ذلك بالنسبة لشكلها أم كان فيما يتعلق بمضامينها أو صورها الايجابية والبلاغية، كما هو الأمر بالنسبة لأساليب الشعر أو الرواية، وفي كلتا الحالتين فان اللغة التي يتكلم بها كل شعب أو امة تحمل في مضمونها، أحكاما ذوقية خاصة. (للمزيد ينظر: خالد ، عبد الكريم هلال، الاغتراب في الفن ,المصدر السابق, ص٩٠).

عن شخصية الشعر وطرزها الأدبية على هاجس الفنان واحاسيسه التعبيرية، ولهذا كان التحدي في فهم الإيقاعات اللغوية والخصوصية العاطفية لها، أي من مفرداتها الجمالية يمكنهم توظيفها من بين كل الخيارات التي تزخر بها الثقافة العربية، ومن ثم تركيزها في أعماق بؤرة التكوين الفني (اللوحة الفنية), لهذا كانت تسكن رؤاهم الإبداعية موجات من الظل والنور تنبعث منه حميمية المكان المتألق في الفضاء الحسي والذهني.[١] علماً إن الفكر العربي في تلك الحقبة بقى إلى حد ما قليل التأثير بالفكر الأجنبي، محافظاً على شخصيتهُ عبر العصور، ويوكد (ريزلر) في هذا المجال: (انه لما يدعو إلى الاستغراب إن الأدباء العرب لم يتأثروا كثيراً بالأداب الإغريقية الواسعة)[٢]. كدلاله على آصالة فكرهم وأدبهم العميق في تلك الفترة، وقد أضحى من المألوف التعامل مع ما ينتج عن ذلك من تباينات في إشكال التعبير الفني أو الأدبي في العالم بأسره فالادب بوصفه ميداناً أصيلاً للتصورات اللغوية والحياتية وجانب مهم في بناء إيقاع الشخصية أو الامكنة او الفضاءات والطرز او السلوكيات التي تنتشر ثم في بناء اللوحة الاستشراقية خيالياً، باستخدام الوسائل والمقومات الصورة الادبية نفسها لإبداع استشراقي في مستويات أفضل من اللغة العادية التداولية، فلا يمكن استعارة أساليب تعبيرية من لغة أخرى لتحقيق التعبير التلقائي الذي تميزت به موضوعات الشرق للادب وللشعر وأشكال ظهوره، وذلك لان الادب والشعر العربي ليس مجرد ألفاظ وحروف، بل يتضمن تصورات ومعاني تتجاوز شكله التعبيري المجرد إلى استلهام القيم والوجود من الواقع وعلاقات الناس به.[٣]

وإذا كان الأدب يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في كل امة ويتطور خاضعاً لها، فانه يبقى مؤثراً في تلك الأمة، ويهز أوضاعها الاجتماعية والاقتصادية ويؤدي اخطر الأدوار في تطويرها، لذا عده الرسام الاستشراقي منبع من منابع الشرق للغرب.[٤]

مع بداية القرن التاسع عشر كان هناك ميل عند أصحاب النزعة الرومانسية في الهجرة الروحية إلى الشرق , بدت هذه الظاهرة أولا عند الشعراء والكتاب ثم انتقلت إلى أصحاب الفن (الرسامين)، وكان ما دفع الرسامين والشعراء إلى خارج أوطانهم هو الاتجاه الرومانسي، حيث لم يبقى لديهم شيء مثير للاهتمام، فأصبحت الهجرة والغامرة والاغتراب من الأمور الأساسية، فتدفق المئات من الفنانين والرحالة والكتاب الأوربيين سعياً وراء المغامرة أو بحثاً عن الآثار الفنية، فكان الرسامين والشعراء قد اغنوا صورهم المثيرة عن الشرق، وكانت تلك الرؤية وما كتبه الادباء والشعراء من أثار ساعد الفنانين في الولوج إلى عوالم شرقية في لوحاتهم من خلال ما قراؤه لدى هؤلاء الادباء والشعراء.[٥]

وكان الاستشراق المتمثل بترجمة الكتب والحكايات العربية الدور الكبير في ازدياد الاهتمام الفكري بهذا الإرث العربي حيث التقى هذا التيار مع تيار حب الاستطلاع في الشرق فأثار الرسامين لتصوير هذه العوالم الجديدة والتي انتشرت بين العامة والخاصة بشكل لا يصدق ،[٦] وحين نظم (غوته) بعض من أشعاره لم يكن يدري إلى أي مدى ستصبح رؤياه هذه يوماً ما واقعاً لا سبيل إلى إنكاره أو تجاهله لتأثيرة الواسع على ما بعد من الادباء والرسامين، كان العصر آنذاك هو عصر الرومانسية الأوربية، عصر الشعراء والرسامين والمغامرين والمكتشفين والمسافرين إلى الشرق بحثاً عن عالم أخر متماسك يغاير عالم الغرب، عصر

---

[١] ينظر: ال خليل ، انور بن محمد ، الثقافة العربية تثري خيال الفنان الغربي،الاستشراق, المصدر السابق ، ص١٢

[٢] ينظر:نفســه، ص١٢-١٣.

[١] ينظر:خالد،عبد الكريم هلال،الاغتراب في الفن,المصدر السابق ،ص٩٢.

[٢] ينظر: الشوباشي ، محمد مفيد ، العرب والحضارة الاوربية , مشروع نشر مشترك بين دار الشؤون الثقافية بغداد والهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،بغداد, (د.ت) ، ص٩١ .

[٣] ينظر: احمد،جنان محمد،الفنانون المستشرقون بين الخيال والواقع,فنون البصرة, المصدر السابق،ص٣٨.

[٤] ينظر:هللر،اردموتة،الغرب في مرآة الشرق,فكر وفن ,المصدر السابق،ص٣٨.

الافتنان بالشرق، وكان للشرق عالم أخر مغاير/ غريب /ساحر ذو جاذبية على (غوته) ومعاصريه من الادباء والرسامين. [1]

ويعد اقتباس الشعراء ومنهم (دانتي)* من الأدب العربي موضع شك، فلقد اثبت المستشرقان (اسبن بلاثيوس) الأسباني و(شيروللي) الإيطالي، إن كتباً اسلامية عن معراج النبي محمد (ص) كانت متداولة في ايطاليا قبل ميلاد (دانتي)، وان شعراء معاصرين له ضمنوا شعرهم شيئاً من قصه المعراج، وتأكد لديهم إن الأواصر بين رسالة الغفران(للمعري) ** (٩٧٣-١٠٥٧م) بين الكوميديا الاليه قويه جداً .[2] كذلك انتشرت في نهايات القرن الثامن عشر، في جميع أنحاء أوربا ترجمه (أنطوان جالان)*** لكتاب (إلف ليلة وليلة ١٧٠٤ ـ ١٧٠٨) فأوجدت بدائع (إلف ليلة وليلة) تياراً جارفاً في الفن والأدب والموسيقى والتصوير عرفت باسم (غرائب الشرق وبدائعه), وكذلك إن أغنية (رولان) وهي أقدم ألاغاني البطولية الفرنسية، لا تتجاهل الشرق، ولكن المنزلة التي أحلته فيها ذات طابع خاص للغاية، فالشاعر حين يروي المعارك الأسطورية التي واجهها المسيحيون والمسلمون في أسبانيا يجهد نفسه على الخصوص بإيجاد أسماء معينة للرجال والأقطار، لكي يعزوها إلى خصوم الإفرنج، والكثرة من هذه الأسماء خيالية، وبقدر ما هي خيالية من المفاهيم المعزوة إلى أخلاق المسلمين ومعتقداتهم، ومع ذلك فالجمهرة الكبيرة من هذه الأسماء تلوح صدقاً من اصل شرقي، وهي تعيننا على تمييز ذوق الجمهور الذي كان ينصت إلى أناشيد الشعراء المتجولين تنسماً لنغمة شرقية جديدة وهذا مما هيأ أرضية معرفية متخيلة من الشرق وطبيعته وغموضه في العقل الأدبي الواعي, أو ذاب في مخيلة لا واعية ،فخرج على شكل صورة تشكيلية او مفردات فنية او تكوينية حمل هذة الطبيعة وهذا الغموض, وهذا يحتاج إلى عملية تخييل حتي تصل إلى مرحلة التأثير على المتلقي وقراءتها .[3]

وفي القرن التاسع عشر ـ ايضاً ـ عرف العودة إلى الاهتمام الأوربي بالشرق العربي ليس في الإبداع الأدبي والرسم فحسب، بل مع مسرح (موليير، و كورناي، و راسيين، و شكسبير)* فقد اندفع الشعراء والإدباء والفلاسفة الغربيين أيضاً وراء الشرق وهكذا كتب (شاتوبريان)** عن عبقرية المسيحية وتحدث (لامارتين)*** عن رحلته في الشرق وظهر (

---

[1] ينظر:خالد،عبدالكريم هلال،الاغتراب في الفن,المصدر السابق،ص٩١.

* عثر على بعض المخطوطات بالفرنسية في مكتبه البودليانا بأكسفورد، مكتوبة باللغة الفرنسية القديمة ومنها جحيم دانتي ومنها إشارات تعود الى أصول عربية وكذلك وجد مخطوطات أخرى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس وهي ترجمة واضحة لقصة الاسراء والمعراج التي قام بها الرسول محمد (ص) في مملكتي الفردوس والجحيم .(للمزيد ينظر: وهبه، غبريال، اثر الكوميديا الالهيه لدانتي في الفن التشكيلي, الهيئة المصريه العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ص٢٢).

** أبو العلاء احمد بن عبد اللة بن سليمان محمد التنوخي المعري ، ونسبتة الى قرية النعمان بالقرب من حلب الشام، ولد لاسرة تعمل في القضاء وهورهين المحبسين ، الدار والعمى ،اشتهر ، بالزوميات ورسالة الغفران. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية, المصدر السابق، ص٤٤١).

[1] ينظر:هللر،اردموتة،الغرب في مرآة الشرق, فكر وفن ,المصدر السابق،ص٣٤.

*** يقول (جالان) إن كلمة الشرقي كان قد خطط لهاان تشمل بصورة رئيسية شرقي المتوسط، وكان أول مترجم لالف ليلة وليلة ، وهو مستعرب متميز، بين ما حققه سابقية , وقد اجاد اللغة التركية والفارسية والعربية, له كتاب غرائب الشرق وبدائعة.(ينظر: سعيد ، ادوارد، الاستشراق؛ المعرفه السلطة الإنشاء, المصدر السابق، ص٩٣).

[1] ينظر: ريتشارد ، جان ، تاثير الشرق على الادب الغربي في العصر الوسيط , ت: اكرم فاضل ، مجلة افاق عربية ، بغداد ، السنة الثامنة ايلول ، ١٩٨٢م، ص٢٢ .

* مجموعة من الكتاب المسرحيين الكبار لهم دور واضح في منهجيه الفكر الغربي وخاصة في مجال الفن المسرحي ، لهم اهتمامات كثيره في مجال العلوم الشرقية والاسلامية منها مسرحية (عطيل) و (البرجوازي المهذب) و (السيد) .(للمزيد ينظر: حميش ، سالم، الاستشراق في افق انسداده , المصدر السابق ، ص١٧ - ٢٢).

** احد المستشرقين الكبار في مجال الأدب،وقد حرص على إن ينقش اسمة على اهرامات مصر ،وكان يقول،أنه ينذر نفسه ليقيم في صمت كنصب لوطني ،له عدة كتب منها رحلة من باريس الى مصر (١٨١٠-١٨١١).

هيجو) في مشرقياته شديد الالتحاق بهذا العالم الساحر، إلا إن أعظم الأدباء الذين تأثروا بالشرق كان (غوته) في ديوان شعره الشهير (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي) وجعل عنوانه باللغة العربية على الغلاف وقد كتب هذا الديوان بعد إن قرأ القرآن الكريم وأمعن فيه, واطلع على تاريخ الرسم العربي وقصة الإسراء والمعراج, ودرس بطولة (صلاح الدين الأيوبي)، وقد تضمن هذا الديوان الكثير من آيات القرآن الكريم, وهذا ما أثر فيما بعد على بنية الرسم, فالتنافذ بين الاجناس يضمن انتقال البنى المعرفية والجمالية.[1] ويبدوا إن الشعر قد أمد الرسامين الاستشراقيين بطاقة موحية، جعلت من الجو الشرقي كثيراً ما يتبلور ويصبح أكثر سحراً، غير إن ذلك الجو كان مأساوياً حاداً بعض الشيء، ولكن (الموسوي) يرى إن الحكايات قد قدمت للاوربيون خلاصة مركزة لحياة الشرق – العربي – إذ هي تقدم تقريراً شاملاً لبانوراما الحياة الشاملة المتغيرة في الشرق.[2] ولقد أوجدت هذه البدائع الخاصة بالحكايات الشرقية تياراً فنياً- تشكيلياً متنامياً ذا اتجاه استشراقي وجد في الحكاية تحرراً فنياً وخروجاً بارعاً على الحدود الرواية المألوفة، فكان هذا المجال جانباً مهماً استقى منه الادباء والشعراء والرسامون* وبالتالي ساعدتهم هذه النتاجات الأدبية بان تلهم عدداً كبيراً من الفنانين الأوربيون في أبداع لوحات استشراقية متخيلة نقلت الصور الشعرية المتخيلة عن أساليب الحياة في الشرق.[3]

ويمكن إن نصف الليالي العربية بأنها رحلات خيال في فكر الرسام المستشرق وكانت قد ألقت هذه الحكايات مزيداً من الضوء على المجتمع العربي القاءاً مباشراً أو رمزياً منذ القرون الوسطى في إطار أسطوري عبر رحلة خيالية ذات طابع سحري جميل مما وفر أرضية معرفية لتلك الرحلات الخيالية فيما بعد.[4] ففي الشرق؛ يبحر الخيال عبر الليالي نحو طبائع وعادات وأخيلة وأفكار وعقائد في ر كوب الإسفار، واقتصاء المجهول، وفي الليالي محاربون بسلاء على نحو خارق للمألوف، إن الليالي كانت أهم حافز لرسومات وتكوينات لرسامي الاستشراق، ذلك التنبيه جعل شهوة الاستيلاء-ربما أصبحت- عارمة عند الغرب بعد إن تسربت إليهم (الليالي) شفاهياً أو بالسماع عقب الحروب الصليبية، ثم بعد ما ترجمت إلى الفرنسية مطلع القرن الثامن عشر بوساطة (انطوان جالان) ،بعدها أصبح الشرق فردوساً ارضياً يرنو إليه أدباء ورسامي الغرب ومنهم الاستشراقيون فيشدوا إليه الرحال ولو بالخيال وذلك اضعف الأيمان لديهم، فمن قرأ الليالي فكأنه ارتحل إلى الشرق ورآه وسمعه ولمسه بيده.[5]

(للمزيد ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث , المصدر السابق ، ص١٢.للمزيد ينظر: سعيد ، ادوارد، الاستشراق ؛ المعرفه السلطة الإنشاء, المصدر السابق ,ص١٨٥).

*** مستشرق فرنسي بدأ رحلته الى الشرق عام(١٨٣٣م) ،وكان يقول، إن رحلة الشرق هي مثل فعل جليل من أفعال حياتي الداخلية، وكان يكرة الرومان ويحب اليهود والمصرين والهندوسيين،له قصيدة في ذلك وتسمى وداع .(ينظر: سعيد ، ادوارد، الاستشراق؛ المعرفه السلطة الإنشاء, المصدر السابق ،ص١٩١).

[2] ينظر:بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث , المصدر السابق ، ص١٢ .

[1] ينظر الموسوي ، محمد حسين ، الف ليلة وليلة في الغرب , سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد, ١٩٧٧م,ص٧٣ .

* مثل: (ولتون ومارلو و سرفانتس و بايرون وغوته).

[2] ينظر:السامرائي ، مجيد عبد اللة ، واقع رسوم المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر , المصدر السابق, ص٤٢ .

[3] ينظر: نفســه، ص ١٣.

[4] ينظر: خلوصي ، صفاء ، دراسات في الادب المقارن والمذاهب الادبية , المصدر السابق ، ص٢٦ .

ان عملية نقل الرواية والحكايات في تصور الفنان الاستشراقي بعد واضح في رسومات المستشرقين؛ فهو يمثل النص المترجم اللوحة تمثيلاً مدركاً ما لخصائص البنيوية* الكلية لتلك الروايات والحكايات ،وان ما تمثله في لغة تشكيلية قادرة على تجسيد هذه الخصائص إلى أقصى درجات التجسيد المتاحة.[١] فهذا الشرق الساحر الذي كان يبدو للغرب مصدر رفاهية وترف جعل الكثير من أهل الغرب ومنهم الرسامين يتمادون فيصدقون أخيلتهم التي إشاعتها الليالي بعد ترجمتها، وعندها أصبح الشرق من خوارق، ومخادع، ونساء، حلماً لديهم، كل هذا روج رواجاً يشير إلى المرح والبهجه عبر تلك (الرحلات الخيالية) المترجمة, في وقت كانت أوربا كلاسيكية ملبدة بالغيوم يقابلها شرق نقي صافي السماء تغمر أراضيه حرية وخيال ومشاعر جياشة لا تحد[٢].

ومن هنا يبدو التصوير للرسام الاستشراقي إلى حداً ما عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون إن يتاح لواحد منها إن يشتغل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة- كما هو الأمر في الغرب بشكل أقرب إلى النحت- أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى أنواع خيالية من الوهم والهذيان واحلام اليقظة كما هو الأمر في الفن السوريالي، فالرسم الاستشراقي فن قائم بذاته يلتقي في منطلق الفن المبدع بحسب تفسير (برغسون)** و(كروشه)*** للفن المبدع ,

واللذان تحدثا عن الحدس* والخيال كآلية أساسية لبناء العمل الفني المبدع.[٣] وعلى الرغم من إن الليالي العربية ** أو حكايات إلف ليلة وليلة كانت ذات تأثير كبير على الفنانين في رسم مواضيع

---

* ظهرت البينونة كمنهج ومذهب فكري على إظهار رد فعل على الوضع (الذري) (من ذرة اصغر جزء في المادة) الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين وهو وضع تغذى وانعكس على تشظي المعرفة وتفرعها الى تخصصات دقيقة متعددة ثم عزلها عن بعضها البعض لتجسيد من ثم (إن لم تغذ) مقولة الوجود بين حول عزله الإنسان وانفصاله عن واقعه والعالم من حوله . ينظر: الروبلي ، ميجان ، سعد البازجي ، دليل الناقد الأدبي , المركز الثقافي العربي ، المغرب ، (د.ت) ، ص٣٢ .

[١] ينظر:سعيد ، ادوارد ، الاستشراق؛ المعرفة السلطة الانشاء , المصدر السابق ، ص١٠ .

[٢] ينظر:السامرائي ، مجيد ، واقع رسوم المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر , المصدر السابق ،ص١٤ .

** هنري برجسون (١٨٥٩- ١٩٤١م) يهودي فرنسي ,نزحت اسرته الى انكلترا ,أهم كتبة: فكرة المكان عند أرسطو , الطاقة الروحية.(الحفني,عبد المنعم,الوسوعة الفلسفية,المصدر السابق,ص٩٦).

***بنديتو كروتشه (١٨٨٦-١٩٥٢م) ايطالي, اشتهر بكتابه ,الاستطيقا بوصفها علم التعبير وعلم اللغة العام,عام ١٩٢٠م .(ينظر: نفســه,ص٣٨٦).

* إن دراسة الحدس يكشف من انبعاث الروح الشرقية في الفن الأدبي ، تلك الروح التي أرست معرفتها فيها جمالية وفنية خاصة ، وجهة اليه أنظار الغرب الذي أشغلته المادية وانغماسه المعرفي بالعالم الحسي ، محرراً الفنان العربي عقله ومخيلته من اسر الواقع وما فرضته من معالجات تصويرية أرستها فنون عصر النهضة، فتحوله الى استنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن القوى الروحية والخفية ،فتأثير الفن الشرقي كان خليقاً لاستحسان تجريدي في أعمال الفن عموماً, وإذا كان الغرب يتقدم في معرفة شيء فان الشرق يتقدم في معرفة الذات ، وكلاهما يسبحان حضارياً في ماء واحد .(ينظر: ماجد ، علي مهدي ، الحدس وتطبيقا ته في الرسم الحديث, رسالة دكتوراه غير منشوره كلية التربية الفنية جامعة بابل، غير منشورة ، ٢٠٠٣م ،ص٨ .)

[١] ينظر:بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي , سلسلة الكتب الثقافية عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، مطابع اليقظة ، الكويت, ١٩٧٩م، ص٤٤ .

** وحتى يلائم أسلوب (الليالي) المبدع الذوق الأوربي حاول (جالان) إن يتخيل بعض المفردات ويحورها، مما جعل شيوع هذه الحكايات شائعاً على كل لسان، لقد كان (جالان) نفســه قاصاً يدرك أسرار اللعبة وقد أبدع في ترجمة (الليالي) بتقنياته وخبرته الخاصة ويؤخذ على (جالان) انه ترجم الليالي وصورها على نحو يجعلها ملائمة لبلاط (لويس الرابع عشر) والتسالي والاسمار التي كانت تدور فيه، لكن (جالان) يعتقد انه استطاع نقل الحكايات التي في الليالي العربية محافظاً على الرموز السحرية التي تغلفها في اصل النص العربي، ورغم اختلاف وجهات النظر، فقد ظلت ترجمة (جالان) طوال عقدين من الزمان تمثل المعنى المفهوم للشرق في

عن الشرق، إلا إن هذا الأثر لا يصعب العثور عليه في لوحات الكلاسيكيين وفن الباروك كلوحات (رامبرانت) *** مثلاً بالرغم من انه توفي سنة (١٦٦٩م) أي قبل ظهور أول ترجمة أوربية معروفة لإلف ليلة وليلة بنصف قرن, ومع ذلك كان (رامبرانت) (شكل ٣) من الفنانين الذين صوروا الجوانب الشرقية بشاعرية رغم انه لم يزر الشرق إلا إن اهتماماته كانت نتيجة تأثره بالفنون خصوصاً تلك الفنون التي تمثل تصوير المنمنمات المغولية .[١]

لقد كان عصر النهضة بصورة عامة ورسامي الفن الاستشراقي بصورة خاصة مدركين للعالم الحسي في مخيلتهم المرتسمة من جراء تأثرهم بالفلسفات الشائعة آنذاك والمتمثلة بالفلسفات الارسطية أو الافلاطونية، فاستبدال التعبير التصويري بالمكون التقني التخيلي، بفضل ممارسة الصياغة المدنية التي لم يفلح في خلقها من مشارب التفكير الشرقي معوضاً إياها باللجوء إلى استخدام مبدأ إنتاج الشكل التصوري في المجازي النابع من فكرة الشيء العياني وتجسيده في قالب فني، كما عكست الكلمة الشعرية صورة الشيء المادي المرتسم في مخيلة الشاعر فاقتضى التطابق بين (الكلمة والصورة) و(الصورة الرسم) إلى التعامل مع الانسجام والإيقاع في الفن الاستشراقي، وهو ما يمكن التعبير عنه بمقياس الجمال في إثرهم الفني الذي عبر عنه النمو الداخلي للأجواء النفسية المرتبطة برهن حياتهم الفنية.[٢]

وكذلك وجد أيضاً في (مقامات الحريري)* مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص, وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب، وهي تحكي قصة (أبي زيد السروجي) وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهية، واسع الحيلة، فقير رث الحال ويهوي التخفي تستراً من الخصوم، وكذلك يأتي الكشف عن رسوم المخطوطات (يحيى بن محمود بن يحيى الو اسطي) في مخطوط (مقامات الحريري) بأسلوب رشيق بسيط كشف عن مفهوم جمالي أصيل وعبر عن ملامح الحياة والبيئة، وكانت رسومه مصدر دراسة لأصول فن التصوير البغدادي وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفلكلورية والتاريخية ذات الأثر الواضح في الرسم الاستشراقي.[٣]

إن عمل الرسام الاستشراقي في هذا المجال يوضح قدرة خياله في التحويل لقدرة ترغم العالم على محاكاة ذلك الخيال، فليس على الخيال دائماً إن يحاكي الواقع الخارجي [٤]. جاء رسامو المواضيع الاستشراقي ،روا حالة مهمة من حالات الاتصال بالمكان، رغم من إنهم لا يعتمدون على التعامل البصري المباشر في كل أعمالهم، أي انه ليس من الضروري إن يكون المشهد المعاش حياتياً سيما وان الفاصل الزماني والمكاني بينهما كبيراً جداً كما إن حاجة الاستحضار قد فرضت مجموعة من التخيلات الفنية المستندة إلى رغبة عارمة في الخلق، ومثل هؤلاء الفنانين يقفون على هامش الكلاسيكية، لأنهم كانوا أكثر من مسجلي وقائع تخيلية مسبقة التصور وخاضعة للأفكار والصور الأدبية الشائعة، إلا إن ذلك لم يمنع من إن يكون لكل منهم أسلوبه

عيون الغرب, بل إنها بداية الرحلة الى الشرق والكشف عن أسراره. (ينظر: القلماوي ، سهير ، الف ليلة وليله , دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٧٦م ، ص١٨).

*** تجدر الاشارة هنا الى وجود لبعض من لوحات (رامبرنت) ذات النفس الشرقي كلوحة بورتريت (شخصية ذات عمامة يعتقد انها تعود للرسام نفسه أي انه رسم نفسه بعمامة ذات طابع شرقي) . (ينظر شكل٢) للمزيد ينظر: نفسه، ص٤١ .

[٢] ينظر: نفسه. .ص١٨ .

[١] ينظر: فيدوح ، عبد القادر ، الجمالية في الفكر العربي , من منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا ,١٩٩٩م, ص٤٥ .

* مجالس ادبية صنفها ابو محمد القاسم ابن علي ابن محمد ابن عثمان الحريري (٤٤٦- ٥١٦ هـ) في البصرة واشتملت على الشيء الكثير من كلام العرب من لغاتها وامثالها ومن عرفه فقد استدل على فضل هذا الرجل وكثرة اطلاعه وغزارة مادته .(للمزيد ينظر: ابن خلكان , وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان ,ج١، مطبعه بولاق ، القاهرة ، (د.ت) ،ص٥٣).

[٢] ينظر:بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي , المصدر السابق ، ص٤٥ .

[٣] ينظر:بيرن ، جلن ،الرومانس, ت:عبد الواحد لؤلؤه ،دار الرشيد للطباعة والنشر ، بغداد ،١٩٨٠م،ص ٤٢.

وخياله وتصوراته ورؤيته للشرق في التخطيط والتكوين أو التلوين، لذلك كانت بعض اللوحات التي تصور المشاهد الشرقية لدى هذا النوع من الرسم يغلب عليها طابع التخييلي الذي لا يتلائم مع واقعية الأجواء الشرقية في البعض منها، ولأنها منسوجة من عالم الخيال، فقد مثلها الفنان الأوربي من خلال المفردات التي استقاها عن الشرق لتتحول لديه إلى نموذج كلاسيكي يلبسه كل الموضوعات فيصبح غريباً بمجرد إن يلبسه ملابس شرقية ويخضع بعد ذلك للصياغة نفسها؛ وقيم الضوء والظل المنتمية إلى المعالجات الفنية والجمالية للعصر الكلاسيكي.[١]

ـ اثر البيئة العربية في الرسم الاستشراقي .

تشكل البيئة بمفهومها الطبيعي أو الجغرافي أساسا في التمايز القومي للفنون، حيث تأكد بالفعل تأثير عوامل البيئة والمناخ في ذوق الشعوب وإبداعاتها، ونظراً للاختلافات التي تحكم البيئات جعل الفن يتفاوت من الشرق إلى الغرب ومن الجنوب إلى الشمال، وما خلفه هذا كله من أثار في حياة الإنسان البشري في مفاهيمه وعقائده وأذواقه [٢]. وإذا كان المنظور البيئي الحضاري سمة عامة تميز المجتمعات البشرية, والذي يتجلى من خلال تأثير البيئة في القيم والممارسات والخصال الثقافية التي تحدد الهوية الحضارية للأمة (إذ لكل امة منظور حضاري)، فان اختلاف ظروف ونشأت وطبيعة الأمم والمجتمعات البشرية، قد خلقت بدورها تفاوتاً في كيفية تعبير كل شعب وأمة عن منظورها الحضاري الوجودي العام ،لذا فان علاقة الإنسان ببيئته أو بالمكان الذي يعيش فيه، تتجسد في ابسط صورها نموذجاً فريداً للانتماء إلى الطبيعة المألوفة لدينا، ويتمثل هذا في بتطبعنا ببعض الطباع ، وفي مظاهرنا الهادئة، أوالثائرة، والباردة، أو الدافئة، ولذا يمكن إن نعدها مفهوماً وجوهراً للفن، فضلاً عن كونها تعبيراً عن علاقة البشر بعضهم ببعض في المكان او الفضاء او المجال الذي يصبح عندئذ جزءاً من تلك العلاقة [٣] .

إن انتماء وامتزاج الفنان الاستشراقي بالطبيعة الشرقية أصبح انتماء إلى الذات، لذلك فان ذات الرسام هنا تكون مرجعاً وجوهراً للعملية الإبداعية والأحكام الجمالية, أي إن عناصر الذاتي (الوعي، اللاوعي، الوجدان، الخيال، الإرادة)* تقوم بعملية التخييل للفنان / التخييل للمتلقي متجاوزاً الحقائق والملموسات الحسية للصورة لصالح العمليات الجمالية والمقترحات الصورية الجديدة التي تتناسب مع طبيعة الذات ومجالها وسياقها التي تعيش فيه ،وهكذا فان الطبيعة التي تنعكس على الوجود الإنساني في شتى جوانبه ، تنعكس أيضاً على الرسم الاستشراقي الذي يصور مظاهر هذه البيئة ومميزاتها ، ومن هنا نشأت فكرة التمايز في الفنون التي قامت على التمايز المجتمعات ومنظورها الحضاري ، لذا فان هنالك سمات أو ملامح رئيسية تشكل من خلالها فكرة الجمالية لرسم البيئة العربية ، وهذه الفكرة تبلورت من خلال الجغرافية والمناخ ، فقد صاغت وحدة المناخ إلى جانب المعطيات الدينية والأخلاقية للمجتمع العربي ابرز معالم تلك الشخصية التي ظهرت في ذلك الوقت وهو ما حاول الفنان الاستشراقي التعبير عنة[٤] .فقد تغنى الفنان الاستشراقي بضوء القمر مثلاً، لأنه كان واقعاً إمامه مباشرة، كما استمد من معالم

---

[١] ينظر: السامرائي ، مجيد عبد اللة ، واقع رسوم المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر , المصدر السابق ،ص٤٥.

[٢] ينظر: خالد , عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن , المصدر السابق ،ص٨٢.

[٣] ينظر : نفســه، ص٨٣ .

* هناك مفاهيم تتماها مع مفهوم الذات دلالياً مثل: (الانا، ذهن ، عقل ، فكر ، نفس) وهناك وشائج لا يمكن إنكارها بين هذه المفاهيم وبين مفهوم الذات .(ينظر: الزبيدي ، كاظم نوير , مفهوم الذاتي في الرسم الحديث . اطروحه دكتوراه غير منشوره ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١م ، ص١١).

[٤] ينظر: خالد, عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن ، المصدر السابق ،ص٨٣-٨٤ . وللمزيد ينظر :المسعودي ،محمد بن أبي بكر، مروج الذهب ومعادن الجوهر ,ج٥، دار الأندلس للطباعة والنشر ،بيروت ،١٩٩٦م، ص٣٦ .

الصحراء صورة فنية فجاءت فنونه في هدوء وسكينة الكون وفي رحاب الصحراء الواسعة والبساطة التي تحيطنا، وقد اتخذ الرسام الاستشراقي من هذه الثوابت من جهتيها المادية والنسبية ومن جهتيها الذوقية والجمالية مقاييس لإحكامه ومعالجات الفنية الذوقية .[١] ويرى (بارتملي) انه: " ما من إنسان يستطيع التخلص من ضغط البيئة أو من الروابط إلى طبيعة التي تشده إليها " .[٢] وترتبط البيئة بالحضارة بكل مكوناته ومنها المكون الجمالي من حيث كونها نتاج تفاعل الإنسان مع الطبيعة، إذ تؤدي دوراً مهما في بلورة عقلية المجتمعات وجمالياتة وتعمل على نهوض الحضارة والذوق الإنساني, وما ينتج عنة من نتاجات مختلفة .[٣]

إن العلاقة بين الفن الاستشراقي والبيئة العربية علاقة جدلية في أي فن من الفنون ومنة الرسم الاستشراقي تشكله الأحوال الاجتماعية والاقتصادية بوصفها اساساً تكوينياً من الخلفية الثقافية لكل طراز أو أسلوب، لكن تبقى البيئة التي عايشها الفنان الاستشراقي هي مصدره الأول في عمله الفني, وهي الرافد الأكبر في تأثيرها على طبيعة فنه، فلم يكن الفن نمطاً أو أسلوبا واحداً في كل البيئات وكل ألازمان، بل مختلف باختلاف الظروف البيئية والمكانية والزمانية، وهكذا فلكل وضع تاريخي بيئة وشروط، والتبدل الطاريء في بيئة الفنان الاستشراقي الذي حدث أثر بشكل من الاشكال في إنتاجه الفني، وانعكاس هذه البيئة في عمل فني مسالة حتمية، ولكن شكل هذا الانعكاس وحجمه وكيفياته وسلوكه التكويني (الفني والجمالي) هو مسالة ذاتية تعتمد على طريقة إدراك الفنان الاستشراقي فيه للمرئيات ومدى تفاعله معها [٤] .

ويقدم لنا التاريخ الاستشراقي أمثلة لا حصر لها تنشر بوضوح إلى العلاقة ألعضوية القائمة بين البيئة العربية والفن الاستشراقي* (الاشكال١- ٨-٤٠), فحينما كان الفنان الاستشراقي أمام بيئته وجهاً لوجه فأنة، يحيا في جمالها واليات تخييلها.

يردد الكثيرون إن الحملة الفرنسية** (١٧٩٨-١٨٠١) على مصر ، قد أزاحت الستار عن وجه مصر أمام الفنانين التشكيليين الفرنسيين، ويتردد كذلك إن استلهام الحركة الفنية التشكيلية من التراث الفرعوني – والذي ظهر جليا إثناء الإمبراطورية الأولى – كان بسبب هذه الحملة, ومما يدل على إن الحضارة الفرعونية كانت ذات تأثير على الفن التشكيلي الأوربي قبل حملة بونابرت ، ما نراه منذ إن تولى لويس السادس عشر الحكم, من تمثيل لأبي الهول وهو يتكى على ذراعين, وعلى مناضد مزخرفة من المرمر ، وما نراه كذلك من بعض التماثيل البرونزية التي تحاكي تماثيل إيزيس التي كانت تزين بها المدافيء ، وكانت توجد في بعض

---

[١] ينظر: نفسه , ص١١٧-١١٩ .

[٢] بارتملي ، جان ، بحث في علم الجمال , المصدر السابق ،ص٦٨ .

[٣] الدباغ ، تقي ، البيئة الطبيعية والإنسان – حضارة العراق ، ج١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٥م ، ص١٦ .

[٤] ينظر: مونرد ، توماس ، التطور في الفنون ,ج١,ت: محمد علي أبو دره وآخرون، الهيئة المصرية للتوزيع القاهرة ، ١٩٢ ، ص٣٢.

* (دافيد روبرتس,جولس دادار,ارمي ديزيرا)

** لم يبقى من المعارك ودوي المدافع إلا لمسة من الفن ولوحات ناطقة بذلك التمازج مع روح الشرق ، برغم إن الذين قادوا الفنانين إلى هذه المنطقة كانوا حفنه من العسكر، وان ما يهمنا في هذا الموضوع إن كان لهذه الحملة تأثير كبير على تطور حركة الاستشراق والاهتمام به في منتصف القرن التاسع عشر، واستمرار واثر ذلك الازدهار على تطور كبير في الدراسات العربية بفضل ما نشره علماء حملة نابليون على مصر، حيث ظهر ما يسمى بالاستشراق الحديث وّباته الحقيقيين أمثال: (ساسي وريتان و كين)* مجموعه من الرحاله المستشرقين الذين جاءوا الى البلاد العربية إما عن طريق الاستعمار الفرنسي أو عن طريق البعثات الى الشرق كانوا يعدون انفسهم ليكونون قديسيون لكن ريتان انصرف عن الدين بسبب شكوكة التي اولدتها دراساتة الفسيلوجية ,واشهر مؤلفات (ساسي)، مستقبل العلم, وما فعلوه هو إنهم منحوا الاستشراق أسساً علمية وعقلية رصينة . (ينظر: سعيد ، ادوارد، الاستشراق ؛ المعرفه السلطة الإنشاء, المصدر السابق ص٧٣-٢٣٦.وللمزيد.الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية, المصدر السابق، ص٢٢١. وينظر: احمد ، جنان محمد ، الفنانون المستشرقون بين الخيال والواقع , فنون البصرة,المصدر السابق ، ص٤١).

الحدائق بعض المسلات كتلك التي كانت في فرنسا: (سوزاي – سو – ايتيول) ،وقد أنشئت في هذه المنطقة كذلك قاعة للرقص المصري, وعندما أراد الثوار إقامة احتفال للجيش بمناسبة مرور عام على قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩) ، قاموا بتشييد هرم في ميدان النصر القومي ، وكان هذا الهرم مشيداً من الخشب والقماش, وبعد سنوات عدة اقترح المهندس الفرنسي (سوبرا) إن يقيم في الميدان نفسه مسلة فوق بناء على شكل أفيال ، بحيث تحمل هذه المسلة كتابات هيروغليفية لبعض الآراء الجمهورية، وكان هذا الاقتراح لافتا للنظر حيث يمتزج فيه ذكريات (برنان) في فن العمارة مع محاكاة الفن المصري ، ويمتزج هذا وذاك مع الاهتمامات التي كانت تشغل الثوار الفرنسيين [١] .

لقد أوضحنا في ما سبق إن الحضارة المصرية القديمة كانت ذات تأثير في الفن الأوربي قبل الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، وليس كما يتردد من حين لأخر من إن هذه الحملة هي التي أماطت اللثام عن كنوز مصر الفرعونية ، بيد إن لنا إن نسأل : هل معنى ما أسلفنا الإشارة إليه إن حملة بونابرت لم تقدم جديداً في إبداعات الفن التشكيلي الفرنسي الاستشراقي . ؟ بالطبع لا ، فقد سمحت لهذا الفن بأن يتعرف بصورة أكثر دقة على الآثار الفرعونية ، وأسهمت هذه الحملة كذلك في تحويل الصورة شبه الخيالية عن هذه الحضارة الفرعونية إلى صورة أكثر قرباً من الحقيقة ، وكما نعلم إن(بونابرت) قد الحق ضمن جيشه عدداً من العلماء والرسامين والمصورين والمعماريين والفنانين . [٢]

ويحتفظ قسم المنقوشات الملحق بمتحف اللوفر بعدد يصل إلى الثمانمائة نقش على النحاس، وقد عمل في هذا الكتاب فريق من النحاتين أمثال: (باللتار) (وديهامل) (لوريه) (ديترر) (كوتيه) (وروسو)* (ويوانيل) (كولات) (جولوا) (دفيليه) وغيرهم ،ولقد عمل هؤلاء بكل عناية واهتمام على إعادة توصيف إطلال مدن مصر الفرعونية مثل (ادفو، وممفيس، وقبله، والأقصر) في وصف بديع يعد لحد هذه اللحظة من أهم المصادر في معرفة الشرق وخاصة الحضارة الفرعونية. [٣]

وبالرغم من جهود هؤلاء العلماء والفنانين ، فان الأعمال التي قاموا بها أضافت كثيراً لما كان قبلها من أعمال رصدت ورسمت هذه الآثار، ولنأخذ ألان بعض الأعمال في الفن التشكيلي الفرنسي* والتي أبدعت بعد الحملة ثم لنقارنها بما قبلها ، ولسوف تتضح لنا إن هذه الحملة قد أضافت الكثير من التأثير في هذا الفن [٤] .

---

[١] نعيمي ، صادق محمد ، الحملة الفرنسية وإبداعات الفن , مجلةالعربي, وزارة الأعلام ,دولة الكويت ٢٠٠٤م .ص٢ , (موقع انترنت التشكيلي الكويت)(www.al-teshcilee.com).

[٢] ينظر: سعيد، ادوارد ، الاستشراق ؛المعرفه السلطة الانشاء , المصدر السابق ص٢٨ .

* وهو غير جاك روسو الفيلسوف صاحب العقد الاجتماعي.

[٣] ينظر: السامر ، فيصل ، العرب والحضارة الأوربية ، المصدر السابق ، ص٤٤-٤٥ .وللمزيد ينظر: بهنسي، عفيف، اثر العرب في الفن الحديث , المصدر السابق،ص٢٧٩-٣٠٣.

* إن تمثال (ديزيه) الذي صممه (دجو) لم يكن يختلف كثيراً عن اللوحة التي رسمها (ديترتر) لهذا القائد نفسه ، وإذا تأملنا نافورة المياه التي أقامها (برال) في شارع(سيغر) تعد مثال أخر على ما سبق إن اشرنا اليه وكانت هذه النافورة والتي أنشئت في سنة(١٨٠٦) على شكل رأس فرعوني ولكنها استبدلت بالحية المقدسة بصورة النسر الإمبراطوري ، ولقد صمم هذا نفسه نصباً في ميدان (شاتليه) عبارة عن عمود قاعدته على شكل جذع نخلة ، وقد تم بناء عدة بيوت في شارع القاهرة – الذي افتتح سنة (١٧٩٩) في مكان (دير بنات الله) وكانت هذه البيوت ذات فن معماري يحمل زخارف ذات طابع مصري ، وكانت الفنادق الخاصة تراعي الذوق الجاري ، ويعد الفندق القديم المبني في شارع (ليل) مثالاً على مراعاة هذا الذوق المحب للفن المصري ، لذا نجد إن واجهات هذا الفندق تتميز بان أعمدة الواجهة ذات تصميم على نمط الفن المعماري الفرعوني ونرى في حدائق (فالنسي) بعض الإبداعات التي تحاكي فن مصر القديمة, وسوف نقتصر على هذه الامثله بالرغم من انه في الأماكن ما هو أكثر من هذا.(ينظر:المشهداني ، محمود حسين عبد الرحمن ،تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الرسم الأوربي الحديث ، المصدر السابق،ص ٧٨-٧٩).

[٤] ينظر:نفسه،ص٧٩ .

ـ توظيف العمارة والزخرفة والأزياء العربية في الرسم الاستشراقي:

تأتي النتائج التي يتركها التلاحم بين الطبيعة والإنسان (الفنان) بين حضارة وحضارة أخرى (حضارة غربية وحضارة شرقية) ذكريات حميمة تلك التي تصبح بمرور الوقت ذات مفعول قوي وخاص في ألعملية ألتخيلية الإبداعية, ومصدر هذا في حقيقة الأمر؛ هو تعود الإنسان /الفنان على بيئة معينة تختلف عن البيئات الأخرى، فاختلاف البيئات من مكان إلى مكان وتقلبات الطقس والمناخ ومكوناتها المختلفة من حيوانات وطيور ومظاهر أخرى، وهو السبب الرئيسي والذي شكل رؤية واسلوب وانطباع وتركيبة نفسية أصبح بمقدورنا التمييز بين فنون أسيا وأوربا وبين فن شرقي وفن غربي .[1] واستناداً إلى هذا المبدأ وفي شتى أنواع الفنون لاسيما فيما يتعلق بالعمارة أو التشكيل المعماري نجد إن أي محاولة لتحليل فكرة الغرب عن (الشرق العربي الإسلامي) على نحو خاص تحتاج إلى دراسة تفاصيل صورة الشرق ـ إنسانه وحضارته ـ كما هي مخزونة لقرون في العقل العربي, فالعمارة لها دور في تشكيل وبناء ألعقلية الاستشراقية كونها تدخل في عمليات البناء التكويني والبصري للعمل الفني. [2] ولهذا فقد استفادت رسوم المستشرقيين وفي البناء الجمالي والمعماري للعمارة العربية, فألعمارة بالذات من مظاهر البيئة بصورة أساسية التي تحتضن الكتل متضمنة في إبعادها ألروحية أو ألشكلية، وفي هذا المجال تكشف الدراسات المتعلقة بالأقاليم ألمناخية على انه مثلما يؤثر المناخ في اختيار الإنسان لما يرتديه من لباس، فان له أثراً أساسياً في المسكن وطبيعته مما يؤدي إلى بلوره الإشكال ألتقليديه كتصميم مباني وغرف حسب ألحاجه الفردية متوافقة مع ألنزعه ألجماليه ألمعروفه لعمارة الأقاليم والبلدان في العالم الإسلامي [3]. لذا فان ألعماره الاسلاميه سحرت الرسامين الاستشراقيين كونها جزءاً مكانياً للسحر الشرقي وغموضة وأظهروا لهم ميلا كبيراً نحو رسم ألعمارة ألدينية في العديد من المدن العربية وخاصة في الجزائر ومصر والمغرب، وعبروا كثيراً عن افتتانهم بالمساجد التي تكتنفها ظلال روحية كبيرة، بالرغم من إن اغلبيتها لم يكن متقن البناء وغير مبالغ في نقوشة وزخرفتــة

حيث رسم (ادرين دويتز Adrin Dauzats)* (١٨٠٤ ـ ١٨٦٨) لوحات لمساجد كثيرة بالقاهرة، لكن لوحته (قبر سلطان قالون في القاهرة) مثالاً من رسوماتة العديدة، أعطته نجاحاً

[1] ينظر: خالد ، عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن , المصدر السابق ، ص٨٩.
[2] ينظر: الدعمي ، محمد عبد الحسين ، الزمني واللازمني في الاستشراق , الاستشراق، دار الشؤون الثقافية العامه، العدد الأول ، بغداد ، ١٩٩١ م، ص١٤٠ .
[3] ينظر: بهنسي، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث, المصدر السابق ،ص٢٩ .
*ادرين دويتز مستشرق فرنسي ولد في برادوكس عام (١٨٠٤ م), وتوفي في باريس (١٨٦٨ م) اشتهر برسم المساجد المزينه بالزخارف الاسلاميه. (للمزيد ينظر:

باهراً بين رسامي جيله (شكل ١٠) وحظي الموضوع نفسة الجامع الكبير الذي يحمل هذا ألتسمية إلى اليوم بعدة رسوم كان اشهرها لوحه الرسام (كارل ورنر Carlwerner)** (شكل ٦) و(ادرين تويتز) (شكل ٩) كما فتن رسامون آخرون بمنظر ألمدينه وأزقتها، فرسم (ديلاكروا) عده مناظر من وحي مدينه الجزائر مركزاً على السماء والخلجان والازقه، وكانت لوحته الشهيرة (شارع وباب الجزائر) وثيقة فنية وتاريخية عن ألمدينة ***، كما رسم (ديلاكروا) لوحته الشهيره التي تعرف ب(نسوه جزائريات) (شكل ٢) تنازل فيها لأول مره عن رومانتيكيته ألمعروفه .[١]

وكذلك كان لوقوع المناطق العربية الإسلامية بعمارتها المتميزه وازياء ساكنيها بيد الأمارات الاسبانية اثراً كبيراً أيضاً في الاتصال والاحتكاك بين الطرفين ، فعندما تقع أحدى هذه المناطق بأيدي الأسبان لم يكن ذلك يعني توقف وجود المسلمين فيها ، بل على العكس من ذلك كان الكثير منهم يبقون في هذه المناطق محتفظين بأنشاءاتهم المعمارية وبعاداتهم وتقاليدهم ويمارسون تقاليدهم الدينية ومن هؤلاء العديد من أصحاب الحرف والمثقفين الذين أدوا دوراً هاماً في نقل الفلسفة الاسلامية إلى الأسبان في الشمال ومنها إلى أوربا وهذه الأجواء والعماره الشرقية دفعت دفع العديد من الرسامين الاسبان لتصوير هذه الوقائع بابعاد تخيلية مختلفة[٢].

وارتباط الفنان الاستشراقي بيئته الواقعية والمتخيلة الحالية معاً، وواقعه يدعوه الى إيجاد معادل للعالم غير الواقعي فهو غير مرتبط ارتباطاً كلياً أو أحادياً الجانب أو نسخاً (فوتوغرافياً) بل هو ارتباط جدلي متبادل وفعال، وهنا تكمن فكرة الفنان المبدع واصالته، فهو بقدر ما يستوعب بيئته وواقعه، محاولاً التعبير عنها ، بقدر ما يكون استيعابه شاملاً, ويصبح تعبيره أكثر صدقاً وإبداعاً ،فالفن الاستشراقي إذن نتاج تاريخي الواقعية والمتخيلة في عمق تتسامى فيه حالات الذات والبيئة في تركيب مبدع، وتأليف غامض من نوع خاص , بين المعطى البيئي والاستلهام الذاتي للفنان، بين الجزئي المحدود، والكل الضروري غير المحدود وبين الحياتي الملموس الذهني غير ملموس ، فهو تركيب يجري في الذات وليس خارجها ويختزل في لحظة الإبداع عالم بإبعاده المتناهية على سطح مستوى (اللوحة) الاستشراقية ،وهنا يمكننا القول إن الفن الاستشراقي ليس نسجاً للواقع وليس نسخاً للطبيعة ، بل هو أبداع او تخييل في إطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي بين الخاص والعام، وهو يعكس عالم جمالية ومعرفية الفن الاستشراقي الشخصي في ذاته، وفي علاقته مع البيئة وعلاقتة مع المجتمع والمعرفة الإنسانية ، يقول هيغل : (لقد وصفت الشعوب في الفن اسمى أفكارها وكثيراً ما يشكل بالنسبة إلينا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب ما من الشعوب) .[٣]

وعليه فالفن الاستشراقي يمثل احد ابرز تأثير سمات البيئة الاجتماعية الثقافية الشرقية كشفرات فنية وجمالية تحولت وتناغمت مع الأفق الخيالي والمعرفي للفنان الاستشراقي ، ويعد

Tharntan , Lynne The Preintalists Painter – Travelers , Arc poche Cauleur France ، ١٩٩٤.p.٥٤.)

** (كارل مولر) مستشرق الماني ولد في (ويمر) عام (١٨٠٨ م)وتوفي في ليبزنج عام (١٨٩٤ م) درس في اكايمي ليزنج الاشتراكيه ثم درس الأدب في ميونخ ثم سافر الى أسباني ومن ثم الى مصر وفلسطين .(للمزيد Tharntan , Lynne The Oreintalists Painter – Travelers , op,cit,p,١٨٢.)

*** كانت الجزائر آنذاك مدينة محصنة لها أبواب من كل الجهات فالذي يأتي اليها من الجهه الشرقية يجد باب الزوار ومن جهة البحر باب جديد يسمى (باب حديد) ولا تزال هذه التسميات مستعمله في الجزائر الى يومنا هذا. ينظر:الطرابلسي ، مراد، المدينه التي أنقذت التشكيل الغربي من الإفلاس, مجلة بيان الثقافة ، مؤسسه البيان للطباعة والنشر ، قطر ، العدد ١٠٩ ، ١٠ فبراير، ٢٠٠٢ م,موقع انترنت) ،ص١٥.

[١] ينظر:الطرابلسي ، مراد، المدينه التي أنقذت التشكيل الغربي من الإفلاس, الاستشراق ,المصدر السابق،ص١٥.

[٢] ينظر: السامرائي، خليل ابرهيم ، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس , مطبعه دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعه الموصل ، ١٩٨٧ م ،ص١٤٤ .

[٣] ينظر: هيغل ، المدخل الى عالم الجمال , المصدر السابق ، ص٣١ .

الفن الاستشراقي من بين الفنون التخيلية في النزعة الرسم الكلاسيكي وامتداداتة في اوربا, إذ قام على معايير فكرية وثقافية خاصة والذي تتمثل في المعايير الجمالية المشتركة ومنها معمارية الفن واسسه الهندسية واحساسه بالمكان والفضاء النفسي، فهو يمثل نمطاً بديعاً من أنماط الحوار الابداعي للحضارة الإنسانية له مدلولها الثقافي والاجتماعي الخاص بها، وكان للفن الاندلسي الإسلامي تأثير كبير على الفنانين المستشرقين حيث طغت الهندسة الإسلامية على لوحاتهم إثناء القرن التاسع عشر،ولاسيما عند الفنان الفرنسي (جورج كلارين Goreg Celarin)* (١٨٤٣-١٩١٩) الذي درس أصول فن الرسم بباريس وبرع في ذلك وزار أسبانيا وفتن بالمعمار الإسلامي، فأكثر التردد على الآثار العربية بالأندلس واستلهم من قصر الحمراء لوحات عدة عرضها في اكبر المعارض والصالونات الفنية ، وزار المغرب عام (١٨٦٩م) وتحدث عن تلك الرحلة التي أعجب فيها بألوان الشرق وسحره ، فرسم نساء مغربيات جميلات في أثواب شرقية يغمر نظرتهن دلائل وفي عيونهن أسرار وكان تسمى لوحاته تلك بـ(لوحات الحريم) (شكل ٧) ، وتنقل (كلارين) بين المدن المغربية كطنجة وأغادير وفاس والتقى بالفنانين المستشرقين وتحدث إليهم عن مدرسة الاستشراق في الرسم وتأثره بالعمارة والزخرفة والازياء العربية وروى كل ذلك في مذكراته.[١]

وقد كان هذا الجانب البيئي ذا تأثير كبير على الكثير من الفنانين في أوربا منذ القرن الخامس عشر ، أي منذ عصر النهضة فقد اهتمت أوربا بتصميم العمارة وتوظيف المواد الشرقية التي كانت آنذاك تستورد من تركيا حتى أطلق الناس عليها اسماً يعرف بـ(التركيات), وقد استحضرت هذه الفنون الشرقية اثار ومخزونات معرفية وجمالية تفاعلت في لحظة الاتصال مابين الفنان الاستشراق والبيئة التي أعطت الفرصة واغوتة عمليات التخييل المستمرة التي يقوم بها الفنان الاستشراقي،فالالوان الحارة في البيئة العربية تناغمت مع العلامات التي تدور حول الجنس والتي بدورها تفاعلت مع عمليات التفكيك والتداخل الشكلي التي تمارسها البيئة المعمارية والزخرفية ومن خلال حشد الصناعات الحرفية التي وصلت الى اوربا عن طريق البرتغال والتي نالت قبولاً من الغرب ، فكانت سبباً ايجابياً لقبول مثل هذه المواد الشرقية واستخدامها كمواد جامدة تفعل فعلها في عمليات التخييل في اللوحات, فضلاً عن قيمتها الجمالية الواضحة ، وما تستحضرة من غنى الوانها عن مسألة هامة زاد من قدرها هو ارتباطها الصحيح أو المفترض المتخيل، بالأراضي المقدسة وشخصيات دينية معينة أو محفزات لبعض الأشياء الكامنة للشرق في الأفق الثقافي الغربي ، وكان هذا التأثير لدى الغرب يمثل في إشكالا شتى ، ففي بعض الأحيان كانت هذه المصنوعات الشرقية تؤخذ وتصور كما هي دون إدخال أي تغير عليها ، وفي أحيان أخرى كانت تعدل وتحور وتكيف بما يتفق والذوق الغربي السائد آنذاك ، وفي عدد من رسوم بعض الفنانين الذين لم يزوروا الشرق كانت تتضمن لوحاتهم أزياء اشخاص وتفاصيل معمارية ةالتي وفرت مناخات بيئية تخيلية للمتلقي هذه للوحات فناني عصر النهضة والباروك وما بعدهم .[٢] حيث تمثلت الإلية في توظيف كانت معروفه للغرب منذ تلك اللوحات بظهور شخوص عربية بعمائمها وملابسها التقليدية ، وهي محاولة من قبل الفنان لا يجاد جو شرقي أو بيئة متخيلة ،مصطنعة ، فقد كانت هناك بعض الإشكال الشرقية التي ظهرت في التخطيطات السريعة التي سجلها الفنانون الغربيين خلال زيارتهم للشرق كان منها الرسومات التخطيطية التي عملها (ديلاكرو إثناء أقامته في المغرب) (شكل ٤) في عام (١٨٣٢م) .[٣] كما كان الكتاب الذي

• مستشرق فرنسي ولد في باريس عام(١٨٤٣ م) وتوفي في بيل – لين – مير عام ١٩١٩ م كانت اغلب لوحاته عبارة عن صور الحريم واهتم برسم البورتريتات.(للمزيد
Tharntan , Lynne , The Oreintalists Painter – Travelers op.cit.p.٥٠.)

[١] الطرابلسي ، مراد ، المستشرقون وفتنة النساء العربيات ،مجلة بيان الثقافة ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، العدد ١٣١ ، ١٤ يوليو،الامارات ،٢٠٠٣ ،(موقع انترنت), ص٣ .

[٢] ينظر: هلال,محمد غنيمي ، الرومانتيكية ، المصدر السابق ، ص٥٠ .

[٣] Peltre , Christine , Orientalism In Art ,op.cit.p. ١١٠ .

طبعه (مور) عام (١٧١٢م) والذي يحتوي على رسوم توضيحية بعنوان – مائة لوحة بين مختلف الأمم في الشرق – وكتاب (الأزياء الشرقية) أيضاً الذي طبع عام (١٧٦٣م) وهو من قبل (فرانسيس سمث) ،كل هذه المجموعة من الكتب تعد مرجعاً كان له الأثر الكبير في نقل التفاصيل الحياتية الشرقية، والتي كانت مجهولة أو غير موثقة قبل هذه الحقبة فهي ذات مكانة مهمة خلال القرن السابع عشر والثامن عشر مع نشوء الحاجة إلى معرفة الشرق وتخيلة بصورة أعمق ، ومن ابرز تأثيرات الفن الاستشراقي في مجال البيئة المعمارية أيضاً ، والتي اقتبسها الأوربيون عن طريق الحروب الصليبية على سبيل المثال بعض الأساليب المعمارية* من قلاع سوريا ومصر كالمشربيات ، ومما اقتبسوه أيضاً المراقب الصغيرة على الأسوار والأبراج الصغيرة البارزة (شكل ١١) والتي تجاوزن الأثر التشكيلي الى الفن المعماري الغربي نفسة كدليل على عمق التأثير العربي على الخيال الاوربي [١] .

- اثر العادات والتقاليد الاجتماعية في الرسم الاستشراقي :

اعجب الغرب كثيراً بالحكايات والعادات والتقاليد الاجتماعية ،والحرف المختلفة في الشرق العربي واستلهم أشكال جديدة وظفها في انتاجة، ولقد كان للخزف الإسلامي اثراً كبيراً في تطور صناعة الخزف في أوربا ، ومن جهة أخرى، فقد اثرت هذة أشكال في بناء اللوحة الاستشراقية وتخييلها وأضاف لها سمة واجواء شرقية مهمة ، ولا سيما بوساطة الإشكال المأخوذه من الأندلس الإسلامية التي ازدهرت فيها صناعة الخزف ذي البريق المعدني، وكانت مصانعها تشتغل لحساب كثير من الباباوات والكرادلة والأسر النبيلة في أسبانيا والبرتغال وايطاليا وفرنسا .[٢] ونظراً لكون الخزف – كحرفة لها دلالة اجتماعية خاصة - له القابلية على الكسر في إثناء النقل فانه لا يوجد إلا في أماكن أوربية قليلة في العصور الوسطى ، ولكن اكتشاف آنية زجاجية إسلامية في السويد وجنوب روسيا بل في الصين ، يدل على إن صعوبات النقل لم تحد دائماً دون نقل هذه الأواني .[٣] فقد كانت تلك الأواني في العادة تستقر أخيرا في

* شيد النورماندون في صقلية عمائر تتجلى التأثيرات الإسلامية في تصميماتها وقبابها وعقودها وأعمدتها وزخارفها (شكل ١٢) كما اقتبس المعماريون الإنجليز من العمارة الإسلامية زخارف من فروع نباتية كانوا يرسمونها من العمائر بصورة بارزة ويسمونها بالارابسك ، كما تبدو في جنوب ايطاليا التأثيرات العربية وخاصة أبراج النواقيس في ايطاليا التي بنيت في عصر النهضة وكانت مقتبسة من أسلوب المآذن المغربية ، كما أعجب الإيطاليون بظاهرة معمارية جميلة شاعت في مصر على عهد المماليك وهي تبادل طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون مع أخرى استخدموها في الواجهات الرخامية المخططة التي شيدت في بيزا وفلورنسا وجنوا وفينيسيا ، ،كما استخدمت المقرنصات والارابسك ووريقات الشجر ذات الفصوص الثلاثة حيث تظهر جميعاً في كنيسة يعود تاريخها الى النصف الثاني من القرن الرابع عشر للميلاد .(حسن ، زكي ، فنون الإسلام ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٩م ، ص٦١).

[١] ينظر: الدسوقي ، محمد كمال ، تاريخ المانيا ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ص٥٢ . وللمزيد ينظر: المشهداني ، محمود حسين عبد الرحمن ، تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الرسم الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص٧٣ .

[٢] ينظر:حسن ، زكي ، فنون الإسلام , المصدر السابق ، ص٦١ .

[٣] بوزورث ، شاخت ، تراث الإسلام ,ج١, سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الاعلى للفنون والاداب، ،الكويت، ١٩٨٨م, ص٩٩.

الكاتدرائيات والكنائس* والأديرة الت يشغلت اوقات اغلب الفنانين الاوربين في العصور الوسطوالى ما بعدها .[1]

وعلى الرغم من أهمية صناعة المعادن الإسلامية في العصور الوسطى فقد كان لها فيما يبدو تأثير اقل على الفن الاستشراقي ، وربما يرجع إلى إن القطع المعدنية المفردة كانت في العادة ثقيلة إلى درجة لم يتمكن معها الحاج الغربي أو المحارب الصليبي من حملها معه عند عودته إلى بلاده ، ومع ذلك فهنالك دلائل على وجود قطع من الموضوعات المعدنية الإسلامية* في أوربا وهذا ما صور في الكثير من لوحات المستشرقين بالرغم من قلتها كما يقول بعض المؤرخين، وعلى ما خلفته من اثر ، واحتاج الرسام الاستشراقي الى رسم الكثير من العادات والتقاليد الاجتماعية العربية الشرقية ,كالزواج والختان وعرض البضائع في الأسواق كاسواق السلاح والاثار والمزهريات والسجاد(شكل ٥,١٩,٢٢,٢٤,٣٠.٣٣) وكل هذا تساعد الرسام الاستشراقي على إظهار الصفات المميزة لطبيعة المكان الشرقي والعادات والتقاليد التي تشغله ,فكل هذه كانت تصور برومانسية وتخييل عالي تنسجم مع طبيعة المخيلة الاستشراقية التي يحملها الاستشراقي

---

* واشهر ذخائر الكنائس من الآنية الزجاجية في الوقت الحاضر توجد في كنيسة القديس (اصطفان) في فينا ، وهي عبارة عن قارورة (زجاجية) (حاج شامية) مطلية بالمينا ويرجع تاريخها عام (٦٧٩هـ/١٢٨٠م) ، ويقال إن هذه القارورة تظم تراباً من ارض بيت لحم مشبع بدماء الشهداء ، والزخرفة الفنية في هذه القطعة التي عملت لسلطان غير معروف بطريقة تتنامى الى حد ما مع الجو الديني لأنها تضم موضوعات دنيوية مختلفة بينها مجموعة من السماسرة الموسيقيين جالسين على حافة الماء ، وهناك قطع أخرى يستطيع الشخص المهتم بالتعرف عليها عن طريق المتاحف ، مثال ذلك ما تجده في القائمة الخاصة بمقتنيات (شارل الخامس) ملك فرنسا (١٣٧٩-١٣٨٠) ،إذ نجد في هذه القائمة ثلاث أوان من الزجاج على الطراز الدمشقي فضلاً عن وعاء زجاجي سراج ، وقطع زجاجية أخرى من المكان نفسه (أي من دمشق) وفي بعض الأحيان كان يظن إنها من الصليبيين أو من (شارلمان) نفسه زيادة في التعظيم. (ينظر: نفسه ، ص٤٦٩).

[1] ينظر: نفسه ، ص٤٧٠ .

* أقدم هذه النماذج واشهرها هو تمثال العنقاء البرونزي الموجود في بيزا ، ويعد هذا التمثال واحداً من المشغولات المعدنية الممتازة من العصر الفاطمي في مصر ، وحدث في وقت متأخر ، وربما في القرن السابع عشر ، إذ دخلت قطعة معدنية إسلامية شهيرة أخرى من العصور الوسطى في مجموعة مقتنيات ملكية غربية في ظروف غير معروفة ومجهولة ، وآيا كانت هذه الظروف فان القطعة المعدنية التي تعرف باسم (معمدة القديس لويس) ، قد وصلت متأخرة جداً ولم يكن لأسلوبها في الزخارف اثر واضح على الفنانين الاستشراقيين، وحدث ارتباط بين الحروب الصليبية وبين قطعة معدنية مستوردة مماثلة هي عبارة عن وعاء امتلكه لمدة طويلة (ارنبري) (Arenbery)، ومحفوظ الان في متحف (فرير للفن) Freer Gallery of (Art ، وقد صنع هذا الوعاء لخصم الصليبيين المسلم السلطان الملك (نجم الدين أيوب) ، قبيل منتصف السابع الهجري / الثالث عشر للميلاد ،وبخلاف هذه القطع الفنية الكبيرة المشهورة التي لم يكن لها مع ذلك تأثير واضح ، نجد إن بعض القطع الفنية الكبيرة المشهورة التي يمكن لها تأثير محدد ، وفي بعض الأحيان نجد إن النموذج الأصلي لهذه القطع غير معروف الا عن طريق التي صنعت على منواله وأقدم مجموعة من هذا الطراز تشتمل في الأواني الرومانية الطراز (Romanesque) ، وكانت تستعمل لصب الماء ، ولا يمكن الشك في الشرق الإسلامي قبل إن توجد في أوربا وكان لها في أوربا نفس السمات الوظيفة الشرقية كوجود أنابيب لدخول الماء وخرجه ، ووجود مقابض مشكلة في هيئة حيوانات كما كانت تحمل أشكال المخلوقات العجيبة المقتبسة من الشرق الإسلامي نفسها فضلاً عن أسلوب زخرفتها وجمالها ، وفي نهاية القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي أي في الفترة التي شاع استعمالها في صياغة المعادن الإسلامية أوسع انتشار في أوربا متمثلاً في ظهور عدد كبير من الأوعية والصاع والأطباق الكبيرة والأباريق والشمعدان مصنوعة بهذا الطريقة ، ويحمل أيضاً في بعض المدن الإيطالية الأخرى ، واستمر ظهورها طوال النصف الأول من القرن التالي وجميع هذه الأواني مصنوعة من نحاس شديد البريق ، كان يصاغ صياغة دقيقة ويطلي بالفضة لإعطاء لمعان جذاب ،وفي بعض الأحيان كانت الأواني تصنع بإمضاءات أعضاء جماعة صغيرة من الصناع ، الان هذه القطع الفنية لم تكن تؤرخ قط ، وكانت تسمى في العادة باسم (صفة العجم) الزمينا (Azzimin Work) وهي تسمية مشتقة من المصطلح العربي (أعجمي) ، للدلالة على الأجناس غير العربية (الناطقة بالعربية) ، وظلت هذه القطع الفنية تشتهر لزمن طويل بأنها من عمل صناع من الشرق الإسلامي انتقلوا الى البندقية وعملوا فيها. (ينظر:بوزورث ، شاخت، تراث الإسلام ,المصدر السابق ، ص٤٦١ -٤٦٩ وللمزيد ينظر: المشهداني ، محمود حسين عبد الرحمن ، تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الرسم الأوربي الحديث , المصدر السابق ، ص٧٧.

عن الشرق المعبأ بالحكايات والروايات والبطولات والعادات الاجتماعية الغريبة ,فكان يحاول الرسام الاستشراقي إن يظهر حركات الأشخاص وعلاقاتهم الحميمة , وهذا يشمل العلاقات ما بين الرجال والنساء او ما بين الرجال انفسهم ,فيبدون الرجال في مجالس النساء أكثر شوقاً ورغبة في المغازلة والحب بينما يظهرون فيما بينهم متفاخرين او يتسامرون او مشغولين بالتفكير او بالبيع او التأمل او اللعب بالخيول , عكس النساء الذي صورهن وهن يتأملن حجابهن ويسرحن في انتظار الرجال ,فيما بدت العلاقة ما بين الرجال والاطفال الذكور واضحة ,فيصور طبيعة العلاقة او التربية التي يحاول المجتمع الشرقي بثها في نفوس الاطفال ,فيما بدت العلاقة ما بين النساء واطفالهن من الاناث ,يغلب عليه دفعهن الى التقليدهن في صحبة الرجال عندما يكبرن ويصبحن زوجات او حليلات ,او المهن التي قد يمتهنن كالغناء والرقص وتقديم الخمر للرجال كما في شكل (٥-١٧-١٩-٢٢). [١]

ـ المر أه والهامش الجنسي في الرسم الاستشراقي :

إن صورة المرآة العربية الهشة والمولعة بالجنس وفنونة والرغبة العارمة التي عملها الغربي عن الجنس بقيت في المخيلة الأوربية وانعكست في الرسم الاستشراقي ، فإلى أي حد تبقى صحة هذه الصورة التي يعيشها الغرب عن الشرق بل إلى أي حد يجب إن تبقى هذه الصورة الشاعرية ثابتة في أذهان بعض أبناء الجيل الجديد في الغرب، إن الشرق إذا كان ممتزجاً بالأساطير والأوهام أحياناً ، فانه كان في جميع الأوقات شرفاً أمد الإنسانية في العالم بكثير من العطايا الحضارية التي ما زالت موضع العرفان والتقدير ،ولكن ومع هذا فإن نظرة الغرب لم تكن واحدة إزاء الشرق عبر العصور ومنة نظرة الى المرآة ودورها الاجتماعي أو الاساسي (كما يعتقد) وهو الجنس، وذلك تبعاً لتطور ظروف الشرق العربي وطبيعة الحوار معه، ولكن تاريخ الحضارة في الشرق العربي قديمة وعريقة وقصة هذا التاريخ يحفظها الغرب جيداً [٢].

وقد وصف الرحالة (جيمس ريموند ولستيد)* في كتابة الشهير(رحلتي إلى بغداد) ما شاهدة في الشوارع يكشف عن حال المر أه في العراق في ذلك الوقت بقوله:" ولا يظهر سوى عدد قليل من النساء إثناء المناسبات الضرورية في الشوارع ، إلا في الوقت الذي يذهبن فيه إلى الحمام ... ولكن عندما يفعلن ذلك يمتطين الحمير، ويغطين أجسامهن بكاملها فلا يستطيع المرء إن يظفر بنظرة منهن ...ويكون وجه المرآة نصف مخفي بحجاب خفيف من الحرير الأبيض ، أو بحجاب مصنوع من شعور الخيل ، فيه فتحتان ترى منها عيناها السوداوات المتلألأتان ... وما يزال النساء يزججن حواجبهن وأهدابهن بمسحوق رطب اسود اللون ، وورد ذكره في التوراة في سحر الملوك (الجزء الثاني ٩ : ٣٠) حيث جاء وصف اليزابيل بأنها كانت تصبغ وجهها أو حسب العبارة العبرية الصحيحة إنها كانت تصبغ عينيها، ويستعمل اللبان ، أو اللوز المحروق ، وجملة مواد أخرى لهذا الغرض" .[٣]

---

[١] ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث , المصدر السابق,ص٣٨

[٢] ينظر: نفســه، ص٨ .

* احد الرحاله الإنكليز زار العراق في القرن الثامن عشر (١٨٣١م) وكتابه (رحلتي الى بغداد) يصف فيه حال العراق في ذلك الوقت وقد استفادت منة المخابرات الانكليزية في تحليلها للمجتمع العراقي .(للمزيد ينظر: ولستيد ، جيمس ريموند ، رحلتي الى بغداد , ت: سليم طه التكريتي ، نشر مكتبة النهضة العربية ومكتبة إحياء التراث العربي ,بغداد ١٩٨٤ ، ص٩).

[٣] ينظر: نفســه ، ص٩٣ .

إذ كان للمرآة العربية* منذ الجاهلية مكانة مرموقة بين قومها مستمدة مما كانت تتحلى به من رجاحة عقل وسعة علم ومتانة خلق .[٢]

وكان الرسامون الفرنسيون سباقين إلى استلهام الموضوعات المتنوعة والاصيله من بيئة المغرب العربي خاصة مهتمين بموضوع المرآة ، ولا غرابة في ذلك لان معظم بلدان هذه المنطقة كانت مستعمرات فرنسية ، غير إن النجاح المذهل التي حققته لوحات هؤلاء في اشهر المعارض بباريس ولندن جعلت الرسامين من أمريكا وإنكلترا وسويسرا وألمانيا وغيرها يرحلون صوب البلدان العربية بشمال أفريقيا ، حتى صارت مدن الجزائر والمغرب الوجهات ألمفضله لهؤلاء حيث يمكثون فيها ازمنة تطول أو تقصر يستوحون الفن ويعودون بحصاد كبير ولا تزال اشهر المتاحف العالمية تحتفظ بالكثير من غلاله اليوم .[٣]

وهكذا كان ازدهار الرسم الاستشراقي في تلك الحقبة حيث وصل إلى أوربا من مظاهر الجمال للحياة الشرقية بتنوع الموضوعات التي تطرق إليها الرسامون المستشرقون برصدهم العادات الاجتماعية وتتبع الحياة اليومية في ألازقة الضيقة برؤية فنية، إلا انه مع كل هذا فقد أخذت المرآة حضوراً واسعاً ومهماً في لوحات الفنانين المستشرقين الذين وجدوا فيها جمالاً متميزاً وسحراً غير مألوف ، وقد كان لتأثير الفنان الفرنسي (ثيودور شاسيرو) (١٨١٩-١٨٥٦) بمواطنيه الفنانين المستشرقين (ديلاكروا ، اتيان دينيت) فقد تفنن في رسم النساء العربيات وهن على شرفات البيوت أو خلال جلسات الفرح والرقص كما أبدع بصفة خاصة في رسم البدويات بأزيائهن التقليدية (شكل٢٤) .[٤]

وقد اهتم الرسام (ادوارد ايدي ليجرند Edouard Edy-Legrand) * بالنساء المغربيات في بلدان المغرب العربي ولا سيما المرآة البربرية في منطقة القبائل الجزائرية كما يتجلى ذلك في لوحته (الصديقتان) (عام ١٩٤٥م) (شكل ١١) والتي يلاحظ فيها إن ألوانها اقرب إلى الاتجاه الفني الوحشي.[٥]

وقد تناولت (لونا ثورتن) في كتابها (المرآة في لوحات المستشرقين) المرآة التي رسمها المستشرقيين من عدة جوانب فهي تأخذها كجمالية وتأخذها من منظار أخر على إنها دلالة مثال للحب، ومتعة الحياة ، ومن دلالة واقعها الاجتماعي أيضاً، ومن عادات وتقاليد تمارسها كل مرآة في البلد الذي تكون فيه وتعددت لوحات المرآة الشرقية عند الرسام (هيوبلت لازار جيس Haubalt Lazer – Geas) (١٨١٧-١٨٨٦ م) وقد رصد نماذج كثيرة للمرأة وهو

---

* تنظر المرأة الأوربية اليوم الى المرآة العربية نظرة ازدراء فهي تتصورها أمية تعيش حبيسة بين جدران البيوت مع زميلاتها الحريم لنهج الرجل ، إرضائه ، وتقوم على خدمته ،وقد غفلت المرأة الأوربية التي تخال إنها بلغت ذروة التحضر ، وانفردت به غفلت عن حقيقة لو فطنت اليها لانتهت من كبريائها ، فهي لم تبتدع مقومات تحضرها ، ولكنها ورثتها عن المرأة العربية وليس احسب إن قارئاً عربياً يجهل اليوم ما ورد في الكتاب (المعلقات السبع الذهبية) صفحة١٤ للأخوين (آت و وبلغرد بلنت) ما يلي،(كانت خيام العرب حتى في الجاهلية ، تضم سيدات أدبيات مثقفات ، ينظمن الشعر ، ويجلسن في مقعد التحكيم بين فحول الشعراء) جاء في كتاب (الشعراء التروبادور) للمؤرخ المصنف (روبير بريفو) ما يأتي ، (ليس هناك خطأ افضح من الظن بأن العرب لم يعرفوا من الحب الا لونه الجنسي الشهواني .. ومما يؤسف له إن هذا الخطأ شائع بيننا . إن الحب المثالي المبني على تقديس المرأة من أهم تقاليد العرب الموروثة عن الجدود الاقدمين ، بل إن التعلق الحماسي بالقبيلة غرس في نفس العربي تقليد الفروسية التي سعت به عن الدنيا ، وبثت في الإخلاص للمرأة ، وحملته على احترامها ، وقد انعكست هذه المشاعر في الشعر العربي التقليدي).

[١] ينظر: السامرائي ، فيصل ، العرب والحضارة الأوربية ، المصدر السابق ، ص٤٢-٤٨.

[٢] ينظر: نفسه، ص٤٨.

[٣] الطرابلسي ، مراد ، المستشرقون وفتنة النساء العربيات ، المصدر السابق ، ص٩ .

[٤] ينظر: الطرابلسي ، مراد ، المستشرقون وفتنة النساء العربيات ، المصدر السابق, ص٩-١١ . وللمزيد ينظر: Lynne ,tharnton، The Orientlist Painters- Travelers .op.cit.p. ٧٦ .

* مستشرق انكليزي زار البلاد العربية وخاصة شمال افريقياً عن طريق الحملات العسكرية في بداية القرن التاسع عشر.(للمزيد ينظر:

[٥] Lunne , Thorntou . Women As Portrayed In Orientlist Painting .op.cit.p.٢٧.)

يتنقل في السهول المتجهة غرب الجزائر العاصمة ومنطقة القبائل، ومن اشهر لوحات هذا الفنان الذي برع أيضاً في الموسيقى وتأليف ألاغاني لوحة (فاطمة) (شكل١٥) ولا تزال لوحاته الأصلية بمتاحف الجزائر إلى اليوم، كما تفنن الرسام الفرنسي (هنري ريجنولت – Henri) Regnault*(١٨٤٣-١٨٧١) في رسم المرآة المغربية وكانت اشهر لوحاته في ذلك لوحة (سلمى)(شكل٤٤) وهو بورتريت لفتاة مغربية في ريعان الشباب، وقد عرضت بباريس في صالون خاص عام (١٨٦٧ م) بيد إن هذا الرسام الذي طبعت لوحاته الاستشراقية مسحات رومانسية مميزة، اتجه في المرحلة الأخيرة من إنتاجه الفني إلى رسم لوحات يميزها العنف والقتل ومناظر الدماء كما في لوحته الشهيرة (الساموراى)(تنفيذ تحت أمره الملك المغربي في غرناطه) (لوحة ١٧) [١] .

يقول (ارفن جميل شك) ** إن النظرة الاستشراقية في تلك الحقبة قد صورت بلدان المشرق على إنها مرتع للجنس وأللذه في أجواء غريزية وسرية لا تستند إلى حقائق وما هي هذه المبررات إلا نظرة تخيلية قد تكون صحيحة وقد تكون خاطئة ،فهي نتاج للحكايات التي ترجمت عنالف ليلة وليلة ، وكذلك إن الجواري والحريم هو جزء حقيقي من التاريخ العربي الإسلامي ، ويرى البعض إن هذة الفترة قد تكون عداءاً للعرب خاصة كما يصورها (ادوارد سعيد) في كتابة: (الاستشراق من نظرة استشراقية حديثة) ، إن هذا الكتاب -الذي ترجم إلى العربية- قد أعطى نظرة إلى الشرق سادت زمناً في الغرب وعدت ذلك القسم من الكرة الأرضية عالماً من الغرائز والأجواء السرية في الغربة من ناحية الجنس وماله به علاقة بالشرق ، وتصور الغرب لذلك يأتي من حيث يقول (شك) باستعارة مجازية من (فولتير): ربما يمكننا القول انه لو لم تكن هنالك مجتمعات الحريم وتعدد الزوجات في بقاع أسيا وأفريقيالكان على الأوربيون إن يخترعوها، لكنها قد وجدت المواقف الغربية تجاه العالم الإسلامي عموماً على مدى عدة قرون عن طريق توليفة من الاستنكار اللأخلاقي والشهوانية الجنسية.[٢]

لذا فقد اكتسب هذا الموضوع مكانة مهمة في مجال البحث الاستشراقي وفي مجال الإنتاج الفني والبصري الذي بدأ في القرن الثامن عشر حاشداً ترسانة كاملة من الحيل المشكلة في قالب قصصي وتصوير فني للحريم ،والحمام العمومي، وسوق الرقيق ،والمحضيات وتعدد الزوجات والجنس مع الغلمان ، وفي إشارة إلى ما ذكر من قبل عن الأدب الاستشراقي فقد أخذت نساء الحريم في القصص الاستشراقية، وفي أدب الرحالة مكانة ليست بالهينة وفي هذا المجال[٣] . ومنها مثلاً: (قصص إلف ليله وليله) حيث ركز (شك) على طرق تمثيل النساء المسلمات في الكتابات الأوربية الصريحة جنسياً وتحدث أيضاً عن الترجمات والترجمات الزائفة للكتابات العربية، وهزة مسالة طبيعية عندما تاخذ تلك الحكايات والصور الباب القرار ، والخيلة الشعبية فيبدا الكتاب والادباء بالنسج على منوال تلك القصص ، وكذلك بعض الرسامين حين يصوروا مشاهد العرب والجنس والعشق ، والتامل الجنسي ، والتداول الجنسي ما بين الطبقات

---

* (هنري ريجنولت) رسام فرنسي ولد في عام ١٨٤٣ م وتوفي في بوزنافيل في فرنسا(١٨٧١ م) كان له اهتمامات بالنساء وأبدع فيه ولكنه في الفترة الاخيره اتجه الى رسم اللوحات العنيفة أي قطع الرؤوس والمشاهد العنيفة كما في لوحه محارب الساموراى وسلمى.(للمزيد
Tharntan , Lynne , the oreintalists painter – Travelers , op.cit.P.١٥٠.)

[١] Lynne , Thornton ، The orient list painter – travelers .op.cit.p .١٥٠ .
وللمزيد ينظر: الطرابلسي ، مراد ، المستشرقون وفتنة النساء العربيات ، المصدر السابق،ص٤ .

** ارفن جميل شك كاتب استشراقي أمريكي من اصل تركي له عده كتابات في المجال الاستشراقي منها الاستشراق جنسياً وقد ترجم الكتاب الى العربية .(للمزيد ينظر: جحا، جورج ، الاستشراق جنسياً(ربط الجنس بالشرق ضرب من العداء الغربي للآخر ،(موقع انترنت) (www.arab online. com) العرب اونلاين ,٢٠٠٣/٠٧/٣١).

[٢] ينظر: شك، ارفن جميل ، الاستشراق جنسياً ,ت:عدنان حسين ، قدس للتوزيع والنشر ، بيروت ، دمشق ، ٢٠٠٣م، ص٥٧-٥٨ .

[٣] ينظر: نفســه ، ص٥ .

الاجتماعية المختلفة ، فتظهر المرآة الشكل الرئيسي في تلك اللوحات وهذه بالتاكيد نظرة ذكورية للموضوع لان اغلب الرسامين هم ذكور الذين يبحثون عن الفتنة والجمال ، في الأجساد الطرية للنساء العربيات وبحركات مختلفة .[١]

لذا نجد إن ما قصد به الوعي للرسام الاستشراقي قد جعل فنه وموضوعه الجنس أصلاً إبداعيا رئيساً في العملية الفنية الاستشراقية ، مما يمنح هذا الاتجاه الفني توجهاً غائياً يحدد مهمتة وأهدافة ويكشف عن بعض تجليات الإبداعية للفن الاستشراقي وفقاً للرؤية (المعرفية والجمالية) التي يبنى عليها وعي الفنان الاستشراقي الناقل، بحيث تكون الرؤية هنا أشبه بالعمق الخفي، محركاً خيوط نسيج اللوحة(التكوينات) مربطاً بعضها ببعض ، انطلاقاً من موقف إبداعي ومن موضوع قد أدركه مسبقاً .[٢]

إذن؛ الوعي الايروتيكي الاستشراقي هو حالة خلاقة من حالات الوعي المبدع لأنها تستنبط جانباً استشراقياً حيوياً من الصعب استنباطه والكشف عنه بحكم الظروف الطبيعة والاجتماعية السائدة، والتي تجعل تحقيقة والكشف عنه في هذا البحث أهم من وعية فقط ، كما لان مشايعته وخصوصيته الأدائية الاستشراقية تجعلان من التفكير فيه والتأمل والوعي بمنطلقاته والكشف عن أهم الرسامين الذين تناولوا هذا الموضوع بحساسية يجعله أمرا منفرداً يحتاج إلى وعي قادر على إزالة الألفة المتراكمة ،ويلاحظ إن اغلب الرسومات كانت قد صورت لموديلات مختلفة ، فالاجساد الباهتة البياض تقتترب ـ على الاغلب ـ من لون البشره الغربية أكثر من لون البشرة العربية، وهذه إشارة إن اغلب الرسومات رسمت للشرق – أي عندما عاد الرسامين المستشرقيين الى ديارهم – فبدات عمليات التخييل للوصول الى أفق خيالي وذوقي بذكر الشرق ، فاستخدم الرسامين الاستشراقيين ما خطط لة ، فقد اقاموا توليفة مابين العمارة والاكسسوارات والذاكرة الحية للموديل الذي يمثل دوراً رئيسياً في اللوحة ، فصوروها نساءاً شرقيات ممتلئات بالحب والجمال ورغبة جنسية لاتنتهي.[٣]

---

[١] ينظر: نفســه،ص٦-٥ .

[٢] شريح ، محمود ، الهامش الجنسي لارفن جميل شك في ترجمته للعربية الاستشراقية جنسياً , جريدة النهار اللبنانية ، الأحد ١ حزيران, بيروت ، ٢٠٠٣،ص ٢ .

[١] ينظر: شريح ، محمود ، الهامش الجنسي لارفن جميل شك في ترجمته للعربية الاستشراقية جنسياً , جريدة النهار اللبنانية،المصدر السابق, ص ٢.

ـ تقدمـــة :

كثيراً ما يتردد على السنة الأكاديميين وفي الصحف وفي المجلات وفي الكتب كلمة استشراق، وقد بالغ البعض في ذم الاستشراق وكل ما يمت إليه بصلة ،بينما يرى البعض الأخر إن الاستشراق إنما هو جهد علمي لدراسة الشرق ،وخاصة في بعض الذين تتلمذوا على أيدي بعض المستشرقين بحكم قربهم من هذا المفهوم حيث يرون فيهم المثال في ألمنهجية والاخلاص والدقة وغير ذلك من الوصف والنعوت المادحة.[١]

وفي الحديث عن معنى الاستشراق يرى البعض إن الاستشراق له دلالة الشروق والنور والوجود، والمدلول انه إذا أشرقت الشمس أضاءت، ولفظ المشرق دال على الوجود، والمغرب دال على العدم ، وقد يكون هذا اقرب إلى التأويل والعلمية.* فهناك فرق ما بين الثقافة الشرقية والثقافة الغربية, فالشرق ذو ثقافة تعتمد اللمسة الفنية والخبرة الذاتية، وذات طابع روحي، وثقافة الغرب علمية محددة بالحسي بشكل عام ، ونظرة الشرقي في وجوده نظرة الفنان التي تمس كل الأشياء مساً بقيم الوجدان .[٢]

وكان ان شغل مفهوم الاستشراق حيزاً كبيراً في الكتابات العربية المعاصرة ، وذلك بسبب أن الحضارة الغربية التي نشأ فيها الاستشراق حضارة غالبة في العصر الحاضر ، وزاد في هذا الاهتمام إن المستشرقين قد كتبوا في شتى القضايا الإسلامية بدأ من علوم القرآن الكريم وتفسيره ، والكتابة حول ألسنة النبوية ، والتاريخ الإسلامي ، إلى ألكتابه في اللغة العربية وأدبها وفنونها ،فضلاً عن حياة المسلمين ،اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً.[٣]

إن الاستشراق تعبير يدل على الاتجاة نحو الشرق، ويطلق على كل ما يبحث في أمور الشرق من ثقافه وتأريخ، ويقصد به ذلك التيار الفكري الذي يتمثل في أجراء الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي والتي تشمل حضاراته واديانه وآدابه ولغاته وفنونه وثقافاته، ولقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن الشرق عامة وعن العالم الإسلامي بصورة خاصة، معبرا عن الخلفية الفكرية للصراع الحضاري بينهما .[٤]

ولو أرجعنا هذه ألكلمة إلى أصلها لوجدناها مأخوذة من كلمة شرق ثم أضيف إليها ثلاث حروف هي : الإلف والسين والتاء , وليس طلب الشرق سوى طلب علوم الشرق وآداب ولغاته وأديانه، ولعل هذا التعريف اللغوي اقرب اللغة العربية، إما في اللغات الأوربية فترى تعريف أخر يدل على المقصود بالشرق ليس الشرق الجغرافي وإنما الشرق الممتلىء بمعنى الشروق وقوة الضياء والنور والهداية.[٥]

ويشار إلى منطقة الشرق بدراسات الاستشراقية التي تتميز بطابع معنوي، وتأتي مفردة الشرق(Orient) في المعاجم اللغوية الأوربية (الفرنسية، الألمانية، الإنكليزية) ومعناها أشرق الصباح، والشروق انبثاق ضياء الشمس، وتدل هذه

---

[١] ينظر: مطبقاني، مازن صلاح،الاستشراق،المصدر السابق،ص٤.

* بالاعتماد على إن الثقافة الشرقية هي ثقافة روحية دينية حيث للدين دور مهم في حياة الإنسان الشرقي أما الجانب الأخر، فهو جانب مادي, وأيضاً على النظريات ألعلمية ألنفسية في تحليل المجتمع الغربي.(وللمزيد ينظر: زكي، نجيب محمود، الشرق والفنان، دار الشؤون الثقافية ألعامه، بغداد ، (د.ت)، ص٢٤).

[٢] ينظر: زكي، نجيب محمود، الشرق والفنان، المصدر السابق ، ص٢٤ .

[١] ينظر: خلوصي ، صفاء ، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، مطبعه الرابطة ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٣٧ , ص٢٤. وللمزيد ،زكي، نجيب محمود،الشرق والفنان، المصدر السابق، ص٢٤ .

١ ينظر:سعيد، ادوارد،الاستشراق؛المعرفة، السلطة ،الإنشاء،المصدر السابق,ص ٧٣.

[٥] ينظر:مطبقاني، مازن صلاح،الاستشراق,المصدر السابق,ص٢. وايضاً،السامرائي، مجيد ,واقع الفن الاستشراق في مصر والعراق في القرن التاسع عشر،المصدر السابق ,ص٢.

ألكلمة على تحول من المدلول الجغرافي الفلكي إلى التركيز على معنى الصباح متضمنة معنى النور واليقظة وتستخدم أيضاً(Orient) بمعنى وجه أو هدى أو ارشد أو يعلم ويبحث عن شيء ما، وبالفرنسية تعنى كلمة (Orient) توجيه الحواس نحو اتجاه أو علامة في مجال الأخلاق أو الاجتماع أو الفكر أو الأدب، وتعني هذه الكلمة في الألمانية (Orientate) الاهتمام في المجال الفكري أو الروحي.[١] يحيلنا إلى الارتباط بتعريف مفهوم الاستشراق والذي يعني هنا الكشف عن معرفة شيء ما.[٢]

[١] ينظر:السامرائي، مجيد، واقع الفن الاستشراقي في مصر والعراق في القرن التاسع عشر،المصدر السابق،ص٥-٧.
[٢] ينظر:نفسه،ص٧.

وقد عرف الكثير من الغربيين البارزين في هذا المجال مفهوم الاستشراق* ومنهم (سلفستر دي ساسي De-sesi)** (١٨٣٨م) الذي عرفة بأنة علم يختص بفقة اللغة خاصة، واقرب شيء إليه ، بالنتيجة هي مشتقة من كلمة شرق ،ويعتمد المستشرق الإنكليزي (اربري Arbree) *** على تعريف قاموس أكسفورد في تعريفه للاستشراق والمستشرق تحديداً بأنه الشخص المتبحر في لغات الشرق وآدابه.[١]

يستنتج الباحث مما سبق إن عملية التحويل في هذا المفهوم تأتي من خلال عملية الكشف المتواصلة والتي سادة الحضارة الأوربية في تلك الحقبة والتي تسمى بالثورة الصناعية لاكتشاف عوالم جديدة، وإذ كان هذا المفهوم يعكس رغبة المستعمر العميقة في فهم طبيعة الثقافة العربية بشقيها المشرقي والمغربي والسيطرة على كل آليات التي تحركها، فالواقع على هذا الأساس يفرض علينا التعامل معه بتأني وحذر وذلك بالنظر إلى :

- إن الاستشراق حركة استكشافية واكبت الحملات الاستعمارية التي قام بها الغرب فوق تراب البلاد العربية.
- ويعني الاستشراق في صورته الرمزية، عجز الذات العربية الإنسانية عن معرفة نفسها/ذاتها ووجودها وتحديد حجم قوتها (وهذا هو اخطر تعريف في هذا المجال).[٢]
- لا يمكن للدول العربية الاستغناء عن الدراسات والمعرفة الغربية وذلك لقصور آلياتها المعرفية أو امكاناتها المادية، ولذلك فلابد إن نمعن النظر بمجموعة الدراسات النظرية والفنية التي قام بها المستشرقين وتأثيرها على النظرة الغربية للبلاد العربية واماكن الجمال والاثارة التي حفزتهم لانجاز هذة الوقاتع الحقيقة والمتخيلةعن البلاد العربية ، وأثرها في ترك رؤية معرفية وجمالية خاصة عن المنطقة العربية ساهم فيها بشكل خاص الرسامين الاستشراقيين، دون الدخول في الجدليات الواسعة الذي يطرحها هذا الموضوع هنا، سنحاول الاقتصار على تعدد الإغراض والأهمية والنشأة من الناحية المعرفية والحضارية بإيجاز، وعلى التجربة الاستشراقي في المجال التشكيلي كغيرها من التجارب المهمة الأخرى.[٣]

نشأة الاستشراق وأهدافه :

تعد الدراسات الاستشراقية التي قام بها المستشرقين عامة والرساميين خاصة, مهمة على كثير من الاصعدة الجمالية والاجتماعية والتأريخية والثقافية والسياحية والاقتصادية وهذة الجوانب بالطبع تؤثر تأثيراً كبيراًعلى حاضر الدراسات في الدول العربية، وإن ما أضاف إلى

---

* هنا يجب إن نتوقف عند بعض القرارات الغربية التي تعني بهذا المجال فقد أوصت منظمة المؤتمرات العالمية في مؤتمرها الذي عقد في باريس عام ١٩٧٣م بان يتم الاستغناء عن مصطلح الاستشراق والمؤتمر العالمي للدراسات الإنسانية حول أسيا وشمال أفريقيا(Achsana) وقد عارض هذا القرار دول كتلة(Acanas)(شرق وشمال أسيا) ثم تم تغيره إلى العنوان السابق.(ينظر:حميش، سالم،الاستشراق في أفق انسداده،المصدر السابق ، ص٨.وللمزيد ينظر:مطبقاني، مازن،الاستشراق، المصدر السابق،ص ١٥).

** مستشرق فرنسي ، يعتبر من المستشرقيين المنصفيين اهتم بالادب والنحو مبتعدا عن الخوض في الدراسات الإسلامية، والية يرجع الفضل في جعل باريس مركزاً االدراسات العربية، وكان ممن اتصل بة رفاعة الطهطاوي .(ينظر: مطبقاتي، مازن صلاح،الاستشراق،المصدر السابق، ص٢).

*** يعد من المستشرقين المنصفين في البحوث الاستشراقية له عدة كتب في هذا المجال ومنها الإسلام اليوم صدر عام (١٩٤٣م) وله التصوف عام(١٩٥٠) وترجمة معاني القرآن .(ينظر: ال خليل، أنور زين محمد،تأملات في الفن التشكيلي الاستشراقي ، جريدة الوطن الامارات ، العدد ٦٣٢ ، ٣ يوليو ، ٢٠٠٤م ،ص١٢).

[١] ينظر:حميش، سالم،الاستشراق في أفق انسداده،المصدر السابق،ص٨.وللمزيد ينظر:مطبقاني، مازن،الاستشراق، المصدر السابق،ص ١٥ - ١٦.

[٢] ينظر:نفسه،ص٧-٨.

٢ ينظر:مطبقاني، مازن،الاستشراق، المصدر السابق،ص٧.

أهمية الاستشراق؛ هو سلسلة البعثات العلمية إلى ديار الغرب والتي بدأت منذ بداية القرن التاسع عشر في عهد محمد علي الكبير وبعض الحكام المعاصرين له في العالم الإسلامي، وقد تلقى الكثير من هؤلاء العلوم على أيدي المستشرقين، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد استضافت بعض الجامعات العربية والإسلامية عددا منهم للتدريس فيها كما حدث في الجامعات المصرية حيث استضيف بعض المستشرقين لتدريس آداب اللغة العربية.[١]

وقد صدرت بعض الكتابات تتناول تعريف الاستشراق ونشأته وأهدافه ودوافعه ومناهجة ومنها: موسوعة الوسيطة للأديان والمذاهب الفكرية المعاصرة ـ دائرة المعارف الإسلامية* فهي من أهم الأطاريح التي نزلت في هذا الموضوع, وترى إن يكتب عن الاستشراق لما له في تأثير الفكر العربي الإسلامي المعاصر.[٢]

ويرتبط مفهوم الاستشراق بظهور اللفظة لأول الأكاديمية مره بالإنجليزية عام(١٧٧٩) ثم بالفرنسية عام(١٧٩٩)وبعد ذلك تبنت الاكاديمية الفرنسية مفهوم الاستشراق في عام(١٨٣٨)، ومع هذا فأن الباحثين اختلفوا في نشأه الاستشراق تاريخياً أي في تحديد سنة معينة أو حقبة معينة لظهوره، ولعل من الآراء في ظهور الاستشراق هو انتشار الإسلام واهتمام النصارى بهذا الدين بعد هجرة المسلمين إلى الحبشة، وقد كان ملكهم النجاشي نصرانياً، وما دار من حديث حول هذا الدين بين البطارقة في مجلسه، وكيف أدرك هذا الملك حقيقة هذا الدين فاعتنقه، ويرى آخرون إن أول اهتمام بالإسلام والرد عليه بدا مع (يوحنا الدمشقي john of Damascus)*(٦٧٤-٧٤٩ م), ومنهم من يرى إن الحروب ألصليبية **،هي بداية الاحتكاك الفعلي بين المسلمين والنصارى الأمر الذي دفع النصارى في محاولة التعرف على المسلمين, وبخاصة بعد هزيمة لويس التاسع وأسره في المنصورة، ومما يتمخض عن تفكيرهم من صعوبة هزيمة المسلمين عسكرياً، فلا بد من التخطيط الفكري بجانب التخطيط الحربي والسياسي، وما تمخض عنه بداية الدراسات الاستشراقية, ومن مجموعة الاراء نفهم منها انها منظور من خطاب ديني ، ولكي نفهم طبيعة هذة الدراسات فيجب النظر إليها في الغالب بحذر ، فالدراسات الاستشراقية لم تتخصص بنوع واحد من العلوم أو الاداب ، والغرب عموماً وخلال الانفجار المعرفي والمادي بدأ بدراسة كل العالم وكل الاختصاصات بدقة متناهية وشمولية وهو لم يترك شأن ألا وبدأت الدراسات فيه ، ولذلك فأن هذه الدراسات لم تتخصص في علم ما أو مكان ما بل شملت كل الاختصاصات وكل ألاماكن ، وما الدراسات الفنية الاستشراقية ألا دليلاًعلى ذلك ، فأغلبه جمالية فنية خالصة .[٣]

وثمة رأي له عدد من المؤيدين, هو إن احتكاك النصارى الغربيين بالمسلمين في الأندلس، هو الانطلاقة الحقيقية لمعرفة النصارى بالمسلمين والاهتمام بالعلوم الإسلامية، ولاشك إن هذه البداية لا تعد البداية الحقيقية للاستشراق ليس بالذي أصبح فيما بعد ينتج ألوف الكتب

---

[١] ينظر:السامر، فيصل،العرب والحضارة الأوربية،الموسوعة الصغيرة، مطبعة الحرية للطباعة والنشر,بغداد ، ١٩٧٧م,ص١٧-١٥.وللمزيد ينظر:بهنسي.عفيف ،اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق،ص٩.

* ظهرت الطبعة الأولى منه بالانجليزية والفرنسية والالمانية, وقد صدرت في المدة (١٩١٣-١٩٣٨م)، غير إن الطبعة الجديدة قد ظهرت بالانجليزية والفرنسية فقط عام(١٩٤٥م) وحتى عام (١٩٧٧م) .(ينظر: نفسه،ص٥).

[٢] ينظر: خلوصي ، صفاء،في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية،المصدر السابق، ص٢٦-٢٧.

* افلاطوني محدث مسيحي التزم الاناجيل في شروحة ،لكنة كان يلجأ في ذلك إلى الفلسفة اليونانية ويعد أخر الفلاسفة الإباء المسيحيين الاغريق ، اشتهرت كتاباتة في القرنين الثاني والثالث ،وهو يجمع بين اقوال الماضي والحاضر. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص٥٣٧).

** إن التعرف على التشكيل الاستشراقي لدي المؤرخين الذين يتناولون الحروب الصليبية يكون بمفهوم غربي أوربي نحو الشرق الإسلامي, وهناك اختلاف في رأي المؤرخين في بدايات هذه الحروب ، فمنهم من يقول إنها بدأت في عصر بني أمية وزمن بني عباس في معركة عمورية التي قادها المعتصم،ومنهم من يقول إنها بدأت في معركة القسطنطينية(٧١٧-٧١٨م).(ينظر:الباش،حسن ، الحروب الصليبية ومناهج الاستشراق،(موقع انترنت، التشكيلي، الكويت)(www.altechkile.com).

[٣] ينظر:المطبقاني، مازن صلاح، الاستشراق،المصدر السابق،ص٥.

سنويا ومئات الدوريات، ويعقد المؤتمرات، وتعد هذه جميعاً من قبيل الإرهاص لها وما أتى بعدها يعد من قبل تعميق ألفكرة، والتوسع فيها وشد الانتباه إليها، فالبداية الحقيقية للاستشراق الذي يوجد في العالم الغربي اليوم ولاسيما بعد إن بنت أوربا ننهضها الصناعية والعلمية وأصبح فيها العديد من الجامعات ومراكز البحوث، وأنفقت ومازالت تنفق بسخاء على هذه البحوث.[١]

أن أزدياد النشاط الاستشراقي كان قد بدأ بعد تأسيس كراسي اللغة العربية في عدد من الجامعات الأوربية مثل كرسي أكسفورد عام (١٦٣٨م) وكمبريدج عام (١٦٣٢م)، فضلاً عن تأسيس الجمعيات العلمية مثل الجمعية الآسيوية، والجمعية الاستشراقية الأمريكية والجمعية الملكية الآسيوية البريطانية وغيرها، وكانت من المشروعات الاستشراقيه المهمة إنشاء مدرسة اللغات الشرقية ألحية في فرنسا التي كانت تعد قبلة المستشرقين الأوربيين وساهمت في صبغ الاستشراق بالصبغة الفرنسية مدة من الزمن، وكذلك في إنشاء الجمعيات الاستشراقية، وأيضاً بداية منظمة المؤتمرات ألعالميه للمستشرقين عام (١٨٧٣م) وفي عقد مؤتمراته السنوية أيضاً، لتكون انطلاقة كبرى للاستشراق، حيث تجمعت فيها العناصر العلمية والإدارية والمالية فأسهمت جميعها أسهاما فعالا في البحث، والاكتشاف والتعريف على عالم الشرق وحضارته فضلاً عما كان لها من أهداف استقلالية واستعمارية [٢]. إن الاستشراق مجموعه من الأهداف(منفصلة ومتداخلة في الوقت نفسه) وهي كألاتي :

١. الهدف الثقافي العام :

كان في ازدياد اهتمام الأوربيين ببلدان الشرق منذ القرن السادس عشر، ولاسيما بعد نشر نصوص علمية وأدبية, وقيام حركة نهضوية كبيرة، واكتشاف الأوربيون انه لا يسعهم الاكتفاء بالنصوص اليونانية واللاتينية وحدها، بل عليهم الرجوع إلى نصوص عربية وسريانية وشرقية أخرى، لتفهم حركة الفكر والعلوم، فقد مرت الحضارة الإنسانية ومنها الغربية بعدة ادوار حضارية، منها دور مهم وخطير هو دور الحضارة العربية الإسلامية، وقد جال بعض ألرحالة الغربيين المناطق الشرقية التي كانت خاضعة آنذاك لهيمنة السلطة العثمانية بدافع من حب المغامرة والاستطلاع مثل (كزفيه دوهال)* الذي عبر نهر الفرات على متن ألواح خشبية ،أما (بيترموشر)** الذي طاف بلاد العراق وفارس باحثاً عن إعشاب طبية، وقد وضع هؤلاء مؤلفات وصفوا فيها ما شاهدوه وما سمعوه في بلاد الشرق البعيدة، وعرفت هذه المؤلفات فيما بعد باسم أدب الرحلات .[٣]

حظيت الرحلات إلى الشرق برعاية واهتمام كبير من قبل الحكومات الأوربية، والأكاديميات ألعلميه، فقد رعى ملك الدنمارك رحلة (نيبور)*** إلى الشرق، وقد كان هو

---

[١] ينظر:الرويلي، ميجان, وسعد اليازجي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،(د.ت)،ص٢٨.

[٢] ينظر:نفسه، ص ٢٨-٢٩. وينظر:مطبقاني ، مازن،الاستشراق ، المصدر السابق ، ص٦.

* مستشرق فرنسي زار العراق في بداية القرن التاسع عشر وهومؤرخ وجغرافي متميز كتب الكثير من الكابات حول احوال البلاد في شمال افريقيا وبلاد الشام واصفاً المناطق التي زارها وصفاً دقيقاً.(وللمزيد ينظر: هللر ، اردموته ، الغرب في مرآة الشرق ، المصدر السابق,ص٣٥).

** مستشرق انكليزي متخصص في مجال الطب زار العراق في عام(١٩١٨م) ومن ثم انتقل الى بلاد فارس ثم الى تركيا .(وللمزيد ينظر : نفسه ،ص٣٥-٣٦).

١ ينظر ، نفسه ،ص٣٤-٣٧ .

*** لقد كان (نيبور) ملماً بثقافه الشرق وحضارته وصحب معه في رحلته التي ابتدات في ١٥ أذار (١٧٦٦)على ظهر سفينه عبرت مضيق جبل طارق ماراه بمالطا،الذي قام بوصف تلك الرحلة هو واصحابه ولم يبقى حياً من تلك الرحله ،عبر(نيبور) الذي استطاع نشر رحلتة في ثلاثة اجزاء عام(١٧٨٧).(ينظر :نفسه ،ص٣٥) .

وأصحابه اقرب إلى روح الباحث المتأمل، والمتعمق منه إلى ألرحاله المتطفل، والتاجر ذو المصلحة الشخصية أو الحاج المتدين، وقد حاول (نيبور) نسبياً الابتعاد عن الانحياز أو إعطاء الأحكام المسبقة، ولقد ظل لاكثر من قرن المصدر الموثوق لكل من يريد الرحيل إلى الشرق من الأوربيين، وهذه ألرحلة الدقيقة كانت خالية من الأوهام والأساطير عن الشرق، من حيث الوصف، فقد كانت وصفاً نقدياً كان قد اتخذ فيها منهجاً علمياً نقدياً تجاة الشرق، وقد جاء هذا الوصف متأثراً بفعل طغيان عصر التنوير الذي دعى إلى التآخي والتسامح بين الأديان، واحترام الشعوب،مثلما أشار إلى ألحكمة والتسامح الذي اتصف بها العرب المسلمون خلال الحروب الصليبية،وعد صلاح الدين الأيوبي على هذا الأساس مثالاً أعلى للحكمة والتسامح .[1] وكان من المتخيلين في نتاجاتهم الأدبية الاستشراقية (فردريك شيجل ، جوته)**** ، وتطور الأمر بعد ذلك، فارتحل العديد منهم بأجسادهم إلى الشرق، واهتموا في أول الأمر بنواحي الجمال، وخلدوا ذلك في أشعارهم ورسومهم، واندمجوا مع الشرق خيالاً وجمالاً, وممن جاءوا إلى الشرق والى مصر على الأخص كانوا رجال الحملة الفرنسية, فكانوا سباقون إلى ذلك أثناء الحملة, وبعد سقوط نابليون خشوا على أنفسهم من أنداد نابليون، وبخاصة بعد مؤتمر فينا عام (١٨١٥م)، عندئذ جاءوا يعرضون خدماتهم على حكام الشرق، وحين أقاموا هناك واعتنقوا الإسلام وتأثروا بالعادات والتقاليد نفسها، وارتدوا الملابس نفسها، فكان لهم التأثير الواضح على الكثير من الثقافات العربية وخاصة البلدان العربية في شمال قارة أفريقيا.[2]

وفي القرن التاسع عشر بدأ النزوح إلى الشرق فنياً وأدبياً وعلمياً، بعيداً عن أوربا، وأصبح الشرق موطن للخيال والجمال يجتذب العديد من الفنانين والمفكرين والأدباء والكتاب والتجار والمغامرين والرحالة، وأصحاب المشروعات والراغبين في الشراء وخاصة خلال هذا القرن الذي يعد العصر الذهبي للمستشرقين(والراحلين الى الشرق)، وقد ساعد على اتخاذ قرار النزوح إلى الشرق تلك الرغبة العارمة في ألهجره من بلدانهم الأوربية إلى مناطق جديدة ذات تاريخ قديم وأماكن ذات مشاهد مثيرة للخيال، محركةً للوجدان، ومجددة في نفوس هؤلاء الفنانين تلك البنية الجمالية الخاصة بفنهم في أرض بكر بعيدة عن الحقد والكراهية.[3] فقد كانت الحشود العربية حتى في ذلك الوقت تحمل في شوارعها وحواريها طابعاً حياً للماضي، فضلاً عن ان بلدانهم(بلدان الغرب) كانت تمنعهم من المغامرة داخل أراضيها بحكم هيمنة الأفكار الكنسية المسيحية على أفكار جزء كبير من المجتمع ، وكأي فكرة جديدة بدأ الأمر يدغدغ شعورهم, ويتبلور في أذهان المفكرين والأدباء والفنانين منهم، فهاجروا إلى الشرق بخيالهم أولاً، وانطلقوا يتصورون ذلك العالم البسيط الخيالي بقصصهم وإشعارهم ومن ثم رحلوا إلى هناك ثانياً ليكونوا داخل ذلك العالم الخيالي.[4]

ويرى البعض إن بعض مؤلفات هذا الرعيل من هذه الحقبة من الرحالة جاءت مدسوسة حيث وصف العرب بالتخلف وجردوهم من الثقافة والتاريخ؛ فعلى الرغم من إن العرب يعيشون فوق ارض غنية إلا إنهم يجهلون سبل استغلالها وتوظيفها لتقدمهم وتحضرهم وهذا الرأى لايخلوا من الصواب, بسبب هيمنة الاستعمار العثماني الذي احتل الدول العربية وهيمن عليها باسم الدين الإسلامي والمذاهب الذي يعتنقة, ألا أنة أمتص خيرات الدول العربية ونشر فيها, التخلف والجهل والامراض, وتحولت أغلب الدول العربية التي وقعت تحت حكمهاالى شعوب

---

[1] ينظر:مطبقاني ، مازن،الاستشراق.المصدر السابق,ص٤٩.

**** (جوته، شيجل) هنالك سباق بين الأدباء والشعراء المتخيلين المندفعين نحو ثقافة الشرق العربي وبقوة ومنهم هؤلاء فقد كتب جوته عده مسرحيات في عام ١٧٧٣ موضوعها مناجاة محمد(ص). (وللمزيد ينظر:بهنسي، عفيف،اثر العرب في الفن الحديث,المصدر السابق، ص ١٢).

[1] ينظر:بنهسي، عفيف،اثر العرب في الفن الحديث,المصدر السابق،ص٣٤.
[3] ينظر:سعيد، ادوارد،الاستشراق؛المعرفة السلطة الإنشاء،المصدر السابق,ص٧٣.
[4] ينظر:بنهسي، عفيف،اثر العرب في الفن الحديث,المصدر السابق،ص٢٥.

متخلفة وبائسة وهذا ما حصل في العراق (مثلاً) ، وقد دارت حول هذه المؤلفات نقاشات طويلة فالبعض يرى (ان ألرحاله) حاولوا ترويض الرأي الغربي لفكرة الاستعمار, الا ان هذا الأمر لم يمنع بعض الرحالة من إن يقعوا في حب الشرق، وأصبحت هذه المنطقة مصدر وحيهم وإلهامهم، وهذا ما ينطبق على العدد الكبير من الرسامين الغربيين، فالألوان ألساحره وحرارة والشمس والطبيعة التي استخدموها في لوحاتهم، هي أمور يجهلونها في بلادهم ألبارده أو التي يكون صيفها قصيراً، ومن ثم ترك هؤلاء لوحات فنية عظيمة أطلق عليها الفن الاستشراقي، والتي عكست سحر وخيال الشرق ,فغاية الهدف الثقافي المعرفة العامة والثقافة العامة عن أماكن مجهولة عند الآخرين, وهذا الهدف بالتأكيد يتداخل مع الكثير من الغايات الآنية والبعدية,المعلنة والخفية.[١]

٢. الهدف الدينـــي :

تتداخل الدوافع مع الأهداف أحياناً ،لكن الهدف الديني الذي أراد الاستشراق تحقيقه،كان دافعه الأساس إن رجال الدين النصارى رأو قوة الإسلام أفكاره السمحاء مع جميع الأديان والامم، واندفاع كثير من النصارى للدخول فيه، وانتشار الإسلام على أراضي كانت النصرانية هي الدين الوحيد فيها،حتى أصبح بعض النصارى من الكنيسة قلة تخاف على مكانتهم ومكاسبهم الدنيوية والدينية،فيرى البعض إن هذا أدى الى تأجيج أحقادهم ،فكان لابد إن يقفوا في وجه الإسلام،الذي ليس منه طبقة رجال دين أو (كليروس) كما في النصرانية.[٢]

وعد (وليم بدوي William bedwi)* من أوائل مستشرق أصدر أول ترجمة إنكليزية للقران الكريم بينما الإنكليزي (جورج سيل)** واضع اشهر ترجمة للقران الكريم، فقد نال هذا الكتاب شهرة واسعة واقتبس منه (فولتير) واستعمله جميع من تلا بعده من(المترجمين)، فغاية الهدف الديني هي معرفة الإسلام لمحاربته وتشويهه وإبعاد النصارى عنه، فقد اتخذ النصارى المعرفة بالإسلام وسيلة لحملات التنصير التي انطلقت إلى البلاد الإسلامية، لكن هدفها الأول أبعاد النصارى من الإسلام، لذلك فان الكتابات النصرانية المبكرة كانت من النوع المتعصب والحاقد, وهذا يشمل بعض الباحثين الغربيين في العصر الحاضر.[٣]

الا ان بعض المستشرقين كتبوا نقداً عنيفاً وخاصة ضد الكتابات التي كتبت في العصور الأوربية الوسطى فقد كتب (نورمان دانيال Norman denie)* في كتابه (الإسلام والغرب)، إن أسباب حقد النصارى الكتابات التي كتبت ضد المسلمين في العصور الوسطي وروج لها رجال

---

[١] الدعمي، محمد عبد الحسين، أدب الرحلات، الاستشراق ,دار الشؤون الثقافية,سلسلة كتب الثقافة المقارنه،العدد الثاني، بغداد،١٩٩١م،ص٩٨.

[٢] الموسوي، محسن جاسم،الوقوع في دائرة السحر إلف ليلة وليلة من النقد الأدبي الإنكليزي، سلسلة كتب الثقافية ألمقارنه,الاستشراق،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العدد ٢ ،١٩٩١،ص١٧٥.

*يهودي الأصل متنصر تعل العربية ودراسة القرآن الكريم ثم عمل على إنشاء كراسي لدراسة اللغة العربي.(وللمزيد ينظر: مطبقاني ،مازن، الاستشراق ،المصدر السابق.ص١٢).

**مستشرق انكليزي قضى تسع سنوات في دراسة علوم القرآن وقصد البابا في روما وطالبة بانشاء جامعات تدرس فيها اللغة العربية. (وللمزيد ينظر: نفســه.ص١٦-١٧).

[٣] ينظر:مطبقاني،مازن،الاستشراق،المصدر السابق,ص٨.

* فرنسي من الرهبانية البندكية وهو رئيس دير كلوني قام بتشكيل جماعة من المترجمين للحصول على معرفة موضوعية للاسلام.(وللمزيد ينظر:نفســه,ص١٦).

الدين** ويرى أن سوء فهمهم للإسلام 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، والذي أشاد به بعض الكتاب والأدباء العرب والمسلمين .[١]

٣. الهدف العلمـــي :

ما كان لأوربا أن تنهض نهضتها دون إن تأخذ بالأسباب ذلك، وهو دراسة منجزات الحضارة الإسلامية ـ فضلاً عن الحضارات الأخرى ـ في جميع المجالات العلمية.فقد رأى زعماء أوربا انه إذا كانت أوربا تريد النهوض الحضاري والعلمي؛ فعليها التوجه إلى بواطن العلم (الدول العربية والاسلامية) لتدرس لغاتها وآدابها وحضارتها، وبالرجوع إلى قوائم الكتب التي ترجمت إلى اللغات الأوربية يمكننا معرفة حقيقة وأهمية هذا الهدف، فنجد إن الغربيين لم يتركوا مجالا في كتب علماء المسلمين إلا ودرسوا هذه الكتب وترجموا عنها*، واخذوا منها ما يخدمهم في حياتهم.[٢]

٤. الهدف الاقتصادي :

هناك من يرى إن الهدف الاقتصادي هو الأساس في الاستشراق، وقد اشغل الدين والتنصير لتحقيق الأهداف الاقتصادية، ولم يتوقف الهدف الاقتصادي عند بدايات الاستشراق، فهذا الهدف مازال احد أهم الأهداف لاستمرار الدراسات الاستشراقية، فمصانعهم لا تزال تنتج أكثر من حاجه أسواقهم المحلية، كما إنهم مازالوا بحاجة إلى مواد خام متوفرة في العالم العربي .[٣]

أن حملات الأوربيين لم تكن تخلوا من الإغراض الاقتصادية، حتى إن بعض الوزارات أسهمت ومولت حملات بعض الرحالة، فالعصر عصر الرأسمالية والبحث عن أسواق لتصريف سلع من دول أوربا الصناعية فضلاً عن البحث عن مصادر للمواد الأولية، وقد خدم الاستشراقيون الأهداف الاقتصادية والسياسية الغربية على السواء، فسار المستشرقون في ركاب الاحتلال، وهم حملة هموم الشمال الاقتصادي، فقدموا معلومات موسوعة مفصلة عن الأراضي الشرقية، التي رغبت الدول الغربية في استعمارها والاستيلاء ثرواتها وخيراتها، وقد اختلط الأمر في وقت من الأوقات بين المحتل والمستشرق فكان كثير من موظفي الاحتلال على دراية بالشرق لغة وتأريخاً وسياسةً واقتصاداً.[٤]

ومما يلفت النظر وبشكل أساسي إن الكثير من الأخيلة المسبقة عن الشرق قد رافقت هؤلاء، وحددت لهم بدرجة أخرى مشاهدتهم وتجاربهم فيها، وعندما بدأت أوربا نهضتها العلمية والصناعية والحضارية كانت بحاجه إلى المواد الأولية الخام؛ النفطية منها وغير النفطية لإدخالها في مصانعها، كما إن الأوربيين أصبحوا بحاجة إلى أسواق تجارية جديدة لتصريف بضائعهم كما إن لابد لهم إن يتعرفوا على البلاد التي تملك الثروات الطبيعية، ويمكن إن تكون أسواقاً مفتوحة

** (إن هذه الصفة كانت موجودة وما زالت عند رجال الدين وفي كل الديانات والمذاهب – ومنها الإسلامية- فيتعمدون صنع وياغة الاكاذيب والاباطيل لتشوية الديانات والمذاهب الأخرى, وهي تنطلي على العامة وفي بعض الاحيان حتى على المثقفين المغفلين.)

[١] ينظر:المصدر نفســه،ص٩.

* وهذه الروح تتماشى مع الفهم المتحضر للعلم والتطلع نحو المستقبل والتطور دون الانغلاق المتخلف الاعمى والذي يكون مصيرة الكوارث العلمية والثقافية والاجتماعية وفي كل البنى الأخرى وهذه ألفكره وخطورتها فهمها الاوربين قبل كل الأمم ولم تفهمها الشعوب الأخرى ومنها الى ألان تصر على الانغلاق .

[٢] ينظر: نفســه،ص١١.

[٣] ينظر: مطبقاني،مازن،الاستشراق،المصدر السابق،ص٥.

[١] ينظر: سعيد، أدوارد، الاستشراق؛ المعرفة السلطة الإنشاء، المصدر السابق،ص١٢_١٣.

لمنتجاتهم، فكان الشرق الإسلامي والدول الأفريقية والدول الآسيوية؛ البلاد التي ينشدوها، فنشطوا في استكشافاتهم الجغرافية لها واعتمدوا عدة صياغات في دراساتهم؛ اجتماعية, لغوية، ثقافية, وغيرها من الأطر ألعلمية الواجب إدراكها في هذا المجال.[١]

٥. الهدف الأدبـــي:

إما في مجال الشعر والأدب فنجد السيد (وليم جونز)* البريطاني، واضع أول ترجمة للمعلقات السبع في القرن الثامن عشر، ومن بين اعماله المهمة؛ هي ترجمة أو إعادة ترجمة رباعيات الخيام التي قام بها(ادوارد فيتز جرالد)** عام(١٨٥٩)،وإما 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 الأنظار لكل ما هو شرقي وأصبحت المفردات(دمشق، مصر ،القدس) منتشرة بحرية في الأدب الشعبي الغربي،والتي اعتمدت بالأساس على الترجمة الخاصة بقصص إلف ليلة وليلة (Arabian nights)، والمترجمة من قبل (انطون كالاند Calland)*** إلى الفرنسية ما بين (١٧٠٧ـ ١٧٠٨) ,وقد ترجمت من قبل (ريتشارد بيرتن) إلى الإنجليزية في بداية القرن الثامن عشر ،ولقد حازت هذه الحكايات على إعجاب الجمهور من القراء لاسيما وان هذه الحكايات تتحدث عن مغامرة أفرادها التي يمتزج فيها الواقع بالخيال والتي لاتنقطع، ولأنها جاءت بشكل مغاير وجديد، وكشفت عن خيال جامح غير محدود فقد نالت إقبال واسع على الصعيد الخاص والعام ،ومن تأثير الاستشراق في المجال الجمالي والثقافي اهتمام المستشرقيين بالفكر الصوفي وخاصة عند (ابن العربي)**** (١١٦٤-١٢٤٠م) فله مكانة خاصة في النشاط الاستشراقي ، وفي عام(١٧٢٠) نشرت رحلات السندباد البحري في أحدى المجلات الإنكليزية في أجزاء أسبوعية مسلسلة .[٢]

وكان للبعثات الأوربية* في هذا المجال اثر واضح، والتي انطلقت من فرنسا التي خرجت منها الثورة الفرنسية وهي تسبح في بحور من الحرية الفكرية ألاجتماعي، ومن اجل ذلك كانت فرنسا

---

[١] مطبقاتي، مازن، الاستشراق،المصدر السابق،ص١٣.

* مستشرق واديب انكليزي اهتم بالادب العربي اتسمت كتاباتة بالانصاف وبعيداً عن التعصب .(وللمزيد ينظر: سعيد، أدوارد، الاستشراق؛ المعرفة السلطة الإنشاء، المصدر السابق،ص١٢) .

** مستشرق انكليزي وهواديب ونحوي ،شارك في العديد من المؤتمرات حول الشرق منها مؤتمر درسدن في المانيا وما تزال تنعقد مثل هذه المؤتمرات حتى الان.(وللمزيد ينظر: مطبقاتي، مازن، الاستشراق،المصدر السابق،ص١٣).

*** مستشرق فرنسي جدير بالذكر جاءت ابحاثة مهتماً بالادب ترجم العديد من الكتب في الفلسفة والطب والفلك وضرب الرمل.(وللمزيد ينظر: نفســه،ص١٤).

**** محي الدين أبو بكر بن عربي الطائي ، ولد في الأندلس ، وهو من المتصوفة وكان صديقاً لابن رشد ودرس الفلسفة والتصوف ، وتربو مؤلفاتة على الثلاثة مئة ، ومنها الفتوحات المكية، وفصوص الحكم. (الحفني ،عبد المنعم،الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٢٠).

[٢] الموسوي.محسن جاسم، الوقوع في دائرة السحر، إلف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنكليزي . المصدر السابق.ص١١.وللمزيد ينظر:بهنسي.عفيف،اثر العرب في الفن الحديث،المصدر السابق،ص٩-١٥.وايضاً . سعيد ادوارد،الاستشراق،المصدر السابق،ص٩٢.

* لقد كان للمعلمين الفرنسيين دورا واضحاً فقد كانوا حريصين على إن ينقلوا إلى الطلاب المسلمين الآداب الفرنسية والثقافة الفرنسية وهذا ما نجده واضح إلى ألان في دول الشمال الإفريقي وقد حرص الاستشراقيين على إنشاء المدارس والجامعات الغربية في العالم الإسلامي ضمت ذلك الكلية الإنجليزية التي تحولت إلى الجامعة الأمريكية والتي لها فروع كل من القاهرة وبيروت واسطنبول ودبي، فضلاً عن كلية فكتوريا (المدرسة الثانوية) وقد أصبحت منذ أكثر من عشرين سنه مدرسة فكتوريا تضم المراحل الدراسية كلها، والكلية الأمريكية في بيروت(المدرسة الثانوية) كان الهدف من هذه المدرسة وشبيهاتها تنشئه أجيال من أبناء المسلمين ليكونون جسراً

محل البعثات ألعلميه للشرق فانطلقت هذه البعثات إلى تركيا والى مصر وإيران وتأثرت كثيراً بالاداب العربية .[١]

بين الثقافة الغربية والعربية وهذه المدارس جزء من النهضة العربية المعاصرة. (ينظر:حمش,سالم,الاستشراق في أفق انسداده,المصدر السابق،ص٢٤).

[١] ينظر:مطبقاني،مازن،الاستشراق،المصدر السابق،ص٧.

المصـــــادر

١. القران الكريم
٢. إبراهيم،زكريا,كانت أو الفلسفة النقدية,مكتبة مصر،القاهرة، ط٢ ,١٩٧٢ م.
٣. ابن خلكان , وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان ,ج١، مطبعه بولاق ، القاهرة ، (د.ت).
٤. ابن سينا,النجاة ,للشيخ محي الدين صبري الكردي،مطبعة السعادة ،القاهرة,١٣٣١هـ.
٥. ابن منظور ،أبو الفضل جمال الدين بن مكرم, لسان العرب,ج١٣ ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطبعة وستاستوماس وشركائه ،القاهرة ,(د.ت) .
٦. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مكرم , الشرق في لسان العرب- المحيط , إعداد وتصنيف ، يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب ، بيروت , ١٩٥٦ م.
٧. أبو ريان ،محمد علي,أصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي,دار النهضة العربية،بيروت,١٩٧٨ م.
٨. ـــــــ ,تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى افلاطون,ج١،دار المعرفة الجامعية ,١٩٨٥م٠
٩. ـــــــ ,فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة,دار المعارف ، مصر،ط٤, ١٩٧٤ م.
١٠. إسماعيل،عز الدين ,الفن الإنسان ,دار القلم ، بيروت, ط١ ,١٩٧٤ م.
١١. افلاطون ، فيدرون ،الأصول الافلاطونية ,ج١،ت:مجيد بلدي وآخرون، مكتبة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ١٩٦١.
١٢. ـــ ،المأدبة أو فلسفة الحب, ت,وليم الميري،دار المعارف ،القاهرة, ١٩٧٠ م.
١٣. أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر:١٨٧٠-١٩٧٠؛التصوير , دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان , ١٩٨١ م.
١٤. امين ، عثمان، ديكارت أعلام الفلسفة ,مكتبة المعارف،القاهرة ، ط٢, ١٩٦٥ م٠
١٥. أوفيانيكوف،وسمير نوفا،موجز تاريخ النظريات الجمالي,ت:باسم السقا،دار الفارابي،بيروت,١٩٨٩ م.
١٦. بارو،أندرية، سومر فنونها وحضارتها,ت:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،المكتبة الوطنية، بغداد,١٩٧٩ م.
١٧. باونس، الأن,الفن الأوربي الحديث ,ت: فخري خليل،دار المؤمن, بغداد,١٩٩٠م.
١٨. بدوي ،عبد الرحمن،الموت والعبقرية،مكتبه النهضة المصرية ،القاهرة،مصر,١٩٤٥م٠
١٩. ـــــــ ، أرسطو ،مكتبه النهضة المصرية ،القاهرة,١٩٤٤ م.
٢٠. ـــــــ ,أرسطو في النفس,مكتبة النهضة المصرية،القاهرة,١٩٥٤ م.
٢١. ـــــــ ،افلاطون،مكتبه النهضة المصرية،القاهرة,١٩٤٣ م.
٢٢. ـــــــ ،حياه هيجل,المؤسسة النشرية للدراسات والنشر،بيروت،ط١, ١٩٨٠م.
٢٣. ـــــــ ،خريف الفكر اليوناني،دار العلم للملايين ،بيروت,ط٥ ,١٩٧٩م.
٢٤. برتلمي،جان،بحث في علم الجمال,ت:انور عبد العزيز،دار النهضة،مصر, ١٩٦٤ م.
٢٥. البيرس،ر.م،الاتجاهات الادبية الحديثة ،ت:جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس,(د,ت) .
٢٦. بري،باقر،اضاءات على كتاب الاستشراق للادورد سعيد،دار الهادي للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ط١، ٢٠٠٢ م.
٢٧. البسيوني،محمود,اسرار الفن التشكيلي,مطبوعات عالم الكتب،القاهرة,١٩٨٥م.
٢٨. بنيتون،وليم،الجمالية,ت :ثامر مهدي،سلسلة ثقافية جمالية تتناول مختلف العلوم والادب دار الشؤون الثقافية ألعامه والاعلام،بغداد,٢٠٠٠ م.

٢٩. بهنسي ،عفيف،أثر العرب في الفن الحديث،المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية،مطبعة الجريدة بدمشق,١٩٧٠ م.
٣٠. ـــــ ،جمالية الفن العربي ،سلسلة كتب الثقافية عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني الثقافي للفنون والادب،مطابع اليقظه ،الكويت,١٩٧٩ م.
٣١. بوزورث،شاخت،تراث الإسلام, ج١,ت:زهير السمهوري واخرون, سلسلة كتب الثقافية, عالم المعرفة, يصدرها المجلس الوطني الثقافي للفنون والادب،مطابع اليقظه ،الكويت,ط٢ ,١٩٨٨ م.
٣٢. بيروت،جلن ،الرومانس,ت:عبد الواحد لؤلؤه،دار الرشيد للطباعة والنشر بغداد,١٩٨٠م.
٣٣. الجابري،علي حسين،الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان,دار أفاق عربية للصحافة والنشر،بغداد,١٩٨٥ م.
٣٤. جادامر،هانز جورج،تجلي الجميل,ت:سعيد توفيق،المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ,١٩٩٧م.
٣٥. الجرجاني، التعريفات ,دار الشؤون الثقافية ألعامه، وزارة الثقافة والاعلام. بغداد,(د.ت).
٣٦. جرين،ماجوري هيدجر، سلسة اعلام الفكر العالمي المعاصر ,ت:مجاهد عبد المنعم، المؤسسه العربية للدراسات والنشر،بيروت,١٩٧٣ م.
٣٧. حسن،حسن محمد،الأصول الجمالية للفن الحديث,دار الفكر العربي،القاهرة,(د.ت).
٣٨. ـــــ ،مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية في القرن العشرين،دار الفكر العربي،القاهرة,(د.ت).
٣٩. حسن،زكي،فنون الاسلام،مكتبة النهضة العربية،القاهرة،ط١ ,١٩٤٩ م.
٤٠. الحفني،عبد المنعم, الموسوعة الفلسفية,دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيروت(,د.ت).
٤١. الحمداني ،سالم احمد ,مذاهب الادب الغربي ومظاهره الادب العربي الحديث, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ,جامعة الموصل,مطبعة التعليم العالي في الموصل,١٩٨٩م.
٤٢. حميش،سالم,الاستثراق في أفق انسداده ،منشورات المجلس القومي للثقافة العربية،الرباط،المملكه المغربية ط٢, ١٩٩١ م.
٤٣. الحيدري،إبراهيم,صور الشرق في عيون الغرب ,دار الساقي، بيروت,١٩٦٥ م.
٤٤. خالد،عبد الكريم هلال،الاغتراب في الفن,جامعة قاريونس،بنغازي،ليبيا،ط١ ١٩٩٨ م.
٤٥. الخطيب ، حسام , الادب الاوربي تطوره ونشأته ومذهبه ، دار الكتابة مصر للطباعة ، دمشق, سوريا ,١٩٧٢ م.
٤٦. الخطيب ، عبد الله , الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية,دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد,١٩٨٣ م.
٤٧. خلوصي،صفاء,دراسات في الادب المقارن والمذاهب الادبية،مطبعة الرابطة، بغداد ,١٩٨٥م.
٤٨. خميس،حمدي,التذوق الفني،المركز العربي للثقافه والعلوم ،بيروت، لبنان, (د.ت).
٤٩.
٥٠. داود, عزيز حنا،وناظم هاشم العبيدي ,علم نفس الشخصية, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد,مطبعة الموصل,١٩٩٠.
٥١. الدباغ، تقي , البيئه الطبيعية والإنسان _ حضارة العراق , ج١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ،بغداد , ١٩٨٥ م.
٥٢. الدسوقي ، كمال , تاريخ ألمانيا ، دار المعارف المصرية ،القاهرة, ١٩٦٩ م.
٥٣. ديكارت،رينية,تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى,ت:كمال الحاج،منشورات عويدات ،ط٢, ١٩٧٧ م.
٥٤. ديورانت،ول,قصة الفلسفة من افلاطون إلى جون دوي,ت:فتح الله المشعشع،مكتبة المعارف ،بيروت,(د.ت).

٥٥. رابوبرت، سن,مبادئ الفلسفة ,ت:احمد امين،مكتبه الخانجي للطباعة والنشر،بيروت ,١٩٦٩م.
٥٦. راي ،وليم,المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية,ت:يوئيل يوسف،دار المأمون للطباعة ولنشر،بغداد,١٩٨٧ م.
٥٧. رسل،برت راند,حكمة الغرب , ج١.ت:فؤاد زكريا،سلسله كتاب شهري يصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،الكويت,١٩٨٣ م.
٥٨. الروبي، كمال ألفت , نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ,دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت،ط٣ ,١٩٨٣ م.
٥٩. الرويلي،ميجان وسعد اليازجي,دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،(د.ت).
٦٠. ريد،هربرت,الفن والمجتمع, ت:فأرس متري ظاهر،دار العلم, بيروت،لبنان ,١٩٧٥م.
٦١. ـــــ ,معنىالفن,ت:سامي خشبة، دارالشؤون الثقافية ألعامه،بغداد،ط٢, ١٩٨٦ م.
٦٢. الزمخشري , اساس البلاغه ,ج١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط٣, ١٩٨٥م.
٦٣. سارتيون،جورج,تاريخ العلم,ت:لفيف من العلماء،دار المعارف المصرية،القاهرة,١٩٧٠م.
٦٤. السامر،فيصل,العرب والحضاره الادبية ،الموسوعة ألصغيره، مطبعة الحرية للطباعة والنشر،بغداد,١٩٧٧ م.
٦٥. السامرائي ، خليل إبراهيم , تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس ,مطبعة دار الكتب والطباعة والنشر ، جامعة موصل,١٩٨٧ م.
٦٦. ستولنز،جيروم,النقد الفني؛ دراسة جمالية فلسفية,ت:فؤاد زكريا،المؤسسة التربوية للدراسات والنشر،بيروت٠ (د.ت).
٦٧. السرياقوسي،محمد احمد مصطفى,المنهج الرياضي بين المنطق والحدس,دارالثقافة للطباعة والنشر، القاهرة,١٩٨٢ م.
٦٨. سعيد، أدوراد,تعقيبات على الاستشراق, ت:صبحي حديدي،دار الفارس للنشر والتوزيع المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١ ,١٩٩٦م.
٦٩. ـــــ ,الاستشراق؛المعرفة السلطة الانشاء ,ت:كمال أبو ديب ،دار الثلث للطباعة والنشر ،بيروت،ط٢, ١٩٨٢ م.
٧٠. سويف،مصطفى,الاسس النفسية للابداع في الشعر خاصة, دار المعارف المصرية،القاهرة ،ط٣, ١٩٧٣م.
٧١. سيرولا،موريس,الانطباعية,ت:هنري زغيب،منشورات عويدات،بيروت،ط١ ,١٩٨٢
٧٢. الشال ، عبد الغني النبوي ,مصطلحات في الفن والتربية الفنية,عمادة شؤون الكتاب، جامعة الملك سعود ، الرياض , ١٩٨٤ م.
٧٣. شك،أرفن جميل,الاستثراق جنسياً , ت:عدنان حسين،قدس للتوزيع والنشر بيروت،دمشق ,٢٠٠٣ م.
٧٤. الشوباشي ، محمد مفيد , العرب والحضاره والاوربية , مشروع نشر مشترك بين دائرة الشؤون الثقافية بغداد والهيئة المصرية للكتابة ، القاهرة (د.ت).
٧٥. شيخ الارض،تيسير,ابن سينا,دار المشرق،بيروت,١٩٦٢ م.
٧٦. صالح،قاسم حسين,الابداع في الفن,منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،الجمهورية العراقية ،سلسلة دراسات(٢٧٦)دار الرشد للنشر,١٩٨١ م.
٧٧. الصولي،احميد,المتلقي والعمل الفني,مطبعة فن الطباع،تونس,٢٠٠١ م.
٧٨. طاليس ،أرسطو , فن الشعر, ت:عبد الرحمن بدوي،مكتبه النهضة المصرية، القاهرة ,١٩٥٤ م.

٧٩. عارف،محمد,ديلاكروا, شركة مطبعة الاديب البغدادية المحدوده،مطبوعات الامانة ألعامة للثقافة والفنون ،في منطقه كردستان،العراق,١٩٨٤ م.
٨٠. عبد الحميد،شاكر,العملية الإبداعية في فن التصوير, سلسلة عالم المعرفه،المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب،الكويت,١٩٧٩ م.
٨١. عبد المنعم،راوية,القيم الجمالية,دار المعرفه الجامعية ،الاسكندرية،مصر, ١٩٨٧ م٠
٨٢. عبد المنعم،مجاهد,علم الجمال في الفلسفة المعاصره,دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ,١٩٧٧ م.
٨٣. العشماوي ، محمد زكي , قضايا النقد الأدبي, الهيئة المصرية ألعامه للكتاب ، الاسكندرية ، مصر ,١٩٧٨ م.
٨٤. عبد الحميد، شاكر,التذوق الجمالي،دراسه في سايكولوجية التذوق الفني،سلسه عالم المعرفه،المجلس الوطني للثقافه والفنون والادب،الكويت,١٩٩٤ م.
٨٥. عكاشه،ثروت,مصر في عيون الغرباء من الرحاله والفنانين والادباء في القرن التاسع عشر.الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة,١٩٨٤ م.
٨٦. عيد،كمال,فلسفه الادب والفن،الدار العربية للكتاب،ليبيا,١٩٧٨ م.
٨٧. هلال, محمد غنيمي, الرومانتيكية,دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت,١٩٨٤ م.
٨٨. الفارابي،ابونصر,أراء اهل المدينه الفاضلة,قدمه: خزين إبراهيم ،منشورات القاموس الحديث ,(د.ت) ٠
٨٩. فال،جان,طريق الفيلسوف,ت:احمد حمدي،مؤسسة سجل العرب،القاهرة,١٩٦٧م
٩٠. فرانك، فروت،وآخرون, ما قبل الفلسفة الانسان في مغامرته الفكرية الأولى,ت:جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسه العربية للدراسات والنشر،بيروت.ط٢, ١٩٨٤ م.
٩١. فيدوح،عبد القادر،الجمالية في الفكر العربي,منشورات الاتحاد الكتاب العربي، سوريا ,١٩٩٩م.
٩٢. قطاية، سلمان,المدرسه الانطباعية،منشورات وزارة الثقافة بدمشق،سوريا,١٩٧١م.
٩٣. القلماوي ، سهير , ألف ليلة وليلة (دراسة) , دار المعارف بمصر ، القاهرة, ١٩٧٦م.
٩٤. كانت،عمانؤيل,نقد العقل المجرد,ت:احمد الشيباني،دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر،بيروت(د٠ت)٠
٩٥. كرم،يوسف,العقل والوجود,دار المعارف المصرية،القاهرة٠(د.ت)٠
٩٦. ـــ ,تاريخ الفلسفة اليونانية,دار القلم ،بيروت,(د٠ت)٠
٩٧. لومون،غوستاف,حضارة العرب,ت:عادل زعتر،دار إحياء الكتاب العربية ,القاهرة,١٩٥٦ م.
٩٨. ليفاي،جان , من دافنشي إلى سيزان,ت:فخري خليل،دار الشؤون الثقافية ألعامه،بغداد ,٢٠٠٠م.
٩٩. ليماري،جان,الانطباعية,ت:فخري خليل،مراجعة؛ جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للطباعة والنشر،بغداد,١٩٨٧ م.
١٠٠. متي،كريم,الفلسفة اليونانية في عصورها الوسطى, مطبعة الرشاد،بغداد, ١٩٦٦ م.
١٠١. مجموعة من علماء السوفيت,الجمال في التفسير الماركسي,ت,يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ،دمشق،(د٠ت).
١٠٢. محمود،زكي نجيب,الشرق الفنان,دار الشؤون الثقافية ألعامه،بغداد,(د٠ت)٠
١٠٣. المس بيل.مذكرات المس بيل, ت: جعفر الخياط، مطبعة مهر, نشر مكتبة الإمام الهادي (عج) ،ايران , ١٩٨٣ .
١٠٤. مطر،أمير حلمي,فلسفة الجمال نشأتها وتطوراتها,دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ،ط٢, ١٩٨٨ م.

١٠٥. الموسوي، محمد حسين , ألف ليله وليله في الغرب ، الموسوعة ألصغيره ، دار الحرية ولطباعة للنشر ، بغداد , ١٩٧٧ م.
١٠٦. مونرو،توماس,التطور في الفنون,ج١٠,ت:محمد أبو درة وآخرون،الهيئة المصرية للتوزيع،القاهرة,١٩٧٢ م.
١٠٧. ناجي،عبد الجبار,تطور الاستشراق في دراسة التراث العربي, الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر،بغداد,١٩٨١ م.
١٠٨. نجاتي،محمد عثمان,الإدراك الحسي عند ابن سينا،دار المعارف،القاهرة مصر,١٩٦٤م.
١٠٩. النساج ،سيد حامد , الرومانسية والواقعية , مكتبه غريب للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان,(د.ت).

١١٠. نوبلر،ناثان,حوار الرؤية ؛ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الفنية, ت:فخري جليل،دار المأمون للترجمة والنشر بغداد,ط١, ١٩٨٧م.
١١١. هاوزر،ارنولد,الفن والمجتمع والتاريخ,ج٢،ت:فؤاد زكريا،الموسوعه العربية للدراسات والنشر،بيروت٠ ط٢ , ١٩٨١ م.
١١٢. هلال،محمد غنيمي,النقد الأوروبي الحديث, دار ألعوده،بيروت،لبنان,١٩٧٣ م.
١١٣. هونكا،زيكفرير,شمس العرب تسطع على العرب, ت:فاروق بيضون،المكتب التجاري، بيروت, ١٩٦٤ م.
١١٤. هيجل,الفن الرمزي والكلاسيكي,ت:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت ،ط١٩٨٦،١ م.
١١٥. هيجل,فكرة الجمال,ت:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت ،ط٢ ،١٩٨٤م٠
١١٦. هيجل،مدخل إلى علم الجمال ,ت:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،ط١٩٨٦،٢ م.
١١٧. هيوج،سلفرمان,نصيات بين الهيونطيقيا والتفكيكية,ت:حسن ناظم،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط٢, ٢٠٠٢ م.
١١٨. وليستد،جيمس ريموند,رحلتي إلى بغداد,ت:سليم طه التكريتي،نشر مكتبة النهضة العربية،مكتبة إحياء التراث،بغداد،١٩٨٤ م.
١١٩. وهبة،غبريال,اثر الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي,الهيئه المصرية ألعامه للكتاب،القاهرة,١٩٨٧ م.
١٢٠. أل ياسين ، جعفر ،فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ,مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع،بغداد,١٩٨٥ م.
١٢١. اليزدي ، محمد تقي صلاح , المنهج الجديد في تعليم الفلسفة , ج١ ، ت: محمد عبد المعلم الحاكاني ، مدرس النشر الإسلامية ،إيران ١٩٩٩ م.

المجلات والدوريات

١٢٢. احمد ، جنان محمد , الفنانون المستشرقون بين الخيال والواقع, مجلة فنون البصرة ، العدد الأول, جامعة البصرة ، ٢٠٠١ م.

١٢٣. أل خليل ، أنورين محمد ، الثقافة العربية تثري خيال الفنان الغربي،جريدة الوطن ، السنة الثانية ، العدد ٦٤٢ ، ٣ يوليو, الأمارات ، ٢٠٠٤ م.

١٢٤. ـــــــــ، تأملات في الفن التشكيلي الاستشراقي, جريدة الوطن ، العدد٦٤٣ ،ألسنه الثانية،الخميس ٤ يوليو، الأمارات، ٢٠٠٤ م.

١٢٥. الدعمي ، محمد عبد الحسين , ادب الرحلات , دار الشؤون الثقافية ، سلسلة كتب الثقافة ألمقارنة (الاشتراق) ، العدد الثاني ، بغداد ,١٩٩١ م.

١٢٦. ـــــــــ, الزمني واللازمني في الاستشراق , دار الشؤون الثقافية سلسله كتاب الثقافة المقارنة (الاشتراق) العدد الأول, بغداد,١٩٩٠ م.

١٢٧. ـــــــــ,المتغير العربي: (الشرق,الاستشراق,أدب الصحراء). دارأفاق عربية ،بغداد,١٩٨٦ م.

١٢٨. شريح،محمود,الهامش الجنشي للارفن جميل شك, جريدة النهار اللبنانية،الاحد ،١ حزيران,٢٠٠٣ م.

١٢٩. الطرابلس ، مراد , المدينة التي انقذت الفن التشكيل الغربي من الافلاس ,مجلة بيان الثقافة ، مؤسسه البيان للطباعة والنشر ، العدد ١٠٩ ، ١٠ فبراير،الامارات, ٢٠٠٢م.

١٣٠. الطرابلسي ، مراد , المستشرقون وفتنه النساء العربيات ، مجلة بيان الثقافة ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، العدد ١٣١ ، ١٤ يوليو،الأمارات, ٢٠٠٢ م.

١٣١. عبد الله،عبد الفقي محمد,لوحات روبرتس تحط رحالها في الكويت ،مجلة العربي،العدد ٣٤٧ ,وزارة الاعلام ,دولة الكويت،١٩٨٧ م.

١٣٢. عكاشه،ثروت,الشرق في عيون غربية،مجلة العربي، العدد ٥٢,وزارة الاعلام,الكويت، ٢٠٠٣ م.

١٣٣. فرح،الياس,اهمية المنظور الحضاري في دراسة المجتمع العربي ،مجلة أفاق عربية، ألسنه الرابعة ،العدد الخامس،كانون الثاني,١٩٧٩ م.

١٣٤. الكردي ، محمد علي , نظرية الخيال عند غاستون باشلار ,مجلة عالم الفكر، العدد٢ ، وزارة الاعلام , الكويت, ١٩٨٠ م.

١٣٥. مطبقاتي ، مازن بن صلاح,الاستشراق ,مركز المدينة المنورة للدراسات وبحوث الاستشراق ،جده،السعودية،(د٠ت)٠

١٣٦. الموسوي ، محسن جاسم ,الوقوع في دائرة السحر ألف ليله وليله في النقد الأدبي الانكليزي , سلسلة كتب الثقافة ألمقارنه (الاشتشراق) ، دار الشؤون الثقافية ألعامه ، بغداد ، العدد٢, ١٩٩١م.
١٣٧. نعيمي،صادق محمد,ألحمله الفرنسية وإبداعات الفن ، مجلة العربي ،العدد ٥٦،وزارة الاعلام،دولة الكويت,٢٠٠٤ م.
١٣٨. هللر،اردموته,الغرب في مرآة الشرق٠ مجلة فكر وفن،العدد ٤٠ ،ميونخ،ألمانيا،(د٠ت)٠

المعاجم والقواميس

١٣٩. الاعسم ، عبد الامير ، المصطلح الفلسفي عند العرب,مكتبة الفكر العربي، بغداد ، ط٢ ,١٩٨٥ م.
١٤٠. البستاني ،فؤاد أفرام ،منجد الطلاب ,دار المشرق ، بيروت ، لبنان .ط٢٢, ١٩٨٦ م.
١٤١. جبران, مسعود، رائد الطلاب؛معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط١, ١٩٦٧م.
١٤٢. جماعة من كبار،اللغويين العرب,المعجم العربي الأساس,المنظمة العربية للتربية والعلوم الثقافية ،لاروس ،لبنان,١٩٨٩ م.
١٤٣. خياط يوسف,معجم المصطلحات العلمية والفنية،دار لسان العرب،بيروت ,(د.ت).
١٤٤. الرازي ، محمد بن ابي بكر القادر, مختار الصحاح . دار الرسالة للطباعة والنشر ، الكويت , ١٩٨٤ م.
١٤٥. رتشارد،جان,تأثير الشرق على الادب العربي في العصر الوسيط,ت,اكرم فاضل،مجلة أفاق عربية بغداد،السنة الثانية،ايلول,١٩٨٢ م.
١٤٦. الشهرستاني ,الملل والنحل ,مكتبة محمد سبيح وأولاده بميدان الازهر،القاهرة,١٩٧٤م.
١٤٧. صليبا ،جميل,المعجم الفلسفي, ج١,دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط٢ ,١٩٨٢ م.
١٤٨. كامل ،جواد,الموسوعة الفلسفيةالمختصرة,دار النهضة، بغداد,(د.ت).
١٤٩. مجموعة من المؤلفين,محيط الفنون , دار المعارف بمصر،القاهرة٠(د٠ت)٠
١٥٠. مدكور،إبراهيم ،وآخرون ,المعجم الفلسفي,الهيئه ألعامة للمطابع الامرية، (معجم اللغة العربية)،القاهرة ,١٩٧٩ م.
١٥١. المسعودي , مروج الذهب ومعادن الجوهر , ج٥ ،دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت , ١٩٦٥ م.
١٥٢. معلوف،لويس,المنجد في اللغة والأعلام,دار المشرق،بيروت،ط٣٨ ,١٩٨٦م.
١٥٣. نخبه من علماء السوفيت,الموسوعة الفلسفية الحديثه, ت:يوسف كرم،راجعه: صادق هلال وجورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط٢, ١٩٨٢ م.

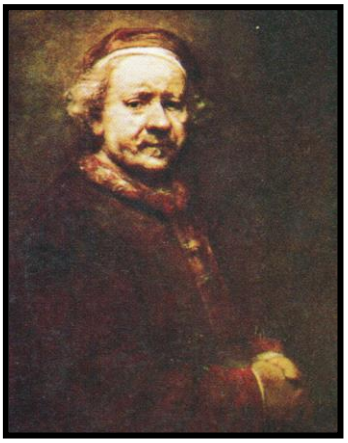
اطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير

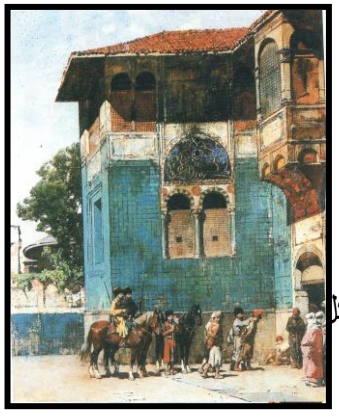
١٥٤. الجاف،شيرين كريم,جمالية المتخيل في الرسم الحديث،رسالة ماجستير غير منشوره جامعة بابل كلية التربية الفنية,٢٠٠٢ م.
١٥٥. الزبيدي،كاظم نوير,مفهوم الذاتي في الفن الحديث،أطروحة دكتوراه غير منشوره جامعة بابل ،كلية التربية ألفنيه,٢٠٠١ م.
١٥٦. السامرائي، مجيد عبد اللة,واقع الفن الاستثراقي في مصر والعراق في القرن التاسع ,عشر رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد،كلية الفنون ألجميله,١٩٩٨ م.

١٥٧. الشاروط،فراس عبد الجليل,توظيف الوعي الايروتيكي في بنية الفلم الروائي ودلالاته السينمائية ،رسالة ماجستير غير منشوره،جامعة بغداد ،كلية الفنون ألجميله,٢٠٠٢ م.
١٥٨. عبد حيدر ،نجم ,التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر،اطروحه دكتوراه غير منشوره،جامعة بغداد ،كلية الفنون ألجميله,٢٠٠٤ م.
١٥٩. الكناني،محمد جلوب جبر,حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن, اطروحه دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون ألجميله,٢٠٠٤ م.
١٦٠. ماجد،علي مهدي,الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث,اطروحة دكتوراه غير منشوره جامعة بابل،كلية التربية الفنية,٢٠٠٣ م.
١٦١. المشهداني،محمود حسين عبد الرحمن,تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الرسم الحديث،رسالة ماجستير غير منشوره،جامعة بغداد،كلية الفنون ألجميله, ٢٠٠٢ م.

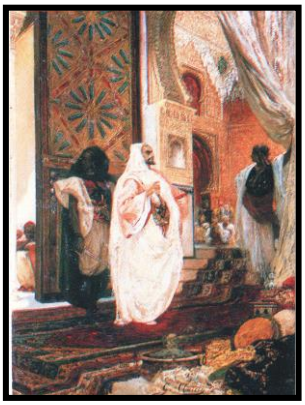
المصادر الاجنبية

١٦٠. Cooper, johno, mcasuremen And analysis of behavioral teachings , columbus , ohio chts , emerrill, ١٩٧٧ .
١٦٢. Laclotte, Michel. Larousse dictionary of painter's .published by The hamlyn publishing group limited .michelin house.٨١. fulham road. London .sw٣ ٦rb ,١٩٨٩.
١٦٣. Ober , Richard ,l,anda l، systematic observe atonal ofteaching , an inroouction analysis of in strumcntal starleye appeal Englewood cliffs , h , tprentico-hall , ١٩٧١ .
١٦٤. pelrve .christen . orientalism in art . Abbeville press pub lishers. Printed and bound in Italy, ١٩٩٨.
١٦٥. Thornton ,Lynne, women as portrayed in orient list painting. Acr edition poche couleur. Printed in France by mame imprim,Group limted.london, ١٩٧٥
١٦٦. Thornton ,Lynne. The orient alists painter_ travelers .pooches couleur. Printed in France by mame lmpimeurs. Tours,١٩٩٤.
١٦٧. Whedon , keith , Renoir and his art .homlyn publishing , Eurs. Tours,١٩٩٤
١٦٨. Wood, Michael, art of the western world .summit books Simon Schuster building. Rockefeller. New york,١٩٨٩.

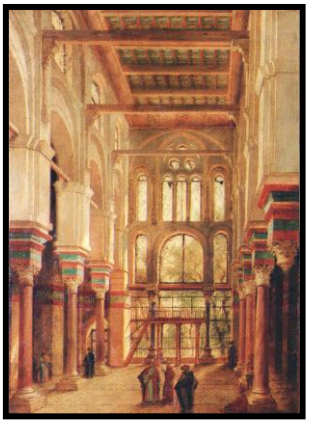


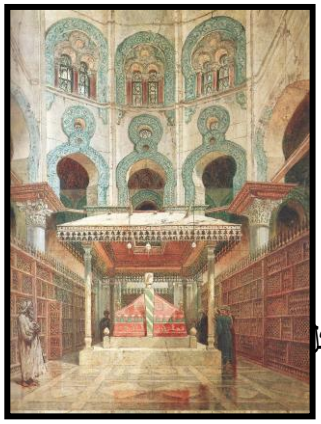


شكل

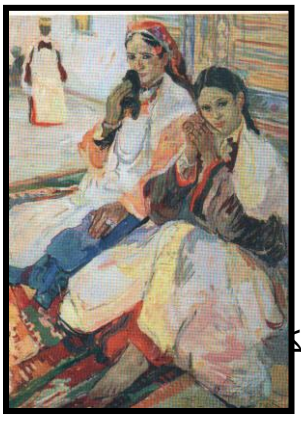


شك

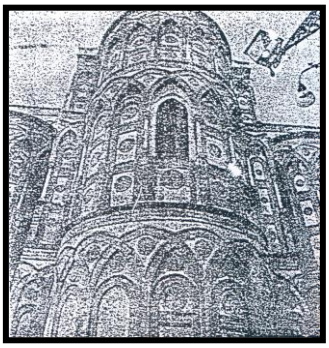




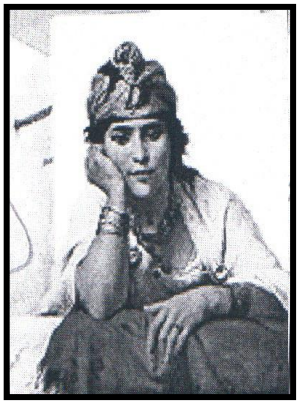
شكل



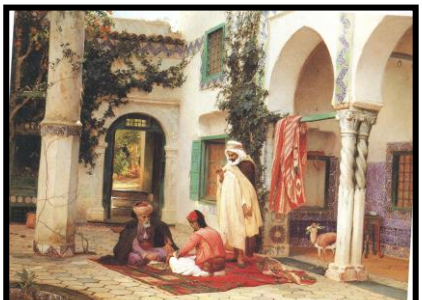
شك



شك



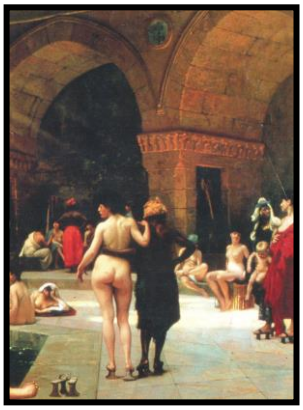
شك



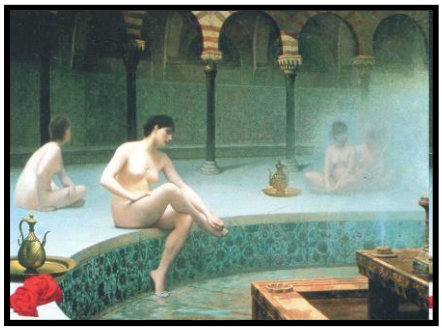
(٢٣١)

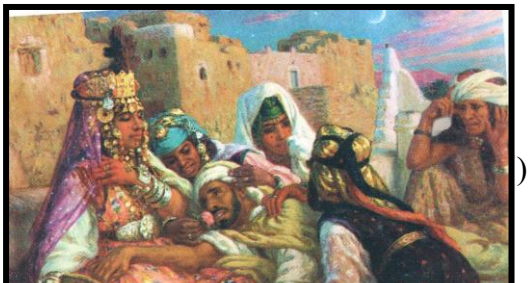
شكل (١٧)

شكل (١٦)



شكل





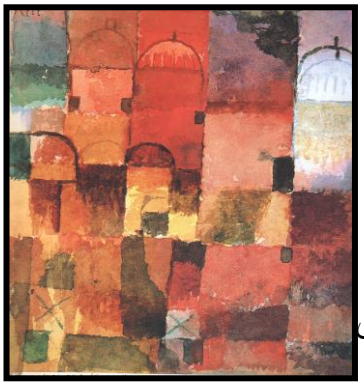
(

شكل (٢٢)

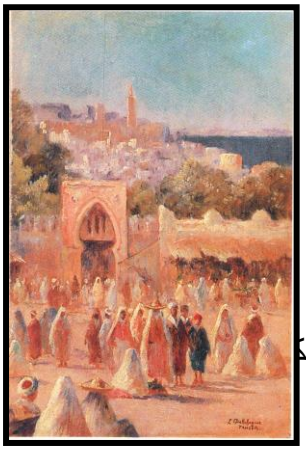
شكل (٢٣)

شكل

شكل



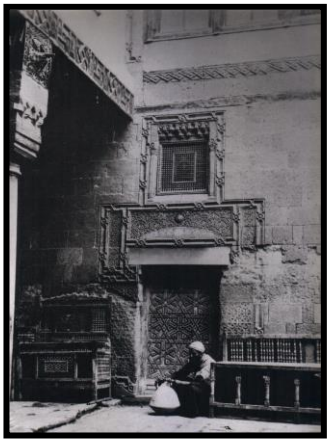
شكل



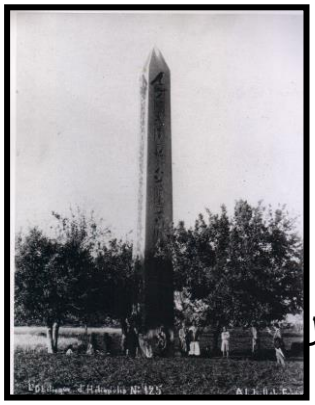
شكل

شكل

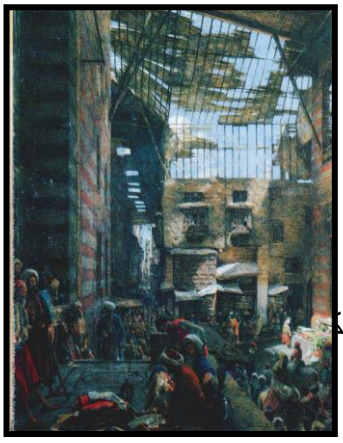
ش



شكل



شكل



شكل

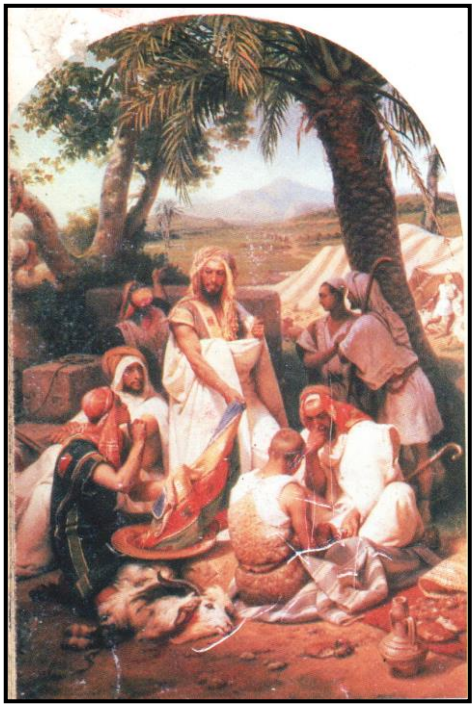
- جدول بعينة البحث

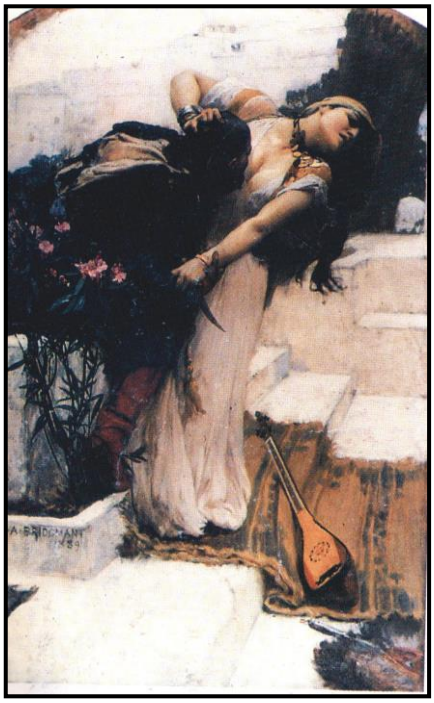
رقم ألعينه	اسم الفنان	اسم ألعينه	ألماده والخامة	القياس بالسنتمتر	تاريخ الإنتاج	ألعائديه
١	يوجين فرومنتين	صيد الصقور	زيت على قماش	٩٩ × ١٤٢ سم	١٨٦٥ م	متحف كندا - جنتلي
٢	هورس فيرنت	معطف يوسف	زيت على قماش	١٠٤ × ١٤٠ سم	١٨٥٢ م	معرض والس - لندن
٣	فردريك ارثر بريجمان	قرصان الحب (الاغتصاب)	زيت على قماش	٨٧.٥ × ١٣.٤ سم	١٨٨٩ م	مجموعه خاصة
٤	لوبل كارل مولر	سوق ألقاهره	زيت على قماش	٢١٦ × ١٣٦ سم	١٨٧٨ م	متحف الفنون الشرقية - فيينا
٥	يوجين ديلاكروا	موت سارد نيبال	زيت على قماش	٣٩٥ × ٤٩٥ سم	١٨٢٧ م	متحف اللوفر
٦	غوستاف كلايمنت	الصحراء	زيت على قماش	١١٠ × ٢٠٠ سم	١٨٦٧ م	متحف اللوفر
٧	لويس - اوليفر مورسن	استراحة المساء في مصر	زيت على قماش	٦٥.٥ × ٨١ سم	١٨٨٠ م	معرض والترز للفن - بالتيمور
٨	ادوين لونج	سوق الزواج البابلي	زيت على قماش	٢٣٥ × ١٦٧ سم	١٨٧٥ م	مجموعه خاصه
٩	لدوينج دويج	العلماء	زيت على خشب	٤٩.٥ × ٦٤ سم	١٩٠٠ م	معرض مضيف - لندن
١٠	ادرين دوتز	عبور بيبانا	زيت على قماش	٣٨ × ٤٦ سم	١٨٥٣ م	كاليرى الن ليستور - باريس
١١	الكسندر روبتزوف	مبروكه	زيت على قماش	٦٣ × ٨١ سم	١٩١٧ م	كاليرى اوتنا - باريس
١٢	جارلس سبيرج بيرس	الموت من أول ولأده (الخطيئة)	زيت على قماش	٧٣ × ١٠١ سم	١٨٧٧ م	كاليرى رتشارد جرين - لندن

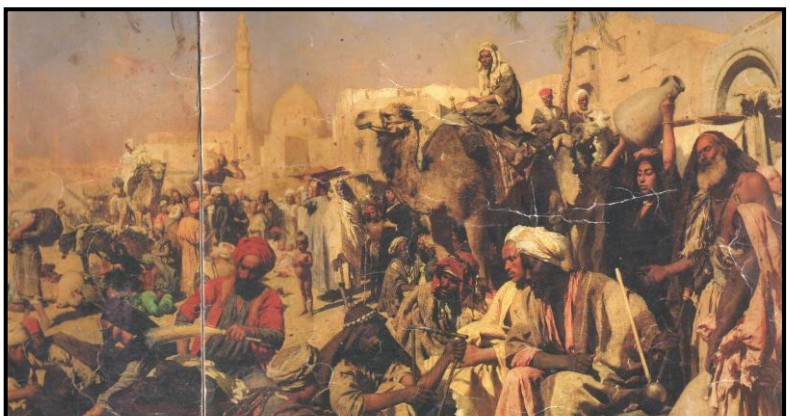
١٣	بول - ديزر تروول بارت	خادمه الحرم	زيت على قماش	٩٧ × ١٣٠ سم	١٨٧٤ م	متحف جولز جارت للفن - نيس
١٤	هورس فيرنيت	مذبحه حصن ألقاهره في عهد المماليك	زيت على قماش	٩٥ × ١١٨ سم	١٨١٩ م	مجموعه خاصة
١٥	رولوف ايرنست	رجل جالس على الاريكه	ألوان مائية	٤٥ × ٥٥ سم	١٨٨٩ م	كاليرى كوباز - جينوا
١٦	اوغست دي فرمنتين	منظر ل(أورشليم) قرب وادي يوسف	زيت على قماش	٩٧ × ١١٩ سم	١٨٢٥ م	متحف الفن التشكيلي - لندن
١٧	هنري ريجمولت	(الساموراى) تنفيذ تحت أمره الملك المغربي في غرناطه	زيت على قماش	٣٠٢ × ١٤٦ سم	١٨٦٩ - ١٨٧٠ م	متحف اورزي - باريس
١٨	ايتين دينيت	ربيع الزواج	زيت على قماش	٩١ × ١٠٠ سم	١٩٠٤ م	مجموعه خاصة
١٩	فرنارد كورمن	جواهر معروضة للبيع	زيت على قماش	١٦٠ × ٢٢٠ سم	١٨٧٤ م	متحف الفن ارلوجا بيسينا
٢٠	لونج دويج	جامعه الأزهر	زيت على قماش	١٦٤ × ٢٣٠ سم	١٨٩٠	مجموعه خاصة
٢١	ماريانو فرانت مارشال	خيالات العرب	زيت على قماش	٦٧ ×٥٢ سم	١٨٥٧ سم	كاليرى والس للفن بالتيمور
٢٢	جان ليون جيروم	النرجيلة	زيت على قماش	٦٦ × ٥٤.٦	------	مجموعه خاصة
٢٣	كارل هاج	حطام في الصحراء	ألوان مائية	١٣٦ × ٧٩.٥ سم	١٨٧٣ م	مجموعه خاصة
٢٤	دافيد روبرتس	تحت رواق المعمد الكبير	ألوان مائية	٣٢.٣ × ٤٨.٦ سم	١٨٣٨ م	قاعه الفن التشكيلي لندن

- صور عينة البحث

لوحة (١)

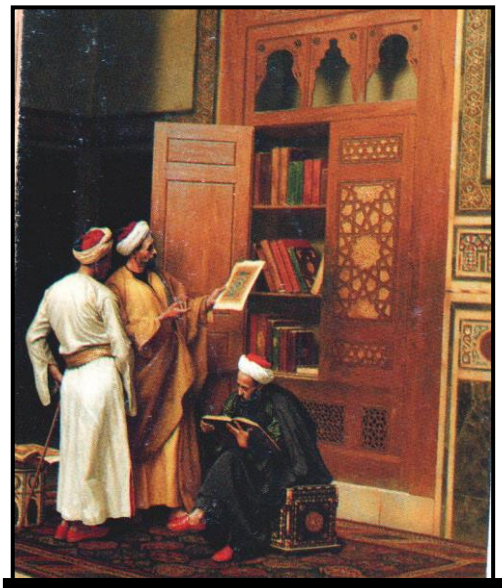


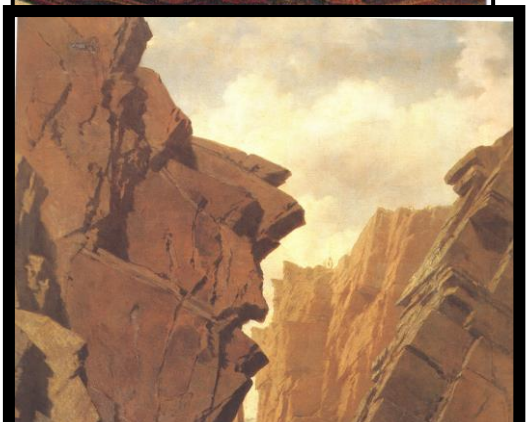




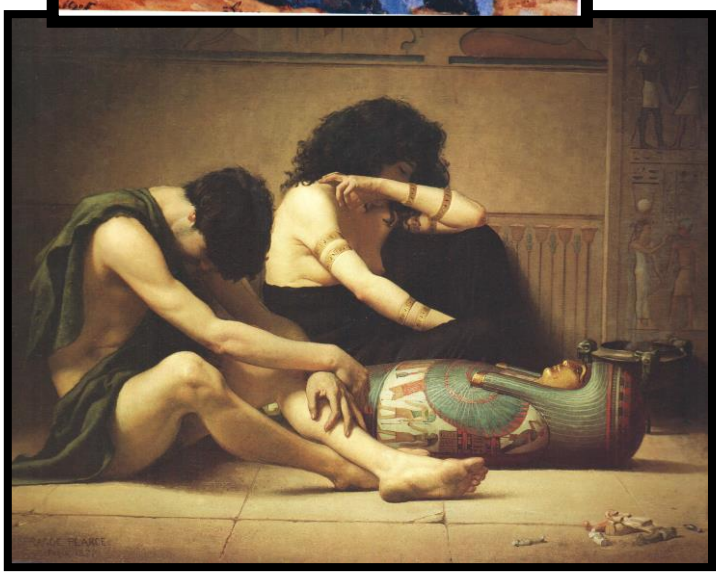
لوحة (٤)

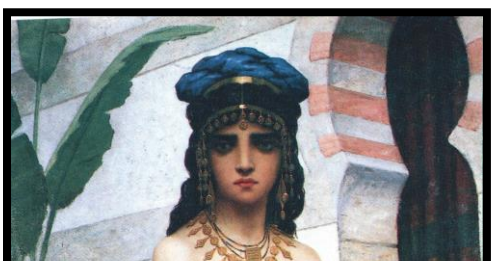
لوحة (٧)



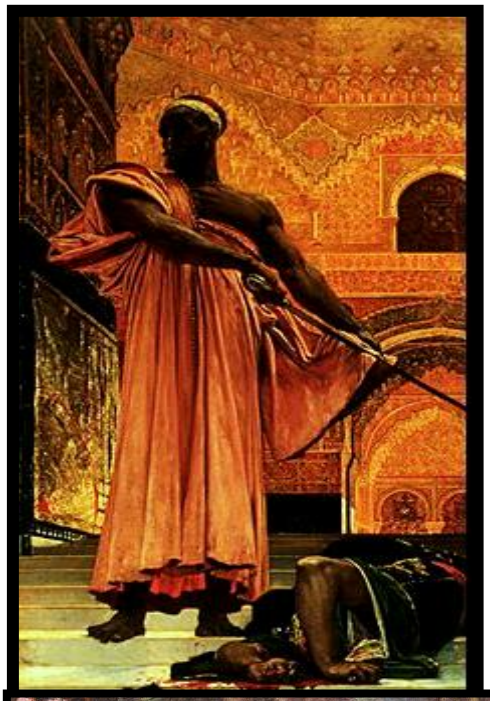


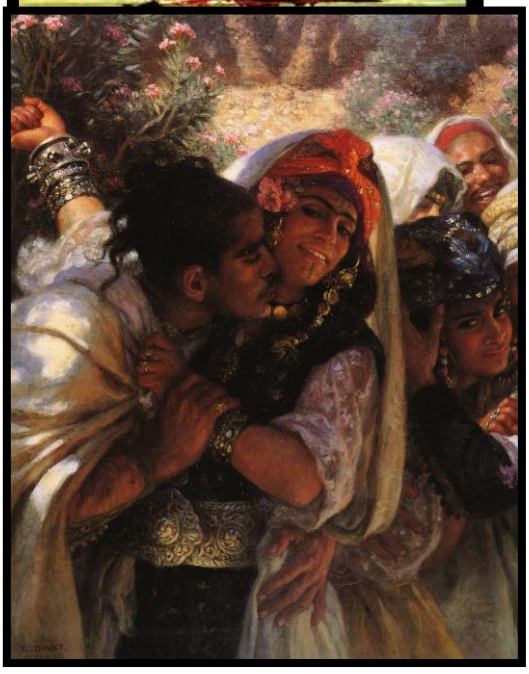
لوحة (١٠)



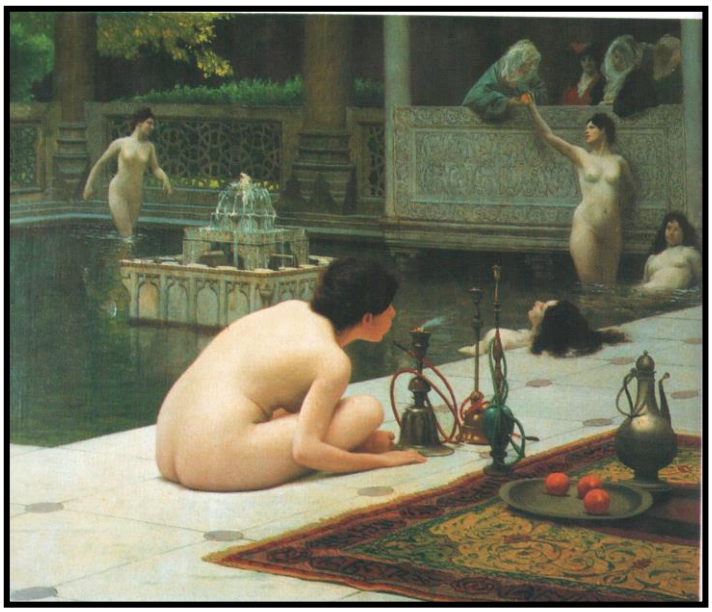


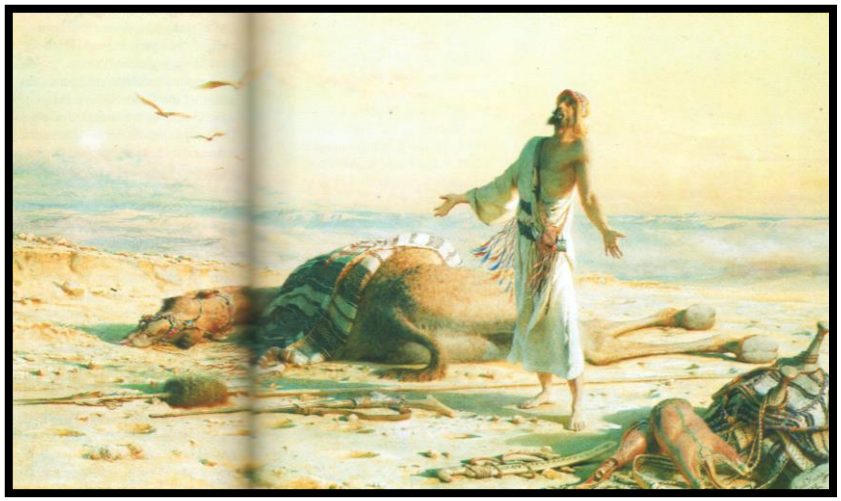
لوحة (١٣)

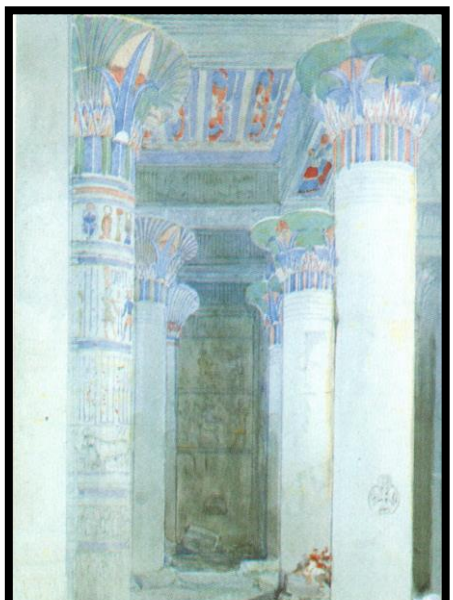




لوحة (٢١)







لوحة (٢٤)

ملحق رقم (١)

بسم اللة الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية / الدراسات العليا
الاستاذ الفاضل المحترم

م/ استبيان

تحية طيبة :

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (اشكالية التخييل في الرسم الاستشراقي)التي تهدف الى تعرف الية التخييل في الرسم الاستشراقي وقد تطلب تحقيق هذا الهدف تصميم اداة لتحليل الرسوم المذكورة . وما نعهدة فيكم من دراية وخبرة في هذا المجال نتوجة اليكم للتفضل بابداء ملاحظاتكم ومقترحاتكم حول صلاحية هذه ألاداة لتحقيق هدف البحث.

ولكم جزيل الشكر

الباحث
احمد عباس سعيد /طالب ماجستير

استمارة تحليل أشكالية التخييل في الرسم الاستشراقي/ بصورتها الأولية

ت	اللوحة	نوع الاستجابة									
		معرفية						وجدانية			مشتركة
		استذكار	تركيب	مقاومة	تحليل	صياغة مفردات	استعراض	فرح	حزن	تعاطف	

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي (اشكالية التخييل في الرسم الأستشراقي) من خلال آلية اشتغاله في اتجاه الرسم الأستشراقي ، وقد أحتوى على خمسة فصول ، عنى الفصل الأول بالأطار المنهجي للبحث ممثلا بمشكله البحث والتي تناولت تسليط الضوء على هذه الأشكآلية وصلتها بالرسم الأستشراقي بوصفها أشكالية قد ألقت ضلالها على مستويات المعرفة والجمال والفن ، متألفاً من جهة ومتضاداً من جهة أخرى كما احتوت على هدف البحث وهو تعرف آلية التخييل في الرسم الأستشراقي .

واقتصر البحث على دراسه اشكآلية التخييل في الرسم الأستشراقي من عام ١٨٠٠ م - ١٩٢٠ م بدءا بنزوح الرسامين الى الشرق في عصرهم الذهبي ،

وباعتماد المنهج الوصفي ضمن رؤيا فلسفيه وجمالية بشقيها النظري والأجرائي على السواء ، اما الفصل الثاني فقد احتوى على الأطار النظري الذي ضم ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول (مفهوم التخييل فلسفياً) من خلال استعراض التخييل في الفكر اليوناني المتمثل بالفلسفة الطبيعية والسفسطائية والتخييل في الفكر الفلسفي لدى العصور الوسطى وعصر النهضة ثم الفكر الفلسفي لدى الفلاسفة المسلمين وبعدها الفكر الفلسفي الحديث ، اما المبحث الثاني فقد تناول مفهوم الاستشراق نشأة واهدافه ا وتناول المبحث الثالث الكشف عن مكونات البنية الأستشراقية والتأثيرات البيئية والأدب والعماره والزخرفة والمرأة والتقاليد الأجتماعية وما الى ذلك ، أما الفصل الثالث (آلية التخييل في الرسم الأستشراقي) فقد تناول عبر دراسة عناصر التخييل وكيفيه عملها لدى الفنان والمتلقي على حد سواء وانتهى الأطار النظري الى جمله من المؤشرات تفيد الباحث في تطبيقاته .

استجابة معرفية:

ان آلية التخييل للعمل الفني الأستشراقي تكون عن وعي متأملاً عقله الواضح تأملاً داخلياً في سعيه للبحث عن حقيقة لاقامة منطقه متخيله في ضوء مضامين مألوفة وفي تناسق المتناقضات بين اجزاء الشكل وخطوطه محطما الأسلوب القديم الرتيب لاقامة الجديد ،على أساس استخدام نظام تطوير وتبسيط وأضافه وترتيب واستذكار واستعراض مقصياً هذه الأشياء المتخيلة من واقعيتها الحقيقي بروح غربية لصالح الحلم المتخيل .

استجابة وجدانية:

هي نتاج عاطفه الفنان الجياشة وطاقته الغريزية ومدى احتدامه مع الطبيعة الشرقية ,فهي أذن محاولة لخروج انفعاله العاطفي ذي الأتجاهين متمثلاً بالفرح والحزن ، فتصبح آلية التخييل هنا مظهر لكشف خفايا اللاشعور في العوالم التخيلية ومدى تباين الاستجابة للعمل الفني الأستشراقي بسبب تباين العاطفة والفرح والحزن بموضوع اللوحة .

استجابة المشتركة:

مجموعه من العوامل المشتركة بين العقلية والوجدانية وهوحصيلة الذهن والمخيلة وبمعونة التخييل.

ملحق رقم (٢)

استمارة تحليل أشكالية التخييل في الرسم الاستشراقي/ بصورتها النهائية

ت	اسم اللوحة	نوع الاستجابة التخييلية							
		معرفية					وجدانية			مشتركة
		استذكار	تركيب	تحليل	صياغة مفردات	استعراض	فرح	حزن	تعاطف	
١	صيد الصقور									
٢	معطف يوسف									
٣	قرصان الحب (الاغتصاب)									
٤	سوق القاهره									
٥	موت ساردنيبال									
٦	الصحراء									
٧	استراحه المساء في مصر									
٨	سوق الزواج البابلي									
٩	العلماء									
١٠	عبور بيبانا									
١١	مبروكه									
١٢	الموت من اول ولاده (الخطيئة)									
١٣	مذبحه حصن القاهره في عهد المماليك									
١٤	رجل جالس على الاريكه									
١٥	منظر ل(اورشليم) قرب وادي يوسف									
١٦	(الساموراى) تنفيذ تحت امره الملك المغربي في غرناطه									
١٧	ربيع الزواج									
١٨	جواهر معروضه للبيع									
٢٩	جامعه الازهر									
٢٠	قارىء القرآن									
٢١	خيالات العرب									
٢٢	النرجيلة									
٢٣	حطام في الصحراء									
٢٤	تحت رواق المعمد الكبير									