وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث

رسالة ماجستير
مقدمة الى
مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية الفنية

تقدم بها
فراس محمود محسن

بإشراف

الأستاذ المساعد
د. صفا لطفي عبد الأمير

الأستاذ المساعد
د. حسين ربيع حمادي

1428 هـ بابل 2007 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۞ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۞ قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۞ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا ﴾

صدق الله العظيم

سورة الشمس (7 – 10)

قال أشرف المرسلين (محمد) صلى الله عليه واله وصحبه وسلم

((من عَرفَ نفسه فقد عَرفَ ربه))

صدق رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم

الاهداء

الى روح والدي أستاذاً ورمزاً للتضحية والعطاء...

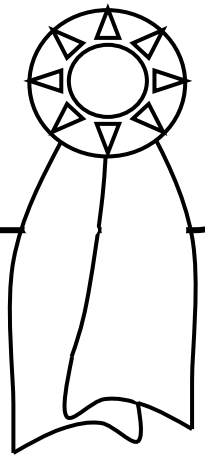
الى والدتي أمد الله في عمرها براً وعرفاناً...

الى اخوتي أحمد و , د . مازن و , علي وأختي أم نور الدين مودة وتقديراً...

الى زوجتي وابنتي لينة وآيات عطفا وحناناً

الى كل النفوس الجميلة المفعمة بالحب والخير ....

الباحث



شكر وتقدير

الحمد لله المصور الذي لم يشاركه أحد في تشكيل خلقه البديع الذي فتن العقول بجميل الائه الواهب الذي أفاض على الانسان وافر نعمائه , والصلاة والسلام على سيد الانام وأشرف الانبياء والمرسلين (محمد) صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم .

لابد لي من الوقوف بكل احترام أمام الجهود العلمية الكبيرة للدكتورة صفا لطفي عبد الامير والدكتور حسين ربيع حمادي اللذين تحملا عناء الاشراف على إعداد هذه الرسالة .

واستجابة لداعي الوفاء أتوجه بفائق الشكر وجزيل المحبة والتقدير إلى ألاستاذ الدكتور عباس جاسم حمد . عميد كلية الفنون الجميلة

كما أسجل تقديري وأمتناني وعرفاني بالجميل الذي ابداه لي كل من د . فاهم الطريحي و د. كاظم مرشد ذرب . و د. عاصم عبد الامير و, د . فاخر محمد الربيعي و, د . علي شناوة و, د . عبد الحميد فاضل و, د . عباس نوري و, د . كاظم نوير و, د . صفاء السعدون و , د . حامد عباس مخيف و , د . علي مهدي و , د . علي محمد هادي و , د . محمد علي علوان و , د . كريم فخري هلال و د . باسم العسماوي لأمدادي بالمصادر المهمة .

وأقدم الشكر والتقدير الى التدريسيين أياد محمود الشبلي و غسق حسن الكعبي وأسراء حامد الجبوري ودلال حمزة الطائي ومحسن القزويني وتراث أمين عباس لما بذلوه من آراء ونقاشات وخبرات أفادت الباحث في الاعداد والتقويم والتوجيه نحو الحقيقية والموضوعية .

وأتوجه بالشكر والتقدير لزملائي وزميلاتي في الدراسات العليا الماجستير والى أمينة مكتبة كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل السيدة (أفراح كاظم) والكادر الوظيفي والى أمين المكتبة المركزية , جامعة بابل (أحسان علي الرماحي) والكادر الوظيفي فيها لما أبدوه من تعاون في أستخدام بعض المصادر التي أفاد الباحث منها .

ويتقدم الباحث بالشكر الى (د.هاشمية حميد جعفر) لما بذلته من جهد في تقويم الرسالة لغوياً ويتقدم الباحث بالشكر الجزيل الى م . م محسن كاظم من كلية التربية / جامعة بابل لمساعدته الباحث في ترجمة بعض النصوص وملخص البحث .

وأخيراً أقول شكراً لكل كلمة طيبة , أو مادة مفيدة , أو ملاحظة قيمة , أو نصيحة بناءة , أو التفاته كريمة , أو دعوة صادقة جاد بها كرام لم تسعفني ذاكرتي ذكر أسمائهم .

ومن الله نستمد العون والتوفيق .

الباحث

ملخص البحث

يُعد البحث الحالي محاولة جادة لربط الفن وتوجهاته وأساليبه بأبعاد ومجالات الشخصية الإنسانية ، وخاصة جانب البعد النفسي ، وتزايد أهمية الرسم التعبيري الحديث ، الذي يؤدي دوراً أساسياً وفعالية حيوية في حياة الإنسان الذي بات يعبر من خلاله عن ذاته وأفكاره وحاجاته، ولعدم قيام أي من الباحثين بدراسة موضوع الأبعاد النفسية بصيغة تستظهر تأثيراتها وتوظف دلالاتها ومفاهيمها استجاب الباحث لدراستها من خلال دراسته الموسومة (الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث) عبر أربعة فصول اهتم الفصل الأول بتوضيح مشكلة البحث والتي تتحدد بالأسئلة الاتية:-

- هل للرسم التعبيري أبعاد نفسية تحدد ملامحه.
- هل للأبعاد النفسية تأثير على الرسم التعبيري الحديث.
- ما حجم الأبعاد النفسية في نتاجات الرسم التعبيري الحديث.
- ما الدلالات التعبيرية والمضامين النفسية في الرسم التعبيري الحديث.

وتتجلى أهمية البحث الحالي في كونه يوفر اساساً نظريا لطلاب الفن وعلم نفس الفن كما يعد دراسة أكاديمية تسهم في ألقاء الضوء على الدراسات النفسية وتأثيراتها في فكر وسلوك الإنسان والفنان.

ويهدف البحث إلى تعرف الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث، واقتصرت حدوده بتحليل نماذج للوحات فنية مرسومة بالزيت والألوان المائية والمنفذة في ألمانيا وللمدة (1905-1933) باعتماد المنهج التحليلي ضمن محاولة لاستخراج الطروحات الخاصة بالبعد النفسي ودلالاته المتنوعة عبر الأعمال الفنية للرسم التعبيري الحديث.

أما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول النظريات النفسية في الرسم من خلال استعراض وجهات نظر نفسية لكل من (فرويد وآدلر ويونج وهورني وفروم وسوليفان والبورت وماسلو وروجرز وآيزنك وكاتل ونظرية الكشتالت ونظرية ليفين والنظرية الانفعالية).

فيما تناول المبحث الثاني نشأة الحركة التعبيرية ومفهومها وتطورها وملامح التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في ألمانيا وظهور جماعة الجسر (Bridge Group) ، وجماعة الفارس الأزرق (Blaue Knight Group) .

أما المبحث الثالث فقد احتوى على آليات اشتغال التعبير في الرسم من خلال استعراض الدلالات النفسية للخط واللون والشكل والملمس والفضاء والأفق وعناصر التنظيم الجمالي ودراسة الشخصية عن طريق الرسم والتلقي والتعبير والتحليل والتأويل في الرسم واستعراض الآراء الفلسفية في النفس الإنسانية.

أما الفصل الثالث فقد انطوى على تطبيقات الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث عبر اجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، تحليل عينات البحث والبالغة (20) عينة.

فيما تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ، إضافة إلى التوصيات والمقترحات ، وقد توصل الباحث إلى نتائج أساسية نذكر منها :-

1. على مستوى التعبير بالخط :-

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير بالخط بواسطة آليات الحركة والاتجاه والنوع والقياس والعلاقات والتي تكشف بمجملها عن جملة من الدلالات النفسية , فيظهر الاغتراب بنسبة (90 %) من حجم عينة البحث .

ويظهر الكبت بنسبة (80 %) , ويظهر القلق بنسبة (65 %) , وتظهر العدوانية بنسبة (50 %) , ويظهر الحزن بنسبة (65 %) , ويظهر الحب بنسبة (40 %) من حجم عينة البحث .

2. على مستوى التعبير باللون :

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير باللون وما يحمله من دلالات نفسية ورمزية وأصطلاحية وبآليات الاشباع والافقار والشفافية والعلاقات اللونية الجمالية والتي تكشف عن جملة من الابعاد النفسية , فيظهر الاغتراب بنسبة (90 %) من حجم عينة البحث , ويظهر الكبت بنسبة (80 %) , ويظهر القلق (75 %) , تظهر العدوانية بنسبة (60 %) و يظهر الحزن بنسبة (80 %) , يظهر الحب بنسبة (60 %) من عينة البحث .

3. على مستوى التعبير بالشكل .

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير بالشكل الواقعي أو المحرف و المشوه والمختزل والهندسي و بأستخدام آليات التكبير والتصغير والاكثار والاقلال والاستطالة والتقصير والحذف والاضافة والتسطيح والعلاقات فيظهر الاغتراب بنسبة (80 %) , يظهر الكبت في العينات بنسبة (95 %) , فيظهر القلق بنسبة (60 %) , تظهر العدوانية بنسبة (

45%) , يظهر الحزن بنسبة (75 %) , يظهر الحب بنسبة (45%) من حجم عينة البحث .

كما يظهر التعبير من خلال التحريف في الزمان غير المتعين بنسبة (80 %) ومن خلال الزمان المتعين الظاهر بنسبة (20 %) من حجم عينة البحث .

ويظهر التعبير من خلال التحريف في المكان بأستخدام آلية التغريب بنسبة (60 %) وفي أكثر من مكان في زمان واحد تظهر بنسبة (15 %) من حجم عينة البحث .

كما أستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات وكألاتي :-

1. إن الرسام ليس مطبقاً للنظريات النفسية والفلسفية , وإن هي أثرت عليه بشكل غير مباشر , مع عدم أغفال أثر الحركات الفنية بمفاهيمها الوجدانية والفكرية المختلفة على بعضها , وما أحتلته كل واحدة على الاخرى من مشكلات وجدت لها حلولاً عبر الشكل الفني في الرسم التعبيري الحديث وبشكل متغاير عن بعضها البعض .
2. أرتبط البعد النفسي بالعمل الفني أرتباطاً وثيقاً عبر تاريخ الفن الطويل بوصفه قيمة تحقق ضرباً من التواصل الروحي بين الانسان وذاته وبينه وبين غيره , كما يعد البعد النفسي مرتكزاً للذات الانسانية لوضع مقترحاتها حول العمل الفني . ولم تبدأ فكرة البعد النفسي بالتخفيف من وطأتها في ذهن الفنان إلا في الرسم التعبيري الحديث , الذي فهم البعد النفسي فهما ذاتيا احاط بكل الطروحات النفسية السابقة وتجاوز التوقعات .
3. ظهر اللون بوصفه دلال معنى بشكل واضح في الرسم التعبيري من خلال التنويعات اللونية وتوازنها وأنسجامها وتناغمها وتضادها ومركز سيادتها وفق علاقات كونت منها وحدة متماسكة خدمة للتكوين العام , وأرتبط اللون بدلالات ورموز ومعاني عند الفرد الجرماني مستخدماً في القيم الروحية والعادات والتقاليد والدين .

الفصل الأول

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة أليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- منهج البحث
- تحديد المصطلحات

1 – 1 مشكلة البحث :

كانت الفنون التشكيلية وما زالت , المعبر الحقيقي عن أفكار الافراد أو الجماعات , ثم أنها بمثابة المرآة التي تعكس نشاطات الفرد والجماعة , واللغة البصرية لبني آدم . وبمختلف بقاع العالم لذا فهي تبقى شاهداً على رحابة الجو الثقافي , والفني للشعوب , وعلى تجذر أسباب المعرفة التشكيلية بمعطيات الرؤية وليس بالمهارة فحسب .

وفي تلك العصور السحيقة الضاربة في القدم لم يكن حب الجمال هو الدافع الرئيسي لمختلف أنواع الفنون , ورغم تعدد الاهداف الفنية , وأختلاف غاياتها , غير أننا سنجد أن الدافع النفسي يحتل مكان البؤرة بينما تبقى الدوافع الاخرى في موضع الحاشية . فنجد أن الخوف مثلاً كان دافعاً لقيام بعض الفنون التشكيلية , وكان سبباً في إقامة الطقوس الدينية والسحرية وكان سبباً في إثارة خيال الانسان البدائي وأشهرها الرسوم الملونة والمتعددة الالوان والتي رسمها على الصخر وفي الكهوف كما فيAltami[1]ra *. وهذه الرسوم الى جانب تصويرها للوحوش أمثال الماموث والرنة والثيران الوحشية وغيرها تمثل ما كانوا يزاولونه من الطقوس السحرية بالمحاكاة الراقصة التمثيلية , المعبرة . (السيد , د ت , ص 33 – 34)

فالفن نشاط انساني فردي وجماعي , وهو ثمرة الحضارة , وهو لغة تجمع بني البشر تحت ظلالها , وعلى أختلاف أجناسهم وقومياتهم وأديانهم .

وتتجلى أهميته في كونه يشكل مجمل ثقافة الانسان بوصفه كائناً أجتماعياً يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها لحاجاته المتباينة والانسجام معها .

لهذا فأن المفهوم العام للعمل الفني لايعني أن ننظر الى اللوحة على أنها مجرد صورة منعكسة عن العالم الخارجي بلا تغيير فحسب , أو ننظر اليها على أنها شاشة تعكس عالماً داخلياً , بل هي نموذج تشكيلي يوضح تلك العلاقات القائمة بين هذين العالمين , الإنسان وعالمه الخارجي.

(كامل , 1980 , ص 68)

وقد ثبت أن دراسة فن شعب من الشعوب تؤدي على الدوام الى تكوين فكرة واضحة عن مستواه الحضاري ومدى ما وصل اليه من خبرات وتجارب في شتى جوانب حياته.

(مصطفى, 1961 , ص 11)

* رسوم على جدران الكهوف لفترة ما قبل التاريخ في التاميرا – اسبلنية (مالينز , 1993 , ص 167)

لأن الفن كان وما زال وسيلة للتعبير عن شتى المشاعر الانسانية كونه يعد أساساً في قيام كل حضارة , كما أنه يمثل مجالاً أبداعياً له شأنه في حمل الأفكار والتطلعات الإنسانية مما يجعله متمتعاً بقوة داخلية موجهة الى الخارج .

ومن خلال التطور المستمر والمتغير في المنجزات الابداعية المتعلقة بالفن , والتي تمثل التعبير الثقافي للعصر وإذ أن الفن وسيلة من وسائل التعبير عن تراكم التجربة الانسانية ولكونه " ظاهرة تاريخية أنسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء " فأن هذا يشكل نوعاً من التفاعل النفسي بين الفنان و بيئته الاجتماعية وطبيعي أن يختلف ذلك التفاعل من فنان الى أخر , كما أن شدة تأثر الفنان بأحداث البيئة من حوله تتباين من فنان الى اخر .

إن مهمة الفنان الكبرى تنحصر في تلك المحاولة الابداعية التي يضطلع بها الفنان حيث يحيل المحسوس الى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير . ولا يمثل الموضوع الذي يختاره الفنان الا حين يعبر عنه . (أبراهيم , د ت , ص 97)

فالعملية الإبداعية في فن الرسم هي ليست شيئاً غامضاً أو غير خاضع للبحث العلمي , كما أنها ليست عملية واحدة منعزلة , بل هي مزيج من العمليات السيكو لوجية المختلفة والمتفاعلة في الوقت نفسه , توجد لدى الافراد بدرجات متفاوته ومختلفة . ويؤكد ماتيس H .Matisse ذلك بقوله " الابداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لايوجد أبداع لن يوجد فن " .

(عبد الحميد, 1987 , ص12)

و مع أن الانتاج الفني إنما ينشأ في كثير من الاحيان عن محاولة الانسان فهم الحياة وربما يكون ذلك لأن الفنان إنسان أنفرد بملكات خاصة بين الناس , وان أفكار الفنان تجد تعبيرها فيما يبدع , ولكن الفنان بتعبيره عن مشاعره وأحاسيسه وعن تصوراته للعالم وعن وعيه إنما ينقل بصرف النظر عن رغبته وميوله جزءاً من الوعي الاجتماعي أيضاً . فهو ينقل مشاعر الاخرين ومصالحهم وأرادتهم وكذلك نظرتهم للطبيعة والمجتمع. (عوض,1990, ص100)

وقد أسهمت مباحث علم النفس في توضيح الطريق للتعبيريين , وساعدتهم على تحليل النفس الانسانية وعلاقتها بالمحيطات المؤثرة فيها , مما وجه الفنانين التعبيريين الى استخدام الشكل الانساني , وعناصر الطبيعة , والالوان في التعبير عن حالات النفس من خلال الاجواء المتعاملة معها والمثيرة لانفعالاتها . (مصطفى, 1964,ص 112)

فالفنان يمتلك قدرة هائلة على عكس الواقع بجوانبه المتنوعة , فضلاً عن عكسه لأعماقه الدفينة , ومحاولته لاكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية لحياته الداخلية أضافة الى تعبيره الواعي الذي لا ينفصل عن الفهم العميق لما يكوّن الوعي والمفاهيم الحضارية والفنية , وضمن هذا التوجيه فأن البعد النفسي داخل في صميم تجربة المبدع كان سواء أكان كاتباً , أم رساماً , أم ممثلاً ... فقد كشف تاريخ التصوير العالمي عن أجتهادات فنية خاصة بالتعبير النفسي , أستطاعت أن تحتل مكانة متميزة في التصوير .

والتعبيرية (الرسم التعبيري) هي تلك النموذج من الفن التي تجاهد لتجسيد , ليس الوقائع الموضوعية للطبيعة , وليس أي مفهوم تجريدي مرتكز على تلك الوقائع فحسب , لكن لتجسيد المشاعر الذاتية للفنان, وهي على الاطلاق ظاهرة عصرية مميزة للفن . حتى درجة معينة , أنها نموذجية بصورة أكثر بالنسبة للاجناس البشرية الشمالية لأن الاجناس الشمالية هي استبطانية أكثر من سواها . (ريد , 1975 , ص 168)

فالرسم التعبيري لم يكن نسخة من صور الاطفال أو المتوحشين , بل كان ضرباً من التهذيب للاساليب البريئة للبدائيين , والفطريين في وعي وإدراك بوسائلهم في التعبير عن مكنونات النفس . (مصطفى , 1964 , ص24)

إن الفنان يستلهم الحالات النفسية ويعمل على ربطها بمكونات عمله الفني أي ان الفنان لا يجول في أفكاره بصورة مباشرة أو مقصودة , بل أنها تجسد الجانب الخفي للحالات النفسية التي ترتبط بمكوناته وتعبر عنه .

ونحن الان آزاء تجربة الرسام التعبيري وهي غنية بالدلالات السايكولوجية ويتضح ذلك من خلال تجرد الرسام التعبيري من الاساليب والمواقف الفكرية السائدة لصالح رؤية فنية جديدة , تتخذ من الأبعاد النفسية منطلقاً للتعبير بأساليب مختلفة عن الواقع المعاش .

وإن طبيعة الفن وطبيعة الرسم ليست قاصرة على العمل الفني في حد ذاته ولكنها مرتبطة بشخصية الرسام أو الفنان , بأبداع ذلك الفنان وأبتكاره , وهذا يعني أن العلاقة وطيدة ما بين طبيعة الفن وطبيعة النفس البشرية , وكذلك طبيعة البيئة الفكرية للمجتمع من حيث الافكار الثقافية أو السياسية و الدينية و ألاجتماعية وذلك ما يوضح لنا ولادة عنصر التذوق الفني طبقاً لتلك العلاقات .

(حسن , د ت , ص17)

وهكذا نجد أن الفن يقوم بوظيفة نفسية في غاية الاهمية أذ يحقق التوازن في حياة الفرد والمجتمع على السواء " فالحياة تبقى غير متناسقة (Incoherent) حتى نعطيها شكلاً " والفن

هو الذي يعطي للحياة الشخصية أو العامة شكلاً , فهو يعمقها فلا تكون سطحية أو ضحلة.

(حكيم, 1986 , ص112)

وإن لاوعي الرسام التعبيري أرتبط بالتلقائية في العثور على الرموز وعلى الدلالات ذات المحتوى النفسي الداخلي , حيث ينسحب المتلقي حتماً على أن يتعمق في فهم الرموز والدلالات ومقاصد الرسام , كما أن فكرة اللاشعور ذات الاصل الفرويدي أدت الى التنبه بدراسة الجوانب الخفية في عمل الرسام . (كامل , 1980 , ص 68)

إن علم النفس الحديث وتحديداً مدرسة التحليل النفسي أزالت الطابع الغيبي الخرافي عن الابداع الفني , وأرسيت قواعد الابداع على أسس علمية ليست فوق طبيعة البشر , أو في اعالي قمم الجبال , وأنما في الاسفل والاعمق من باطن النفس البشرية .

ومهما كانت نقاط الاختلاف بين الفن وعلم النفس , فأن نقاط التقارب موجودة بينهما , والتقاطع بين الاثنين يحدث أكثر من مرة على الطريق الطويل . وأن لعلم النفس فضلاً على الفن سيظهر جلياً من خلال معالجة الباحث لهذا الموضوع . (عوض,1994,ص84–85)

فعلم النفس هو أقرب العلوم الانسانية للاعمال الفنية , وقد حاول أصحابه أن يستخدموه في نطاق الفن , ذاهبين في ذلك الى ان المادة التي يعالجها علم النفس هي عينها التي يتناولها الفن , وهي التعبير عن المشاعر والانفعالات وترجمة العواطف , ومعالجة ما في العقل الواعي واللاواعي من صور . (غاتشيف,1990, ص 39)

ونحن الان إزاء مجموعة من التساؤلات التي قد تطرح لتبلور مشكلة البحث الحالي :-

1. هل للأبعاد النفسية تأثير على الرسم التعبيري الحديث ؟
2. هل للرسم التعبيري أبعاد نفسية تحدد ملامحه ؟
3. ما حجم الأبعاد النفسية في نتاجات الرسم التعبيري الحديث ؟
4. ما الدلالات التعبيرية والمضامين النفسية في نتاجات الرسم التعبيري الحديث ؟

1 – 2 أهمية البحث والحاجة اليه :-

تتجلى أهمية البحث الحالي بما يأتي :

1. قد يوفر أساساً نظرياً لطلاب الفن وعلم نفس الفن , كونه من البحوث النظرية .
2. يعد البحث دراسة أكاديمية تسهم في القاء الضوء على الدراسات النفسية وتأثيراتها في فكر وسلوك الإنسان والفنان ،
3. يعد البحث الحالي محاولة جادة في ربط الفن وتوجهاته وأساليبه , بابعاد ومجالات الشخصية الانسانية وخاصة جانب البعد النفسي .
4. قد يفيد الدارسين والمثقفين في ميداني الفن وعلم النفس .
5. قد يوفر في أحد جوانبه أساساً مفاهيمياً لدارسي الفن الحديث ولاسيما الفن التعبيري

1 – 3 هدف البحث :

يهدف البحث الحالي تعرف الابعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث .

1 – 4 حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة الابعاد النفسية في الرسم التعبيري للوحات المرسومة بالزيت والالوان المائية , المنفذة في المانيا من عام (1905 حتى عام 1933 م)[*] والتي تضمنت في أشكالها وموضوعاتها جوانب من الابعاد النفسية .

((*)- قد قصد بالتعبيرية ان تغطي مرحلة في الثقافة الألمانية تمتد من عام (1905 م) حتى نشوء الاشتراكية الوطنية في عام (1933 م) . لما تضمنته هذه المدة الزمنية من غزارة في الاعمال الفنية في الرسم التعبيري الحديث في ألمانيا . حيث شن بعدها الاشتراكيون الوطنيون بزعامة هتلر حملة لمحاربة وتشويه كل أشكال الفن الحديث والتي بلغت ذروتها في عام 1937 م في فصل واجبار الفنانين على الاستقالة من التعليم ومصادرة ألاف الأعمال الزيتية والمائية في معرض (الفن المنحط) ثم احراقها في الساحة الرئيسية العامة في برلين . (أوهر , 1989 , ص 23 – 25)

1 –5 تحديد المصطلحات :

الابعاد (Dimension) وتعرف لغوياً (أبعاد) جمع (بعد) وهي الرأي والجزم .
(البستاني, د ت , ص 37)

و(ابعاد) مصدرها (بَعُدَ) وهي أتساع المدى أو المسافة . (جبران,د ت,ص 205)

و(البعد) مفهوم رياضي يعني الامتداد الذي يمكن قياسه (الطول , العرض والعمق)
(عبد الخالق,1983 , ص 201)

أما الابعاد فلسفياً : كل مايكون بين نهايتين غير متلاقيتين , و (بعدي) مصطلح يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تنطبع به الحواس من معطيات وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي نحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها . (مجموعة من الباحثين , 1959 , ص 382)

اما البعد سيكولوجياً فابعاد الشعور هي مظاهر عملياتية , من شدة او ضعف , ووضوح او غموض , وطول او قصر . (خياط , د ت , ص 69)

أما أصطلاحاً :

البعد (مصطلح تصويري فضائي , أقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الاجرائية المستعملة في الدلالة , وهو في الدلالة أيضاً يميز بين الحقيقي والوهمي ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر " وهذا التعريف يوضح بأن مفهوم ألابعاد مفهوم أجرائي يميز بين الحقيقة والوهم وهذا هو الاساس الجوهري لهذا المصطلح الذي يرتبط بالمعطيات التي تمنحها الجمالية للعمل الفني ". (علوش , 1985 , ص51)

ألابعاد النفسية :

البعد مفهوم رياضي يعني الامتداد الذي يمكن قياسه . ويشير مصطلح ألبعد أصلاً الى الطول والعرض أو العمق (الابعاد الفيزيقية) فأي أمتداد أو حجم يمكن قياسه فهو بعد . وهو مصطلح رياضي يمكن أن يستخدم في بحوث الشخصية للاشارة الى العوامل الراقية فكثير من سمات الشخصية توصف بمركزها على بعد ثنائي القطب , كالسيطرة والخضوع والانبساط والانطواء , وكل بعد هو متجه (والمتجه قوة ذات حجم وأمتداد معين ويمثل بخط في نهايته سهم) .

(عبد الخالق , 1983 , ص 201 – 202)

وعرّفها كاتل بقوله :

أن كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقاً بين الافراد ويعني كل فرق من هذه الفروق أتجاهاً وكل سمة سلوكية تقريباً ما عدا القدرات لها ضدها أو مقلوبها ويمكن النظر الى الضدين على أنهما يقعان عند نهايتي أو طرفي خط مستقيم يتضمن مسافة مع مراكز وسطى أو بينية عبر هذا الخط وتقاس المسافات بأدوات القياس العديدة . ومفهوم البعد النفسي مفهوم مجرد رمزي يساعدنا على فهم الشخصية . (Katil , 1952 , P.226)

وقام الباحث بتعريف الابعاد النفسية إجرائياً وبما يتلائم مع هدف بحثه بالشكل الاتي :-

الابعاد النفسية : جملة من المحاور التي تكشف عن دلالات نفسية تشكل معطى لشخصية الرسام (منتج العمل الفني) تتواشج من منظومة عناصر اللوحة و طبيعة العلاقات فيها وتتجلى عبر المخرجات للبنية التكوينية للعمل الفني .

الرسم التعبيري الحديث *(Expressionnism)*

الرسم التعبيري الحديث : يعرفه مدكور :-

من أهم الحركات الثورية في الفن والادب التي ظهرت ضد المدرسة الطبيعية , أولاً ثم التأثيرية . وقد أطلق المصطلح في نشأته بالمانيا عام 1905 ويتمثل عمر التعبيرية داخل حدود ثلاث : سنوات الميلاد بين الاعوام 1905 و 1915 . وثم خلال سنين الحرب العالمية الاولى , ثم مرحلة قبيل سنة 1925 التي تمثل فترة التلاشي . وقد نشأت التعبيرية أصلاً في ألمانيا ولكنها عرفت في بلدان أوربية أخرى . وكانت التعبيرية نقطة أنطلاق لمذاهب حديثة .

(مدكور , 1979, ص 104)

ويعرفه عيد :-

حركة فنية ظهرت مع بدايات القرن العشرين ومصطلح الحركة التعبيرية أم المذهب التعبيري بدأ أستعماله منذ عام 1910 . وكان الرسام هارفيه J.A.Harve أول من أطلق العبارة على لوحاته في عام 1901 ثم شاع أستعمال التعبير في الفنون الالمانية وكان القصد هو تشويه النماذج والمبالغة فيها بغية الحصول على أنعكاس وجداني معين. (عيد , 1978,ص87)

ويعرفه وهبة :-

نزعة فنية وأدبية ترمي الى تمثيل الاشياء كما تصورها أنفعالات الفنان أو الاديب نحوها لا كما في الحقيقة والواقع , وظهرت هذه النزعة في الفن والادب أولاً في المانيا قبيل الحرب العالمية الاولى 1914 , وأزدهرت هناك حتى عام 1924 تقريباً. (وهبة ,1979 , ص62)

ويعرفه العذاري :-

هي الحركة التي أحتضنت جميع الفنون التي بدأت في ألمانيا عام 1910 ويفترض أن المصطلح عموماً قد أقترح من قبل الرسوم التي عرضها أوغست هارفيه عام 1910 في صالون المستقلين في باريس تحت عنوان تعبيريات . (العذاري , 2000 , ص21)

ويعرفه ليونيللو :-

هي التأكيد على العوالم الداخلية للمشاعر الذاتية أكثر من ألتأكيد على أوصاف العالم الخارجي , وغالباً ما يكون ذلك بأظهار الحالات الذهنية المتطرفة . (ليونيللو,1957 , ص92)

ويعرفه الباحث إجرائياً

أحد اتجاهات الرسم الحديث التي وصفت بأنها ظاهرة ألمانية برزت في مطلع القرن العشرين وتحديداً في عام 1905 , وقد اتجهت نحو الاعماق الداخلية للانسان الذي دمرته آلة الحرب , لذا فقد أكدت على عكس حقيقة النفس الانسانية وأنفعال الفنان الصريح في الكشف والتعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها الفنان أكثر من وصف مظاهر العالم الخارجي , والتي تتجسد من خلال اللوحات الفنية التي تضمنتها عينة البحث .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول

النظريات النفسية في الرسم

- نظريات الانماط
- نظرية فرويد
- نظرية آدلر
- نظرية يونج
- نظرية هورني
- نظرية فروم
- نظرية سوليفان
- نظرية ماسلو
- نظرية روجرز
- نظرية ألبورت
- نظرية كاتل
- نظرية آيزنك
- نظرية الكشتالت
- نظرية ليفين

تقدمه :-

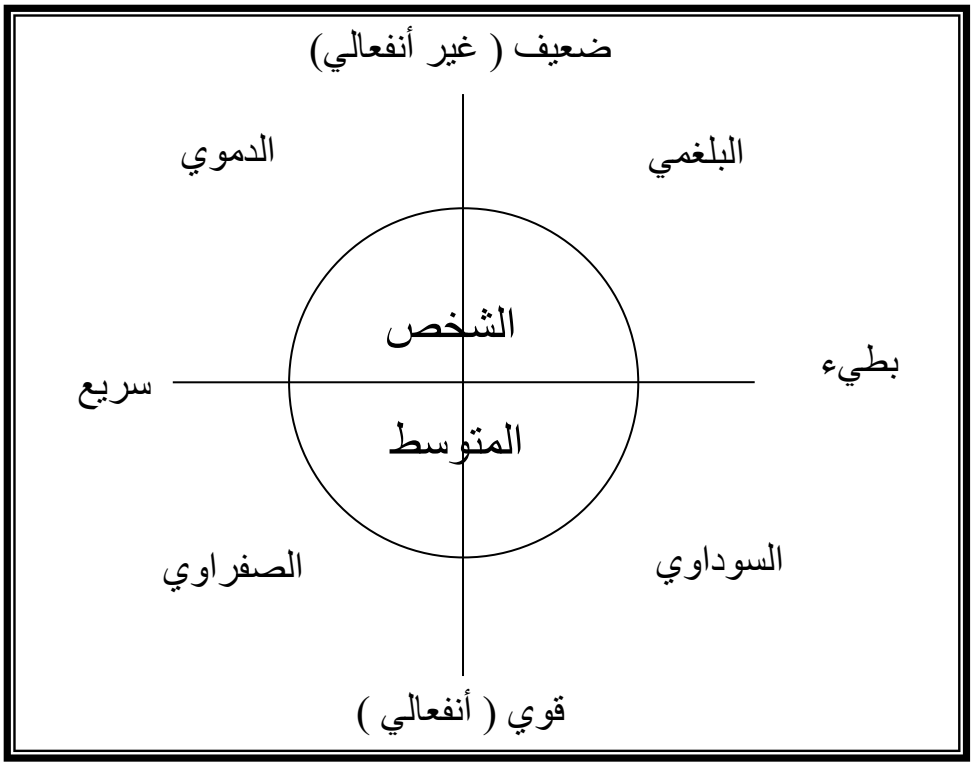
شهد ميدان الرسم – ولم يزل – تطوراً ملحوظاً ويرجع الفضل في ذلك الى طروحات الرسام وأنجازاته المتجددة فضلاً عما كان يحيط به من تفاعلات اجتماعية واحداث في ميادين الحياة شتى جعلته يواصل البحث في مجال الفن تماشياً مع طبيعة الظروف الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية . وعليه تعددت النظريات النفسية والفلسفية والجمالية المفسرة للفن , الامر الذي جعل منه أكثر الميادين أحتمالاً للجدل , ويتجلى ذلك اذا ما تطرقنا الى بعض من الآراء والنظريات التي قدمها المهتمون بهذا المجال من أجل تفسير الكيفية التي ينشأ ويكتمل بها العمل الفني , اذ كانت هذه الاراء تتقارب أحياناً وتتعاكس أحياناً أخرى في طبيعة تناولها لموضوعة الرسم وبالتالي تفسيره , محاولة بذلك أسناده الى نظرية محددة أو فلسفة معينة , أظهرت بعضها ميلاً واضحاً الى عده نشاطاً انسانياً يعبر عنه بتلقائية , في حين أظهرت الاخرى الى عده نشاطاً خاضعاً لسلطة العقل والمنطق , لذا سيتطرق الباحث الى أهم النظريات النفسية والآراء المفسرة وبحدود موضوع البحث.

نظريات الانماط :-

من أقدم النظريات التي تصف شخصية الانسان . فقد استخدم الاغريق نظرية الانماط الاربعة , الدموي والصفراوي والبلغمي والسوداوي . في تصنيف شخصيات الناس واستمر هذا التصنيف لألفي سنة .

قسم **أبوقراط Hippcrates** أنماط الشخصية الى أربعة تبعاً لكيمياء الدم .

1. **الصفراوي Choiorie**: سريع الانفعال مضطرب , عدواني , متهور , متشائم , نشط , متقلب .
2. **الدموي Sanguinic** :أجتماعي , مبذر , مطمئن النفس , حاد الطباع , يحب زعامة وقيادة الارض .
3. **البلغمي Phlegmatic** : سلبي , حذر , مراع لشعور الاخرين , فاتر الانفعال , ضابط النفس .
4. **السوداوي Melaucholic** : متشائم , متملق , متقلب , هادئ , أنطوائي .



شكل (1) (الانماط الاربعة في الشخصية)

ثم استبدل هذا التقسيم بنظريات حديثة في بداية القرن العشرين بسبب الاعتقاد بأنه من الخطأ أن يكون الفرد واحداً من أربعة أنماط من الشخصية لأن معظم الناس يمتلك صفات متعددة من نمطين وربما أكثر و على هذا الاساس فأن أكثرية الافراد لا ينتمون الى نمط واحد معين وانما يمتلكون صفات من انماط عدة. (الربيعي , 1994 , ص30)

فقد قام كريشتمر (*) Ernst Kretchmer بتقسيم أنماط (**) الشخصية الى ثلاثة محاولاً الربط بين تكوين الفرد البدني وبين تركيب الشخصية :

1) النمط البدين Pyknic : أجتماعي , مرح , متقلب المزاج .
2) النمط النحيف Asthenic : أنطوائي و متشائم .
3) النمط الرياضي Athletic : حيوي , نشط , عدواني . (عبد الخالق , 1983 , ص62)

كما قام شلدون William Sheildon بتقسيم أنماط الشخصية الى الاتي :

1) النمط الاحشائي Endomorph : هادئ , مرح , أجتماعي , قنوع .
2) النمط العضلي Mesomorph : عدواني , حيوي , قاسي , صريح , يحب السيطرة .
3) النمط الجلدي Eetowsrph : الخجل , الحساسية المفرطة , الانطواء الاجتماعي .

وقسم يونغ yung أنماط الشخصية الى قسمين أساسيين أنبساطي وأنطوائي ويتفرع كل نمط من هذه الانماط الى أربعة فروع وهي الانماط الفرعية التفكيري والوجداني والحسي والالهامي . (الربيعي , 1994 , ص31 – 32)

وتمكن جالينوس من ان يعين سببا محددا لكل من الانماط البارزة الاربعة لدى الافراد في غلبة ما يسمى باخلاط الجسم وهذه الانماط الاربعة هي :

1. الدموي (متفائل , دافىء , ذو حمية وحدة وحرارة) وهو شخص ممتلىء دائما بالحماس , ويرجع مزاجه الى قوة الدم .
2. السوداوي (الحزين , المكتئب) ويفترض ان حزنه راجع الى زيادة وظيفة مادة الصفراء ذات اللون الاسود .
3. الصفراوي (غضوب سريع الغضب) ويعزى تهيجه الى غلبة الصفراء (ذات اللون الاصفر) في الجسم .

(*)- طبيب وعالم نفسي الماني (عبد الخالق , 1983 , ص68)
(**)- النمط يطلق على الطريقة الاساسية التي يصطنعها المرء لتوجيه طاقته النفسية (صليبا , 1982 , ص507).

4. البلغمي (البارد المتراخي والمتبلد) ويمكن رد اسباب بطئه الواضح وتبلده الى تاثير مادة البلجما في الدم . (عبد الخالق , 1983 , ص 204 – 205)

في عام (1798) نشر (كانت) كتاب الانثروبولوجيا والذي كان من المراجع في علم النفس , وقد ضمن كتابه فصلاً عن المزاج(*) وصنف فيه الانماط الاربعة .

(عبد الخالق , 1983 , ص206)

وطبقاً له فأن " الشخص الدموي عديم المبالاة يملؤه الامل ويضفي أهمية عظيمة على أي شيء يمارسه في لحظته , ولكنه قد ينسى كل شيء في اللحظة التالية " ؛ أما المزاج السوداوي , فأصحابه يميلون الى اضفاء أهمية كبيرة على ما يتعلق بهم , ويكتشفون في كل مكان سبباً للقلق ؛ فأول ما يلفت نظرهم هو الصعوبات القائمة في وضع ما , ولهذا السبب يفقد سعادته , أما عن المزاج الصفراوي فصاحبه سريع الانفعال , يستثار بسرعة ولكن من السهل تهدئته أذا ما أستسلم خصمه وهو يتضايق لكنه لا يضمر " وهو من أقل الامزجة سعادة لأنه غالباً ما يخلق لنفسه معارضة " . (ناصر , 2002 , ص 32- 33)

أما ما قاله (كانت) عن المزاج البلغمي فأنه يتصرف طبقاً للاصول لا لغرائزه وهو متعقل في تعامله مع الاخرين , وغالباً ما يحقق أغراضه بالاصرار على أهدافه بينما يتظاهر بانه يستسلم للاخرين. (الربيعي , 1994 , ص29)

يتجلى للباحث لما تقدم أن (كانت) لم يستعمل عبارات الانبساط والانطواء في تسمية أي من هذه الانماط الاربعة الا ان تقسيمه هذا يتطابق أو يتجاوب مع تقسيم (أبو قراط و جالينوس).

(*)- مجموعة من الاستعدادات العضوية يتميز بها فرد عن أخر , وقد يطلق البعض أسم المزاج على الاستعدادات النفسية التي يتميز بها الفرد , ويطلق على الاستعدادات النفسية المكتسبة أسم الطبع لا المزاج .(صليبا,1982 , ص366).

التحليل النفسي وفن الرسم

أن مجال الفن وعلم النفس (*) واحد وهو العواطف والنفس البشرية بكل خفاياها وتناقضاتها وصراعاتها , فالفنان التشكيلي يرسم لنا صوراً عن شخوص وهمية قد تبقى ماثلة في الاذهان مدة طويلة من الزمن بسبب التصاقها الوثيق بالواقع الذي يصفه الرسام وبسبب صدقها الفني . ويستعين الرسام في ذلك بحسه المرهف وملاحظته الدقيقة وبقدرات عقلية تجعله يستشف خبايا النفوس وتمكنه من أختراق قشره الظاهر للتغلغل الى بواطن العقل ومكامن النفس , أما عالم النفس فأنه يلجأ الى ملاحظاته السريرية , ومشاهداته الطبية ثم يقارن الحالة التي أمامه مع الحالات الاخرى التي مرت به . (شنا بدر , 1984 , ص65)

ألفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال (عبد الحميد , 1987 , ص 32) إذ يرى أصحاب مدرسة التحليل النفسي أن الغريزة سبب من أسباب الابداع الفني , وأن الفن إعلاء للشهوة الجنسية , فلقد أكد (بريتون) (**) أن هناك جزءاً مختبئاً في الانسان ينطوي على قيمة كبرى من أعماله الفنية , وقد يدفع هذا الجزء المختفي صاحبه الى سلوك غير طبيعي وأن كان في أكثر مظاهره ينم عن عبقرية نادرة .

(عوض,1994,ص92–95)

ولا شك بأن الفنان والمحلل النفسي يشتركان في أمور كثيرة ولو ظهر أنهما خصمان في النطاق التقني المباشر وعلى خلاف في الاهداف , فالتحليل النفسي هو تقنية تتضمن معاني لا يدركها الا قلة من الناس , فهو بطبيعة منهجه هو الفن – العلم على أمثل وجه لأنه يعالج الفن كما يعالج علم التحول العاطفي والعقلي , وهذا يتأتي من طبيعة اللاوعي الذي لا يمكن(رؤيته) أو الاستماع اليه . الفن هو الذي يحول اللاوعي الى فكرة واعية مرئية أو ملفوظة , أو يمكن التعرف على أفعال اللاوعي عن طريق تحول الافكار عند تخوم الوعي الى أحلام.

(شنايدر,1984,ص69-70)

تتجلى هذه الخصومة كما يرى شنايدر – في أن المفترض في الفنان أن يعنى بالتركيب فحسب ,وأن يحيك الشكل الفني , قوى حسية مجهولة لديه تنطلق من لا وعيه أما المحلل

(*)- العلم الذي يبحث في الظواهر النفسية الشعورية واللاشعورية للكشف عن قوانينها العامة.
(صليبا , 1982, ص485)

(**)- هو أحد الاطباء الذين مارسوا التحليل النفسي وبحثوا في الابداع في الفن . (عوض , 1994, ص95)

فالمفهوم عنه أنه يعني بالملاحظة والتفسير فقط بالتحليل في مقابل التركيب ولكن شنايدر يقول أنه تناقض زائف وسطحي . ويعمل التحليل النفسي على الكشف عن المعنى النفسي للشكل الفني من أين مأتاه وماهي مواصفاته , ومميزاته , كيف يبدو مسيطراً على أنسان بالفطرة , وكيف يبدو قادراً على الاستماع فقط . (سعيد,1990,ص36 – 37) وطالما نحن بصدد موضوع الابعاد النفسية في الرسم يعتقد الباحث ان من المفيد التعريف بالشخصية (*) الانسانية .

لاشك أن موضوع الشخصية(**) يعتبر من أهم مواضيع علم النفس لأن من يريد أن يتناول دراستها فهو في الحقيقة يتناول دراسة الفرد بكل جوانبه الجسمية والانفعالية والعقلية والاجتماعية وما يتعلق بهذه الجوانب من أنشطة ذهنية وحركية وأتجاهات نفسية وأجتماعية تتعلق بتفاعل الفرد مع بيئته , كما أنه يتناول الفرد والعوامل المؤثرة في نموه .

أنه موضوع واسع وشامل بحيث أهتم فيه العديد من الفلاسفة عبر العصور وتعمق فيه أبرز علماء النفس بمختلف مدارسهم , وسيعرض الباحث ما يعتقد أنه يناسب البحث وبأيجاز .

(*)- معنى الشخصية :- (الشخصية) كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية (Persona) ومعناها ألقناع أو الوجه المستعار الذي يرتديه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الاخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد (شلتر , 1983, ص14) وقد شاع عند الرومان أستخدام مفهوم الشخصية وهي تعني الشخص كما يظهر بالنسبة للاخرين وليس كما هو في الحقيقة , على أعتبار أن الممثل يؤثر على عقلية المشاهدين خلال الدور الذي يقوم به وليس فيما يتصف به ذاتياً (أي على مستوى شخصيته الحقيقية) . ومن مضمون هذا المعنى (persona) يمكن أن نفهم تأثير السلوك الشخصي على الاخرين. (العبيدي , 1990 , ص109) وحقيقة الامر أن الشخصية ليست شيئاً منعزلاً عن الشخص في ظاهره وباطنه وتعد المحصلة النهائية لسلوكه بكل أبعاده الوراثية والبيئية . (صالح , 1987 , ص10)

(**) - تعريف الشخصية :- هناك تعاريف للشخصية بقدر عدد المهتمين بها من الباحثين والمنظرين ولا يوجد في الوقت الحاضر تعريف للشخصية متفق عليه , وذلك لان أي تعريف لها يعكس أنواعا معينة من المشكلات وطرقاً معينة تستخدم في دراسة هذه المشكلات . وعلى الرغم من أختلاف التعريفات فأن هناك شبه أجماع في الاتفاق بين الباحثين على أن الشخصية هي بناء فرضي . بمعنى أنها تجريد يشير الى الحالة الداخلية او البينية للفرد .(صالح , 1987 , ص11)

نظرية فرويد

نشأت هذه المدرسة أو هذا الاتجاه في علم النفس في بداية القرن العشرين على يد سيغموند فرويد (*) وجماعه من الاطباء وجهوا أهتمامهم نحو الاتجاه النفسي لدراسة الاختلالات العقلية , وبينت ان عدداً كبيراً من الاختلالات العقلية لا يمكن أن تكتشف أصولها البدنية , لان أصولها ذات طبيعة عقلية تماماً وهكذا كانت ولادة مدرسة التحليل النفسي .

(محمد , 1984 , ص499)

أستطاع فرويد أن يزعزع المذهب المادي الفسيولوجي الذي كان يرى الظواهر النفسية مجرد ظلال وأثار قانونية لتغيرات تصيب المخ والجهاز العصبي وقد كان يتم التعبير عن الوظائف النفسية بعبارات فسيولوجية وتفسر تفسيراً فسيولوجياً ويتم أرجاع كل الاضطرابات النفسية الى عوامل فسيولوجية , فأقام فرويد الدلائل (**) على ان هنالك كثيراً من الاضطرابات النفسية ترجع في المقام الاول الى عوامل نفسية لاشعورية . (طه , 1990, ص62)

وقد طرأ تعديل على نظرية فرويد من خلال وضعه تركيباً للنفس يتضمن :-

1) **الهو (Id) :**

(*) - (سيغموند فرويد Sigmond Freud) ولد في أوستريا في النمسا سنة 1856 من أبوين يهوديين , وحصل على شهادة الطب من فينا سنة 1881 , وقد أمضى أغلب حياته في فينا ألا ماكان قبل وفاته في لندن في 26 / أيلول /1939 عن عمر بلغ ثلاثة وثمانين سنة وقد نشأ أعظم تأثير في حياته مما كون لديه طريقته الخاصة في التحليل النفسي من مصدرين هما .

1. دراسته مع (شاركوت) charcot في باريس التنويم المغاطيسي Hypnosis والهستريا والاسس الجنسية للاضطرابات العقلية .
2. في سنة 1880 أخذ (جوزيف برور Josef Bruer) وهو صديق لفرويد يعالج أمرأة من أعراض ألاغماء والسعال ثم عالجها فرويد بنجاح .

(**) - قدم فرويد الاسباب التالية ليثبت وجود اللاشعور :

1) الاحلام 2) كثرة النسيان 3) هفوات اللسان والقلم
4) المشي خلال النوم 5) حل المشاكل خلال النوم 6) أيماءات ما بعد التنويم المغناطيسي
7) مرض العصاب Neuroses ومرض الذهان Psychoses.

ينظر (عبد الخالق , 1983 , ص401) .

النظام الاصلي للشخصية , والكيان الذي يتمايز فيه الانا والانا الاعلى . ويتكون الهو (Id) من كل ما هو موروث وموجود سيكولوجياً منذ الولادة بما في ذلك الغرائز , أنه مستودع الطاقة النفسية الذي يزود العمليات التي يقوم بها النظامان الاخران بطاقتهما , ويطلق فرويد على (الهو) أسم (الواقع النفسي الحقيقي) لأنه يمثل الخبرة الذاتية للعالم الداخلي , ولاتتوفر له أية معرفة بالواقع الموضوعي . (الداهري ,1999, ص35) فهو لاشعوري وليس له أتصال مباشر بالواقع . (عبد الخالق , 1983 , ص 402)

2) **الأنا (Ego)**:

الجهاز الاداري للشخصية فهو يسيطر على منافذ الفعل والسلوك ويختار من البيئة الجوانب التي يستجيب لها , والغرائز التي تشبع والكيفية التي يتم معها ذلك , كما يتبع الانا مبدأ الواقع الموضوعي ويعمل وفق العمليات الثانوية , للحيلولة دون تفريغ التوتر حتى يتم اكتشاف الموضوع المناسب لاشباع الحاجة .

3) **الانا الاعلى (Super – Ego)** :

منظومة اجتماعية تسعى لطبع الشخصية أخلاقياً وفق النمط الثقافي السائد في بيئته ومجتمعه , وذلك في ضوء الواقع المثالي والانا العليا . (فرويد , 1979 , ص6)

أن الانا الاعلى هي الدرع الاخلاقي للشخصية , وهو يمثل ما هو مثالي وليس ما هو واقعي , وهو ينزع الى الكمال بدلاً من اللذة , ويتمثل دور الانا الاعلى اساساً في عمليات الكف لكل رغبات الهو (الجنس , والعدوان , والميل للاشباع الفوري وفق مبدأ اللذة) وصبغ الانا بصبغة أخلاقية رقمية ومثالية . (الداهري ,1999,ص35-36)

يمثل الانا الاعلى التأثير المكتسب من الناس والوالدين والمجتمع , فهو الوارث والممثل للوالدين والمربين الذين أشرفوا على أعمال الفرد في السنوات الاولى من حياته , فألانا الاعلى هو ذلك الجزء من ا لشخصية الذي يحمي أفكار الخطأ والصواب التي تعلمها الفرد منذ الطفولة وهو في صراع مستمر مع الهو Id متوافقاً مع الشعور . (عبد الخالق , 1983 , ص403)

ترتكز نظرية فرويد في الشخصية على مفهوم أساسي هو الحتمية البايولوجية وهي لا تهتم كثيراً بالبعد الاجتماعي أو الثقافي وأثره في ا لشخصية , التي قسم مراحل نموها الجنسي النفسي الى الاتي :

1- **المرحلة الفمية (Oral stage)** : أن أول منطقة مولدة للذة هي الفم , ويكون الفم عند الطفل بعد الولادة هو القسم الاكثر سيطرة في الجسم , ولذا فأن المنطقة الكبيرة الاولى للتنبيه والطاقة تحدث عن طريق الارضاءات الجنسية المبكرة .

2- **مرحلة الشرج (Anal Stage)**: تمتد هذه المرحلة عموماً من عمر سنتين الى ثلاث سنوات , وتكون جميع النشاطات المرتبطة بالشرج والتبرز أنفعالية الى حد كبير .

3- **مرحلة عضو التناسل الذكري (Phallic Stage)**:وتبدأ من السنة الرابعة , حيث يتركز التنبيه والتوتر في أعضاء التناسل عند الطفل , ويبدأ الطفل بمعرفة الفرق البايولوجي بين الجنسين , وبالنسبة لفرويد تتكون عقدتان في هذا العمر هما عقدة أوديب(*) (Oedipus) وعقدة الكترا(**) (Elctra) .

4- **مرحلة الكمون (Lateney Period)** :اعتبر فرويد ان الطفل حينما يدخل مرحلة الكمون يكون هناك انخفاض في الدوافع الجنسية .

5- **مرحلة التناسل : (Genital Period)** : وتتميز بداية مرحلة التناسل بأعادة أيقاظ الدوافع الجنسية , ويعزى ذلك الى التغيرات الكيميائية النفسية المرتبطة بالنضج النفسي.

(عبد الخالق , 1983 , ص 405 – 406)

(*)- أوديب أبن الملك اللاتيني قتل أباه وتزوج أمه .

(* *)- الكترا : تركيز لبيدي من جهة البنت تجاه أبيها , والبعض يستعمل عقد أوديبوس للاشارة سوية الى الابن الام و البنت الاب بينما يخص آخرون عقدة أوديب الابن الام وعقدة الكترا للبنت الاب وهي أسطورة أغريقية بنت أكامنون (Agamemnon) وكلايمستر (Clytemnestral) وقد أغرت هذه الفتاة أخاها أوريستس ليقتل أمها وعاشقها القديم وزوجها الجديد أجسناس لينتقما من قاتل أبيها . (عبد الخالق , 1983 , ص406)

اللاشعور عند فرويد :-

يميز فرويد ما بين الظواهر في الشعور [*] وما قبل الشعور و اللاشعور , وظواهر ما قبل الشعور تلك التي لاندركها فعلياً , ولكن بأمكاننا أن نعيها بسهولة في اللحظات التي نجد أننا بحاجة اليها وهنا لابد لنا من القول أن ألخزين الاعتيادي لمعرفتنا يتكون في مرحلة قبل الشعور من الخبرات الشكلية الحسية والموضوعية الذاتية , وتكون الظاهرة لاشعورية عندما لاندركها ولا يمكن أن نعيها بالوسائل الاعتيادية في سلوكنا وهناك كثير من الظواهر الذهنية مثل ظواهر الحب والكراهية والاحساسات الباطنية والتحاملات والمواقف والمشاعر والاحلام الغريبة والسيطرة التامة للاعراض العصابية والذهانية التي لايمكن ان نجد لها سبباً في ذهننا الواعي , ومع ذلك فهي تنطوي على سبب نفسي , ونجد هذا عند أغلب الفنانين وبدرجات مختلفة أذ فهمه التعبيريون ووظفوه في اعمالهم , ويعترف علماء النفس بوجود عمليات نفسية لا شعورية تفسر وجود بعض حالات اللاشعور الخاصة فينا ويمكن ملاحظة ذلك في حالة سيطرة المشاعر والانفعالات والمواقف والتحاملات . (دونسيل , 1986 , ص 226)

فتعبيرية (فان كوخ) والتعبيرية التجريدية حالة من سيطرة المشاعر الذاتية والانفعالات , والمواقف والتحاملات التي تبنتها السوريالية ومن قبلها الدادائية .

أن الذات الفردية للفنان تطبع خصائصها في النتاج الفني فألانا السطحية ليست وحدها كل شيء بل أن العمل الفني يعبر قبل كل شيء عن (الانا العميقة) ألانا السرية اللاشعورية التي تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التي تفلت منا , ولا نحس بها وربما تقودنا من دون أن نعلم ولهذا فليس من الغريب أو النادر أن يكتشف الفنان أنه

(*)- يفترض علماء النفس ألتحليليون وجود ثلاثة حدود للشعور(الشعور) وهو ما يعيه الانسان ويدركه , و(قبل الشعور) وهو ما يستطيع أستدعاءه من الذاكرة بأختياره , واللاشعور وهو ذلك الجزء المغمور من حياتنا العقلية الذي لا نتحسس بوجوده. (دونسيل , 1986 , ص229)

يكشف نفسه أو ذاته لحظة الفعل الابداعي , كما لو كان يخرج من منطقة قصّية ومجهولة في عمق الذات , شيئاً فشيئاً . وتحاول الذات دائماً الارتواء من مناهل حقيقية للخيال ومن مصادر بعيدة عن العالم الموضوعي , مصادر غير منطقية أو حسية للفكر والحياة . وتحاول الذات في موقفها هذا أثبات وجودها أزاء الوجود والانسان والمجتمع فالذات أذا أنغمست في اللاشعور

فانها ستحطم تلك التقاليد والاعراف السائدة والوضوح والمنطق , وتقترب من صوفية سايكولوجية تشابه التصوف , الذي يعمل على الاتصال والفناء بحقيقة عليا , بما وراء الواقعي أو الموضوعي أذ تتجه ألى مجهول ذي هيبة خاصة و لانبتعد عن هذا المجهول أو الغيب كونه جزءاً منها ولذلك فهي نوع من الارادة الذاتية لأنها لم تكن أرادة أخرى , ولم تكن تحت هيمنة العالم الخارجي . (برتيملي , 1970 , ص73)

إن نشاط الذات في صورها المستلمة مثل (أحلام اليقظة)(*) أو (التنويم المغناطيسي) أو الواسطة الروحية تحاول عزل الشعور أو العقل الواعي بأشكاله وخبراته الموضوعية المنطقية وعلاقته الزمانية والمكانية المبنية على أساس واقعي لتصل نفس الفنان الى نقطة ما في العقل أو ما ورائه نتوقف فيها عن أدراك التمييز ولهذا يؤكد بعض علماء النفس كثيراً على الدافعية اللاشعورية , وهم بهذا يحاولون إنهاء الحرية الانسانية أو تجاهلها فيوعزون جميع أختيارات الانسان الى تأثير الدوافع اللاشعورية . (دونسيل ,1986,ص227)

بمعنى أن فرويد رأى في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال , تلك الرغبات التي احبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية وإما بالمثبطات الاخلاقية , الفن اذن هو نوع من الحفاظ على الحياة , والفنان أساساً هو انسان يبتعد عن الواقع لأنه لايستطيع أن يتخلى عن أشباع غرائزه التي تتطلب الاشباع بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته الى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الاخرين على انها انعكاسات ثرية للواقع .

(*)- وهي التي يكون فيها الفنان شارد الذهن , قاطعاً بينه وبين العالم الموضوعي الخارجي ما استطاع من الصلات والعلاقات منطوياً على ذاته وغارقاً في بحر من الهواجس والخواطر والاخيلة , بحثاً عن تأثرات عاطفية وأنفعالات جديدة . وتقف أحلام اليقظة في الظروف الطبيعية بين حدود الاحلام التي هي أشارة للألية النفسية وبين هذيان المخيلة المريضة الناتجة عن أضطراب الالية النفسية وبؤرتها والفرق الجوهري بين أحلام اليقظة وأحلام النوم هو ان الفنان يشعر في الحالة الاولى بقدرته على توجيه هذا السيل من الاخيلة والاوهام وأيقافه أذا شاء فلا تكون الارادة منعدمة بل في وسعها أن تستولي من جديد على أزمة الحياة الواقعية . وأحلام اليقظة تكون في أغلبها منطلقة نحو المستقبل , أنتقاماً من الماضي وتشفياً منه أفرازاً من الحاضر نحو عالم مثالي . (مراد , 1981 , ص103)

(عبد الحميد , 1987 , ص32)

فيذهب فرويد واصحابه في مدرسة التحليل النفسي الى ان الفنان يسعى عن طريق أعماله الفنية الى أيجاد منافذ ينفس بها عن رغباته المكبوتة التي لم يقدر لها ان تشبع ويعتبر أنصار فرويد أن العمل الفني بمثابة وثيقة يمكن أن يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان ,أو يربطون بين العمل الفني وبين التكوين النفسي. (عوض ,1990,ص84)

ويرى فرويد أن الفن يصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور , و ما فيه من عقد مكبوته ترجع في حينها الى الغريزة الجنسية (سعيد , 1990, ص152)

وتوجد ثلاثة أنحرافات قد توجه هذه الغرائز :

1- الرضا التام والكامل من الاشباع الجنسي للطاقة الشبقية .
2- الكبت التام الذي ترافقه أختلالات في التوازن النفسي .
3- التسامي الذي قد يتخذ أشكالاً عديدة كالتصميم في الحصول على القوة الاقتصادية أو السياسية , أو الابداع الفني .

(حنورة , 1978 , ص88)

وهكذا فالفنان هو الانسان القادر علىالتعبير عن صراعاته بالرمز بينما يبقى المريض ذهنياً أسيراً لهذه الصراعات . ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي في أن لديه المرونة الكافية لتشكيل صور التسامي والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوته يمتد بعضها من عهد الطفولة ويمتاز الفنان بأنه لا ينظم الحدث المؤلم كالعصابي بل يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير أو تنفيس . (سعيد , 1990 ,ص152 – 153)

لذا فأن الفن اكثر عطاءاً من اللذة أنه التحليل الحدسي والتفسير الضمني لمشاعرنا وقناعاتنا في هذه الحياة .

وبهذا المعنى فأنه يؤثر ابلغ التأثير في فعالياتنا بوسائل شتى.وقد عبر سومرست سوم عن هذا التأثير في أخر كتبه (دفتر وملاحظات) بقوله " بعضهم عزا الى الفن قيمة تسوغ نفسها بالذات وأقنعوا انفسهم بأن القدر التعس لسواد الناس ليس ثمناً باهضاً جداً ليدفع لقاء نتاجات الرسام الرائعة . نظرت شزراً الى مثل هذا الموقف يبدو أن الفلاسفة كانوا على حق حين زعموا أن قيمة الفن تكمن في تأثيراته , ومن هذا الزعم أستنتجوا نتيجة طبيعية مفادها أن

القيمة لا تكمن في الجمال بل في الفعل الصحيح ... إن الفن الذي لا يؤول الى الفعل الصحيح , هو ليس أكثر من أفيون للمثقف " (شنايدر , 1984 , ص311-312)

ويستطرد فرويد في القول – في مجال دراسته لشخصية دافنشي وابرز أعماله الفنية – أنه من المحتمل أن يكون شخص أخر غير دافينشي , تحت المؤثرات نفسها لم ينجح في سحب القسم الاكبر من اللبيدو من أهدافه الشخصية الى المعرفة فأنه من الممكن أن يعاني أيذاءاً مستمراً لعمله العقلي أو أن يقع فريسة للعصاب (*) القهري . (فرويـــد , 1981 , ص90)

فقد قام ليوناردو دافنشي بالبحث بدل أن يقوم بالحب , وربما لهذا السبب أفتقرت حياته للحب أكثر من أي من كبار الفنانين . ولقد أفتقد الانفعالات العاصفة المحركة للروح, والتي ذاق فيها الاخرون أحلايام حياتهم فقال دافينشي " بدلاً من العمل والانتاج يكتفي المرء بالبحث وأن لم يبدا في حدس روعة الكون (**) وعظمة متطلباته لينسى ذاته التي تضمحل حتى لتصبح غير ذات معنى , وعندما يبدأ المرء بالاعجاب ويتواضع حقاً , فأنه لينسى بسهولة أنه جزء من تلك القوة الحية , وانه يصبح له الحق يكبر أو يصغر بقدر كبر أو صغر شخصيته الحق في أن يغير مجرى العالم الذي يستوي فيه التافه والعظيم في الروعة والاهمية"

(الحفني,1987,ص30–31)

ومن هنا يبدو واضحاً أن الطاقة الانفعالية التي تحفزها المثيرات الخارجية يمكن أن تتحول بواسطة الاعلاء الى شكل من اشكال الابداعات الفنية .

أما إذا أعيق الاعلاء أي أن الطاقة الانفعالية لم يكتب لها النجاح في التحرر والانطلاق فأنها من المحتمل أن تؤدي الى العصاب وانطلاقاً من هذا الادراك للديناميكية السايكولوجية يقيم فرويد ترابطاً قوياً بين الفن والعصاب . لكنه ترابط من الناحية الوظيفية فحسب . وليس هناك ما يشير الى وضع الفن والعصاب في أتجاه واحد – رغم أن معظم دارسي الفكر

(*)- يطلق لفظ العصاب على الخلل العقلي الناتج عن الاضطرابات النفسية الوظيفية , كألافكار الثابتة أو المتسلطة والمخاوف والشكوك والوساوس وفقدان الذاكرة و الخدر وأضطراب الغريزة . (طه , 1990 , ص 68).

(**)- الكون عند أهل النظر مرادف للوجود المطلق العام , ويطلق على وجود العالم من حيث هو عالم لا من حيث هو حق . او على العالم من جهة ما هو ذو نظام محكم . (صليبا , 1982 , ص247) .

الفرويدي ونقاده يميلون – بعيداً عن الدقة – الى ذلك الاعتقاد .

(صالح , 1978 , ص62)

وسبب ذلك هو أعتقاد فرويد بأن الصراع هو المناخ الوحيد الذي يمكن للفن أن ينمو فيه . وهذه حقيقة تلقى الدعم في حالات لا حصر لها من الظواهر في حياة الفنانين من الرسامين والروائيين والشعراء . (شنايدر,1985,ص302)

ولعل الاستيعاب العقلاني المتسم بالعمق والشمولية لدى فرويد للواقع الحضاري الحديث - كما يبدو – هو الذي يكمن وراء أعتقاده بتلك الحقيقة التي لا يرى فيها سوى أفراز لذلك الواقع الذي يعيشه الانسان الحديث فالمنغصات العديدة والمختلفة التي تنطوي عليها الحضارة والتي هي بمثابة الضريبة التي يتوجب على الافراد دفعها جراء المنجزات والمكتسبات التي تقدمها لهم الحضارة فالمعاناة التي قد تصل الى حد المأساة – في ضوء مستوى ثقافي معين تضطر بعض الافراد الى الانسحاب داخلياً والتقهقر . والشعور بالشقاء يدفع الفرد أحياناً الى البحث عن منافذ معينة من شأنها أن تبعدهم عن منغصات الواقع والامة

(حسين , 1978 ,

ص48)

أن الكبت[*] (Repression) هو السبب المباشر الكامن وراء عملية الاعلاء التي يجد (الانا) من خلالها –ممكناً – تجاوز معارضة الواقع للاندفاعات الايروسية المتعارضة معه , وهذا أمر لا غرابة فيه ذلك أن ما أستطاع الانسان أن يحققه من مكاسب جمة على صعيد الانجاز الحضاري إنما يعود الى ما حققه من كبح لدوافعه الغريزية البدائية.

(صالح , 1978, ص63)

فالفنانون والمبدعون على الصعيد الحضاري بشكل عام انما هم أناس استطاعوا أن يكرسوا أنفسهم باتجاه العملية الابداعية متجاوزين- ولو بصورة مؤقتة – أشباع دوافعهم الغريزية أشباعاً تاماً وهذه حقيقة لم يكتشفها (فرويد) بل أدركها (هوراس) قبله بمئات السنين ووجدت أصداؤها القوية في بعض المذاهب الدينية .

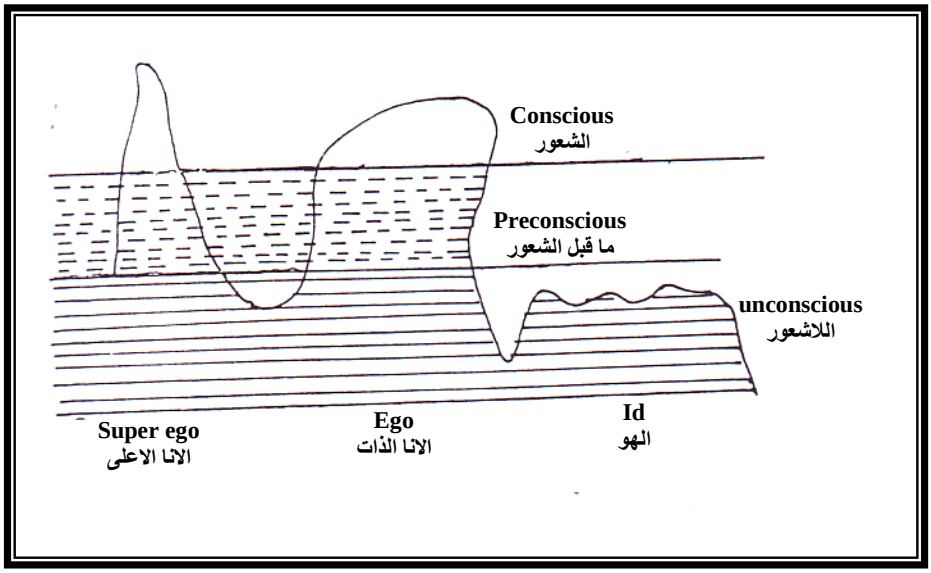
(*)- عملية نفسية لا شعورية يقصي بها المرء بعض تصوراته وعواطفه المؤلمة , ورغباته المحرَّمة , عن ساحة الشعور الواضح ليخفيها عن العقل الباطن أي في اللاشعور , وتتم هذه العملية بغير أرادة إذ في أغلب الاحيان بغير علم , فأذا تمت بأرادة سميت قمعاً لا كبتاً . (صليبا , 1982 , ص223) .

فالانسان حين يريد أن يعتلي قمة الشعر فلا مناص أمامه من المعاناة والارتعاد وتصبب العرق وحرمان نفسه من الحب والخمر ....

كما يقول هوراس .. وهو ما يؤكده فرويد أذ أن الابداع وأعتلاء قمة العبقرية يقتضي ان يضحي الفرد بـ (مبدأ اللذة) أو يتقبل الحرمان الجنسي بحسبان الابداع الذهبي والحضاري .

وهذه الفكرة تقودنا الى استحضار فكرة أزدواجية الحياة الانسانية باعتبارها مركباً متناقضاً من (جسد) و (روح) فتكريس السلوك باتجاه احد الطرفين يقود الى طمس الطرف الاخر وقد ادرك ذلك المتصوفة ومارسه رهبان المسيحية , ودعا اليه البوذيون منذ الاف السنين (حسين , 1987 , ص51 – 52)

وهنا يتجلى لنا وجود علاقة عضوية بين تلبية الحاجات الغريزية والابداع الحضاري والفني وهي علاقة عكسية مطردة . وهي تعطي مبرراً للاعتقاد بان هناك تماثلاً بين الفن والعصاب من الناحية الدينامية النفسية . ذلك أن الفنان والشخص العصابي تميل الانا لديه في مواجهة دوافعه الغريزية البدائية الى استخدام ميكانزم الكبت الذي يعتبر المسؤول المباشر عن ظهور التوترات النفسية والعصبية المؤقته التي سرعان ما تجد لها طريقاً للتفريغ عن طريق الفن بالنسبة للفنان .



شكل (2)
مخطط يوضح تركيب النفس عند فرويد

نظرية الاحلام

عد فرويد تفسير الاحلام , طريقاً يمهد لمعرفة العوامل الشعورية في حياة الانسان النفسية . لقد درست الاحلام قبل فرويد بمدة طويلة ولكن لم يسبق ان عرضت نظرية كاملة عنها لقد أستخدم فرويد معطيات من سبقه في هذا الميدان ثم وسعها كثيراً وأستطاع أن يوحدها في نظام مترابط منطقياً لانه أكتشف طريقة خاصة بتفسير الاحلام هي (التداعي الحر)(*).

(دونسيل,1986 , ص213)

أشتق فرويد , بوساطة هذه الطريقة أستنتاجين عمليين هما :

1. الحلم يتضمن معنى , وهذا يصدق فقط اذا تم التمييز بين محتوى الحلم الظاهر ومحتواه الكامن , فالمحتوى الظاهر هو ذلك الجزء الذي نتذكره من الحلم , أما المحتوى فهو ينشأ عن الاسباب الخفية التي تكون صورة الحلم , وكما يقول فرويد" فأن للمحتوى الكامن معنى , ولا يشكل المحتوى الظاهر للحلم تعبيراً عن معنى خاص وانما هو اشارة تدل عليه " .
2. الحلم يعني تحقيق لرغبة , يفسر فرويد هذا الامر بواسطة فرضية (الرقيب)(*) لان كثير من الرغبات التي تلتمس التنفيذ من خلال الحلم ذات طبيعة دنيا تخالف المعايير الاجتماعية و تستمر النزعات الاخلاقية العالية حتى أثناء النوم في معارضة أنجاز هذه الرغبات . (دونسيل , 1986 , ص25)

يرى شنايدر أن هناك تشابه بين الفن والاحلام فمن الممكن عرض المستلزمات الضرورية للفن بالاشارة الى المواصفات الجوهرية للحلم التي تجعل من الممكن إتقاء الالم والبحث عن المتعة وهي تترتب على الوجه الاتي :

1. كل حلم يعبر عن دافع غير مسموح به وعن فكرة غير محتملة ومن ثم ينبغي أن يبدوا للعيان عن طريق (الحلم – الحياة) الذي يوفق بين تضارب الدافع وبين حدود الواقع المتعنت وهذا ما يفعله الفن .

(*)- يمكن تعريف التداعي الحر بأنه (أحلام يقظة جهرية) فنحن حين نتعرض لاحلام اليقظة نسمح لاذهاننا ان تطوف دون ارتباطات منطقية ينظر : (دونسيل , 1986 , ص213) .

(*)- الرقيب sensor : القوة النفسية التي تقصي عن الوعي ضروب العقد والذكريات البغيضة . ينظر (البعلبكي , 1990 , ص83) أو هو مجموعة ألحوافز الغالبة في شعور الفرد التي تمنع الحوافز الادنى من أن تصبح ذات وعي في الحلم ينظر (دونسيل , 1986 , ص 215) .

2. الحلم كأي عمل فني يحث التوترات النفسية ويستفرغها من الاحباطات في الحياة الواقعية , فهو نطاق تنفيس واسع يشمل الارتخاء البسيط ويمتد الى الممارسة الاجتماعية .

3. الاحلام كأي عمل فني , نتيجة من نتائج الفعاليات التي تتوحد في تنظيم رمزي متين عن طريق الاندماج والتكثيف والازاحة والتعويض (**). (سعيد , 1990 , ص37- 38)

والحق أن عالم الاحلام عالم رحب لا يعرف أي نوع من القيود أو الحدود و لا تخضع فيه الاشياء الى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها , كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الاشياء وفقاً لها أذ يمكن أن تجتمع في اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان والمكان وعكس الاحلام في الفن من ثم لا يمكن أن يكون غريباً غرابة الاحلام ذاتها.

(سويف , 1959 , ص807)

لقد طرح فرويد في منتصف حياته العملية (1920 م) في مقالة (وراء مبدأ اللذة) فكرة تقف أزاء مفهوم أرسطو حول التطهير . لقد وضع فرويد يده على بعض الحقائق التي لا يمكن التوفيق بينها مبينا نظريته السابقة في الاحلام . فهذه النظرية تقول بأن الاحلام جميعها بما في ذلك المزعجة منها يمكن أن تفهم لدى التحليل على أنها ترمي الى تحقيق رغبات صاحبها فهي في خدمة ما يسميه فرويد (بمبدأ اللذة) الذي هو نقيض مبدأ الواقع . ومن الطبيعي أن تفسير الحلم على هذا النحو كان له تأثير على نظريته في الفن .

فقد وُضِعَ فرويد تحت تأثير نظرية التراجيديا الارسطوطاليسية التي تؤكد على نوع من المتعة التي تنتج عن المعاناة . غير أنها متعة غامضة فأن الشعور بالارتياح الناجم عن التطهير ليس منشأه التنفيس عن الرعب بل وصفه بلغة جميلة . و لا تنكر نظرية أرسطو أن للتراجيديا وظيفة أخرى توحي بها نظرية فرويد لعصاب الصدمة . وهي ما يمكن أن نسميه بالمناعة

(**)- هنا نواجه الخلاف بين المحلل النفسي والفنان كما يرى شنايدر – فالمحلل يستهدف الفكرة الخفية وراء الواجهة الرمزية للوصول الى الكيان الهيكلي للحلم - الفن من أجل أقامة علاقة سببية مع مشكلات الحياة الواقعية اما الفنان فسيتهدف ما هو غير مباشر , الى ما هو اتقان فني ثانوي الى حد ما متعلق بحدود مقدمته المنطقية الخفية كما يفعل الحالم ليلاً والفنان يضطر الى أن يجعل حلمه متعدد الجوانب كما إنه يوفق بين الاشياء . ثم أن الفنان يفسر بعمق رغبات المشاركين في عمله . (سعيد , 1990 , ص38)

السمية [*] حيث تكون التراجيديا كما في المعالجات المثلية [**] . بمثابة ألم يتلقاه ليتمكن من الالم الشديد الذي ستكبدنا أياه الحياة . (نربلغ,1984, ص84– 85)

والواقع أن فرويد حيث يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية كالحلم والفكاهة والعصاب فأنه يعني بذلك أن اللاشعور هو الاساس الذي يقوم عليه الابداع .

(سعيد , 1990 , ص155)

درس فرويد وعلى نحو كامل ما كان يدعوه (بالميكانزم) [***] أو (حيلة الحلم) وهي الطريقة التي ينظم فيها الحلم المواد التي يبني عليها ويطورها . وتشكل هذه الحيل اللاشعورية سبباً أخر يجعل الاحلام عسيرة التفسير و غريبة و غامضة على الدوام وأكثر الحيل اللاشعورية أهمية هي :

المسَرَحة : لا يعبر عن محتوى الحلم بواسطة الافكار والاحكام , ولكن بواسطة الصور البصرية على العموم . فالحلم إفراغ رغبة مكبوته لا يعبر عنها بالكلمات . أنه أرتداد من التجريد الى الواقع ومن الافكار الى الصور الذهنية .

الترميز: ربما يقوم شيء واقعي ملموس في الحلم مقام شيء ملموس أخر يكون بمثابة رمز له .

الابدال : كثيراً ما تكون مهمة الحلم الفعالة منفصلة عن الهدف الحقيقي لذلك الحلم فتتعلق بشيء ثانوي .

التكثيف : غالباً ما يكون المحتوى الظاهر للحلم أختصاراً للمحتوى الكامن فيه , ويتضح هذا بكثرة في احلامنا في(الاشخاص الجمعيين) الذين يمكن أن يظهروا في أحلامنا فنحن نحلم بشخص لا يمكن تمييزه شخص يجمع بين ملامح أفراد عديدين يمثلهم جميعاً .

(دونسيل , 1986 , ص 215- 216)

مما تقدم يتضح أعتبار علماء التحليل النفسي الاحلام مسرحاً للاشعور , فتتحكم فيها القوى والنزوات المكبوته لتظهر بأشكال عدة تحقق عن طريقها ما لم تستطع في عالم الواقع

(*)- المناعة المكتسبة عن طريق أخذ جرعات متزايدة من السم .(تريلنغ , 1990 , ص156).

(* *)- معالجة المرض عن طريق جرع صغيرة من دواء لو أعطي لشخص سليم لأحدث فيه مثل أعراض المرض المعالج. (تريلنغ , 1990 , ص85) .

(***)- الميكانزم أو الحيلة اللاشعورية : رد فعل شبه ألي صادر عن العقد الانفعالية المكبوته والموجهة الى غايات محددة شعورياً . (صليبا , 1982 , ص305)

وهذا هو السبب الذي يجعل الاحلام تأخذ صوراً وأشكالاً متعددة قد لا يكون بينها وبين ما يحدث في حياة الفرد صلة واضحة ويجعلها تبدو في بعض الاحيان بصورة غير منطقية وغير معقولة وغير مقبولة.لأن محتويات اللاشعور . وهي التي تظهر في الاحلام – أغلبها غير مقبول أو معقول.فاللاشعور يتكون من الرغبات التي لم يستطع الانسان ان يحققها في حياته العادية لغرابتها أو لبعدها عن عادات الناس وتقاليدهم , أو لعدم تقبله هو شخصياً لها أو لعدم وجود عذر يبررها ولذلك تستبعد الى اللاشعور حيث تظل حية تعمل عملها وتنتهز الفرصة لتعمل من جديد , ولن تجد فرصة أنسب من حالات النوم عندما يغيب العقل الواعي للانسان لكي تظهر وتعمل متخفية ومتحورة الشكل رمزية خوفاً من أن ينتبه لها العقل الواعي للانسان وهكذا يعمل اللاشعور ,وبمثل هذه الصورة تظهر محتوياته .

(محمود,1974,ص133)

ن جميع الاحلام تنطوي على معنى وأنها جميعاً – برأي فرويد – تدل على تحقيق الرغبة ما عدا حالات قليلة تعزى الى أجبار التكرار (*) كما يعلق فرويد أهمية كبيرة على العامل الجنسي في الاحلام رغم أعترافه أن ليس لكل الاحلام معنى جنسي . ويلخص (دالبيز) الفكرة الرئيسية لتفسير فرويد للاحلام جيداً عندما يعلن أن الحلم نوع من التعبير النفسي . ذلك يعني أن الحلم ليس علاقة بدنية أو عضوية وأنما هو علاقة نفسية.فالحلم لغة طبيعية فردية , هو لغة لأنه يعبر عن شيء , وهو لغة نفسية لانه لا يتكون من كلمات , بل من صور , وهو لغة فردية لأنه يعني شيئاً مختلفاً بالنسبة لاي فرد , وهو لغة طبيعية لان الفرد الذي يستخدمه لا يقصده و لاحتى يفهمه . (دونسيل , 1986 , ص216 – 217) ويرى (ريد) أن الفنان الحقيقي يدرك كيف يتوسع في أحلام اليقظة , وكيف يعدلها بصورة كافية بحيث لا يكشف أمر مصدرها بسهولة , فضلاً عن ذلك فهو يملك المهارة الملغزة كي يقولب مادته الخاصة به , الى أن يعبر بثقة عن أفكار أحلام اليقظة المتعلقة به , ثم يعرف كيف يربط تيار اللذة بهذا الانعكاس المتعلق بحياة أحلام اليقظة بشكل قوي الى أن ترجع حالات الكبت وتنقشع , وهو بكل ذلك يكشف

(*)- نزوع فطري لدى ألانسان يعيده الى حالاته المبكرة غير السارة وهو أصطلاح نادى به فرويد.
(دونسيل , 1986 , ص 216)

للأخرين طريق العودة الى الراحة والعزاء الخاص بمصادرهم الذاتية اللاواعية والمتعلقة باللذة ويحصد الفنان الاهتمام والاعجاب والامتنان . (ريد , 1975 , ص125)

الفنان والعصابي :- من الطبيعي أن يدرك (فرويد) ضرورة التمييز بين الفنان والعصابي فهو يخبرنا بأن الفنان يختلف عن العصابي في إنه يعرف كيف يجد طريق العودة من عالم الخيال وأنه يعود فيستقر في الواقع ولكن هذا لا يعني أكثر من أن الفنان لا يتعامل مع الواقع الاعندما يتوقف عن ممارسة فنه مؤقتاً , وفي موضع واحد على الاقل . ولا ينكر فرويد ما للفن من وظيفة وفائدة فللفن أثر علاجي في الانعتاق من التوتر الذهني , وهو يقوم بدور حضاري بوصفه اشباعاً بديلاً

يساعد على تقبل التضحيات التي قاموا بها من أجل الحضارة , كما أنه يساعد على المشاركة الجماعية في التجارب العاطفية الرفيعة , ويذكر البشر بمثلهم الحضارية العليا.

(تريلنغ , 1984 و ص8)

ويعتمد التحليل النفسي على امر اساسي هو تفسير المعاني الدفينة في العمل الفني :-

(صالح , 1987 , ص62)

ومن بعض الامثلة على هذا المنهج تناول (فرويد) عمل (دافينشي) (الموناليزا) شكل (1) حيث يفسره على أساس أنه عملية أعلاء أو تسامي بالغريزة الجنسية أو بمثابة متنفس لطاقة (الليبدو) وتحويلها عن الاشباع الحقيقي وتوجيهها الى الاساليب المثالية والرمزية للتعبير . فحاول فرويد في دراسته هذه معرفة الاسباب اللاشعورية للسلوك معظمها يتألف من صراعات ورغبات جنسية مثل تلك التي ترتبط بعقدة (أوديب) كانت قد ظهرت في الطفولة ولم تسمح النظم الاجتماعية بأشباعها فكبتت في اللاشعور , وقيل للشخص ومن يحيطون به أنها نسيت تماماً بمعنى الفقدان لكنها في الواقع ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه سلوكه في سنوات العمر المختلفة . (سعيد , 1990 , ص153 – 154)

فما من عمل فني له معنى واحد , وعناصر الفن لا تقتصر على عالم الفن بل تمتد الى داخل الحياة . وكل ما يمكننا الحصول عليه من معلومات بخصوصها عن طريق البحث في السياق التاريخي للعمل . فمن الممكن أذن أن أي شيء يعطينا مفتاحاً لفهم المعنى الداخلي للفن , وسيعطينا بالضرورة مفتاحاً لكثير مما يعتمل في أعماق الفنان . (ترملينغ , 1984 , ص82)

فيرى فرويد أن الفن هو المظهر الذي يحاول الفنان من خلاله تجاوز منغصات الواقع وبالتالي فهو لا يتعدى أن يكون ضرباً من ضروب السلوك النكوصي , وقد يثير هذا الاستنتاج حفيظة الكثير ممن يرون بين الفن والفنان علاقة مقدسة ليس هناك ما يسوغ تدنيسها فالواقع أن السمة ألاهتلاسية (*) أو النكوصية (**) المتقهقرة إزاء الواقع التي يتسم بها الفن تكمن في أن الفنان يعمل على أقامة دعائم عالمه الانساني فيما وراء الواقع . فالتناقض بين الفنان وواقعه قائم على العمق والشدة بقدر التزام الفنان بقيمه ومثله العليا . وبالتالي فأن تغيير ذلك الواقع أو تحطيمه أنما يتم من خلال العمل الفني . ولعل هذا ما يعطي مبرراً قوياً لا صحاب النظرية النكوصية في الفن ليدعموا به وجهة نظرهم . (حسين , 1987 , ص50 – 51)

فن الرسم والمرأة :-

في العلاقة ما بين الفن والجنس ما هو أكثر وأعمق مما يبدو في ظاهر الامر فكلاهما يشتركان في غاية واحدة , وهي غاية تعين على الحياة و البقاء فالجمالية في الفن تجعل الحياة مقبولة , والجنس لا نه يجعل بقاء الجنس ممكناً .

وكلاهما يستغل خصائص الجانب الثاني لبلوغ غايته , فالفن يستغل السمات الانسانية من شكل ولون وصوت وحركة لتكوين عناصر اساسية في النتاج الفني , والجنس يستغل الاداة الفنية لتعزيز الانتباه والرغبة والاقبال على العلاقة الجنسية. (كمال , 1985 , 397)

أن بداية أهتمام الفن بالجسم , وجسم الانثى لم يكن مبعثه الجنس بوصفه لذة أو متعة . وأنما على أساس أنه مفهوم عبادي ينظر الى المرأة من وجهة نظر الخلق والاخصاب , وأنها بذلك مثل الرب الخالق على الارض تستطيع ما لا يستطيعه أحد .

قام الفنان اليوناني (الاغريقي) بصنع التماثيل التي تؤكد على الشكل الجسمي الانساني وخاصة الانثى بما في ذلك الاعضاء الجنسية لكلا الجنسين . وقد كان الدافع لهذا النوع من العمل الفني في البداية دينياً أو أسطورياً , كما أنه هدف الى تأكيد دور الانثى في عملية الخلق , ودور الرجل من حيث السلطة والحيوية . شكل (2) (عوض , 1994, ص93)

(*)- أدراك صورة يضنها المدرك حقائق خارجية مع أنها غير موجودة في الواقع (صليبا , 1982 , ص521)
(**)- التقهقر أي تراجع الفرد وأرتداده الى مرحلة سابقة بدلاً من التقدم في نموه . (طه , 1990 , ص416)

أن ظهور هذا الاتجاه عند الفنان وما يقابله عند المشاهد لم يبطل الغاية من الفن الجسدي كوسيلة تعبيرية عن المعتقدات الدينية أو الاسطورية فما حدث في الحضارة الاغريقية منذ بداية الفن لاغراض عبادية وطقوسية متطورة الى خدمة أغراض جنسية والجمع بين الغايتين بمقادير متفاوتة فقد حدث مثله في حضارات أخرى كالحضارة الرومانية والهندية والصينية وحضارة القرون الوسطى وعصور النهضة .

فكانت الغلبة أحياناً للفن من أجل الدين أو لغايةتخليد الاساطير وتصويرها وأحياناً أخرى لغاية التعبير عن الدوافع الجنسية ولأثارة الرغبة . (كمـــال , 1985 , ص 399)

فقد قال أرسطو (أن الجنس شيء حسن , وأنه جزء ضروري من الحياة وأنه عطاء من الله نقبله ونتمتع به) وقد كان لهذا القول تأثير عظيم على الحضارة الغربية وموقفها من الجنس . فقد قدم مسوغاً للنظرة المتسامحة للجنس في الحياة . كما أنه سهل للفن الاوربي الحديث لكي يتخذ من المواضيع الجنسية لغة رمزية , وأن يختار من هذه المواضيع تلك الاشكال والرموز التي تثير الشعور . وهذا الشعور الذي كان له أن يظل بدون ذلك بعيداً عن أمكانية التعبير عنه , وبأتخاذ الفن المواضيع ذات المغزى الاخلاقي ظاهرياً , فأن ذلك قد جعل المحتوى مقبولاً ومسوغاً لدى الفنان ولدى المشاهد (المتلقي) على حد سواء . (علـــي , 1986 , ص399)

اما الرسم البورنوجرافي من حيث الاشتقاق يتكون من لفظين : (بورنو) ومعناها مؤسس ومن أدنى درجة , وجرافي وتعني خطا أو رسما . وهكذا فأن المصطلح بكامله يدلل على ما يصور العلاقة الجنسية الداعرة بطريقة تخطيطية أو أخرى غير أن هذا المصطلح قد أتسع مداره ليشمل كل ما يوحي بالجنس ويثير الشهوة وبأي وسيلة من الوسائل التعبيرية التي يستعملها الفن من أدب ورسم أو تمثيل أو رقص أو نحت أو موسيقى وغيرها من الفنون التشكيلية والتعبيرية وهو من مفضوح أسلوبه وفي غايته ولا يحاول التخفي و لايسعى للتسويغ . بينما (البورنوكيتش Pornokitch) أسلوب فني في الدعارة الجنسية يدعي الفن ويحتمي وراء التقنية الفنية , وهو مموه ومستتر ومنافق وهو خطر أعظم على الفن وعلى حقيقة الجنس.(كمال,1985,ص400-402)

تاسيساعلى ذلك يرى الباحث أن الفن البورنوجرافي خشناً أو قاسياً و لايثير أي مسائل فلسفية أو جمالية و لايهدف الى غاية فنية أو علمية و لايدعي بهذه الاهداف . وهو ظاهرة غير جمالية هدفها تمثيل السلوك الجنسي وترويجه .

بينما عندما يكون هدف الفنان جماليا فيستغل الفنان أشكاله ورموزه ومواضيعه كمبرر يموه به عن أغراضه الحقيقية من وراء فنه , ومن أهدافه المهمة هو الاثر الذي يتركه في المشاهد (المتلقي). وهي حقيقة كانت دائماً محملة بمعان ومفاهيم حضارية وطقوسية ودينية وجمالية ووجدانية , وأن الفن البورنوجرافي لا يحمل هذه المفاهيم .

(كمال , 1983 , ص402)

بينما يعتبر د. أي شنايدر أن شر المفاهيم هو ذاك الذي يذهب الى ان الالم ينتج فناً عظيماً , وهذا مفهوم رجعي أجتماعيً , وغير صحيح سايكولوجياً أن الميزة المعبرة في رسوم فان كوخ , لا يمكن أستخلاصها من الالم الفعلي أو الماسونية النفسية . أنما تلك الميزة المعبرة هي بألاحرى وسيلة دفاعية ضد الماسونية النفسية . عندما ينهار الدفاع ينهار فان كوخ . فضلاً عن ذلك أن ماسونيته حالت بينه وبين تطوره في البحث الايجابي عن الاستمتاع بما يعنيه كل ذلك البحث بالنسبة الى نفسه والى كنوز الفن معاً . فأن أستناد الالوان والخطوط هذا , لم يستطع قط أن يخترق الحواجز الدينية والجنسية ليرسم بشراً عارياً . شكل (3) .

(شنايدر , 1985 , ص18)

مناقشة نظرية فرويد

مما تقدم يتجلى للباحث .

- أن التحليل النفسي عنى بالتركيبات السايكولوجية والظواهر المرضية الفردية . بل هو منهج حاول من خلاله فرويد استغراق معظم الظواهر الانسانية والاجتماعية وقد ترك أثراً في مجال الفن . إذ يتضح أثره واضحاً في الرسم التعبيري فقد وجد الفنانون على اختلاف أتجاهاتهم في اللاشعور أكتشافاً عظيماً لأعماق النفس البشرية .
- يرى فرويد أن الصراع هو أساس الابداع الفني , والفن هو تحرير للطاقة الغريزية المكبوتة لا شعورياً عن طريق الرمز .
- رأى فرويد ان الفن هو المظهر الذي يحاول الفنان من خلاله تجاوز منغصات الواقع وبالتالي فهو لا يتعدى أن يكون ضرباً من ضروب السلوك .
- إن الصراع الذي يثيره الواقع وتناقضاته في أعماق الفنان فيعيد النظر في فكرته عن العالم بما فيه من علاقات وحجم وحدود في ضوء قيمه ومعتقداته فيلجأ الى حل تلك التناقضات بصيغ الفن والوصول الى حالة ممكنة من الاستقرار النفسي .
- الفن عالم وسيط بين عالم الواقع الذي يحيط الرغبات , وعالم الخيال الذي يحققها . ونظر فرويد الى عالم الخيال على انه مستودع تم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع . الفن هو نوع من الحفاظ على الخيال .

- الفنان يمتلك القدرة على ان ينظم الاحلام – أحلام اليقظة ويعدلها فتصبح مصدر متعة لغيره من الناس .
- أزالة الطابع الغيبي والخرافي عن الابداع الفني
- فرويد فضل صياغة مبدأ التحليل النفسي وابراز منهجه . والانشقاقات التي حصلت داخل مدرسة (آدلر , يونغ) أغنت ذلك فعدلت و ألآنت بعض النظرات والمفاهيم للمؤسس .
- سلط فرويد الاضواء على اللاوعي مما أعطاه اهمية كانت مغبونة وأظهر دوره وفعاليته في مجمل الحياة النفسية , وابرز خطأ النظرية القائلة بأن الوعي هو ظاهرة لاحقة , وعد الوعي يمتلك القدرة على تغيير تتابع الاحداث وتعديلها .
- أغنت المدرسة التحليلية علم النفس ونبهت الى ان انواع التعبير في الفن تعلمنا عن العقد الفردية , وتكشف عن مكبوتات اللاوعي , والميول الوجدانية , والاهداف الكامنة الموحدة .

مما يؤخذ على نظرية التحليل النفسي لفرويد :

1- بالغ في تعميمه وأعطائه أولوية للجنس , واعطاء الاهمية لعقدة أوديب في تكوين الشخصية فهو يرى في شيء واحد تفسير لكل شيء وهو مذهب أحادي . ونحن نعرف أن النفسية البشرية لا تخضع لقانون واحد يطبق على كل شيء وفي كل الحالات .

2- أما تفسيره للفن بأنه رغبة جنسية متسامية فهو تفسير ضيق وغير كاف . فيعجز عن الاجابة عن لماذا يأتي التسامي بعد الكبت و لا يستطيع منهجه أن يدلنا على الاستعداد والتسامي .

3- لم يبين فرويد لماذا يتجه الفنان الى فن معين دون أخر .

4- نظرية فرويد قاصرة في الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

5- أغفلت النظرية تماماً مسألة التنفيذ والتقنية في الاداء .

وفي دراسة لمنستربرج (Munsterberg) وموسين (Mussen) قام بها الباحثان للتحقق من بعض الاراء النظرية التقليدية للتحليل النفسي وخاصة ما يذهب اليه فرويد من أن الفنان المبدع شخص يبتعد عن الواقع ويركز أهتمامه وطاقته الغريزية في أبتكار حياة خيالية

يحقق فيها رغباته المكبوته للتقدير والحب والشهرة والغنى , وما يذهب اليه ساكس(Sachs)[*], أن تقدير الجمهور لعمل الفنان يثبت له أن الاخرين يشاركونه الاحساس بالذنب مما يخفف لديه هذا الشعور , وأن هذا التقدير بمثابة مكافئة للفنان تجعله يحصل على الشعور النرجسي من تقدير الاخرين بدلاً من الحصول عليه من ذاته كشخص .

وكذلك ما يذهب اليه فنيكل (Fenickel) من أن الفنان شخص منطوي ينسحب من الواقع ويلجأ الى خيالاته التي تصدر عن رغبات (اوديبية) يشعر تجاهها بالذنب , إلا أن مشاركة الاخرين له تخفف من هذه المشاعر . (الكناني , 1990 , ص56)

وقد أستخلص الباحثان من أراء مدرسة فرويد الفروض السبعة الاتية :-

1- الفنانون أكثر من غير الفنانين صراعاً مع والديهم .
2- عدد الفنانين الذين يبدون ميولاً عدوانية صريحة أقل من غير الفنانين .
3- يعاني الفنانون أكثر من غير الفنانين من مشاعر الذنب .
4- الفنانون أكثر أنطواء من غير الفنانين وأغنى في حياتهم الداخلية .
5- لدى الفنانين حاجة قوية للتعبير عن الذات (النفس) أكثر مما لدى غير الفنانين .
6- يبدو الفنانون أكثر حاجة للنجاح من غيرهم في عدم طاعة والديهم .

(السيد , 1971 , ص250)

(*) - أحد تلاميذ فرويد ينظر : (الكناني , 1990 , ص57) .

نظرية آدلر

أهتم آدلر (*) بدراسة ذاتية الفرد وأطلق مصطلح (علم نفس الفرد) لانه يرتكز على فردية كل شخص منكراً عالمية الدوافع البيولوجية والاهداف التي نسبها لنا فرويد .

(شلتز, 1983 , ص 67)

وسرعان ما اجتمع حوله بعض العاملين في مجال علم النفس بحيث تكونت جماعة عرفت بـ (جماعة علم النفس الفردي) وقد عبر آدلر عن مفهوم علم النفس الفردي بكتاب تحت عنوان (الممارسة والنظرية لعلم النفس الفردي) ابرز فيه سلوك الانسان ككائن حي أجتماعي بحيث أنه أثناء نموه يكتسب أسلوب حياة خاص (Style of life) ويتسم بالتعاون الجماعي وبمعنى أخر أن الفرد من خلال تعرضه للعلاقات الاجتماعية يتم تطبيعه أجتماعياً . بحيث يعد الاهتمام الاجتماعي فطري النشئة الا ان العلاقات الاجتماعية تحدد بنوع المجتمع والنظم السائدة به , كما أن الشخصية عنده متفردة . (العبيدي,1990 , ص161)

ومما يميز هذا العالم النفساني , هو جعله لأسلوبه الخاص في الحياة مذهبه النفساني , فكانت طريقته في مصارعة الحياة , أو سيرته الذاتية الداخلية هي نفسها مدرسته السيكولوجية , فأعطاها آدلر من نفسه وبناها على مداميك من ذاتيته والامه , وهواجسه فقال في كتابه (معرفة الانسان): " لا تمثل الارادة شيئاً أخر غير الميل للانتقال من شعور بعدم الاكتفاء الى شعور بالاكتفاء , أي أنها وحدها الوسيلة الممكنة للتخلص من الشعور بالنقص , وهي وحدها العضو

(*)- آلفريد أدلر (1870 – 1937) ولد في فينا وأنهى دراسته للطب وعمل طبيباً للعيون ثم تحول ألى علم النفس وأعجب بفرويد وأطروحاته ثم أشترك معه في تأسيس جمعية فينا للتحليل النفسي ثم رأسها لمدة محدودة بدأت أفكاره في ذلك الوقت تظهر مغايرة لأفكار فرويد وكذلك لآراء أعضاء الجمعية التي يرأسها ونتيجة للكثير من الأختلافات في الرؤى بينه وبين أقرانه في الجمعية أضطر للاستقالة ثم أبتعد عن التحليل النفسي الفرويدي (العبيدي,1990,ص161).

النفسي القادر على أن يجلب حقاً عوناً سريعاً يحل محل ما ينقص الإنسان كقيمة عضوية "

(زيعور , 1971 , ص293 – 294)

ويمكن ان نحدد أبرز المفاهيم التي تضمنتها هذه النظرية بالآتي :-

1- **النضال من أجل التفوق (سد النقص)** : فيقول في كتابه(دراسة للنقص العضوي و التعويضي النفسي) عام1917(Study of organ inferiorty and Psychical) أن الشخص المصاب بعجز أو قصور في عضو ما, يحاول في الغالب تعويض هذا النقص أو العجز بالعمل على تقوية هذا العضو بالمزيد من العمل والتدريب , ثم تطور هذا المفهوم لديه , ولم يصبح قاصراً على النقص العضوي فحسب ولكنه أصبح يشتمل على نواحي نفسية أو أجتماعية او عضوية . وحين يشعر الانسان بهذه (الدونية) يدفعه هذا الشعور للتعويض (over – compensutior) .

2- **أهمية البعد الاجتماعي** : - وفي كتابه مشكلات العصاب عام 1929 (Problem of Neurosis) يبرز آدلر الدور الاجتماعي الفطري في الفرد , فيسعى الطفل باكراً لا شباعاته من خلال سياق أجتماعي (Social – Context) وحين يحس بالنقص في مواجهة بعض المعوقات يتحفز للعدوان ضد مصادر الاعاقة ساعياً للقوة .

لاحظ الباحث أن آدلر قد نحا نحو أجتماعية الانسان بدلاً من أنانيته وعليه فالانسان تحركه اهداف مستقبلية كما تحركه توقعاته . أكثر مما تحركه خبراته الماضية .

3- **الذات المتفردة** : يعدها آدلر متغيراً وسيطاً (Intervening Variable) يقع مابين العالم الخارجي المملؤ بالمثيرات والاستجابات لهذه المثيرات وهي – أي هذه الذات – أساس بناء الشخصية , وهي تكوين فرضي ولكن تتضح آثار هذا التكوين الفرضي في أداء الفرد وسلوكه .

4- **الافكار غير الصادقة (الخرافية المتسلطة)** : يعيش الانسان في مواقف كثيرة على أفكار غير صادقه (خرافية) تتناقلها الاجيال وتعد بمثابة حقائق ولكنها أوهام يعيشها الفرد . (العبيدي,1990 , ص 170)

وعلى هذا الاساس يعتقد آدلر بأن كل فرد يصيبه شيء من مشاعر النقص والتي تنشأ عن :-

1- خلل بدني حقيقي او متوهم .

2- مركز الفرد في الاسرة .

3- تجربة الفرد في التعامل الاجتماعي مع الاخرين.

أن الشعور بالنقص (Feeling of inferiority)يشمل النقص الفعلي أو البدني أو الاجتماعي الحقيقي أو المتوهم وأن هذا الشعور بالنقص يتعرض له جميع الناس وأن الرغبة في التفوق والكمال تدفع الفرد لتجاوز الشعور بالنقص Inferiority complex والتي تجعل الفرد غير قادر على التكيف مع مشاكل الحياة اليومية والتعامل معها تعاملاً سوياً بناءاً .

وقد تؤدي عقدة النقص الى :-

1- شعور الفرد بالاكتئاب واللامبالاة وانعدام قيمة الفرد وحتى الانتحار .

أو أن عقدة النقص تحفز عقدة التفوق لدى الفرد وتجعله ميالاً الى الكفاح بدلاً من الانسحاب والى التنافس مع الاخرين بدلاً من الانتحار. (الربيعي , 1994 , ص 17)

وأكد آدلر على أهمية الاحلام وأعطاها قيمة كبيرة في فهم الشخصية ولكنه لم يؤمن بأن الاحلام تشبع الرغبات , أو تكشف عن صراعات عميقة مخفية .

أعتقد آدلر بأن الاحلام تولد نغمات شعورية وهي تتضمن مشاعر الانسان حيال مشاكل الحياة المعاصرة وما ينوي أو يود أن يعمل بشأنها .

وأشار الى حقيقة أننا دائماً لا نستطيع أن نتذكر الوقائع الخاصة للحلم ولكننا نستطيع تذكر مزاجه , أذا كان مخيفاً أو جميلاً دون أن نستطيع أن نتذكر بالتفصيل قصة الحلم .

(شلتز , 1983 , ص86)

أن الحلم يعد العدة لبلوغ التفوق الذي يرغبه النائم , أنه يسهل بطريقة لا واعية الصعوبات التي يلاقيها الفرد , انه يشبع أشباعاً وهمياً غريزة القوة , وهكذا فأن الحلم يرتبط بمستقبل الانسان أكثر مما يتصل بماضيه ؛ وهو يعبر عن شخصيته . (زيعور , 1971 , ص266)

وقد بين آدلر أن الاحلام يجب أن لاتفسر لوحدها – أي بدون معرفة الشخص وموقعه , فالاحلام مظهر من مظاهر أسلوب حياة الفرد وهي لذلك فريدة للفرد . (شلتز , 1983 , ص87).

الخيالية النهائية (Finalism Fictiona)

مصطلح أستخدمه آدلر ليقصد به الهدف الخيالي الذي يقود سلوك الشخص , وقد أستمد هذا المفهوم من كتابات الفيلسوف (هانز فنكر) الذي إدعى فيه أن الناس يخلقون أو يبدعون أفكاراً تقود سلوكهم .

والتقط آدلر هذه الفكرة ووصل الى أستنتاج مفاده أن مختلف أشكال الكفاح لمختلف الافراد لا تحدث بدون أدراك الاهداف فالاهداف هي التي توجه السلوك وأنها ضرورية لتقدم الافراد وتطورهم .

وهذا يعني , وفقاً لآدلر أن تصور الانسان لما هو موجود في العالم هو الذي يحكم تصرفاته . وأن الافكار الخيالية النهائية هي التي تقود سلوكنا. (صالح , 1987 , ص 98)

وهذه نقطة خلاف جوهرية مع فرويد الذي نظر الى أن سلوك الانسان تحدده دوافع بايولوجية وتجارب وخبرات تعود الى مرحلة الطفولة . في حين أن آدلر نظر الى المستقبل وأن طبيعة أهداف الفرد المستقبلية يمكن أن تستخدم كدالة تفسيرية عن شخصيته .

الشعور بالنقص والابداع :

كتب آدلر " لكي تكون أنساناً يعني أن تستشعر النقص , فهو يعتبرها حالة عامة لكل الناس وهي ليست علامة ضعف أو شذوذ , فقد أعتبر آدلر . على العكس من ذلك – أنه مصدر كل كفاح الانسان " . (شلتز , 1983 , ص 70)

يفسر آدلر الابداع على أساس عقدة الشعور بالنقص أو الشعور بالنقص وخاصة النقص العضوي مما يدفع المبدع الى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور بالنقص عن طريق عملية التعويض (Compensation) الذي يدفع بصاحبه الى التفوق من ناحية أخرى .

وهذا ما يميز المبدع عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص حجه لعدم بذل الجهد ويضخم لنفسه وللآخرين . ما كان يمكن أن يقوم به لو لم يلحق به مما أصابه .

(سعيد , 1990 , ص 184)

وهذا يعني أن العيوب الجسمية قد تدفع بصاحبها الى أن يكون بارزاً أو متميزاً في مجال من مجالات الحياة المختلفة . كالفن , الادب , السياسة وغيرها . ولقد طور آدلر مفهوم الشعور بالنقص العضوي ليشمل وبشكل مبالغ فيه المشاعر الناتجة عن الاحساس بعدم القوة والشجاعة , ويستخدم آدلر مصطلح (الاحتجاج الذكوري) Musculine Protest ليشمل به كل الانواع التعويضية من السلوك .

ووفقاً لتفكير آدلر فأن التفوق يكون مساوياً للذكورة والرجولة ويأخذ انماط : توكيد الذات , الاستقلال والسيطرة . في حين أن النقص والانوثة مصطلحان مترادفان حيث يشمل السلوك الانثوي : السلبية والخضوع والتبعية . (صـــالح , 1987 , ص 96)

ووسع آدلر بشكل كبير مفهوم النقص العضوي وأدعى بأننا جميعاً نحس بمشاعر النقص النفسي والاجتماعي , وأن هذا يبدأ من حياتنا الاولى في العائلة , فالوالدان والاخرون ليسوا أكبر بدنياً من الطفل فحسب بل أنهم منظمون وقادرون على حل مشاكلهم , وهكذا يشعر الطفل بعجزه وشعوره بالنقص في مجتمع الكبار . (زيعـــور, 1971 , ص 267)

مناقشة وجهة نظر آدلر :

- في تفسير آدلر للطبيعة البشرية يبدو أكثر أنسانية بالنسبة لفرويد كونه أعطى أهمية كبيرة للتفاعل الاجتماعي , ومكانة سامية لابداعات الانسان , والاحساس بقيمته وقدرته على تكوين الذات المبدعة .
- أذ أكد آدلر على أن الانسان قادر على أن يكون بنفسه وبطريقته الخاصة أسلوب حياته الفريد , وأن منظور آدلر للطبيعة البشرية يجسد أفضل التعاليم الاخلاقية .

(فلوجل , 1979 , ص 206)

- لعل أهم نقد يوجه الى آدلر هو – من وجهة نظرنا – أنه يختزل سلوك الانسان الى دافع واحد هو الكفاح من أجل التفوق ... النابع أصلاً من سبب مختزل وهو الشعور بالنقص . وهو بهذا يتجاهل الكثير من التغيرات والتعزيزات التي لها تأثير كبير في تشكيل شخصية الانسان وسلوكه .
- كما تعاني نظرية آدلر من مفاهيم مُعرَّفة بشكل ضعيف وبعضها يكتنفه الغموض . لقد حاول أدلر أن يرفض الحتمية بأن أبتدع مفهوم الذات المبدعة وأشار الى ان كل واحد منا يخلق أسلوب حياته الخاص به مما تقدمه له كل من البيئة والوراثة قبل السنة الخامسة , غير أنه لم يوضح كيف يتمكن الطفل من تحقيق ذلك .(صالح,1987 , ص 105)

ومع ذلك فأن لآدلر مساهماته الكبيرة , وربما كانت المساهمة الرئيسية له أنه أعتبر أحد ألآباء المؤسسين للحركة الانسانية – الوجودية في علم النفس , لكونه أكد على حرية الفرد في صنع أختياراته وعلى تعامله المبدع مع خبراته .

أن السمة الرئيسية لطريقة آدلر هي الالحاح علىالرغبات المتعلقة بتأكيد ذات الفرد وتفوقها على ذوات الاخرين , وهي الرغبات التي تنبعث بدرجة كبيرة من الخوف من الدونية .

(فلوجل , ص 204)

تأكيد آدلر على القوة الخلاقة للشخص في تكوين حياته الخاصة واصراره على أن أهداف المستقبل أكثر أهمية من أحداث الماضي أثرت في أكثر الاعمال حداثة وهي أعمال ماسلو (Maslow) , فقد قال ماسلو : " أصبح فكر آدلر صحيحاً أكثر فاكثر سنة بعد سنة "

(شلتر , 1983 , ص 90)

يتجلى للباحث مما تقدم أن آدلر قد عبر عن مفهوم الذات , ومفهوم الاخرين , في الذات ألخلاقه (Creative Self) والتي يعني بها العنصر الدينامي النشط في حياة الشخص , وهي تبحث عن الخبرات التي تنتهي بتحديد أسلوب حياة الشخص .

نظرية يونك

دعى (يونك) (*) مدرسته بـ (السيكولوجيا التحليلية) دلالة على أنشقاقه , وأعترافه بالجميل أزاء التحليل النفسي وفرويد الذي أعلن أنه لا يستطيع أن يحصل من يونك و آدلر أكثر من عدم تخليهما عن تسمية عقيدة كل منهما بـ (التحليل النفسي) .

فلم يقبل يونك شمولية وسيطرة الجنس , وأن اللبيدو لا يشكل الزخم الاساسي للنشاط الانساني , فلا تفسير بمبدأ وحيد . فقدم يونك بديلاً وهو مفهوم (الغريزة الحيوية) أو (القوة

(*)- كارل كوستاف يونك ولد عام 1875 م في مدينة تدعى كاسويل تقع في أحضان بحيرة كونستاني السويسرية درس الطب النفسي في جامعة بازل تفرغ بعد ذلك لعيادته النفسية سنة 1941. وحاول تفهم الانسان والتعرف على الحضارة الشرقية , كان في البداية صديقاً حميماً لفرويد والذي كان يعتبره وريثه الروحي , ولكنه أختلف عنه بنظرته لغريزة الجنس , ووضع نظريته الخاصة في الشخصية , وهي تختلف بشكل جذري عن التحليل النفسي التقليدي .
ينظر : (شلتز , , 1983 , ص 151 – 153) .

الخلاقة للحياة والمحافظة عليها) , أو الطاقة الوحيدة والاساسية (**) على ذلك فما الغريزة الجنسية , أو غريزة التفوق والقوة , سوى مظهر من المظاهر الخاصة لهذه الطاقة تأخذ أوجهاً متعددة خلال العمر والتطور . (زيعور , 1971 , ص62 – 63)

ميز(يونك) نوعين من اللاشعور :-

1- **اللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة من الافكار** والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو أدراكها بطريقة قبل شعورية(Subconscious).

2- **اللاشعور الجمعي (Collective unconscious)** : والذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط بل قبل ذلك بمدة طويلة وتتم وراثة محتوياته التي تشمل على الاساطير والافكار الدينية والدوافع والصور الخيالية والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الاجيال , وتترك أثارها على شكل ومحتوى الذهن الانساني . (عوض , 1994 , ص89)

وقد أعتبر(يونك) اللاشعور الجمعي هو القاعدة الاساسية لنفس الانسان وشخصيته , واستخدم مفهوم النماذج الاولية (Archetypes) أو (البدائية أو الاساسية) ليشير الى نوع الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة , والتي تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الاساطير والرموز الدينية والاجتماعية (عبد الحميد,1987 , ص38)

أتفق يونك مع فرويد في أن اللاشعور هو منبع الابداع ولكنه يختلف عنه في الحديث عن اللاشعور حيث أن اللاشعور عند فرويد شخصي في حين نراه عند يونك يتألف من قسمين (فردي) و (جمعي) . (سعيد , 1990 , ص 157)

فقد قال يونك بان " سبب الابداع الفني الممتاز هو تقليل اللاشعور الجمعي في فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من أتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد) وبأن " الفنان الاصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس و لايلبث أن يسقطها في رموز والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً , ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى . (سويف , 1973 , ص 20)

(**)- المفهوم ليونك شديد القرب من مفهومي بركسون(الوثبة الحيوية)و(الديمومة الخلاقة) ومن مفهوم شوبنهاور عن (أرادة الحياة).

فاللاشعور الجمعي هو عبارة عن مخزن لكل التجارب التي علمت أو ميزت تطور الانسانية وهي تعاد في عقل كل أنسان في كل جيل . (شلتز , 1983 , ص 160)

يبرز يونك في البداية دور الواقع الاجتماعي , ولكننا سرعان ما نتبين إن هذا الدور مقصور على مهمة معينة , ثم يختفي ولا يظهر ثانية , بل على العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تبعد تماماً عن ذلك الواقع الاجتماعي , يذكر يونك أن مهمة الواقع الاجتماعي ليست الا مهمة الدافع الى الفنان و ففي فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب الليبدو الى داخل الذات ويتعلق بما يبرز من اللاشعور الجمعي في أعماقها و على هذا يكون الفن هو اللاشعور الجمعي الذي ينحدر من السلف الى الخلف ويستمر عبر الاجيال . (عبد المعطي , 1985 , ص 258)

وأن الفنان العبقري – حسب رأي يونك – يتراجع عن الحاضر الذي لايرضيه ويعود باحثاً في اللاشعور الجمعي عن النماذج البدائية وهذه الاخيرة هي خير ما يدرأ الاختلال في روح العصر , ويذهب الى ان الأسقاط (*) هو السبيل الى الابداع . (سعيد , 1990 , ص 158)

وهو عنده عملية نفسية يحول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية , يحولها الى موضوعات خارجية يمكن ان يتأملها غيره , كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحدس بها لا شعوره هي قوة الحدس , وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور في اليقظة , فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك, وبالاسقاط يحدد مشهده , ويقربه من نفسه واضعاً أياه في شيء خارجي هو هذا الرمز (عبد المعطي , 1985 , ص259)

وقد تكون الرموز والرواسب والعقائد – النماذج القديمة – مطموسة لكنها لا تبرح عالقة , مخزونة في اللاوعي الجماعي , وتبرز في الاحلام التي تعيد النائم الى الازمان العتيقة حيث كانت هذه الرموز والنماذج الاولى حقيقية واقعية . (زيعور, 1971 , ص 277)

فقد يحدث أثناء الازمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في أحلام الافراد , ألا أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكنونات اللاشعور في اليقظة على حين يراها غيره في المنام وتبعاً لذلك فأن الفنان لا بد أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه , بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع

(*)- أخفاق الفرد في التصرف على أحد الخصائص الموجودة في ذاته وأدراكها , أو أن ينسب هذه الخاصية لشخص أخر , محاولاً تخليص نفسه من صفات غير مرغوب فيها , فيسقط عيوبه على الاخرين . (طه , 1990 , ص417) .

بمهمة أعادة التوازن النفسي الى الحقبة التاريخية التي ينتمي اليها . (إبـــراهيم ,1959 , ص 194)

كما ويرى(يونك) أن مجرد الاستعداد الخاص الذي يبديه الفنان الموهوب يعني تركيزاً للطاقة الخلاقة في أتجاه معين مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب أخر من جوانب الحياة , والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان في فنه تسوء مظاهر نشاطه الاخرى , في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية بوجه عام .

وهكذا فأن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض انها مائة وحدة , فاذا قسمناها بالتساوي بين نواحي نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقري فأنه يخصص معظمها ستين أو سبعين وقد يخصص تسعاً وتسعين وحدة لاعماله الفنية , وتكون النتيجة طبعاً أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الاخرى . (سويف , 1959 , ص85)

ينزع الفنان الى أن يملك السعادة والرضا والطمأنينة في الحياة من ناحية , ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيف عارم للابداع قد يستبد به أحياناً الى الحد الذي يقهر معه شتى رغباته الشخصية ولعل هذا هو السبب في أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط و تعس والم . حتى لقد وقع في ظن البعض أن الحظ السيء لا بد من أن يلازم الفنان العبقري .

(أبراهيم,1959 , ص 102)

كما عدّ مصدر الفن هي (النفس العليا) التي تنطوي على كل ماهو رفيع وأخلاقي في الحياة الانسانية وأن هذا الجانب الراقي من النفس منفصل , ولا علاقة له بالجانب الاخر المتدني من النفس وهو مايسميه يونك بـ (النفس الدنيا) , ومن هنا رفض يونك نظرية الفن الفرويدية " وأنكر ضرورة أعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا أنكاراً يكاد يكون تاماً "

(برتيلمي , 1970 , ص72)

ويعني يونك أستحالة انبثاق الفن بوصفه عملاً رفيعاً وسامياً من نشاط بدائي متدني كالدوافع الغريزية . (حسين , 1987, ص52)

أما الاحلام وفقاً ليونك فهي تلك التخيلات المفككة , المراوغة , غير الجديرة بالثقة , المبهجة والمتقلبة , والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله , وأبعاد الحلم في الزمان والمكان مختلطة جداً ولفهمه ينبغي علينا أن نتفحصه من كل مظهر تماماً , مثلما

نأخذ شيئا ونقلبه مراراً وتكراراً حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله , ولقصص الاحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعي .

فصور الاحلام تبدو متعارضة ومضحكة , تحتشد في رأس النائم والحس العادي بالزمن المفقود , والاشياء المألوفة قد تتخذ مظهراً آسراً ومهدداً . (عبد الحميد , 1987 , ص 38)

وقد أعتقد بان الاحلام هي أكثر من رغبات غير مشعور بها ورأى فيها منطقين أو هدفين , فالاحلام مستقبلية أولاً أي أنها تساعد الفرد على اعداد نفسه لتجارب وأحداث يتوقعها في المستقبل القريب , والاحلام ثانياً تخدم وظائف تعويضية في أنها تساعد في أيجاد التعادل أو التوازن بين الاضداد في النفس عن طريق تعويض الافراد في النمو في أي واحد من بنى النفس. (شولتز , 1983 , ص175)

وشدد(يونك) على أن الاحلام (أقتراحات) لحل مشكلات الشخص أو أنها تهدف لا قامة التوازن في الشخصية . (زيعور,1971,ص 277)

ووظيفة الاحلام العامة عند(يونك) هي أعادة توازنها السيكولوجي عن طريق أنتاج مادة حلم تعيد تأسيس التوازن النفسي الكلي , وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين بالحياة . وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة , بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز , والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية , ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه اليها بشدة . (عبد الحميد , 1987 , ص 39)

الرمز :

للرمز في سيكولوجية(يونك) وظيفتان اساسيتان , فهو من ناحية يمثل محاولة أشباع غريزية قد أحبطت , ومن ناحية أخرى تجسيد لمادة نمطية أولية .

وأن الرمز يقوم كذلك بدور المقاومة للدفعة الغريزية , إذ ما دام الرمز يمتص الطاقة فأن ذلك يجعل من غير الممكن أستخدام الطاقة في تفريغ الدفعة الغريزية , فعندما يرقص المرء مثلاً , فأنه لا يكون قائماً بأتيان نشاط جنسي مباشر . ومن وجهة النظر هذه يكون الرمز مما ثلاً للتسامي , فهو تحويل في اللبيدو .

إن الرموز تعبيرات تمثل النفس . فهي لا تعبر عن الحكمة الانسانية المخزونة التي أكتسبها الجنس والفرد , فحسب بل أنها تستطيع أن تمثل مستويات من النمو تسبق كثيراً مكانة الانسان الراهنة.أن مصير الانسان , وأعلى تطور تصل أليه نفسه تحددها له الرموز . فأن المعلومات التي يحتوي عليها الرمز لا يعرفها الانسان مباشرة بل يجب أن يحل شفرة الرمز ليستطيع أكتشاف رسالته الهامة . (هول , 1969 , ص 138 - 139)

ومن خلال الدافع النفسي لدى الفنان كتمرد أجتماعي وسياسي وعبر المحتوى النفسي لخلق العمل الفني يمكن تحديد معاني بعض الرموز , فمثلاً يمكن ملاحظة الاتجاه العام المرتبط بالتاريخ والتراث والرموز المرتبطة بالحالات والاعتماد على خلق مناخ لا يتسم بالواقعية , ولكن هذه الرموز لا تخرج في الاتجاهات الاتية :

1- دلالة الرمز بمعناه التاريخي .
2- دلالة الرمز بمحتواه الاجتماعي .
3- دلالة الرمز بمحتواه الذاتي . (كامل , 1980 , ص 64)

ويرى(يونك) أن الشدة النفسية للرمز تكون دائماً أعظم من قيمة السبب الذي انتج الرمز وهذا يعني أن هناك قوة دافعة وقوة جاذبة وراء خلق الرمز ويأتي الدفع من الطاقة الغريزية والجذب من الاهداف المتعالية , و لايكفي واحد منها لخلق الرمز , ونتيجة لذلك فأن الشدة النفسية للرمز هي النتاج المجتمع للمحددات العلية والغائية , وهي لذلك تكون أكبر من العامل العملي وحده . (هول , 1969 , ص 139)

ويعتمد الرمز في ظهوره على الحدس من ناحية , وعلى الاسقاط من ناحية أخرى , فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك , والاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز . (يوسف , 1973 , ص202)

((والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً , ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى)) .

كما عدّ (يونك) الرموز والاحلام مادة ثرية لدراسة الفن الانساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الانماط الاولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها .(عبد الحميد , 1987 , ص 38)

ميز يونك بين الاشارة والرمز على اساس أن الاشارة دائماً أقل من المفهوم الذي تمثله في حين أن الرمز دائماً أكثر من معناه الواضح والمباشر . والرموز عند(يونك) هي نواتج طبيعية وعضوية كالاحلام فالرموز تحدث بعضوية ولا تبتدع , والاحلام هي المدخل الرئيسي لكل معرفتنا عن الرمزية , ويقول يونك : من السهل أن نفهم لماذا ينزع الحالمون الى اهمال أو حتى انكار رسالة أحلامهم . إن الوعي يقاوم طبيعياً كل شيء لا واعي و مجهول .

يرى الباحث أن هذا الافتراض من يونك يتجاهل مسيرة الانسان الطويلة عبر تاريخه وتطوره وهي بحث دائم وأستكشاف مستمر للمجهول والبعيد وإلا ظل الانسان في غياهب الظلام السحيقة التي أستقى منها(يونك) معظم مادته .

وأطلق يونك مصطلح (الميسونية)(*) والتي قال بأنها لدى الانسان البدائي والانسان الحديث من خلال إقامته لعوائق سيكولوجية ليصون بها نفسه من صدمة مواجهة شيء جديد .

وهذه القضية تبدو غير واضحة , فهو لا يفرق بين تجنب الانسان صدمة معرفة الداخل وبين صدمة معرفة الخارج . خاصة عندما ننظر اليها من وجهة نظر السلوك الابداعي في مجال الفن والعلم والحياة عموماً . (عبد الحميد,1987,ص40 – 41)

إن الفن في نظر(يونك) , انما هو نوع من الحافز الفطري (**) الذي يمتلك الموجود البشري فيجعل منه أداة أو وسيلة في خدمته , ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشخص الحر الذي يتجه بأرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الاهداف الشخصية وإنما هو يبدع الفن ليحقق أغراضه من خلاله. وإن كان للفنان حالات وجدانية ومقاصد وارادة وغايات شخصية , ولكنه بأعتباره فناناً يعد موجوداً أسمى وأنساناً أرفع لأنه يمثل الانسان الجمعي الذي يحمل لا شعور البشرية ويشكل الحياة النفسية للانسانية وكثيراً ما يضطر الفنان للتضحية بالسعادة وبالحاجات الاعتيادية للبشرية في سبيل الاضطلاع بمهمة الفن – تلك المهمة العسيرة – التي تقع على عاتقه

(سعيد , 1990 . ص 158 – 159)

(*)- الخوف العميق والخرافي من الحداثة (عبد الحميد , 1987 , ص41)
(**)- الفطري هو المنسوب الى الفطرة وهو مقابل للمكتسب . (صليبيا , 1982 , ص 150)

وهكذا يكون (يونك) قد بين كيفية حدوث الابداع الفني بانسحاب اللبيدو من العالم الخارجي , وارتداده الى داخل الذات , وما ينتج عن ذلك من أضطراب في مادة اللاشعور الجمعي , التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية , وأستعان بعملية الاسقاط التي ترتكز عنده على قوة الحدس. (عبد المعطي , 1985 , ص259)

فالاحساس يولد أو ينتج خبرة او تجربة ما بشكل دقيق عن طريق الحواس بنفس الطريقة التي تستنسخ فيها الصور الضوئية الاشياء , والحدس لا ينشأ مباشرة من مثير العالم الخارجي , فالشخص الذي يعتقد بأن شخصاً أخر غيره موجود معه في غرفته المظلمة قد لا يفعل ذلك على اساس الخبرات الحسية الحقيقية بل على اساس الحدس (Hunch) . (شلتز , 1983 , ص 171) .

وهذا الحدس أنما يميز الفنان والعبقري وهو الذي يمكنه من أن يكتشف أو يبدع , وهو فطري عند يونك وبسببه يوضع الفنان والعبقري في نطاق ما أسماه بالقسم الكشفي , الذي يغاير ويباين القسم السيكولوجي الذي ينظم اليه عامة الناس دون الفنانين , والعباقرة . على أساس أن اتباع القسم الكشفي يمتازون بالحدس في حين لا يمتاز أتباع القسم السيكولوجي بذلك.

(عبد المعطي , 1985 , ص259)

ولابد من الاشارة في هذا البحث الى فكرة يونك عن الذكورة وعلاقتها بالانوثة ونسب وجودهما عند كل من الذكر والانثى (*) فقد كتب يونك " أن للعملية الابداعية صيغة أنثوية فأن العمل الابداعي أنما ينبع من أعماق اللاشعور وإن شئت فقل من ملكوت الامهات وحينما نغلب القوة الابداعية على الحياة البشرية فأن الارادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل ال تيار سفلي , لكي تلتقي بمشاهدة ما يجري من أحداث دون أن تكون لها يد في تغييرها ". (سعيد , 1990 , ص 161)

أما النقد الموجه الى نظرية يونك فأنه يتحدد فيما ياتي :

1- تعامل يونك مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجي وتكييفه للواقع حسب أفكاره .

(*)- ترد الاشارة هنا الى الانيما والانيموس ينسب يونك الجانب الانثوي في شخصية الرجل , والجانب الذكري في شخصية المرأة الى الانماط الاولية , ويطلق على النمط لدى المرأة (الاينموس) وعلى النمط الانثوي لدى الرجل (الانيما) وهذان النمطان هما نتاج الخبرات العضوية التي أكتسبها الرجل نتيجة حياته مع المرأة عصوراً طويلة للأنوثة على حين أكتسبت المرأة الذكورة . (هول , 1969 , ص120)

2- كيف يمكن أن ينقسم الناس الى قسم كشفي وأخر سيكولوجي مع أن لا شعورهم الجمعي واحد .

3- ركز يونك على الحدس وهو فكرة غامضة , وعلى اللاشعور الجمعي وهو خرافي , ويرى انهما يميزان الفنان الخالق , وإذا كان اللاشعور واحداً والحدس واحداً فكيف تتباين الفنون , وكيف يتجه الفنان عنده الى فن معين دون غيره , لم يستطع الاجابة .

4- معاناة يونك من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية .

5- أن أعتبار الجانب الحالك في الانسان (اللاشعور الشخصي أو الجمعي) هو جوهر ومنبع الفن أمر غير مقبول .

6- اللبيدو (الطاقة النفسية) : أعتبرها طاقة حياتية واسعة وغير متخصصة , أستعملها يونك بشكلين مختلفين : أولاً كطاقة الحياة العامة المتغلغلة المنتشرة , وثانياً كطاقة نفسية تجهز عمل النفس بالطاقة , وقد أستعمل النفس (Psyche) بديلاً لمصطلح الشخصية , وهو بهذا لم يوافق فرويد الذي أعتبر اللبيدو طاقة جنسية على وجه الحصر. (شلتز , 1983 , ص 155)

7- شخص يونك (بيكاسو) على انه حالة أنفصام في الشخصية و أستخلص من الخيوط المتكسرة في لوحاته أن هناك " حالة تناقض الاحاسيس بل ألتقاء تام للحساسية ". (جارودي , 1968 , ص18)

إن مدى صدق مثل هذه التعميمات أمر تحيط به الشكوك الى حد كبير ويكمن القصور الشديد في مثل هذه التحليلات في كونها غير قادرة على تفسير لماذا لا يصير أي فرد كانت لديه صراعات مثل صراعات بيكاسو فناناً مثله . (Bolton, 1975 , P189)

ويعلق جارودي على تشخيص يونك لشخصية بيكاسو بقوله : " لنفرض جدلاً بأن بيكاسو كان مصاباً بأنفصام (*) الشخصية فذلك لا يعني أن أي مريض بهذه الحالة سيكون في

(*)- وهو أصطلاح أطلقه (بلولر Bleuler) من علماء زيورخ على المرض النفسي الذي يتميز بضياع الاتصال بالواقع . (طه , 1990 , ص 349)

مصـاف بيكاسـو . كمـا لـن يتحـول أي رضـيع عُجـل فطامـه الـى شـاعر و خطيـب فـي مسـتوى لامارتين . فالفن ليس محصلة لمجموعة من العناصر " . (جارودي, 1968 , ص 18)

تأسيساً لما سبق يلاحظ الباحث عموماً على التفسيرات النفسية للابداع في الفن في نظريتـي(فرويـد ويونـغ) أنهـا تعطـي أهتمامـاً كبيـراً للجوانـب اللاشـعورية – الفرديـة أو الجمعية – على غموضها وتناقضها وعدم قابليتها للتعريف المنظم كما أنها تنظر الى المبدع نظرة سلبية وتعده شخصاً مليئاً بالعقد و الاحباطات التي يريد التخلص منها ولا تهتم هذه النظريات – أو هذه التفسيرات – عموماً بالابداع باعتباره نظرة بنائية أيجابية نحو الطبيعة والحياة , كما أن ملاحظاته لهم غالباً ما تكون أتفاقية و لاصلة بينها وبين عملية الابداع هو ما يجعل هذه التفسيرات بعيدة عن متطلبات المنهج العلمي السليم .

الفن حالة توتر

لا شك بـأن الانفعـال هـو عاطفـة (**) عامـة تشـمل مختلـف الاحاسـيس والمشـاعر التـي يندرج تحتها السلبي والايجابي , فالغضب والفرح والخوف كلها أنفعالات تترك آثارها في البنـاء النفسي للفنان , والانفعال حالة مناقضة لما هو (عقلاني) وصيغة التناقض تأخذ شكل التناسب العكسي وبصورة مطردة فكلما أشتد الانفعال أضمحلت جذوة العقل وكلما هيمن العقل خفتت شـعلة الانفعـال , فـأن الفـن يكـون حيـث يكـون الانفعـال وهـي حقيقـة لهـا مـدلول مـن الناحيـة السيكولوجية ذلك أن سيادة الانفعال وتقهقر سلطان العقل يمثل المرحلة الاولى على مستوى الابداع الفني , وليس الاثر العقلاني في العمل الابداعي إلا حالة لاحقة أونهائية تتجلى بالجهد المبذول في التنقيح والصقل وهي ما يعرف بالصنعة . (برتيملي,1970 , ص 121)

فالفن عبارة عن حالة توتر يريد الفنان أيصالها الى الاخرين من حوله فالفن يعد أداة يعبر بها الفنان عما يختلج في صدره من الابانة عن النفس وأيصال المشاعر والانفعالات والاحاسيس الوجدانية والافكار الى الاخرين . (سعيد , 1990 , ص 30)

(**)- العاطفة أستعداد نفسي ينزع بصاحبه الى الشعور بأنفعالات وجدانية خاصة , والقيام بسلوك معين حيال شيء أو شخص أو جماعة أو فكرة معينة فيها أنفعال وتصور وفعل كالعواطف الدينيةأو الخلقية أو الاجتماعية , فلا تخلو من تصور واضح أو غامض مصحوب بفعل محدد أو غير محدد . (صليبا , 1982 , ص 43 – 44)

كما تشير حالة الانفعال من ناحية أخرى الى غياب الارادة بأعتبارها مظهراً عقلياً وغياب عنصر الارادة يعني سيادة النزعات اللاأرادية والمشاعر والاحاسيس المكبوته ومن هنا فأن العمل الفني لايخلو من أسقاطات لا شعورية ذات مساس قوي بالميول والرغبات الدفينة في أعماق الفنان . وهذه الفكرة من القوة والشيوع بحيث تجد تجلياتها الواضحة في شهادات الفنانين والمبدعين و نتاجاتهم . فما من فنان يتسنى له التكهن بحركة العمل الفني ابتداءً من انطلاق شرارته الاولى وحتى نهايته ولذا فأن " كل نتاج ذو قيمة عالية – كما يقول غوته – وكل فكرة عظيمة تحمل ثماراً ونتائج تخرج عن سلطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالانسان ما تريد أن تفعل و يتنازل لها الانسان لاشعورياً عن نفسه وهو يعتقد أنه يعمل من وحي ابتكاره " (حسين , 1987 , ص58)

تأسيساً على ذلك يعتقد الباحث أن ما يميز الفنانين عموماً هو انهم يعيشون حالة توتر وقلق (*) غير أعتيادي , وان الصفة التي تميز الفن هو أنه يحمل ايضاً في أعماقه التوتر والتناقض .

ولعل الفرق الجوهري بين الفنانين لا يكمن في شدة أو درجة القلق الذي يختلف من فنان الى اخر . بل في كيفية توظيف هذا الفنان او ذاك للقلق الذي يعيشه , قلق عام مشترك أو خاص .. قلق موضوعي او ذاتي ومشروطين بالظروف الخاصة والعامة التي يعيشها ذلك الفنان .

فلقد شهد تاريخ الفن الحديث على أكثر من مثال على ذلك , فقد نتج عن الاوضاع السياسية والاجتماعية المأساوية قبل وأثناء وبعد الحرب العالمية الاولى (1914 – 1918) الحركة التعبيرية التي عالجت موضوع قلق الانسان الذي تورم وتضخم بفعل الحرب وتداعياتها , وظهرت كذلك حركة فنية بأسم (الدادائية) التي أعلن أصحابها بأن العالم المستعر بنيران الحرب ليس له معنى , لذا فأن الفن الذي يعيش في مثل هذه الظروف – من وجهة نظرهم – يجب أن لا يكون له معنى .

(*) – أنفعال يتميز بالشعور بخطر مسبق وتوتر وحزن وتيقظ للجهاز العصبي السمبثاوي ويمكن التمييز بين القلق والخوف من ناحيتين :
موضوع الخوف يسهل تحديده بينما موضوع القلق غالباً ما يكون غير واضح .
شدة الخوف تتناسب مع ضخامة الخطر , أما شدة القلق فهي غالباً أكبر من الخطر الموضوعي إذا عرف , وفي الحياة الواقعية ليس من السهل التفرقة بين القلق والخوف . (طه , 1990, ص 193 – 194)

وظهرت بعد الحرب العالمية الثانية المدرسة (السريالية) التي عالجت موضوع قلق الانسان بالدعوة الى التحرر من كل رقابة تفرضها الافكار والتقاليد والقوانين وسلطتا الانا والانا العليا , وذلك بالهرب من الواقع , باللجوء الى الخيال والاحلام وأصطناع حالات ذهانية وتناول المخدرات والكحول وتشبه اشهر السرياليين (سلفا دوردالي) بكونه عبقري الشذوذ والعصاب . الشكل (4) وكذلك ظهرت المدرسة (الوجودية) التي عالجت موضوع القلق بان زعزعت ثقة الانسان بنفسه وبالعالم , وعدت العالم هو حالة الذات . وأن الانتحار هو الفلسفة الوحيدة المقبولة والمبررة . (صالح , 1990 , ص172 – 173)

كارين هورني

تعتبر هورني (*) صورة للنفس المثالية فتقول " إننا جميعاً – أسوياء وعصابين – نكون صورة مثالية لا نفسنا قد تكون مبنية أو غير مبنية على الحقيقة فالمبدأ الذي يقرر سلوك الانسان ليس غريزة (الجنس)أو (التعدي) كما يعتقد فرويد , بل هي حاجة الانسان الى الامن والاطمئنان . (كمال , 1983 , ص424)

فعند الشخص السوي تبنى صورة النفس على تقويم واقعي لقدراته , وأمكانياته , وضعفه , وأهدافه و علاقاته مع الاخرين ".

أما العصابي الذي يعاني من الصراع بين أساليب متضاربة من السلوك فتكون فيه النفس أي الشخصية - حسب رأي كارين – في أنفصام وعدم أنسجام . (شلتز , 1983 , ص 107)

وتعد التوافق الذي يقود الى السواء واللاتوافق الذي يقود الى العصاب راجعة الى عملية التنشئة الاجتماعية في ضوء ثقافة ما عبر تاريخ هذا الفرد . وتعد (هورني) العدوان(**) غير فطري أو غريزي كما يقول فرويد ولكنه وسيلة يحاول بها الانسان حماية امنه وأن القلق وعدم

(*) – ولدت في مدينة (هامبورك) بألمانيا , درست الطب وعملت في التحليل النفسي في معهد برلين ثم في معهد شيكاغو ثم كونت رابطة جديدة للتحليل النفسي وفق منظورها الثقافي مع مجموعة من العلماء محاولة تخليص التحليل النفسي من الميكانيكية البيولوجية وطرحت شعار إن الاضطرابات النفسية تكمن أساساً من أضطراب الطابع ومن الميكانيكية البيولوجية وطرحت شعار أن الاضطرابات النفسية تكمن أساساً من أضطراب الطابع ومن أهم مؤلفاتها (الشخصية العصابية في عصرنا 1937) ,(صراعاتنا الداخلية 1945) و (العصاب ونمو الانسان 1950).
(العبيدي , 1990, ص180)

(**)- العدوان هو رد فعل شائع للغضب وهو السلوك الذي يسبق العدوان وليس من الضروري أن يلازم الغضب العدوان فيمكن أن يحدث العدوان نتيجة للمواقف دون غضب سابق , فيكون حاصلاً عن باعث .(طه ,1990,ص198)

الشعور بالامن مصدران أساسيان لما يشعر به الطفل والراشد , من العزلة والتعاسة, وصنفت هورني الدوافع الى ثلاث حاجات :-

1- الحاجة العصابية الاولى : وتتمثل في التوجه نحو الناس سعياً وراء الحب والتقبل الاجتماعي .

2- الحاجة العصابية الثانية : وتتمثل في التوجه بعيداً عن الناس سعياً وراء الاستقلال.

3- الحاجة العصابية الثالثة : وتتمثل في التوجه ضد الناس وضد المجتمع والبحث عن القوة والسيطرة أو الامتلاك وأستغلال الاخرين . (العبيدي,1990 , ص 182)

وإذا لم يستطع الانسان الحصول على الحب فقد يعمل على تحقيق القوة والسيطرة على الاخرين وبهذه الطريقة يعوض أحساسه بالعجز , ويجد منفذاً للعدوان . ويستطيع استغلال الناس وقد يصبح شديد الميل الى التنافس , ويصبح الكسب أهم ما يحققه من أنجاز . وقد يحول عدوانه الى ذاته ويحقر من نفسه . وقد يصبح أحد هذه الاساليب على قدر من الثبات في الشخصية ويتخذ أسلوباً محدداً منها صفة الدافع أو الحاجة المميزة لديناميات الشخصية .

(هول,1969 , ص 179)

أيريك فروم

إن الموضوع الاساسي لجميع كتابات فروم (*) هو أن الانسان يحس بالوحدة والعزلة لأنه قد أنفصل عن الطبيعة وبقية البشر . وطور فروم في كتابه (الهرب من الحرية 1941) فكرة أن الانسان بقدر ما كسب من حرية عبر العصور بقدر ما كان شعوره بالوحدة .

وبهذا اصبحت الحرية ظرفاً سلبياً يحاول الهروب منه . فأما أن يربط الانسان نفسه بالاخرين بروح من الحب والعمل المشترك أو أن يجد الامن في الخضوع للسلطة والامتثال للمجتمع , نفي الحالة الاولى يستخدم الانسان حريته لتنمية مجتمع أفضل , وفي الحالة الثانية يكتسب قيداً جديداً . (هـــول , 1969 , ص173)

(*)- ولد أيريك فروم في المانيا عام 1900 ودرس علم النفس وعلم الاجتماع في جامعات فرانكفورت وميونخ والدكتوراه من جامعة هايد لبرج عام 1922 , تدرب علىالتحليل النفسي في معهد برلين الشهير للتحليل النفسي ثم أنتقل الى أمريكا كأستاذ في معهد شيكاغو للتحليل النفسي , من أهم مؤلفاته (الهروب من الحرية 1941) و(الانسان ونفسه 1947) .(العبيدي , 1990 , ص173)

يعتقد فروم بأن الناس يخلقون طبائعهم . ورفض فكرة أن تتقولب بشكل مستسلم بالقوى الاجتماعية للشخصية فقال : " أن أجمل ميول الانسان وكذلك أقبحها ليست جزءاً من طبيعة بشرية ثابتة فطرية بيولوجية وأنما , هي عمليات أجتماعية تخلق " . (شلتز , 1983 و ص 113)

ويشير فروم الى وجود أربع حاجات ضرورية للفرد يسعى لاشباعها حتى يحس يتوافق هذه الحاجات هي :-

1- الحاجة الى الانتماء الاجتماعي .
2- الحاجة الى الشموخ (التعالي)
3- الحاجة الى الهوية .
4- الحاجة الى الانضباط الاجتماعي (الاطار التوجيهي) .

وهي حاجات تنمو لدى الفرد من خلال علاقته بالاخرين مثل حاجات الحب , الكراهية , التعاطف , تبادل المنفعة , الاحساس , الانتماء , وتعد تلك الحاجات ظواهر نفسية أساسية.

فيقول عن ذلك : " أن فهم نفس الانسان لا بد أن يبنى على تحليل حاجات الانسان النابعة من ظروف وجوده " . (العبيدي , 1990 , ص 178)

كما يشير فروم أنه عندما يتغير في المجتمع أي جانب هام يفرض على الانسان مهاماً تنافي طبيعته , فأنه هنا يحبطه ويقيده ويجعله غريباً عن " موقفه الانساني " مما يزيد من شعور الانسان بالاغتراب(*) واليأس . ولذلك فهو يحس بالضياع لا نفصاله عن الروابط بطبيعته الفطرية بمجتمعه ؛ الذي هو من خلق الانسان ليحقق له هذه الطبيعة الجوهرية .

وأنه لم يوجد بعد المجتمع الذي يواجه الحاجات الاساسية للوجود الانساني في مجتمع يتيح له إمكان التعامل مع الطبيعة بالخلق لا بالتدمير ويكتسب فيه كل فرد شعوراً بذاته عن طريق أن يخبر نفسه كذات لها قواها وليس عن طريق الخضوع والامتثال , دون ان يحتاج الانسان الى ان يحرف الواقع الى أن يعبد الاصنام . (هول,1969, ص 176 – 177)

وربما كان (جان جاك روسو) أول من أستخدم تعبير (الغربة) فأدرك أنه عندما يتولى بعض النواب (تمثيل) الشعب فإن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ويبدأ في الانعزال داخل وطنه ويشعر بالغربة . (صالح , 1990 , ص28)

(*)- تلك الحالة التي لا يجرب فيها الانسان نفسه بوصفه المبدع الحقيقي وصاحب ما ينتجه ولكنه يجرب فيها نفسه كشيء يتحكم فيه آخرون و يسلبونه ما أنتج .

كما أهتم كل من (هيغل) و (ماركس) بتطوير فكرة الاغتراب من الناحية الفلسفية و قالا أن بداية تغريب الانسان تنشأ من أنفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والانتاج ومع أزدياد قدرة الانسان في السيطرة على الطبيعة وعلى تحويل العالم المحيط به.

(بركات , 1978 , ص 61)

وحاول الفيلسوف الالماني (فويرباخ) (1804 – 1872) أن يمنح الاغتراب مفهوماً دينياً حيث راى أن الاغتراب يتطلب ديناً إنسانياً يتعلق بالانسان وليس بالآلهة.(صالح,1980, ص78)

أما (فرويد) فيرى أن الاغتراب الذاتي يحدث نتيجة الانفصام بين قوى الشعور واللاشعور فيصبح الفرد بعيداً عن ذاته , وأن اللاشعور هو القوة الاعظم والاكبر في شخصية الانسان حيث يحتوي على الرغبات المكبوته التي تحرك سلوكه . (فرويد ,دت 1975 , ص 152)

ولعل أكثر نظريات الاغتراب شيوعاً في العصر الحديث , هي نظرية (سارتر) الذي يرى أن الاغتراب النفسي حالة طبيعية لوجودنا في عالم خال من الغرض) .

يتجلى للباحث مما تقدم أن هذه النظريات وغيرها تتفق على ان للاغتراب سبباً ولكنها تختلف في تحديد هذا السبب او ذاك , كما أن معظمها تربط الاغتراب بسبب واحد , غير أن الظاهرة النفسية كثيراً ما تكون حصيلة تفاعل عدد من الاسباب ولهذا يميل علماء النفس والاجتماع الى الاعتقاد بوجود حالات متنوعة من الاغتراب(*) ؛ ومع ذلك فان قدراً معقولاً من الاغتراب مفيد بالنسبة للفنان (الفرد والمجتمع , فلا يتطور المجتمع الذي يمثله أفراد بشخصية نمطية سائدة , ولهذا فأن الفنان المبدع لا يمثل الشخصية النمطية في مجتمعه لأنه يحمل قدراً من الشعور بالاغتراب , وأن الفنان المبدع الذي يكون أكثر توازناً هو ذلك الذي يكتشف النقطة الحرجة التي تجمع بين نقيضين أغترابه عن مجتمعه , وأنتمائه له .

(*)- يتضمن الاغتراب الامور التالية :

1. العجز : وهو احساس الفرد بانه لا يستطيع السيطرة على مصيره لا نه يتقرر بواسطة عوامل خارجية أهمها أنظمة المؤسسات الاجتماعية .
2. فقدان الهدفية . أو فقدان المعنى . يتمثل بالاحساس العام بفقدان الهدف في الحياة .
3. فقدان المعايير . يعني نقص الاسهام في العوامل الاجتماعية المحددة للسلوك المشترك .
4. التنافر الحضاري . الاحساس بالانسلاخ عن القيم الاساسية للمجتمع .
5. العزلة الاجتماعية . الاحساس بالوحدة والانسحاب من العلاقات الاجتماعية أو الشعور بالنبذ .
6. الاغتراب النفسي . أدراك الفرد بانه أصبح بعيداً عن الاتصال بذاته . (صالح , 1990 , ص 29 – 30)

هاري ستاك سوليفان

تميز (هاري ستان سوليفان) (*) بوجهة نظر جديدة في تكوين الشخصية ترتكز على العوامل الثقافية والاجتماعية سميت بما يعرف " نظرية العلاقات الشخصية المتبادلة في الطب النفسي " (هول ,1969 , ص 182)

فيعتقد (سوليفان) أنه لا يمكن دراسة شخصية الفرد بمعزل (Isolution) عن الاخرين لا نها لايمكن أن توجد بشكل منعزل (أي منفصلة ومستقلة) عن الشخصيات الاخرى.

وأن كل جانب من جوانب شخصية الفرد هو نتيجة للعلاقات الشخصية التي خبرها الفرد(Experienced) في حياته أبتداءاً من لحظة الولادة . فالشخصية تظهر أو يعبر عنها فقط عن طريق التعامل مع الاخرين . والاشخاص الاخرون قد يكونون متواجدين ماديا أو على شكل صور ذهنية,أو على شكل ذكريات,اوعلى شكل أوهام. وحتى أكثر النسّاك Hermit) (عزلة له شخصية تحدد بواسطة التفاعل مع الصور الذهنية وذكريات عن الاخرين.(شلتز,1983, ص 135)

كما تعد نظرية (سوليفان) من النظريات التفاعلية فهو يتحدث عن كيفية نمو الشخصية منذ الطفولة وكيف تكتسب التوتر والقلق , وأن ذلك يتم من خلال التفاعل مع الاخرين ويطرح سؤالاً عن كيفية نمو الشخصية منذ الطفولة وكيف تكتسب التوتر والقلق , ويطرح سؤالاً عن كيفية أكتساب الشخص خلال رحلة حياته الحقد والضغينة والعدوان (**) وهي تصبح خصائص مكتسبة في السلوك وليست أشياء فطرية موجودة داخل الفرد كما في رأي فرويد .

(الداهري , 1999 , ص 138)

ويعتقد (سوليفان) أن التوتر يلعب دوراً بارزاً في الشخصية . وهو يعتقد أن الناس يكافحون بأستمرار من اجل خفض التوتر الذي ينشأ من مصدرين أثنين هما : الحاجات البيولوجية , وعدم الامان الاجتماعي . ولذلك فان الحصول على الرضا وعلى الامان يصبحان هدف كل أنواع السلوك . وأن عدم أزالة التوتر يقود الى القلق الذي هو المفهوم الرئيسي في

(*) - ولد في نيو يورك وحصل على دراساته في الطب من جامعة شيكاغو وله أسهاماته المهمة في الطب النفسي ومن أهم دراساته (تصورات ومفاهيم في الطب النفسي) عام 1947 ومقال (الضغينة وفنيات الغزل) عام 1953 .

(* *) - نمط من السلوك يتميز بروح الاعتداء والاقدام على المخاطر بدلاً من أجتنابها , ويذهب بعض علماء النفس المعاصرين الى عد العدوانيةة مظهراً من مظاهر أرادة الحياة الفردية . (صليبا , 1982 , ص 62)

نظريته , وأن القسم الاكبر من شخصية الفرد ينمو من خلال محاولاته للتعامل مع القلق للتغلب عليه أو لحماية نفسه منه . (شـــلتز , 1983 , ص 136)

ومن أهم المفاهيم التي طرحها سوليفان :

1- **الشخصية** : هي تكوين فرضي (Hypoth eatical construct)

فإذا كانت الشخصية عند (البورت) هي السمة وعند فرويد هي الغريزة وعند (دولارد وميلر) هي العادة , فأن الشخصية عند (سوليفان) هي الموقف الشخصي المتبادل بين الاشخاص .

2- **الديناميات :(Dynamiss)** : وهي أجزاء من الطاقة ثابتة الى حد ما وتتضح الديناميكية (أجزاء الاسلوب) خصوصاً في علاقة الشخص بالاخرين .

3- **الذات (self)** : منظومة من أساليب سلوكية يكتسبها الفرد تجعله آمناً لأن هذه الاساليب الناتجة تتوافق مع ذات الفرد وتعد بمثابة حماية له من التعرض للعقاب وما يصاحبه من قلق بينما وجود الذات غير المتوافقة الشريرة تعد مصدراً لا ينضب للقلق والمعاناة .

4- **التوتر والقلق Tension & Anxiety :** يرى سوليفان وجود توتر داخلي محكوم بحاجات الفرد , وأشباع هذه الحاجات يخفض هذا التوتر , وقد ينتج القلق المصاحب نتيجة أخطار أو مخاوف واقعية أو خيالية , تؤدي الى عدم أشباع حاجة الفرد للامن . (العبيدي ,1990 ,ص190–191)

وحدد (سوليفان) ثلاث طرق تستطيع الشخصية أن تحمي بها نفسها من القلق :

الانفصام : يشبه مفهوم الكبت لدى فرويد , وهو يتضمن إبعاد أي شيء (سلوك , أتجاه , رغبة) عن الوعي يتعارض أو لا ينسجم مع دينامية النفس (الذات) .

التشويه التواصلي (Prototaxic Distortion) . يعني استمرار استعمال الشخص الراشد لا سلوب التواصل الناقص الذي كان يستعمل في الطفولة , وترى الحقيقة أو تفسر كما هي ولكن كما يحتاجها الفرد أن تكون من أجل أن تمنع القلق .

التسامي : يبدوا مطابقاً لمفهوم فرويد , فالدوافع والنزوات المزعجة والمهددة التي تكون متناقضة أو مضادة للنفس تغير الى دوافع أو نزعات مقبولة أجتماعياً أكثر تعزز الذات أو تزيد من قيمتها , ومع أن هذا الاسلوب من الدفاع يحرف الحقيقة مثل الاسلوبين السابقين الا أنه أكثر عقلانية وأكثر نضجاً . (شـــلتز , 1983 , ص 146)

مما تقدم يلاحظ الباحث أختلاف (سوليفان) عن فرويد في رفضه لمقولة (فرويد) بأن الدافع تعبير عن الغرائز , كما يرفض مفهوم الطاقة النفسية الجنسية اللبيدو Libido ويكون السلوك المكتسب نتيجة التفاعل مع الاخرين المعبر الحقيقي عن الشخصية .

وفي الوقت نفسه لا يرفض (سوليفان) كون العوامل البايلوجية فاعلة ومؤثرة في نمو الشخصية , ولكنها تعمل في ضوء المؤثرات الاجتماعية , وقد تتعارض حاجات الفرد البايولوجية مع المؤثرات الاجتماعية فينشأ الاضطراب في الشخصية , ومن ثم تعد هذه المؤثرات سبباً فيما يلحق بالشخصية من أثار .

ولقد أستخدم (سوليفان) لغة أكثر موضوعية في نظريته , ساعدت على تضييق الثغرة بين النظرية والملاحظة , فوجد قدر كبير من التبادل بين شخصية الانسان و الاخر , وأصطلح عليه بـ (الانفعال المتبادل) فكل طرف يعكس مشاعر الطرف الاخر .

(هول , 1969 , ص 29)

مناقشة النظريات السلوكية الاجتماعية : (الفرويدية الجديدة)

1- على الرغم من قيام هذه النظريات على أكتاف نظرية (فرويد) وعلى منهج التحليل النفسي الا أن لها طابعاً خاصاً يمكن تلخيصه في أن الشخصية تتشكل بالمؤثرات الاجتماعية مع عدم الغاء أو نفي للمكونات البايولوجية , وتتباين هذه النظريات فيما بينها من حيث مجموعة المتغيرات الاجتماعية Social – variabls التي توليها الاهمية والفعالية ذات الاثر الاكبر.

2- تجمع هذه النظريات على ان القلق نتاج للمجتمع في علاقاته بأفراده وفي علاقة الافراد مع بعضهم ببعض ,فالانسان ليس قلقاً بالطبيعة ولكن ينشأ فيه القلق بفعل ظروف أجتماعية ينخرط فيها , فعدم أشباع حاجات الفرد الأساسية نتيجة ظروف اجتماعية عائقة تولد قلقاً .

3- تجمع هذه النظريات على ان الانسان ليس عدوانياً بالطبيعة , ولكن العدوان قد ينمو في الفرد نتيجة الاحباطات التي تواجهه , فيضطر للعدوان على مصدر أحباطاته .

4- تشترك هذه النظريات في عدم الاهتمام بالدوافع اللاشعورية فأن الانسان في تصورهم يعي تصرفاته وهو مدفوع بوعي وتيقظ .

النظريات الانسانية وتحقيق الذات

إن الإنسانين من علماء النفس يمثلون نظريات وليس نظرية واحدة , أنها حركة من المنشقين عن فرويد , لقد ثار هؤلاء بشكل هادئ على الجبرية الغريزية التي أعتقدها فرويد .. , خصوصاً نظريته في اللبيدو , وعزوه دافعية الانسان وجميع صعوباته الى الماضي السحيق , وبدؤا بالتأكيد على أهمية حاضر الانسان ومستقبله المتمثل في مطامحه وأغراضه وخطة حياته في التأثير عليه , وقد أصبح المنشقون عن فرويد يركزون على وعي الفرد , وأظهروا الاحترام لقدراته العقلية وأرادة الاختيار لديه والاعتراف به لذاته , وهذا يعني أحترام قواه الابداعية وأحترام المسؤولية لديه , وكذلك أحترام ما لديه من قيم ونوايا أو مقاصد , أي أحترام كيانه المتفرد . (جبر , 1998 , ص 107)

ومن أهم منطلقات المذهب الانساني أنه يدعو الى الاهتمام بتحقيق الذات وبالقيم (*) والاهداف الانسانية , حرية الاختيار ومسؤوليته والعلاقات الاجتماعية والابتكار والنضج الشخصي والمضمون والاشباع النفسي لأن يسهم في تحقيق الوجود الانساني .

ولهذا فقد نادى كيرت ريزلر (Kurt Riezler) وهو فيلسوف أنساني بضرورة أحترام موضوع العلم في مجال علم النفس الانساني . ولهذا يدعو مذهب علم النفس الانساني الى أحترام الانسان وتحقيق الذات وأعطائه مكانة وأهمية في الحياة وأعطائه الاسهام في خدمة بني جنسه . (أسماعيل , 1983 , ص 7)

(*)- كل ما هو جدير بأهتمام المرء وعنايته لا عتبارات , سيكولوجية أو اجتماعية أو اقتصادية أو اخلاقية أو جمالية . (صليبا , 1982 , ص212)

نظرية ماسلو

أن نظرية علم النفس الانساني ترفض النظرية السلوكية التي تعتمد في دراسة طبيعة الانسان على المثير والاستجابة دون الاخذ بنظر الاعتبار طبيعة الانسان وخبراته ودوره في عملية الابداع , وتشير نظرية علم النفس الانساني الى أن الانسان يمتلك حرية الارادة والاختبار والقدرة الخلاقة علىالنمو والتغيير . (الربيعي , 1994 , ص46)

وربما كان (ماسلو) (*) هو المنظر الرئيس في الحركة الجديدة التي ظهرت في السنوات المعاصرة في علم النفس الانساني وقد وصف هذه الحركة (Human Potential Movement) بأنها القوة الثالثة في علم النفس , بعد التحليل النفسي والنظرية السلوكية .
(صالح , 1987 , ص 127)

تعتمد نظرية ماسلو في تكوين شخصية الانسان على أشباع أو تحقيق حاجات محددة ومرتبة بشكل تدريجي بحيث أن الفرد لا بد ان يشبع الحاجات الاولى في سلم الحاجات والذي يؤدي الى أثارة الحاجات الاعلى في الترتيب , وفي مقدمة هذه الحاجات هي الحاجات الفسيولوجية كالماء والهواء والغذاء .. وعندما يتم أشباع هذه الحاجات فأن الفرد يبدأ بالبحث عن الامن والاطمئنان . ويعتقد (ماسلو) بأن تحقيق هذه الحاجات يؤدي الى شعور الفرد بالحاجة الى التقدير والتي تحث الفرد على ان يبدع ويكون كفؤاً في عمله أو أن ينال أعتراف الاخرين بتحقيقه لهدف أو غاية معينة . (الربيعي , 1994 , ص 47)

حاول (ماسلو) أن يبين أهم مبادئ سيكولوجية النماء أو تحقيق الذات وذلك لاعتقاده بقوة تأثير هذه المبادئ على مساعدة الناس على التوصل الى ما يمكن أن يكونوه , وأن يحققوا ما يحتاجون أن يحققوه وأهم هذه المبادئ :-

1- لدى كل شخص طبيعة داخلية جوهرية تشمل الجهاز التشريحي , والتوازنات الفسيولوجية والقدرات والمواهب الفطرية , والحاجات الغريزية.

(*)- ولد ماسلو في مدينة بروكلن في نيويورك عام 1908 , درس علم النفس , وأصبح رئيساً لقسم علم النفس في جامعة براندیس وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام 1970 . (شلتز , 1983 , ص 73)

2- الطبيعة الداخلية لأي شخص دات خصائص عامة بالجنس البشري , وأخرى ذاتية , فالحاجة للحب عامة , والعبقرية (*) في الرسم عند بعض الاشخاص هي طبيعة خاصة .

3- يمكن در اسة هذه الطبيعة بطريقة علمية موضوعية , وأن تكتشف ماهيتها كذلك يمكن دراستها عن طريق البحث الداخلي وسبر اغوار النفس أو عن طريق العلاج النفسي (Psychoth erapy) وكلا المنهجين يكمل أحدهما الاخر .

4- على الرغم من أن هذه الطبيعة الداخلية ضعيفة , إلا أنها نادراً ما تختفي أو تموت وهي ذات قوة تدفعها للتعبير عن نفسها , ولابد من بذل ألجهد لقمعها ومنعها من الظهور , وينتج عن هذا تعب نفسي . هذه القوة هي بعد أساسي واحد من " أرادة الصحة " والاندفاع نحو تحقيق الذات .

5- هذه الفطرة أو الذات الداخلية تنمو بشكل جزئي عن طريق الاكتشاف والتقبل ولكنها أيضاً من صنع صاحبها , فالانسان – بشكل جزئي – يصنع ذاته .

6- أحباط الطبيعة الداخلية للفرد أو قمعها سيؤدي الى المرض الظاهر أو المستتر .

7- الطبيعة الداخلية ليست شريرة فهي أما أن تكون خيرة أو حيادية , وأن السلوك الشرير رَدُّ فعل وليس فطرة , وبالتالي يمكن تهذيبه .

8- أن تشجيع الفطرة الاساسية أو الطبيعة الداخلية والاعتراف بها بدلاً من كبتها وقمعها , لصالح التعبير العفوي عن الذات . فتحقيق الذات يتم من خلال إشباع حاجات الانسان لامن خلال احباطها . (Maslow , 1958 , P 109 – 110)

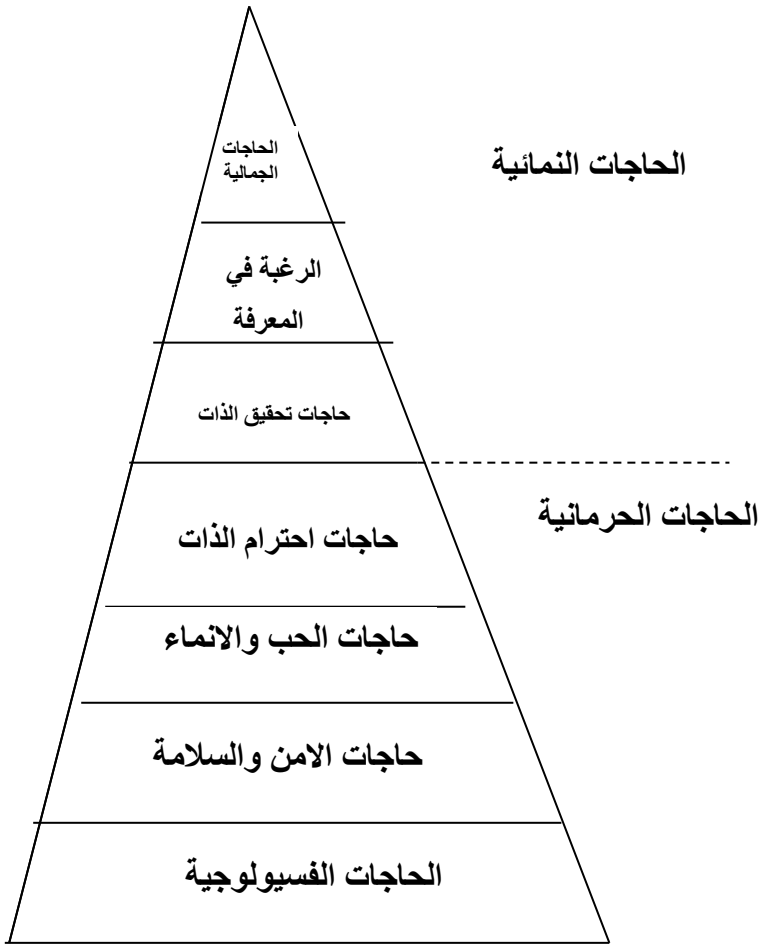
تحقيق الذات

في تحقيق الذات كتب (ماسلو) (يجب أن يضع الموسيقار موسيقاه , والرسام يجب أن يرسم , والشاعر يجب أن يقول الشعر إذا أراد أن يحيا بسلام مع ذاته بالنهاية) . فالشخص الذي يجب أن يصبح أو يكون ماهو عليه بحكم مما له أن يكون . حتى وأن أشبعت الحاجات السابقة , فأن الشخص غير المحقق لذاته وغير المستفيد من أمكانياته , سوف يصبح غير راض وقلقاً سوف يحبط الفرد عندما يفشل في أشباع أي حاجة أخرى . (شلتز , 1983 , ص295)

(*)- جملة من المواهب الطبيعية السامية التي تمكن صاحبها من التفوق , ولها عند الفلاسفة تعريفات مختلفة فهي إلهام سريع أو حدس قوي أو قوة خلق وأبداع أو قدرة على التحليل والتركيب ... الخ . (صليبا , 1982 , ص 53)

إن تحقيق الحاجات الاساسية للفرد يؤدي الى الشعور بالحاجة الى تحقيق الذات Self) (actualization – وهو أعلى مستوى للوجود الانساني حيث يستغل الفرد كل أمكانياته وطاقاته لتحقيق ذاته ويستطيع الفرد تحقيق ذاته من خلال أستكشافه لقيم الوجود (Being value) والتي تتكون من الحاجة الى المعرفة (Need to Know) وقيم التقدير الجمالي (Asethtic apperience) وينتج عن تحقيق حاجات الوجود حالة أطلق عليها ماسلو ذروة الخبرة (Peak experience) وأن بلوغ ذروة الخبرة يساعد الفرد على أدراك ذاته ويترجم هذا الادراك الى سلوك يتسم بالتلقائية والصدق وتحقيق أهداف ذات معنى للفرد .

(الربيعي, 1994 , ص 48)



مخطط (3)

سلم الحاجات (ماسلو)

وعَدّ الاشخاص المحققين لذاتهم أشخاصاً أصحاء نفسياً ونظر الى الابداع على أنه نوع من اللعب العقلي والحرية في أن نكون أنفسنا لا أشخاصاً آخرين , وقال بأن الافكار الجديدة تنشأ من أعماق الطبيعة البشرية . (Maslow , 1958 , 156)

ويلاحظ الباحث عموماً على تفسيرات (ماسلو) أصطباغها بصبغة تحليلية نفسية .

وتأكيده على ان الابداع هو أمر شديد البروز لدى الاشخاص المحققين لذواتهم أكثر من غيرهم من الافراد, وهو يؤكد في سياق أخر على أن مفهوم الابداع يكاد يتطابق لديه مع مفهوم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالانسانية , وكذلك فهو يعتبر أن الانغماس في الحاضر , النشاط الموجود هنا والان فقط , أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء تصورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس غيابهما أو أبتعادهما عنه .

كما يشير (ماسلو) الى أهمية عمليات تضييق مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الانا الواعي لحدوده , وأختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية وتقليل ضوابط المثبطات الدفاعية أثناء النشاط الابداعي و هي كلها مفاهيم وثيقة الصلة بالمفاهيم التفسيرية في بعض نظريات التحليل النفسي للابداع خاصة لدى فرويد . (عبد الحميد , 1987 , ص 90)

ولهذا فأن (ماسلو) يحمل منظوراً تفاؤلياً للأنسان بعكس فرويد مثلاً . ويركز على الايجابية للأنسان أكثر من تركيزه على الضعف والعجز , ويركز على النمو والتقدم بدلاً من السكون والركود وما طرحه عن مفهوم تحقيق الذات ما هو إلا أنعكاس لا عتقاده بأن معظم الناس قادرون على تحقيق مستويات عالية من الانجاز أذا توفرت البيئة التي لا تعيق نموهم .

كما يبدو في نظرية ماسلو نفس ديني حيث يرى أن الطبيعة الموروثة للانسان هي الخير و الاحتشام والعطف . ويرى بان الشر ليس جزءاً موروثاً في الطبيعة البشرية , بل أن العالم والبيئة التي يعيش فيها الانسان تفرضان عليه ذلك . (صالح, 1987 , ص 138)

ويرى ماسلو أن جميع تعريفات تحقيق الذات تتفق على ما يأتي:

1- تقبل الفطرة أو الجوهر الداخلي للنفس , أي تحقيق تلك القدرات والامكانيات الكامنة , وتوظيفها توظيفاً كاملاً .

2- وجود متضائل للامراض النفسية , ووضوح بارز للقدرات اللانسانية والشخصية .

(جبر , 1987 , ص 9)

نظرية روجرز

أما روجرز (R.Rogers) (*) فيؤكد على أن الابداع يصدر اساساً عن ميل لدى الانسان لكي يحقق ذاته ويستغل أقصى أمكاناته الا أنه يرى أن الانتاج الابداعي قد يتخذ صورة تجريبية أذا صدر عن عدم وعن الخبرة الواسعة للانسان أو إذا حدث كبت لهذه المجالات و يذكر هذا العالم أن خبرته في العلاج أثبتت له ان الفرد عندما يتفتح أمام كل خبرته فأن سلوكه يصبح عندئذٍ ابداعياً ويكون ابداعه من النوع البناء والفرد يبدع لارضاء ذاته .

(سعيد , 1990 , ص112)

أعتقد روجرز بأن الانسان يتقدم الى الامام بأستمرار,ومال الى عدم تأكيد المسائل التي تتعلق بخفض التوتر بالسلوك لصاح التأكيد على عملية تحقيق الذات(Self–actualaization) , يقول روجرز " إن الكائن العضوي لديه نزعة واحدة هي أن يكافح من أجل أن يحقق ذاته ويحافظ عليها , ويضيف : يجب أن أشير الى أن هذه النزعة الاساسية في تحقيق الذات هي الدافع الوحيد الذي أفترضته في هذا النظام النظري " . وهذا يعني أن روجرز قد أفترض دافعاً وحيداً في الحياة ولم يفترض وجود دوافع كثيرة تحرك السلوك الانساني.

(صالح ,1987,ص150)

ولهذا يمكننا أن نصف (روجرز) ضمن العلماء الذين يختزلون دوافع السلوك الى دافع واحد , أمثال فرويد وآدلر مع الاختلاف في طبيعة هذا الدافع الواحد .

وهكذا يشير (روجرز) الى ان الشرط الاكثر جوهرية في الابداع هو أن مصدر الحكم التقويمي فيه هو أمر داخلي بالنسبة للمبدع فقيمة انتاجه لا تنبعث من انتقاد أو تجنيد الاخرين له بل من رأيه هو في هذا الانتاج وتقويمه له . ثم يؤكد بعد ذلك على أهمية ما دعاه بالقدرة على التلاعب بالعناصر والمفاهيم وهي ترتبط بالانفتاح على الخبرة ونقص التصلب , أنها القدرة كما

(*)- ولد في شيكاغو عام 1902 من عائلة متدينة متمسكة بالتقاليد , درس في بداية حياته اللاهوت في نيويورك ثم تحول الى دراسة علم النفس وأصبح أستاذاً في جامعة أوهايو ونتيجة لخبرته في العلاج النفسي المتركز حول العمل طور نظريته حول الشخصية التي تركزت حول الذات . (الربيعي , 1999 , ص72)

يقول روجرز على اللعب التلقائي بالافكار والالوان والاشكال والعلاقات ومن خلال هذا اللعب تظهر الرؤيا الابداعية بطريقة جديدة و ذات معنى . (عبد الحميد , 1987 , ص89) .

يلاحظ الباحث عموماً على تصور روجرز أهتمامه بخبرات المبدع الداخلية , أو عالمه الباطني , فهو يؤكد أهمية مشاعر الاكتشاف (اليوريكا) وشعور المبدع بالتفرد و الاصالة , أما عمليات التواصل والتوصيل الاجتماعي والبيئي فينظر اليها من خلال رغبة المبدع في التواصل أو في رغبته في الاتصال بالاخرين ونقل الافكار اليهم لأن هذا يعطيه اشباعات معينة . ومن ثم فأن هذه الدوافع متعلقة برغبة المبدع أكثر من تعلقها بالظروف أو المتغيرات البيئية والاجتماعية السائدة أو الطارئة . وتمثل نظرية روجرز في الشخصية توليفة من علم الظاهريات (الفينومينولوجيا) ومن نظرية (سوليفان) في العلاقات الشخصية ومن نظرية الذات التي ترجع الى (روجرز) شخصياً.

ومن وجهة نضر نفسية فلسفية قدم (سلفاتور مادي) تصوره الخاص عن الذات كدافع مادي للابداع , فقد أكد على أهمية الحاجة الى الكفاءة والحاجة الى الجدة في النشاط الابداعي فالحاجة الى الكفاءة يقصد بها انتشار دافعيته في أتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وإمكاناته في أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له , ولا يعني هذا أن يقوم الفرد بما يصفه له الاخرون , بل ربما كان الامر عكس ذلك . (عبد الحميد , 1987 , ص91)

إن هذا الدافع هو الذي يقود نحو المثابرة في التطوير والتعبير عن مواهب الفرد وقدراته , هذه المثابرة تشكل جانباً من أهم جوانب النشاط الابداعي أنها هي التي تدفع نحو التعديل والتنقيح والتحسين للعمل حتى يصل الى أكمال صورة يراها المبدع . (سعيد , 1990 , ص181)

كما يقول (مادي) أن الشخصية المبدعة هي شخصية تمر بخبرات الحاجة للكفاءة والحاجة للجدة بشكل مكثف وعميق أكثر من أي نوع أخر من الدوافع , وفي حالة ما إذا كانت الحاجة الى الكفاءة هي السائدة والحاجة الى الجدة هي الاضعف فأن الشخص قد يكون متوجهاً نحو الحرفية أكثر من توجهه نحو الابتكار , أما إذا كانت الحاجة الى الجدة هي السائدة والحاجة الى الكفاءة هي الاضعف فإن الاتجاه النقيض قد يظهر ويتوجه الشخص للابتكار اكثر من

أهتمامه بالنواحي الحرفية أما إذا ساد الدافعان لدى الشخص بشكل كبير فأنهما يمتزجان معاً لاحداث تركيبة فريدة من التفاعل بين الحرفية والابتكار. (سويف , 1959 , ص 97)

نظرية البورت

يفسر علماء النفس السمة (*) على انها الصفة الشخصية المميزة للفرد , كأن تصف الفرد بأنه هادئ أو متمرد أو أنفعالي , والسمة بصورة عامة لها صفتان أحداهما نقيضة الاخرى , فعندما نقول أن فلاناً أجتماعي فأن الصفة المعاكسة هي الانطوائي وبين هذين البعدين للسمة قد يوصف الفرد على أساس اقل من الدرجات النهائية او القصوى للسمة . فمن الممكن وصف الفرد على أنه اجتماعي – على سبيل المثال في كل الاحوال والاوقات أو في بعضها .

(الربيعي . 1990 , ص31)

وفي نظرية البورت (**) عرّف السمات على أنها سلوك وأفكار الفرد الثابتة والتي تميزه عن بقية الناس , وفرق بين السمة والاتجاه على أساس :

1- يشير الاتجاه في العادة الى موضوع معين (سياسي – اقتصادي – ديني) , أما السمة فتبرزها موضوعات شديدة التنوع وهي أكثر عمودية من الاتجاه وتشير الى مستوى اقل من التكامل .

2- الاتجاه ثنائي , فهو مع أو ضد , مفضل أو مكروه , ولكن الحال ليس كذلك في السمات.

ويذكر (البورت) أن السمة هي المفهوم الاساسي في دراسات الشخصية حيث تهتم بتركيب السمات لدى الشخص , أما (الاتجاه) فهو الموضوع الاساسي في علم النفس الاجتماعي , وأن العاطفة تقع بين السمة والاتجاه , اما العادة فتستخدم بأسلوب ضيق هو الميل المحدد لذلك فان السمة أكثر عمومية من العادة. (عبد الخالق , 1983 , ص 67)

تتكون السمة في أحد جوانبها من خلال تكامل مجموعة عادات نوعية لها دلالات تكيفية عامة بالنسبة للفرد , ولكن العادات لا تتكامل تلقائياً بل عندما يتوفر لدى الشخص صورة أو مفهوم عام من نوع معين يؤدي الى تكوين السمة في ظل جهاز أرقى من التنظيم .

(هول , 1969 , ص201)

(*)- السمة لغةً هي العلامة المميزة (مصطفى , 1973 , ص381)

(**) - ولد البورت في ولاية أنديانا الامريكية عام 1897 وحصل على شهادة الدكتوراه في علم النفس عام 1922 م وعمل في التدريس في جامعة هارفارد وتوفي عام 1967 , وتدعى نظريته في الشخصية بنظرية السمات .

(الربيعي , 1990 , ص 110)

يرى (البورت) أن كل إنسان يتشابه مع بقية الادميين في جوانب معينة هي السمات العامة أو المشتركة (Common traits) أو الشائعة بين عدد كبير من الافراد في حضارة معينة أو حضارات كثيرة , وقد تشيع بين الادميين على العموم ومثالها في السمات المشتركة للشخصية كألانطواء والاتزان الوجداني وغيرها والموجودة شكلاً في كل شخص ولكن بدرجات متفاوتة فالفارق كمي وليس كيفي . (عبد الخالق , 1983 , ص70)

ولكن (البورت) يضيف أن الناس لا يشبه أي واحد منهم الاخر في جوانب أخرى هي السمات الخاصة أو الفريدة (Uniqe traits) فهي تلك التي ((تخص فرداً ما بحيث لا يمكن أن نصف أخر بالطريقة التي يمكن أن نعدها سمة حقيقية فالسمة المشتركة ليست حقيقية بل أنها مجرد جانب صالح للقياس من السمات الفردية المعقدة)) (هول , 1969 , ص349)

و(البورت) في وضعه للسمات المشتركة في مستوى أدنى من السمات الفريدة يوافق فكرة التغير والتفرد للفيلسوف الاغريقي (هيراقليدس) حينما قال ((أن الانسان لا ينزل النهر الواحد مرتين)), وهو ما لا يوافق عليه دارسو الشخصية وخاصة من يستخدم منهج التحليل العاملي(*) الذي يعتبر مدخلاً يساعد على إمكان أجراء القياس وعقد المقارنات وهو أمر أساسي في أي علم.

أما ريموند كاتل (**) فقد وضع تصنيفاً قسم به السمات الى قسمين :

1- السمات السطحية الظاهرية (Surface traits) : تجمعات الظواهر أو الاحداث السلوكية التي يمكن ملاحظتها , وهي أقل ثباتاً , وأنها مجرد سمات وصفية , وأعتبرها (كاتل) أقل أهمية , حيث يقول " السمات السطحية تلك السمات التي يمكن ملاحظتها مباشرة وتظهر في العلاقات بين الافراد , كما تتضح من طريقة الانسان في أنجاز عمل ما , وهي قريبة من مكان السطح في الشخصية ..... ومثالها المرح والحيوية والتشاجر" .

(السيد , 1971 , ص74)

(*)- منهج لتحليل المتغيرات المتعددة في علم النفس وكل علم يقوم على التحليل و ان مهمة التحليل العاملي هي محاولة التوصل الى الابعاد الاساسية للشخصية وتحدد له ثلاثة أهداف أساسية هي الوصف والبرهنة على الفروض , واقتراح فروض من البيانات الأولية , فالتحليل العاملي أداة قاصرة على أستخراج المعلومات من البيانات .
(عبد الخالق , 1983 , ص140)

(**) - ريموند برتالد كاتل (R . B .Cattell) عالم نفس أنجليزي هاجر الى أمريكا وعمل أستاذاً أو باحثاً ومدير لعمل تقدير الشخصية وتحليل السلوك من عام 1945 وحتى 1973 , له نظريته الخاصة في السمات في الشخصية .
(شلتز , 1983, ص391)

2- السمات المصدرية أو الاساسية (Source traits) : " هي التكوينات الحقيقية الكامنة خلف السمات السطحية والتي تساعد على تحديد السلوك الانساني وتفسيره , ويمكن أن تقسم الى سمات تكوينية وسمات تشكلها البيئة : الاولى داخلية وذات أساس وراثي , والثانية تصدر عن البيئة وتتشكل بالاحداث التي تجري في البيئة التي يعيش فيها الفرد ".

(سيد , 1975 , ص274)

كما في المخطط (4) الذي يصف السمات الاساسية في نظرية كاتل :

متحرر ـــــــــــــــــ محافظ

الذكاء العالي ـــــــــــــــــ قليل الذكاء

يتعامل مع أمور الحياة ببساطة ـــــــــــــــــ جاد

الضمير الحي (القيام بالواجب على الوجه الاكمل)ـــــــــــــــــ انتهازي

مغامر ومندفع ـــــــــــــــــ خجول ومنعزل

حساس ـــــــــــــــــ صلب وقاسي

الثقة بالنفس ـــــــــــــــــ شكوك

عملي ـــــــــــــــــ خيالي

مراوغ يستخدم الحيلة والدهاء ـــــــــــــــــ صريح

متوجس و خائف ـــــــــــــــــ واقعي

يعتمد على نفسه ـــــــــــــــــ يعتمد على الاخرين (اتكالي)

قوي العزيمة مسيطر على نفسه ـــــــــــــــــ متهاون لا يسيطر على نفسه

مسيطر ـــــــــــــــــ خاضع

متوتر وسهل الاستثارة ـــــــــــــــــ هادئ و مسترخي

تجريبي ـــــــــــــــــ تقليدي

عمل (كاتل) على دراسة الشخصية وقياسها عن طريق ثلاثة مستويات هي :

1- بيانات سجل الحياة (life – record date) : بيانات الحياة التي تعطي مجال السلوك في وضعه الطبيعي (المواقف اليومية) وتقاس بتقديرات السلوك عن طريق ملاحظين أكفاء .

2- بيانات الاستخابرات (Questionnaire date) : عوامل الاستجابة التي تعتمد على سلوك الاستخبار الذي يعده (كاتل) مجرد سلوك ويقاس عن طريق استخبار الشخصية ذي الستة عشر عاملاً .

3- بيانات الاختبارات الموضوعية (Objective tests date) : البيانات المستخرجة من ملاحظات استجابات الشخص في موقف أختبار موضوعي مقنن (وليس في أستخبار) وتستخرج البيانات الموضوعية من قياسات أدائية تجريبية وفيزيزولوجية متنوعة .

(عبد الخالق , 1983 , ص169)

أنتهى (كاتل) عن طريق الاجراءات التي أوضحناها في الفقرة السابقة وبمساعدة منهج التحليل العاملي الى عزل ستة عشر عاملاً أساسياً في الشخصية وتحديدها وهذه العوامل ثنائية القطب هي :

1. الانطلاق (Cyclothymia) : الشخص الاجتماعي الصريح مقابل المنعزل المتصلب .
2. الذكاء (Intelligence) : ليس القدرة العقلية بل التركيبة التي ترتبط بها الصفات العقلية وسمات الشخصية .
3. قوة الانا (Ego strength) : ويمثل الاتزان الانفعالي مقابل العصابية وعدم النضج الانفعالي .
4. السيطرة (Dominance) : ويمثل حب العدوانية والسيادة والزعامة والتنافس.
5. الاستبشار (Surgency) : ويقابل بين المبتهج المرح الاجتماعي وبين العابس المكتئب .
6. قوة الانا العليا (Super Ego stregth) : وهو يشبه الانا العليا في التحليل النفسي ويميز بين الشخص المثابر والثابت أنفعالياً وبين عدم المثابر والمتقلب .
7. المغامرة (Venturesomeness) : ويمثل الجرأة والاقدام مقابل الجبن والانسحاب والجمود .
8. الطراوة (Protected emotional sensitivity) : ويقابل بين الحساسية والجمال والخيال وبين الواقعية والاكتفاء .
9. التوجس (Suspiciousness) : الشك والارتياب مقابل الثقة وتقبل الاخرين.
10. الاستقلال (Non – conformity) : يميز بين الشخص ذي التفكير الواقعي العملي وبين الشخص البوهيمي المنطوي ضيق الاهتمامات .

11. الدهاء (Shrewdness) : يميز بين البصر والفطنة وبين السذاجة والخرق .
12. الاستهداف للذنب (Guilt–sufficiency) : الشعور بالاثم والقلق مقابل الثقة بالنفس.
13. التحرر (Liberation) : عامل يقابل بين التحرر والعاطفة .
14 . الاكتفاء الذاتي (self – sufficiency): . الاعتماد على النفس مقابل مسايرة الجماعة.
15. التحكم الذاتي في العواطف(self – sentiment control) : قوة ضبط النفس مقابل ضعف ضبط الذات
16. ضغط الدوافع (Ergic tension) : التوتر وسرعة الاستثارة مقابل الدرجة المنخفضة من ضغط الدوافع وشدتها . (عبد الخالق , 1983 , ص 169 - 173)

كذلك فأن السمة متصل قابل للتدرج حيث توحي معالجة السمات التي تقسم الى أحادية القطب وثنائية القطب الى مفهوم كمي لها وذلك أن الفروق بين الافراد بالنسبة لسمة معينة هي فروق في الدرجة أكثر منها فروق في النوع,كما في الاتي:

أ- السمات أحادية القطب (Unipolar traits) :

وتمثل بخط مستقيم يمتد من الصفر حتى درجة كبيرة كالسمات الجسمية (المورفولوجية و الفيزيولوجية) والقدرات . ويمتد المدى من عدم وجود السمة من النوع الذي يقاس (الصفر) حتى أكبر قدر ممكن من هذه السمة ويمثلها الشكل الاتي :

(صفر) ——————————————— (+)

←——————

سمة أحادية القطب

ب- السمات ثنائية القطب (bipolar traits) :

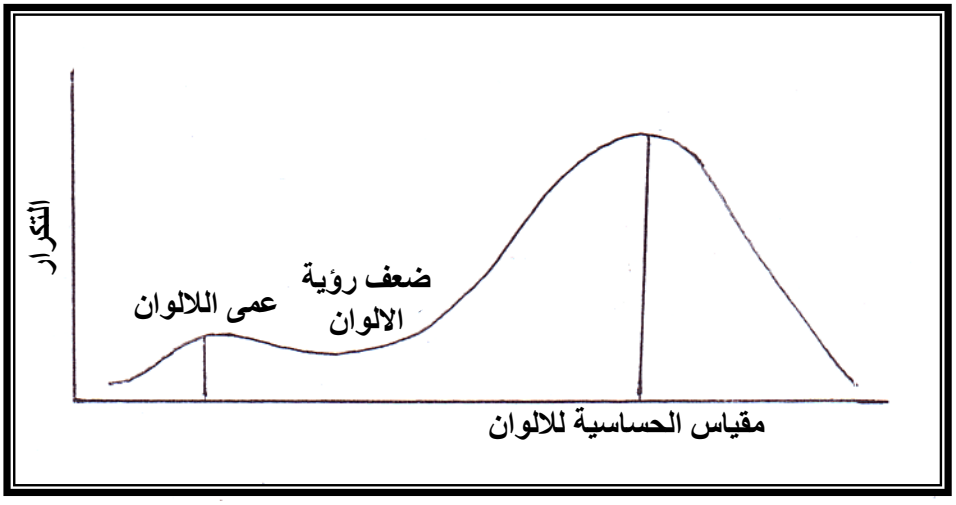
وتمتد من قطب الى قطب مقابل خلال نقطة الصفر كما في الشكل الاتي ومثال ذلك , المرح مقابل الاكتئاب والسيطرة مقابل الخضوع والهدوء مقابل العصبية , وتقع نقطة الصفر في مكان تتوازن فيه الصفتان بدرجة متساوية بحيث لا نستطيع أن نصنف فيه الفرد لواحدة منها أو الاخرى .

(–) ——————————————— (+)

←(صفر)→

سمة ثنائية القطب

ولكن هناك نوع من السمات غير قابل للتدرج (nonscalable traits) وهي السمات التي قد تكون حاضرة أو غائبة و لا وسط بين الحالتين أو تدرج في كمية هذه السمة أو الصفة – كما في عمى الالوان فيصنف الافراد الى مجموعتين : من لديهم عمى الوان ومن ليس لديهم هذا النوع من العمى , ولكن هناك درجات بالحساسية للالوان لذا فهي سمة مفردة , كما في الشكل(5)



شكل (5)

توزيع سمة ذات منوالين خاصة بالحساسية للالوان

نظرية أيزنك

رأى (آيزنك) بأن أغلب نظريات الشخصية متعلقة بمتغيرات متشابهة وغير محددة الى جانب أستخدامه للتحليل العاملي قد أفضيا الى نظام للشخصية يتميز بعدد صغير جداً من الابعاد الرئيسية التي تم تحديدها بدقة فائقة .

فقد وصف (أيزنك) تنظيم الشخصية على ضوء الابعاد الاساسية وهي العصابية (Neuroticism) والانطواء- الانبساط (introversion-extraversion),وتصور الشخصية بوصفها تتكون من الافعال والاستعدادات التي تنظم في شكل هرمي تبعاً لعموميتها وأهميتها .

وتحتل الطرز[*] الشخصية أعلى مستويات العمومية والشمولية تبعاً لعموميتها وأهميتها , كما تحتل الاستجابات النوعية وهي ليست أكثر من فعل ملحوظ أو أستجابة ملحوظة تحدث في حالة مفردة , والاستجابة المعتادة أكثر عمومية بعض الشيء حيث أنها تدل على أستجابة متواترة تتميز بظهورها في نفس الظروف أو في ظروف متشابهة ومن الاستجابات المعتادة منها ما يرتبط بالبعض الاخر وتنزع الى أن توجد لدى نفس الشخص ويشار الى هذا التنظيم على أنه السمة[*] , وفي تنظيم للسمات في بيان أكثر عمومية هو طراز الشخصية.

(لندزي , 1969 , ص497 – 498)

والسمة لدى (أيزنك) يجب أن تعرف أجرائياً أو أن يصحبها أجراء قياسي معين حتى يمكن أن تكون لها أهمية أو فائدة . ويذهب الى أبعد من ذلك فيجب أن تستمد السمة أهميتها أولاً من أسهامها في التعريف العام للابعاد الكامنة للشخصية أو طرزها .

وثانياً من استخدامها في مزيد من التحديد لتلك (الانماط) الطرز والتي بمجموعها الكلي أو الكامن لدى الانسان ونظراً لا نها تتحدد بالوراثة والبيئة فأنها تنبعث وتتطور من خلال التفاعل الوظيفي لاربعة قطاعات رئيسية تنتظم فيها تلك الانماط هي : القطاع المعرفي والقطاع النزوعي (الخلق) والقطاع الوجداني (المزاج) والقطاع البدني (التكوين) .

(عبد الخالق, 1983 , ص179)

نظرية الكشطلت (علم نفس الشكل)

تعد نظرية الكشطلت[**] , ذات منهجية وتمذهب بارزين(زيعور, 1971,ص309) فظهرت هذه المدرسة في وقت أشرف فيه كثير من علماء النفس في تحليل الظواهر النفسية الى عناصر

(*) – الطرز(type) ويعرفه (أيزنك) بأنه تجمع ملحوظ أو سمة ملحوظة من السمات. (هول, 1969 , ص497).

(*)- السمة (trait) ويعدها (أيزنك) أتساقاً ملحوظاً في عادات الفرد أو أفعاله أو أفكاره المتكررة .
(هول , 1969 , ص97)

(**) - الكشطلت : ظهرت هذه المدرسة في المانيا في أوائل القرن العشرين وكلمة (Castalt) بالالمانية تعني الكل المتكامل الاجزاء , أو الصيغة الاجمالية , أو النمط , ظهرت هذه المدرسة كرد فعل لرفض طروحات التحليل النفسي وكذلك السلوكيين وترى هذه النظرية أن الظواهر النفسية وحدات كلية منظمة وليست مجموعات من عناصر أو أجزاء متراصة والادراك أو بناء الشخصية أو التعلم ليس كل منها كقالب مكون من قوالب متراصة ملتصقة بل هي كالمركب الكيميائي أندمجت عناصره بعضها في بعض ولو حللنا المركب الى عناصره تلاشى المركب ومن مؤسسي المدرسة (فرتيمر) (Vertheimer) وكوفكا (Koffka) وكهلر (Kohler) ينظر (محمود , 1974 , ص94)

جزئية , وكانوا يحللون الادراك الى أحساسات جزئية , وعملية التعلم الى روابط عصبية , والشخصية الى سمات مختلفة بينما ترى هذه النظرية أن الظواهر النفسية وحدات , والادراك أو التعلم أوبناء الشخصية ليس كل منها كالحائط , المكون من قوالب ملتصقة , بل كالمركب الكيميائي أندمجت عناصره بعضها في بعض , ولو حللنا المركب الى عناصره تلاشى المركب نفسه . (غازدا , 1983 , ص149)

لقد أنطلق الجشتالتيون من فكرة : (أننا نكتفي بالبصر حسب) وهذا ما قادهم الى الايمان بأن الكل مختلف عن أجزائه وأكبر منها فهو ليس جميع أجزائه , ذلك أن كل جزء له سماته التي تميزه عن بقية الاجزاء . (عبد الامير , 2006 , ص37)

فمدرسة الكشطلت هي محاولة لجمع الاتجاه الذاتي والاتجاه الموضوعي في وحدة كلية دعاها الكشطلت (الشكل) , فهي نظرية موحدة لا تقبل ثنائية النفس والبدن , المضمون والصياغة , الخارجي والداخلي , الذات والموضوع .(علي , 1973 , ص49) . وأن القيام بعمليات تنظيم وأعادة تنظيم المجال الادراكي أكثر من كونه أنعكاساً للخبرات السابقة , ويلعب الادراك دوره الهام في تحديد شكل ومحتوى عمليات تنظيم وأعادة تنظيم الادراك هذه .

كما وصف علماء الكشطلت التفكير الابداعي بأنه بناء للموقف , والفكرة المحددة لما يجب أنجازه أو تحقيقه بالاضافة الى التوتر الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون , والضرورية لجهة التفكير والتي يثيرها هذا التوتر هي التي توحي بالاتجاه الذي تتقدم فيه عملية إعادة البناء والتنظيم , أي أن الابداع يكون شبيهاً بلعب الاطفال في بناء المكعبات مع مراعاة هذا التصور. (عوض , 1994 , ص90).

وقد توصل الكشطالتيون الى مجموعة من القوانين الادراكية التي تحدد العلاقة بين الكليات والاجزاء , والتي يمكن بمقتضاها تصور العلاقات بين بنائية الشكل الخالص , والعناصر , إذ أن هذه القوانين تنتظم وفقها التنبيهات الحسية (الاشكال) فهي عوامل ادراكية تشتق من طبيعة الاشياء , بمجملها وليس بصورة فردية فهي لا تمثل الاشياء ذاتها , وإنما تمثل القوانين التي تنظم حولها الاشياء , ومن أهم هذه القوانين : (صالح , 1987, ص21)

1) الامتلاء (Pragnanz) : الكل أكبر من مجموع الاجزاء وادراك الكل سابق على أدراك الاجزاء .

2) القرب (Proximity) : الاشياء المتقاربة نسبياً تظهر و كأنها مجموعة واحدة وتتجلى أهمية هذا القانون في الفنون التشكيلية بالنسبة للمسافات المكانية بين الخطوط .
3) التشابه (Similarity) : الاشياء المتشابهة التي تتحرك بنفس الاتجاه تبدو و كأنها مجموعة واحدة .
4) المصير الواحد (Common) : الاشياء المتحركة في حالة متشابهة من مجموعة أكبر تميل لأن تبدو كمجموعة واحدة .
5) الاستمرارية (continuity) : يعني أن الاشياء المرتبة لأن تأخذ أسلوباً معيناً في الاستمرارية تطغي على الاشياء التي يحدث تبدل في أتجاهها وإن الانسان الذي يرى نمطاً معيناً من التنظيم فأنه يستمر على ذلك على الرغم من المؤثرات التي قادت الى الادراك الاصلي غير متوفرة في الوضع الجديد .
6) الاغلاق (Closure) : ويعني أن الاشياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل كما لو كانت كاملة فعلاً أكثر من أن تعامل كما لو كانت أجزاءً للشيء.(سعيد,1990,ص187-188)

كما أهتم علماء النفس الشكليون أهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرز بها الاشكال ككليات متميزة منفصلة عن الارضية , فهناك ثمة فروق بين الشكل والارضية أهمها الاتي :-

1) الارضية أبسط من الشكل , لأنها تمتاز بصفة الاطراد الذي يكسبها صفة البساطة , بينما صفة الاطراد في الشكل يكسبها نوعاً من التعقيد , ولذا يبرز الشكل عن الارضية .
2) يحدد الشكل بالحدود المحيطة , وبهذا يعطيه صيغة ليبرز عن الارضية فالكتابة في هذه الصفحة هي الشكل , بينما الصفحة هي نفسها أرضية , وبهذا يكون الشكل مشكلاً (مشيداً) من خلال علاقات نفسية تبرز صيغته .
3) إذا ظهر الشكل أختفت الارضية , لأن الارضية لا صيغة لها . لذا يكون تركيز الذات في العملية الادراكية على الشكل على الرغم من أن الارضية لها وجود موضوعي الا أنها تختفي ادراكياً في المجال الادراكي .
4) الشكل متماسك والارضية مائعة , ومعنى ذلك أن تنظيم الشكل أقوى من تنظيم الارضية , فالحدود المحيطة مثلاً تجعل الشكل وحدة معينة فوق الارضية وتكسبه نوعاً من

الثبات والاستقرار . (صـــالح , 1982 , ص127)

مفهوم التشاكل في نظرية فن التعبير (Isomorphism) :

قدم (فرتهيمر) ثم (أرنهيم) بعد ذلك نظرية (فن التعبير) التي تؤكد على أهمية العلاقة بين النمط الفيزيقي والحالة السيكولوجية . ويحدد (أرنهيم) التعبير بالاشارة الى :

أ- نوع المنبه الادراكي الذي يثير الظاهرة موضع الاهتمام .

ب- نوع العملية العقلية التي يعتمد وجوده عليها.

ويتضمن تعبير المظاهر السلوكية المختلفة كالمشية والايماءات ونشاطات الجسم وتعبيرات الوجه واليدين .... وغيرها كما أنه يمكن تعريف فن التعبير بأنه المعادل السيكولوجي للعمليات الدينامية التي ينتج عنها تنظيم المثيرات الادراكية أو هو المحتوى الاساسي للرؤية البصرية . (عبد الحميد , 1987 , ص48)

ومفهوم التشاكل (Isomorphism) أو وحدة الشكل وهو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية , هو المفهوم الهام في نظرية التعبير في الفن.

(الزغلول ، 2003 ، ص20).

وتأكيداً لمبدأ التشاكل قال (لا تجفيلد H . S.Langfield) نقلاً عن (بوي H . B. Bowie) أن من الملامح المميزة للتصوير الياباني : ((قوة ضرب الفرشاة)) فعند تمثيل أي موضوع يوحي بالقوة مثل منقار الطائر , أو مخلب النمر , أو جذع الشجرة , فأنه في هذه اللحظة التي يستخدم فيها الفرشاة فأن الاحساس بالقوة يجب أن يستثار ويتم الشعور به لدى الفنان , ومن ثم ينتقل الى الموضوع الذي يتم تصويره , ويقول (أرنهيم) أن هناك حقيقة واضحة وهي أن الرسام

والكاتب والموسيقار يقتربون من موضوعاتهم وهم موجهون أساساً من خلال التعبير.

(عبد الحميد , 1987 , ص49)

فمن طروحات هذه المدرسة : " أننا نادراً ما نشعر بتأثيرات مثير منفرد في المرة الواحدة .... أننا نرى أشارات أو صوراً أو أشكالاً بدلاً من رؤيتنا النقاط أو الخطوط .... فنحن في العادة نستجيب الى أنماط من المثيرات دون أن نعرف حقيقة المكونات الفردية لها , فعندما نقوم بترتيب أجزاء الصورة المقطوعة فأن الوان تلك الاجزاء وأشكالها الفردية ومساحتها تبدو لنا مختلفة عما هي عليه عندما توضع جميعاً , معاً في كل متكامل ... إن صفات الكل تؤثر في الطريقة التي ندرك بها الاجزاء فالادراك يعمل على تجميع البيانات الحسية وتنظيمها معاً في كل متكامل ولهذا جاء القول المشهور لدى الكشطلت " أن الكل يختلف عن مجموع الاجزاء "

(الزغلول ,2003 , ص21).

وتفسر اثارة المشعة في أشجار (فان كوخ) في لوحة سحب الجريكو (El- Greco) شكل (5) من خلال نوع من الاسقاطات التشاكلية ولكن يجب بدلاً من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والاشكال , ويظهر أنه من خلال تمثيل أي موضوع بواسطة هذه المنحنيات والاشكال يتم نقل التعبير الى الاجسام الانسانية والاشجار والسحب والمباني والاواني أو غير ذلك من الاشياء . أن السلوك التعبيري يكشف عن معناه مباشرة من خلال عملية الادراك , وقد أكد (كوهلر) و (كوفكا) على اهمية الخبرات السابقة والتوقعات في حدوث عملية الفهم المباشر للتعبير من خلال الادراك. (صالح , 1987 , ص49-50)

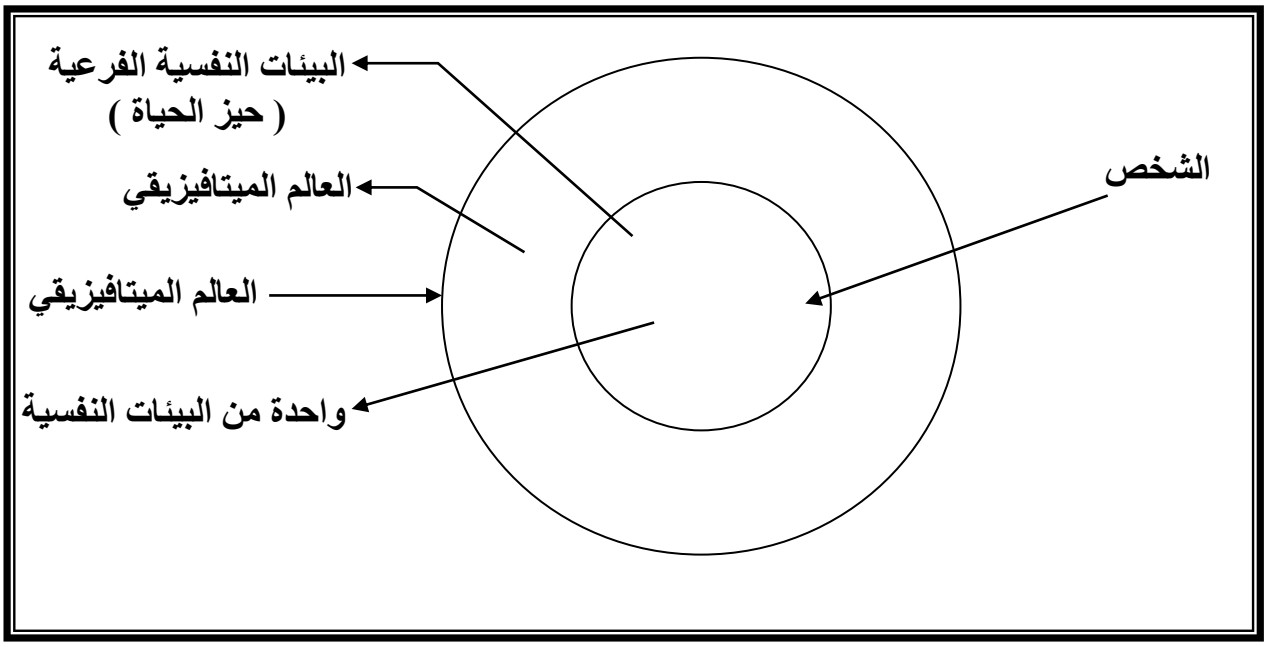
تأسيساً لما تقدم فيمكننا أعتبار الكشطلت أتجاهاً فلسفيا وسيكويولوجياً في الوقت ذاته , فهو اتجاه فلسفي لكونه يدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم ويعتبر أتجاهاً سايكولوجياً لا نه يطبق ألية السيكولوجيا .

نظرية ليفين

ويلحق بهذه النظرية تفسير عالم النفس الالماني (كيرت ليفين) الذي كان أحد أعضاء (الكشطالت) اذ قام بتوسيع وتنمية كثير من مفاهيم الكشطالت بنظريته عندما رأى أن سلوك الفرد يعتمد على الموقف الكلي الذي يجد نفسه فيه , ويختلف في أستجاباته تبعاً لسنه وشخصيته وحالته الراهنة فضلاً عن جميع العوامل الموجودة في بيئته في لحظة معينة.

(حمادي , 2005 , ص29)

فيرى (ليفين) في نظريته المسماة (بنظرية المجال) أن تحديد السلوك يتطلب موقفاً عيانيا أنياً لا ن السلوك في أي لحظة يتحدد بمجموع الوقائع او البيئات النفسية التي يخبرها الفرد في تلك اللحظة , وأن هناك عالماً ميتافيزيقياً يقع خارج نطاق الادراك الحسي وضمن هذا العالم يوجد الشخص وهو محاط ببيئة نفسية (حيز الحياة) تشتمل على العديد من البيئات النفسية الفرعية التي تؤثر فيه على نحو متباين وتحدد سلوك الفرد . (الزغلول , 2003 , ص71)



شكل (6)
يوضح عملية تحديد سلوك الفرد حسب (نظرية ليفين) في المجال

يعتقد الباحث أنه على الرغم مما تعرضت له هذه النظرية من الانتقادات لمحاولات تحديد طبيعة الكشطلت الحقيقي وعن علاقة الكل بالاجزاء والشكل بالارضية وغير ذلك من التصورات لكن من خلال نظرية الكشطلت يمكن أن نفهم الفنان بعمق أكبر .

لقد أكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلتها الوثيقة بالفن , وكان هناك أمتزاج واضح لديها بين الرؤية العادية والرؤية , وبدلاً من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل

ميكانيكي للعوامل الحسية أصبحت من خلال نظرية الكشطلت عملية أبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره , أي عملية جمالية خيالية أبتكارية تتسم بالفطنة . (عوض , 1994 , ص91)

فكان أمتداد النظرية الكشطلتية بتفسيراتها الى مجال الفن أمراً طبيعياً باعتباره المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم , وأعادة التنظيم للعمليات الادراكية وعمليات الاستبصار وعمليات التذوق وغير ذلك من العمليات التي تمثل المداخل الاساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني الانساني (عبد الحميد , 1987 , ص47) ففي دراسة (أرنهيم) على (الجيرانيكا) يبدأ (ارنهيم) فيقرر أن معظم التقارير المفيدة عن العملية الابداعية قد ذكرها المبدعون أنفسهم ولكن قيمة ما يذكرونه يتم أختزالها من خلال ضيق المدى والتشتتات , أو الاضطرابات التي تسببها الملاحظة الذاتية والاراء النظرية التي يعتنقها الفنان ذاته عما يجب أن تكون عليه عملية الابداع , فهو يخبرنا بما يعتقد أنه يحدث بدل من أن يقول لنا ما كان هو قادر على ملاحظته بالفعل .

ويتضح ذلك في دراسة (ارنهيم) في لوحة الجيرانيكا (لبيكاسو) حيث اجرى دراسة تتكون من واحد وستين تخطيطاً ولوحة وسبع صور فوتوغرافية لحالات تقدم ونمو الجيرنيكا شكل(5). (عبد الحميد , 1987 , ص53 – 77)

وفي رأي لـ (سارتر) أن الفن لا يمكن أن يعيش إلا في جو من الحيوية والتلقائية وأن تتسم أعمال الفنان بالانفعال(*) الصادق والحرارة الشديدة والخروج على القواعد المالوفة , وبالتعبير عن مشاعره الشخصية مهما كانت فريدة أو شاذة فالاشكال التقليدية ليست كافية للتعبير عن الذات ولابد من التجديد .

وتوفر في هذا الفن لانصار النزعة الانفعالية عدة امور أهمها ثلاثة هي :

أولاً : خضوع الفنان لتأثير الانفعال .

ثانياً : كشف الفنان عن شخصيته الفردية .

ثالثاً : أخلاصه لهذا الفن بنزعته الانفعالية الانسانية . (عوض , 1994 , ص50 – 51)

(*)- حالة جسمية نفسية ثائرة , يضطرب لها الانسان كله جسماً ونفساً , تتخذ صورة أزمة عابرة طارئة لا تبقى وقتاً طويلاً أو أنه حالة وجدانية قوية طارئة مفاجئة . (طه , 1990 , ص166)

لقد نتج عن التوجه الذي هو أشبه بالانقلاب أو الثورة على موضوعات الفن الكلاسيكية التقليدية التي تتناول اللياقة والارشاد والتهذيب وتبعث على الثناء والاعجاب , إن قبل الفنان على احتضان موضوعات قبيحة من الناحيتين الجمالية والاخلاقية وأستوعب أعمالاً ضئيلة الشأن . (ستوليتز , 1974 , ص199)

وهذا ما اتاح الفرصة للفنان ليعرض مشاعره وانفعالاته مهما كانت غريبة وغير مالوفة , وأدى الى عدم تجاهل الفنان الذي كان يحظر عليه في العصور الوسطى أن يظهر ذاتيته , واصبح الاقبال على العمل من خلال تأثيره أو شدة تعبيره , وبات رفضه من قبيل عدم قدرته على إثارة الانفعال . (عوض , 1994, ص51)

المبحث الثاني

التعبيرية الالمانية ، نشأتها ، مفهومها

- المهدون للرسم التعبيري.
- نشأة التعبيرية – أصلها – مفهومها
- التعبير الذاتي في الرسم
- الملامح السياسية والاجتماعية والثقافية في المانيا .
- جماعة الجسر .
- جماعة الفارس الازرق .

الممهدون للرسم التعبيري

لم توجد التعبيرية من العدم فقد ولدت كغيرها من المدارس الفنية نتيجة عوامل عدة ومهد لها فنانون لامعون كان من بينهم :-

فان كوخ

إن تيار الرسم التعبيري الذي نشأ في ألمانيا بجذور تمتد في تربة الشمال الأوربي إلى فن " فان كوخ " ذلك الفلاح الهولندي الثائر الذي عصف بتقاليد الفن في عصره ، وردها إلى لغة ذات صيغ ومدلولات لونية ، تحمل في تضاعيفها انفجارات النفس الإنسانية ، وصراخها ، وأصوات تصدعاتها .ولعل فن (فان كوخ) وهو الفن الذي تحدرت منه (التعبيرية) يعتبر الأب الروحي لجميع التيارات الفنية التي استمدت طاقاتها من انفعالات النفس في صراعها مع الإحداث والزمن ومادة العمل الفني .(الراوي ،1964،ص9) وما من شك في إن (فان كوخ) جعل الفن أداة للتعبير عن العاطفة الجياشة بشتى الانفعالات (الالفي ،1969،ص255) فقد شدد (فان كوخ) على اللون كي ينقل ما يحسه ، مانحاً الأفضلية للون كوسيلة تعبيرية خاصة .

فذكر (ريد) " كان (فان كوخ) فناناً شمالياً بالأساس تيتونياً وليس لاتينياً ، قوطياً وليس كلاسيكياً ، وهو تأثير يستطيع الفنان الألماني التشبه به دون أن يكون بأي حال مزيفاً بالنسبة لتقاليده المحلية ".

(ريد،1989،ص57)

ومما لا يقبل الشك أن (فان كوخ) كان على وعي بأن المصور لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها ، لكنه يعيد خلقها فنياً من خلال رؤيته الخاصة وأدواته المتميزة ، ويظهر هذا بوضوح بصفة خاصة حينما يتصدى الفنان للتعامل مع النغمات اللونية .(عبد الحميد ،1987،ص99) وعلى صعيد العمل التشكيلي لدى(فان كوخ) " فان عالمه الفني عالم مضطرب يختلف كلياً عما سبقه . تحركه الضربات اللونية المتحركة ، والخطوط المتموجة المنكسرة ،المعبرة عن حس داخلي عميق وعن ألم نفسي ينعكس في جميع أعمالهِ المناظر أو الصور الشخصية " . (امهز،1981،ص59) فلا يمكن فهم فن (فان كوخ) بدون فلسفة الألم فقد عاش بهذه الفكرة طيلة حياته وأصبح فنه مجرد انعكاس كبير متتالي لقضايا الألم وانفعالاته التي تجسدها أعماله حتى في رسم (زهور عباد

الشمس) فقد أكتشف (فان كوخ) علاقة الألم باللون من خلال تجانس المتضادات القوية التي تعطي اكبر طابعاً انفعالياً عميقاً ، وكذلك من خلال حركة الخطوط الملتوية التي تعبر عن الالتواء والألم الداخلي. (سار تر،1967،ص123)

كانت غاية (كوخ) أكثر صدقاً وأمانة مع ذاته في التعبير عن إحساسه ووجدانه فلم يكن يقنع بمحاكاة ما تقع عليه عيناه فكان دائم الإفصاح عن إحساسه في معادل صوري فيكثف تعبيره في ما يراه ضرورياً ويختزل ما كان يراه غير ضرورياً من خلال اللون الذي اكتسب لديه قيمة رمزية مستخدماً إياه لذاته من خلال إضفائه على كل لون مغزى عاطفي فاللون الأزرق لون سعيد واللون الأصفر لون حزين , أدار فرشاته المحملة بالزيت وبكثافة عالية لاقتناص روح الحياة وليصبح ملوناً مستبداً على حد تعبيره. وذلك تحت وطأة تعبيره عن انفعاله العصبي.

(بادنيس ،1988،ص101)

فقد عبرّ عن أحساسه بالحالة النفسية للإنسان ذاته والتي هي عواطف الفنان ذاته حتى كراسيّه واسرّته أنسنها ليفيض منها إحساساً دافئاً يعبر عن إحساسه القلق والمتوتر فأصبح اللون هو الانطلاق إلى الرسم والشكل والتأليف مستخدماً إياه اصطلاحياً لقيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الإنسانية دون التقييد بالعالم المرئي فذكر : "بدلاً من أن انقل ما هو أمام ناظري فأني أستخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي " شكل (6) .(امهز ،1981،ص59). ورفض آلية الحضارة وفكرة وجود حقيقية موضوعية في الطبيعة مؤكداً على الذات وعلى صفة التعبير فكان طليعة لمذهب التعبير الحديث مرت حياته كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحنان والعاطفة على البؤساء ، كما أن لحياته كقس ولثقافته الإنجيلية أثراً في تعميق إحساسه وعاطفته تلك وهكذا تأصلت بفعل هذة الثقافة جذور المثاليات الإنجيلية في نفسه وجعلت من فنه ثورة متصوفة نلمس فيها مدى حبه للإنسانية الذي انصب اهتمامه في التعبير عنها فانكب يصور أحوال الناس القلقة بدافع من روحه الحساسة المرهفة فذكر " أن الإنسان بغير حب أشبه بمصباح لا يضيء أن المصباح قد يكون صحيحاً لا عيب فيه خزانته مليئة بالزيت ولكنه يظل وكأنه لا وقود له حتى تمسه هزة الشعلة القدسية فتجعله يشع نوراً وضياءً وتمكنه من

تحقيق رسالته التي وجد من اجلها " (كاشف الغطاء ،1986،ص123)

ولقد تخطى (كوخ) باستخدامه التعبير باللون كوصف لإنفعالاته النفسية كل مفهوم صوري أبهامي للشيء المرئي أي كتعبير رمزي لإحساسه تجاه الأشياء فكمية من اللون الأحمر أو الأصفر تكفي للتعبير عن حالات الفرح والكآبة وللتعبير عن حقيقة الوجود وبالأثر العاطفي الذي يولده التقارب الحاصل بين الألوان المكملة فكتب يقول " يحدوني الأمل دائماً أن احقق كشفاً أن أعبر عن عشق اثنين من المحبين بالتزاوج بين لونين مكملين امتزاجهما وتعارضهما والترددات الغامضة لنغمات الأصل الواحد " . (بـــــاونس ، 1990 ، ص235)

تمكن(فان كوخ) وبما يملك من حس استبطاني تعبيري أن يستخلص الشك الحيوي من الحياة وان يصور خياليا ديمومة الحياة وموسيقاها فذكر قائلاً "إنني أحاول ... التعبير عن قيم الحشود وأنني أحاول أن افرق الأشياء في الدوامة الدوارة والفوضى التي بوسع المرء مشاهدتها في كل زاوية صغيرة في الطبيعة " .

ويظهر جلياً لوحة (ليل مكوكب) شكل (7) التعبير الحلمي الحدسي لدى (فان كوخ) فيلجأ على أثر ذلك إلى التشويه والتحريف لصالح الحلم وان إدخال تفصيلات الطبيعة في العمل الفني أي محاكاتها يؤدي إلى ضياع الحلم أي أن (كوخ) يحلم مقابل الطبيعة ويحققها بالتعبير عنها أثر شعوره بموضوعه فأصبح الفن لديه تعبيراً لحقيقة متخيلة تصويرية وليس حكائية تترأى له حلمياً فيجسدها كما يشعرها يقول (كوخ) : أنه يحب أن يرسم وهو ثائر ليتمكن من الاتصال بروح الوجود من حوله. (مولر , 1988 ، ص43-45)

من هنا يتضح أن هذا الفنان ذو تعبير تخيلي صوفي وان فنه ثورة صوفية يسعى من خلا له للالتحام بالله والكون كله لديه مربوط بروح واحدة هي روح الله وهذه الوحدة الكلية كموسيقى عالمية يتحرك عندها كل شيء . فكل لوحة من لوحاته تفيض بالمشاعر التي كان يقتطعها من إحساسه الذاتي لان عاطفته الجياشة هي التي تقصي أشكاله الواقعية من واقعيتها وتمنحها شكلاً معبرّاً نابعاً من رؤيته الاستنباطية المتخيلة حدسياً .

فذكر (البيراورية) :" إن ذلك الذي تقسم به جميع إعمال (كوخ) هو تطرف القوة وعنف التعبير .... في تبسيطه الجريء للأشياء وفي رغبته الطائشة في النظر إلى الشمس وجهاً لوجه وفي عواطفه ورسومه وألوانه يكمن إنسان ذو مقدرة ، متوحش في بعض الأحيان ... وشفيق في بعضها الآخر ... إن ما تمتاز به لوحاته هو دراسته الواعية للشخصية وبحثه المثير عن جوهر كل شيء وحبه العميق للطبيعة ".(جرادق،1975،ص71) وقد كان (فان كوخ) اشد الناس حساسية واقلهم قدرة على تحمل الأذى وقد كان ذا ذكاء ثاقب ، غير أن العاطفية هي التي كانت تسيطر على حياته وبخاصة عاطفة الحب الإنسانية والعطف الشديد على البؤساء الكادحين والرغبة الصادقة في مد يده إليهم دونما مَن أو كبرياء فقد كانت حساسيته المرهفة فيتجه نحو الآخرين لا نحو نفسه. واستطاع أن يعبر عن هذا الحب المتأجج الدافق في صورة جديدة من صور الفن وهي التعبيرية. (شنا يدر،1985،ص237).

كما لم يعجب (فان كوخ) تركيز الانطباعيين على تقصي الانعكاسات الضوئية التي تبدو فيها معظم الأشكال مفرغة من معناها ، ما خلا ذلك الانفعال البصري لتجاوز لونين متصادين ، فما يهم فان كوخ من تجاوز الألوان المتصادة ، لافي كونها تبدو اشد قيمة بل في كونها تبدو أشد تعبيراً . فلتقديم أشكال أكثر عظمة وسمواً يجب تجاوز ما هو عام وتافه . فالرسم ليس صفة ، هادئة للإحساس والاستغراق في تأمل جمال الطبيعة ، بل هو نضال شاق ، أني أريد شيئاً راسخاً فخلق الصور المرئية الخلابة هناك هو سر الوجود . (صفدي ،1987, ص391 -413).

كاندنسكي

منذ أوائل عام 1895 فطن (كاندنسكي) إلى أن معنى الرسم لا يتوقف بالضرورة على الأشياء المنسوخة من الطبيعة بل على العناصر الصورية للعمل : على أشكاله وخطوطه وألوانه وسطوحه هذا لا يعني انه نظر إلى اللون والشكل باعتبارهما كافيين بحد ذاتهما ،بل بالعكس اعتبرهما فاعلين فقط حين يعبران عن أحاسيس الفنان ويثيران استجابة عاطفية معادلة عند الناظر .ولشعوره بالخيبة إزاء المادية الطاغية في العالم الحديث ،آمن كاندنسكي انه على عتبة عصر روحاني جديد .وان من خلال التعبير عن مشاعره الداخلية وحسب , يستطيع الفنان أن ينقل فهمه هذا الواقع الروحاني الجديد وإذا ما قدر للفن أن يعبر عن الروح ،فان على الفنان آنذاك أن يقطع

صلاته بالإشكال المادية للطبيعة ينبغي إذا يتخلى الفن عن مادياته . ومما ساعد (كاندنسكي) على تطور فنه إيمانه بان الخطوط والأشكال بغض النظر عن هندستها أو تجريدها تمتلك خصائص تعبيرية روحانية واضحة المعالم في مقدورها أن تنتقل إلى المناظر ، وان في استطاعة الألوان أيضاً الإشارة لحواس الإنسان والتأثير في روحه أيضاً . (مولر ،1988 ،ص140) ولفهم نظرية كاندنسكي الفنية فانه يجب فهم إدراكه لواجب الفن .ففي موضوع ظهر في مجلة (درشتورم) الصادرة في برلين عام 1913 قدم تعريفاً واضحاً للفن قال فيه : يتكون العمل الفني من عاملين ،داخلي وخارجي ،فالداخلي هو الشعور بروح الفنان ،ويملك هذا الشعور قابلية لإثارة شعور مشابه عند المشاهد . ومن ناحية ارتباطه بالجسم فان الروح داخلة تتأثر بالأحساسات والشعور . فتثور المشاعر وتتحرك الاحساسات . وبذلك تصبح الأحساسات جسراً كالعلاقة العضوية بين الروحانيات (وحي مشاعر الفنان) والماديات التي تنتج العمل الفني . ومرة أخرى فان ما تم الشعور به هو جسر الماديات (الفنان وعمله) إلى الروحانيات (شعور المراقب). (ريد ،1988 ،ص96). ولم ينقل (كاندنسكي) التصميم غير الموضوعي إلى الرسم الزيتي إلا حوالي عام 1913 ، رغم انه كان مدركاً هذا الاحتمال في عام 1910 حيث كتب المسمى (الروحانية في الفن)الذي لم ينشر إلا في عام 1912 فهنا نجده يميز بوضوح المراحل التطويرية التي قادته إلى غير الموضوعية واقتبس من نهاية كتابه حيث يقول " لقد أضفت نسخاً لأربع من لوحاتي إنها تمثل ثلاثة مناهل مختلفة للإلهام " :

1. انطباع مباشر عن الطبيعة ، أعبرّ عنه بشكل تصويري بحت وادعو هذا " انطباعاً ".
2. تعبير لا شعوري ، عفوي ، بصوري عامة ، عن الشخصية الداخلية عن الطبيعة غير المادية ، وأدعو هذا " ارتجالاً " .
3. تعبير عن الإحساس الداخلي تشكل ببطء أختبر و عدل مراراً أدعو هذا ((تكويناً)) في هذا التكوين يلعب العقل والوعي والقصد دوراً قاهراً . إنما لا يتبقى من الحسبان شيء:إلا الإحساس وحده. (ريد،1986،ص112)

يتضح للباحث مما تقدم أن كاندنسكي ذو توجه سايكولوجي ذو أسس روحية خالصة كالتعبير عن حاجة داخلية فأخضع الموضوع إلى بناء متخيل تعبيراً عن أسرار عواطفه الداخلية فذكر :" إن العمل الفني هو تعبير خارجي عن حاجة داخلية " . وأساس الضرورة الداخلية هو رؤية

حدسية بديهية صافية نابعة من الشعور السيكولوجي نفسه بفعل عوامل الروح ذاتها . حيث ذهب (كاندنسكي) إلى إن العالم الداخلي له داخليته المنسجمة وضروريته وأجزاءه الشكلية كانعكاس آني يتمثل باللاشعور بتأثير صدفة وبالإيحاءات الآنية للأشكال التي لها أهمية غير محددة .(ريد،1986،ص138-126) . ولقد فتن (كاندنسكي) بالفكرة التي طالما تناولها علماء النفس بالنقاش في منعطف هذا القرن وهي: أن في أمكان اللون أن يثير الحواس كلها ، وان صوت اللون ليس اقل وضوحاً أو تحديداً من تذوقه ولمسه وشمه ورؤيته .تمتع (كاندنسكي) بحاسة إدراك خارقة جعلته يعتقد أن للألوان أصواتاً تشبه النغمات الموسيقية وان في امكانه أن يبصر الموسيقى بمنظار الانطباعات اللونية الصرف . فأقتنع أن رؤية اللون شأنها شأن الاستماع للموسيقى . يمكن أن تكون تجربة مؤثرة عميقة وتخلق رنيناً روحيا لدى الناظر .فلم يعد هدف الفنان أعادة خلق الطبيعة بل إثارة تجاوب عاطفي في المشاهد (اوهر ،1989،ص66). فلاحظ أثر اللون الفيزيائي والمعنوي على الذهن والنفس معاً فالفنان يعبر ويختار أشكاله بتأثير الصوت الذهني الخفي الصادر من أعماق نفسه ومن الطبيعة ولهذا فهو يعمد إلى تحويل تلك الأشكال المختارة من الخيال والطبيعة للصورة المعبرة النهائية بفعل صوت الضرورة الداخلية اللاشعوري . إن فن(كاندنسكي) يقوم على المجاهدة العاطفية من خلال التخلص من كل ما تشير إليه الأشكال فخلق تأليفاً أشبه بالسيمفونية الموسيقية فكانت أعماله محملة بأعماق الأحاسيس الشاعرية .

كما ألغى أهمية الموضوع لصالح النواحي الصورية للعمل الفني ممثلين باللون والشكل اعتبرهما فاعلين إذا نجحا في التعبير عن أحاسيسه وأحاسيس الفنانين التعبيريين ليثيرا بالمقابل استجابة مماثلة لدى المتذوق الجمالي . (ريد،1989،ص137-139)

والجمال في رأي(كاندنسكي)هو الإنجاز المتفوق لهذا الاتفاق أو التوافق بين الضرورة الداخلية(*) والدلالة التعبيرية للعمل الفني وان العنصر الجوهري في العمل الفني هو عنصر خاص بالتنظيم المتوازن للأجزاء. فالنقطة أو البقعة المستديرة في اللوحة يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنساني ، أو إن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على دائرة أن يحدث أثراً لا يقل في قوته عن تأثير أو قوة إصبع الآلة الذي يلمس إصبع آدم لدى(مايكل أنجلو)كما في شكل(8).

(*)- Inner necessity وهو ما أكد عليه كاندنسكي في الفن وقال بأن العمل الفني كي يكون معبراً عن هذه الضرورة ليس من اللازم أن يكون تمثيلياً. (عبد الحميد ،1987 ، ص110)

(عبد الحميد ،1987،ص109)

وتأسيساً لما تقدم فان (كاندنسكي) كان واعياً بالمخاطر الكامنة في السماح للوحة بان تكون مجرد زخرفة ، أو تكوينات هندسية ، أو كصورة فوتوغرافية بل انه أدرك أن العمل الفني يجب أن يكون معبراً عن بعض الانفعالات العميقة بتلقائية عن العالم اللامادي الباطني وهو لا شعوري وفي التكوين وفيه تعبير عن الشعور الداخلي يلعب العقل والسلوك دوراً كبيراً على أن لا يظهر في اللوحة سوى العاطفة .

بول كوكان

كما ارتبطت التعبيرية الألمانية واستقت الإلهام من فن غوغان (الموسيقي) المثير للوجدان . فلقد كتب إلى صديق له في عام 1899 يقول : " فكر بالدور الموسيقي الذي يوشك اللون أن يلعبه في الرسم الحديث ، فاللون الذي يتذبذب كالموسيقى تماماً باستطاعته أن يحقق ماهو أكثر شيوعاً وأشد إبهاماً في الطبيعة - واعني قوتها الكامنة "(باونيس ، 1990 ، ص92) فليس الفنان مجرد صانع فينتج لنا بعض المواضيع ، وإنما هو صانع مبدع يذيع سراً لآلهة . ويبوح بما ضنت به القوى الخلاقة ، ويكشف عما في الوجود من معانٍ خفية ، وعلاقات ضمنية ،وقيم مستترة أودعتها الآلهة صدر المخلوقات . (إبراهيم ،1973 ص25) فقد كان البحث عن الجوهر ، وعن القوة الباطنة هو ما سعى إليه (كوكان) وكابده . فقد أدار ظهره للانطباعيين لأنهم كانوا " ينشدون ماحو ل العين لا مركز الفكر الغامض" وانقاد إلى مراجعة نفسه بحاسة جلية كلياً . (باونيس ، 1990 ، ص92) وكما حاذر الوقوع في شرك الرسم " الأدبي " حاذر عموماً أن يكون زخرفياً ، خالصاً وهو أمر شاق بالنسبة إلى رسام يؤسلب أشكاله ، ويتخلى عن التضليل و " الريليف " ويضع ألوانه في مساحات مسطحة . وهو بذلك استطاع أن يبرهن على أن الطريق التقليدي الذي سلكه الفنانون منذ عصر النهضة لم يكن الطريق الوحيد الذي يوفر وسيلة للتعبير العاطفي . فقد قال بأنه يتمنى " أن يعود بالرسم إلى منابعه " وأضاف : " أردت أن أو سس الحق في أن أجرب أي شيء " . هذه الكلمات تركت أثرها في الرسم التعبيري وفي رسم القرن العشرين بقدر ما تركته في أعماله تماماً. (مولر ،1988 ، ص43) أراد(كوكان) أن يعبر عن تعطشه للانطلاق من حدود المكان والزمان إلى عالم ما وراء الحدود ، حيث يعاني صراعاً بين رغبات ذاته وما تهفو إليه

روحه. فعبر عن ما يتلاءم مع شعوره بالحياة سواء أكانت جميلة أم قبيحة حقيقة أم خيالاً ووهماً ، معبراً عن خلجات النفس الخفية والانفعالات العميقة . أراد الوصول إلى عالم مثالي في الفن لا يختصر على نسخ الواقع كما يقول أرنست كاسيرر بل تمثيل الواقع في صورة مركزة ، فتصحيح وتكميل الطبيعة تساعدنا على رؤية أشكال الأشياء الأكثر قوة وشدة ، فالفن قبل أن يكون جميلاً هو قوة مشكلة ، فالفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة في بودقة خياله لينتج عالماً جديداً من الصور , شكل (9) .

(مجاهد ،دت ، ص57 -59)

لقد وجد التعبيريون في فن (كوكان) حافزاً قوياً لإطلاق كل الانفعالات الداخلية اللاعقلانية والتي تجعله يستثمر التعبير بطلاقة لا حدود لها من اجل إعلاء شأن الإرادة الداخلية له.

فقد كان (كوكان) أول من جعل إعجابه بالتعبير بالفن البدائي وما يحمله من حرية في استخدام الألوان موضع تطبيق للتو حشية وعرض أعماله تلك في المعرض التذكاري الذي أقيم عام 1904 في صالة الخريف . (أدمين ،1965،ص119)

لكن أهمية (كوكان) بقدر ما كانت ضرورية وباقية ، استغرقت زمناً لإدراكها فرسومه في الظاهر أوحت وأثرت كثيراً في مظهر العمل الفني الذي أعقبه بزمن طويل . فكان أكثر ولعاً بالإيحاء لا الوصف ، وطريقته في الخلق وتضميناته تؤشر نقطة تحول عن الماضي وبداية الاتجاه الحديث في الرسم التعبيري وهي لا تكمن في رفضه للانطباعية ولكن بالوسيلة التي عبرّ بها عن هذا الرفض ، وكان لا يزال يردد " الفن تجريد " يترجم الشعور لا يخضع في تطويره إلى الوسائل المنطقية . فالفنان لا يملك إلا قليلاً من السيطرة الواعية على جوهر عمله الذي ليس لتركيبه صلة بالعقل . كان يؤكد على اللاوعي في الإيحاء فيرسم ويحلم في الوقت نفسه.

(خميس ،د ت ،ص60-62)

ويرى الباحث أن(كوكان) وجد في أعماله الفنية منفذاً يعبر فيه عن ذاتة ومشاعره وانفعالاته وأحلامه ليفرغ إسقاطاته الذاتية على رسوماته من خلال استخدامه العناصر الفنية في اللون والتبسيط والتجريد .

ماتيس

أما في التعبيرية التي يقدمها لنا(هنري مايتس) باستخدامه اللون الخالص في لوحاته بلا انقطاع، فكان يكتشف الخصائص الطرية الكامنة فيه دائماً وانسياقه وراء المثال التكعيبي وصار ذا نزعة هندسية واشد صرامة بينما بدا أسلوبه متسرعاً عفوياً ولكنه كان يرسم نتاج دراسة متأنية عميقة، فكان يبدو كأنه يسير ضد أهوائه الحقيقية.

(مولر،1988،ص69)

وفي لوحته (مدام ماتيس) شكل (10) فقد ركز على اللون والتكوين فخطوط التكوين وموضع الأشكال الرئيسية محسوبة وفق معادلة هندسية، فالواقع العاطفي للخطوط الاتجاهية أدخل في الحسبان، وبذا يكون قد استخدم(مايتس) الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم يشعر بالبهجة. (باونيس،1990، ص139-140)

وهنا يقول مايتس"ما أسعى إليه قبل كل شيء هو التعبير، فالتعبير بالنسبة لي ليس بالعاطفة التي هي على وشك أن تتلاشى في الوجه أو تنبئ بها حركة عنيفة، إنها في طريقة ترتيب صورتي كلها: في وضع الأشخاص في الفضاء الذي حولهم في النسب، كل هذه لها وظائفها، التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزينية لتعبر بها عن أحاسيسه "

(مولر، 1989، ص66)

فقد أراد مايتس في لوحاته إثبات نفسه في التمرد بطريقة ما على كل ما هو تقليدي في صورة معينة. (باونيس،1990،ص 140)

ليؤكد بذلك عفوية التعبير من خلال الثراء الحسي العالي المتمثل في فكرة هذه اللوحة من خلال علاقة الإنسان ووحدته مع حيثيات العالم الطبيعي الخارجي من ماء وهواء .

(الخفاجي ،1999، ص53)

وهنا يرى الباحث بان لـ (ماتيس) مثل ما لـ (فان كوخ) و(كوكان)، أبعاداً نفسية في التعبير من خلال موضوعات رسوما تهم وعلى مستوى المعالجات الفنية، إذ كانت لوحاتهم بألوان بإحساسهم . أي انه يضع اللون الذي يناسب مزاجه ورؤيته لا اللون الموجود أمامه في الواقع.

وبأشكال رغم إنها محاطة بتحديدات حيوية وتركيبية ونماذج مختزلة إلا إنها بقيت رسومات ذات تكوين متماسك.

كما إنهم منحوا التعبير عما في داخلهم دلالات نفسية في أعمالهم الفنية لتعكس تفرد أسلوب يحمل إطاراً عاماً مميزاً تعكس شخصية وأفكار ومشاعر وانفعالات وأحاسيس كل منهم على حدة.

نشأة التعبيرية :

ليس هناك حتى اليوم ، اتفاقاً على التسلسل الزمني أو على الطبيعة المحددة للتعبيرية .فمنذ نشر (بول فخنر) كتابه (التعبيرية) في ميونخ عام 1914 شاع استعمال ا لمصطلح في فن أوائل القرن العشرين ،واقترن باستدلالات الفن الألماني منذ القرن العاشر حتى الوقت الحاضر . وقد قصد بالتعبيرية أن تغطي مرحلة في الثقافة الألمانية تمتد من عام 1905 حتى نشوء الاشتراكية الوطنية في عام 1933 ،باستثناء رد الفعل(*) الذي حدث في عام 1920 بزعامة (ماكس بيكمان) الذي يعد احد الخصوم الرئيسين للحركة التعبيرية الألمانية . ثم واصل العمل بنهج مشتق من التعبيرية ، في أمريكا حتى وفاته في عام 1950. تعد التعبيرية امتداداً للرومانسية الألمانية حيث خلق التفوق العلمي قيماً جديدة بسبب سيطرة المادة على نواحي النشاط البشري , وانتشار روح المنافسة الصناعية . فأهمل الإنسان قيمه الروحية كما أهمل وجوده وهذا مرده إلى عدم الاستقرار ونذر الانحلال التي لاحت بسبب المجتمع الصناعي لوائحها في جميع أرجاء الطبقة الوسطى وهذا الشعور بالأزمة أدى إلى إحياء الاتجاهات المثالية والصوفية في الفن مما ترتب عليه موجة قوية من الأيمان كانت رد فعل لروح التشاؤم السائد . وبما أن الأدب و الشعر والفن أوجه النشاط الروحي لهذا وجد الفنان نفسه غير قادر على الرضوخ لهذا الوضع المزري فاخذ يبحث وراء جمود الحياة وصلابتها الظاهرة عن قيم روحية لهذا خلق أزمة كبرى تأتي من إحساس تعبيري بالتناقض بين مثله وبين الظرف الاجتماعي المعاش فكانت أفكاره عبر إنجازه المتخيل تحمله بالرفض لهذا التناقض . (محمد ،1986 ، ص23-24)

(*) - تعالى(بيكمان) على الاهتمامات الفنية لجيله فترة طويلة ، داعياً إلى الإخلاص الموضوعي المجرد للطبيعة ، متأثرا بأستاذة عصر النهضة مثل (بيروديلا) و (لوكاسينوريللي) وخاصة الرسام الألماني (مايبز) والذي رسم مواضيع توراتية وأدبية بقياسات هائلة.

استمدت التعبيرية الألمانية مقوماتها من البيئة الألمانية بجوها العاصف وأساطيرها المثيرة لذلك كانت التعبيرية تصويراً حياً للانفعالات الباطنية وتدفق العاطفة وهي بهذا تناقض التأثيرية التي لا تهتم إلا بالانطباع السريع العاجل للمظهر الطبيعي . كانت ثورة الفنانين على الكلاسيكية الجديدة سياقا واضح المعالم أدى إلى الوصول للحركات الفنية المعاصرة التي برزت فيها فردية الفنان وتحرره الكامل من حرفية النموذج الطبيعي ، وقد قام الاتجاه التعبيري على الحد من واقعية الأشكال بتحريفها عن أوضاعها الطبيعية ،كما يقوم على استعمال الألوان المتكاملة مما يساعد على تألق الفكرة في العمل الفني بحيث يتحقق التعبير عن الانفعالات النفسية وما ينتاب النفس الإنسانية من قلق وصرا عات وأزمات شكل (11) . (الألفي،1973 , ص254).

فقد ذكر(فريدريك شيغل):" إن الشعر الألماني ينغمس بالماضي انغماساً متزايداً وتمتد جذوره إلى الأساطير التي مازال بناء الخيال فيها طازجاً صادراً من منبع وهو لا يستطيع أن يدرك الأوضاع الواقعة في العالم المعاصر إلا من خلال السخرية وذلك إن أدركها أصلاً ".

(فيشر ،دت ، ص96).

فإذا كان الشعر يتجه للماضي فلا عجب أن يتجه الفن إلى الماضي أيضاً تارة إلى الإنسان البدائي وتارة إلى العصور الوسطى فالبدائي كان يعمل بتناسق حقيقي مع الطبيعة يعمل غريزياً منقاد إلى غريزته ولغاية روحية ذاتية فما أشبه إنسان العصر الحديث بذلك الهمجي الفج .

(الجاف ،2002، ص 238)

فرجع الفنانون الشباب –في تلك المرحلة – بأنفسهم إلى الروح الدينية للقرون الوسطى وأسرارها . بينما (ادوارد مونك) أخضع إنتاجه على أسس الفن البدائي للقرون الوسطى . وكذلك (فرانز مارك) رجع بفنه إلى العصر البدائي متأثراً بفنون الكهوف . (عبو ،1982 ،ص784)

فقد أفادت التعبيرية من فن نحت العصور الوسطى ونسبها العشوائية وفضائها المضغوط منقاداً إلى روحيته الداخلية وان ميلان التعبيريين في متخيلهم إلى المواضيع الدينية في أساسه كان نتيجة لإحساس التدين الذي أظهر أثر الإحساس بالسخط فاختار الفنان لنفسه هرباً من الوجود العقلاني خاصة وان الحرب تمس مصير الملايين من الناس فولدت لدى الإنسان شعور صوفياً عميقاً وهذا حال الإنسان بالبلايا يبحث عن قوة روحية كبرى يجد بها خلاصه من تدهور

الوضع من حوله . (الجـــــــاف ،2002 ،ص238)

لقد برزت التعبيرية الألمانية من خلال التطورات الحاصلة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ،العصر الذي استعيض فيه باطراد عن وصف الحقيقة الطبيعية بمحاولات الفنان إيجاد معادل صوري يمثل التجربة الشخصية إذ كان الفنانون الألمان يتبنون فناً ذا سمو روحي فقد استمدوا أفكارهم من الأرض الخصبة لحركة الفنون العالمية ، التشكيلية والحرفية .

وعلى الرغم من أن التعبيريين الذين كتبوا وتحدثوا عن أعمالهم نزعوا بعامة إلى إخفاء الصفة الفردية على إنجازاتهم بإنكار أي دين مباشر لهم تجاه التراث أو الاتجاهات السائدة آنذاك، إلا إن فنهم لم يتطور من فراغ ولم يتبلور دون الاستناد على مقدمات سابقة، على النقيض من ذلك، إن محاولاتهم إزاحة قناع الحقيقة المرئية جانباً يسرت لهم اقتناص أفكار كانت لهم عوناً من الماضي القريب(أوهر،1985، ص15) ويوافق الباحث الرأي من خلال ما تناوله البحث.

مثلت التعبيرية الألمانية الوجه المعني بتطور الحركات والاتجاهات الفنية في أوائل هذا القرن. فكان الفنانون الشباب لهذه الحركات التحررية هم أول من صّرح بالانفكاك من عبودية القيود القديمة ومواضيعها والأخذ بحرية التكنيك والمضمون العام، وهم الذين أبدوا نظرتهم وفاعليتهم الجديدة إلى حرية المضامين والتكنيك الشخصي الذي عبّر بشكل واضح عن مقاليد المفاهيم التي سبقتهم . (عبو، 1982، ص782)

فقد كانت التعبيرية صرخة ذعر أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية فهي نزعة معادية للتعقل الموضوعي والعلمي الذي يقف أمام حرية النفس التعبيرية المنفعلة بوجدانها وهي لم تتقوقع داخل ألذات كما فعل الرومانسيون، بل أعلنت تمردها على الواقع بالمرونة والحركة وبعمق العاطفة وطاقاتها المتفجرة . (أوهر،1989، ص19-20)

مما تقدم يرى الباحث إن التعبيرية جعلت من الإنسان وأحاسيسه وعواطفه غاية أسمى، وبذلك فقد جعلت فكرة الوجود هي في الشعور فكل من له شعور هو موجود ومؤثر في الكون وهذا ما قادها إلى أن تجعل لكل شيء في الوجود أحساساً وشعوراً وعاطفة وهكذا أضحى كل شيء في اللوحة له شعور وإحساس.

وتميز الرسم التعبيري بقوة خاصة بالتعبير والتأثير على المتلقي فاللوحة التعبيرية تتسم ببناء فني ديناميكي ، وشخصيات واضحة المعالم ومحرّفة وتكون الألوان فيها عادة مليئة بالشحنات

المتوترة ومفعمة بالإحساس الداخلي العنيف، فلقد كان ظهور التعبيرية كرد عنيف على نعومة ولدونة المدرسة الانطباعية . (نوبلر،1987، ص101)

أعتبر البعض إن التعبيرية الألمانية هي اقرب ما تكون إلى الأسلوب الموحد من أن تكون اتجاهاً متفرداً أي إنها " حالة ذهنية طغت في السنوات المبكرة من القرن وشاعت في أوساط الفنانين الشباب في عدد من المدن الألمانية كـ(دريسدن) و(برلين) و(ميونخ) كما ظهرت في مدن ارض الراين شمالي ألمانيا، هؤلاء الفنانون الذين جانبوا النزعة المادية التي غشيت الحياة الحديثة، ونشدوا حالة الإنسان الروحية في محاولة خلق علاقة متجانسة جديدة بينه وبين بيئته على الرغم من اختلاف سبلهم ووسائلهم، تبعا لمشيئته المجموعة الواحدة، أو لمزاجية الفرد الواحد إلا إنهم جميعا لجؤا إلى إخضاع الطبيعة وجعلها نسخة طبق الأصل لاستجاباتهم الذاتية للعالم من حولهم،وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الأساس في الأشياء" (أوهر،1989، ص9-10)

و عندما نعود إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير في معظم اللغات الأوربية فإننا نجد إن هذه الكلمة تشير في الأصل إلى عملية العصر أو الاعتصار، نظراً لأنه السبيل الوحيد إلى استخلاص رحيق بعض الفواكه عن طريق عملية العصر.

وبهذا المعنى يكون التعبير الذي يقدمه لنا الرسام في عمله الفني أشبه ما يكون بالرحيق أو العصارة التي هي خلاصة الشيء المعتصر. ولا شك أن هذه العصارة التي أودعها الفنان عمله الفني، لا بد من أن تكون قد تطلبت جهداً كبيراً، وهو بالتأكيد نشاط أبداعي ليس من الصناعة في شيء، لأنه جهد إنساني أصيل، يريد الرسام من ورائه أن يحيل الموضوع الجمالي إلى حقيقة ناطقة بحيث يصبح عمله الفني أشبه ما يكون بذات لها ملامحها الخاصة، وقسماتها المميزة ، وطابعها المستقل. (إبـــــــراهيم ،1973، ص96-97)

لذا فان ذلك الإسقاط النفسي للذات كما هو الهدف الجمالي الأسمى لدى التعبيريين الألمان، وبذلك سقطت مقولة الجميل من مثاليتها الميتافيزيقية كشيء لا يدرك إلا بالعقل، لتتموضع بين حدي الذات والموضوع، لذلك كان بعض التعبيريين يعمل بسرعة وكأنه يريد أن يلحق ذلك السيل المتدفق من الذات، الحدس بالحالة الأولى بالشكل قبل أن تدخل العقل (إسماعيل،1974، ص171).

نرى ذلك واضحاً في استخدام الرسام التعبيري تكنيك قائم على تشويه الشخصيات والأفعال الخيالية ،التي اختلطت مقاييسها الإنسانية ، من اجل الوصول إلى تصوير حيوي للمشاكل الشخصية ، كتعبير حاد عن اتجاه إنسان القرن العشرين وما يعاني من اغتراب وقلاقل اجتماعية، بالإضافة إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع بالحلم، واستخدام الرمز، كل ذلك من خلال نبرة انفعالية مرتفعة بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية ذاتية بالغة الغرابة. (العشري،1984، ص90)

التعبير:

وهكذا نرى إن قوة التعبير ترتبط ارتباطاً وثيقا بالصدق الفني ، وهو على النقيض تماماً من المبالغة في العاطفة، والإغراق في التأثير الوجداني(*) ، ومعنى هذا إن الأعمال الفنية الأصيلة ليست بحاجة إلى التهويل في اصطناع المؤثرات الانفعالية، كما انه قلما تلتجئ إلى الموضوعات الضخمة أو القضايا الهائلة ، من اجل استثارة عواطف الجمهور، بل هي قد تستمد كل قوتها التعبيرية من ذلك العمق الميتافيزيقي الذي تصدر عنه، وتلك الأبعاد الإنسانية التي تتحرك عبرها.

(إبراهيم،1973، ص99)

لذلك اعترض التعبيريون على النزعة الشكلية والجمالية الخالصة التي تهدف إلى تحقيق الشكل الكامل وحده، لذلك رفضت جمود الطبيعيين وضيق أفقهم وعداءَهم للخيال والشاعرية والذاتية كما كرهوا حساسية الرمزيين واهتمامهم بالفن المحض ، وتعاليهم عن مشكلات الواقع، فأرادت التعبيرية أن تلمس من الإنسان ،الروح ،والجسد ، والنفس ، والحس ، بالتغلغل إلى الأعماق الدفينة للإنسان بكل ما تختلج به من أسرار واحساسات مبهمة لذلك فضل التعبيريون التدفق المحموم على الوضوح الصارم، والنشوة والعنف على التعقل والنظام، فوقفت بوجه القيم والتراث والحياة السياسية والفنية، فشكلت التعبيرية بقيم المجتمع الصناعي والعلم والتضخم المادي والطمأنينة الزائفة. (عبد الغفار،1971، ص5-18)

(*)- ما يجده كل احد من نفسه(كعلمنا بوجود ذواتنا وبأفعال ذواتنا) ويرادفه الحدسي أو ما يدرك بالقوى الباطنية(كعلمنا بخوفنا، وغضبنا وشهوتنا) أي ما يحكم به العقل بالاستناد إلى الحس الباطن، والوجدانيات بوجه عام تشمل كل ما نجده في نفوسنا من اللذات والآلام والعواطف والصور والذكريات(صيلبا،1982، ص 557).

ويظهر لنا جلياً إن من الشمال والذي تنتمي إليه التعبيرية الألمانية ينبعث من نفسية إنسان الشمال نفسه والميال إلى الاهتمام بالعالم الداخلي والتأمل الميتافيزيقي الرافض تقديم العالم كما هو.

وترى (لانجر) أن الفن إنما هو تعبير ليس عن وجدان الفنان الخاص أو الشخصي بل عن الوجدان البشري وأن لكل فنان طريقة في فهم الوجدان البشري والتعبير عنه وترى أن كلمة في التعبير في العمل الفني لها معنيان الاول , هو التعبير عن النفس , والمعنى الآخر يعني تمثيل الفكرة , والأثر الذي عن طريقه يتم تمثيل الفكرة هو الرمز , عن طريق الصورة المعبرة التي نجدها في الفن . (حكيم , 1986 , ص52)

التعبير والتأثير:

لا شك إن ربط التعبير بالعاطفة لا يعني مطلقا أن يكون العمل المعبر هو العمل المؤثر، وإنما لا بد من التمييز بين التعبير والتأثير، والحق أن الكثير من الأعمال الفنية المعبرة لا تنطوي على عواطف صاخبة، وتأثيرات انفعالية حادة، بل هي تبدوا أقرب إلى الإنتاج الهادئ الرزين منها إلى العمل المليء بالمبالغة، وهي تستند إلى الاصالة والعمق والصدق الفني(إبراهيم،1973، ص 98).

لذلك رفضت التعبيرية حسية الانطباعيين لتقديمها خارجاً جميلاً بلا روح حين اخفت أمراض العصر، لذا كان التعبيري يميل إلى التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة وتجريد الأشياء من سياقها الطبيعي، تم تجميعها من جديد لخلق أفاق تشع بالروحانية، حيث نرى كراهية التعبيري للمجتمع البرجوازي – الصناعي ،التي شوهت الطبيعة الإنسانية بتوظيف العقل والإرادة في خدمة الإنتاج ،فأهملت الروح والمشاعر والخيال ،ومكننة الروح بإخضاعها لنظام العلاقات الإنسانية فاختنقت حريتها . (دبير ،1992 ،ص26)

فلا ينبغي أن تركز عين المتلقي وانتباه الرسام على القيم التشكيلية البحتة وآلا اصبح فن الرسم لوناً تاثيرياً من ألوان الشعر النظري .فالعين لا يكون مجالها الشيء الخارجي ،وإنما الاستغراق الداخلي العرضي . فتصبح متعة الرسم أدب أولئك الذين لا يلمون بالقراءة . ولكن من المشكوك فيه إلى حد بعيد أن يصبح الرسم فناً ذا ألوان وأشكال لا غير .فالرسام لن يحاول أن يصور الطبيعة كما تصورها آلة فوتوغرافية .ولكنه قبل ذلك يحاول عن طريق مصادر فنه أن

يحيك جانبا من جوانب الطبيعة ،أو من معالم الإنسان إلى تركيب ممتع بالنسبة إلى ما يصادف العين . ومعبرَ قبل كل شيء عن ردة الفعل لما رآه قبلاً ثم لما هو كائن فعلاً من أشياء موضوعية ومتعادلة. (ادمين ،1965 ،ص60-61)

مفهوم التعبير:

كما أكدت التعبيرية الألمانية على الوحدة الانفعاليه في الفن وحضور العنصر الحسي الإنساني وكذلك تفضيل الخط على التنغيم اللوني .

ومحاولة الرسام التعبيري تحديد ألطريقة الغرافيكية وجعلها واسطة للتعبير عن القيم الروحية والسايكلوجية . شكل (12) (المبارك ، 1973 ،ص35)

فليس المهم بالنسبة إلى الفنان ، أن يكون إنسانا مشوباً بالعاطفة ، ملتهب الوجدان بل المهم أن يعرف كيف ينظم عواطفه على صورة (عمل فني) . فالفنان هو ذلك الإنسان الذي يملك حساسية جمالية يستطيع معها التعبير عن الانفعالات وتجسيمها وتحقيقها على صورة لوحة فنيه ".
(إبراهيم،1973،ص45)

فاستطاع الرسام التعبيري أن يشكل تجربة يمكن أن تدرس من خلال منطلقه في فهم الواقع وتحليليه . وفي عكس أعماق ألذات وصلتها بالواقع إيجاباً وسلباً فقد وجد البعد النفسي مناخاً لدى الرسام تخطى به العديد من الحواجز ليبلور في المحصلة رؤية لا تنفصل عن اتجاهه العام.

ويمكن بهذا الصدد تشخيص اتجاهين هما :

1- البعد الواقعي للذات :

ضم هذا الاتجاه أكثر التجارب التي حاولت أن تنقل صورة صادقة أمينة للواقع : تصوير المناظر والمشاهد الواقعية ، والعادات ..الخ

2- بعد الذات :

ضمن هذا الاتجاه حاول الرسام أن يعمق رؤيته الذاتية ، وان يتحرر من البعد الواقعي . أي أن يقوم برحلة لاكتشاف مكونات الذات ووضعها الداخلي المعبر عن وضع الواقع الخارجي غالباً . وعن تمرد الفنان ضد الأساليب والمواقف الفكرية السائدة لصالح رؤية فنية جديدة .(كامل،1980،ص69) إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاة الإنساني والمنظور الدافعي للإبداع يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها . (عوض،1994 ،ص88)

التعبير الذاتي في الرسم التعبيري :

إن الفكرة التعبيرية في الأساس هي " إن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية "

إنها محاولة تقديم الأشياء ليس كما تظهر للعين أو للفكر ، بل كما هي من وجهة الإحساس السيكولوجي،أنها تظهر حقيقة النفس ، كما تظهر التكعيبية حقيقة الشكل.(باونيس،1990،ص134-135)

فالرسم التعبيري هو الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجة من ذات الفنان إلى الحياة العامة وهي وليدة أفكاره ونزعاته على اختلاف اتجاهاتها .وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقيه التي أوصلته إلى هذا المستوى من الإخراج والأداء وهو يمثل شخصيته بما فيها ذكاؤه ومهارته وعلمه وعواطفه وأحاسيسه ونزاعاته السياسية والاجتماعية وانتمآته المثالية وتطوراته التجريبية ، وقدرته على الأداء والإبداع والشعور بالعاطفة والحس الجماليين , ومدى ما يبدع من رؤى جديدة ومتطورة ، ومتفردة (عبو،1982،ص767)

وانطلق التعبير يون في مسعاهم الفني إلى تغريب الواقع والى طرق الأبواب غير المألوفة من الإشكال المبهمة والمتخيلة التي عدوها وسيلة لتحقيق الصدق الفني ولا يقصد هنا بعدم المألوفية من اجل الغرابة بقدر ما هو تعبير عن تشوه الواقع والمبالغة في تصوير العيوب وإعطاء رؤية خاصة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدي " إن الجمال بالنسبة للتعبيريين هو صدق التعبير مهما كان قبيحا " (عاطف ،دت، ص211)

يعزو الباحث لذلك رفض التعبير بين تصوير الأشياء كما يجب أن تكون ولكن صوروها على وفق دعواتهم فحاولوا التغلغل إلى الأعماق الدفينة في الإنسان بكل ما يختلج فيها من ظلال وأسرار و أحساسات مبهمة . كما فضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم ، والنشوة والعنف على التعقل والنظام فالتعبيرية (ذاتية تحاول تصوير المشاعر الذاتية ، ولا تحاول أن تصور اثر الواقع ، بقدر ما تحاول التعبير عن العالم الباطني ؛ عالم اللاوعي ، والاحلام ، كما أنها تؤكد قيمة الإنسان وكرامته). (كامل ،1980 ، ص70)

إن التجربة العاطفية المباشرة هي المثلى بين المرء وبين الصورة الرائعة كما هي بين اثنين فالمرء لا يتمتع بالفن العظيم إلا إذا جاءه كما يجيء أصدقاءه المقربين بانفتاح وتعاطف .

(اليوت ،1979، ص17)

فإذا كان الفنان الانطباعي ،يصدع باللحظة الزمنية لمشهد الطبيعة وهو مغرق بالنور ،فان الفنان التعبيري ،يصدع بذات اللحظة لهواتف النفس . وهذا ما يجعل من خطه الذي يحفزه الانفعال الذاتي خطاً صارخاً لا غنائية فيه ..خطاً " بيانياً " يمتد وينكسر ثم ينحني ويلتوى ، مرحاً أو مجنوناً ، ضاحكاً أو اسياناً تائهاً أو مستهدياً , حسب الحالة الشعورية للفنان . (الراوي ،1964 ،ص14)

لقد جاء الخطاب التعبيري كمحصلة لشعور بالتناسق مع الطبيعة الأمر الذي أدى بالنهاية إلى ظهور منجز غريب وبعيد عن الواقع يجمع بين السيكولوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة بالرموز وبين الوجدان المشحون بالعاطفة . وعلى هذا النحو رفض التعبيريون النظرة العقلية للجمال ورأوا أن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التي تجعل المتلقي يحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه في طبيعتها المادية الموضوعية . ومن ثم فان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال فحسب ، بل انه ينقل مشاعره العارمة التي يحسها إزاء الموضوع .(مجاهد ، دت ، ص372) إن موهبة التحويل(*) التي تعسر على الإفصاح ،والدقة البلورية المتوهجة في التعبير

(*)- تحول ، تحويل (tramstormanom) , التغيير الجمالي للحقيقة بصورة لا واعية (شنايدر , 1984 , ص 14)

سمتان بارزتان من سمات الفنان العظيم وهما :الحقيقة والجمال " الجمال هو الحق ،والحق هو الجمال – هذا كل ما تعرفونه على الأرض ، وما تحتاجون أن تعرفونه " (**).

إن درجة عالية من الكشف الذاتي هي مهمة الفنان في الحياة – فان الفنان الموهوب عندما يندمج تمام الاندماج بتحويله (تغييره) الجمالي للحقيقة – الصدق بصورة لا واعية وهو أمر وارد في الفن ، فان ذلك يعني انه عملية اقتطاع من مملكة (الذات) بما فيها من مأزق (شنايدر ،1985 ، ص12-16). وتتسامى التعبيرية إلى المعنى الحرفي للكلمة نفسها ، بمعنى إنها تعبر عن مشاعر الفنان بأي ثمن – ويكو ن الثمن عادةً مبالغة أو تشويهاً للمظاهر الطبيعية مهما يبلغ بها حدود الصورة الباعثة على السخرية ، فالكاريكاتير تطوير للتعبيرية ، وهو فن لا يجد الناس صعوبة في فهمه وتقديره . (ريد ،1986 ،ص246)

ويخلص في هذا الجانب فيلسوف الفن التشكيلي (هربرت ريد) في أن ثمة في الفن هاتان الصيغتان ،صيغة الرؤيا الفكرية ، ومبتغاها هو الجمال المطلق ،وصيغة التعبير العاطفي ،ومبتغاها هو نقل الشعور العاطف . إن نمط الفنان الذي ندرسه يبحث في أشكال متشابهة خلف حجاب الوعي عن أشكال بصرف النظر عن أي مغزى تمثيلي ، يمكن انتزاعها من المرجل الفوار للدقائق النفسية . مثل هذه الأشكال لا تحتاج أن تكون تشخيصية :أنها تنزع إلى أن تكون بلا شكل ،أن تكون كيشتالتية .كلما كان نفاذنا أعمق في سحابة اللامعرفة ،بالتأمل والحدس(*)(ريد ،1986 ،ص60-121) وقد كتب الناقد " هرمان بار " الذي عاصر التعبيرية ودعا إليها ،يقول عن المدة أو المرحلة التي ظهرت فيها هذه الحركة : ((لم يوجد عصر من قبل هزه هذا الرعب ، وهذا الفزع المميت . لم يعرف العالم مثل هذا الصمت الذي يشبه صمت القبور . لم يكن الإنسان صغيراً كما كان في تلك المرحلة ،ولا شعر بمثل ذلك القلق الذي شعر به .ابداً لم يكن السلام ابعد مما كان في تلك الأيام ،ولا كانت الحرية أكثر موتاً .ها هي ذي المحنة تصرخ ،الإنسان يصرخ بحثاً عن نفسه ،العصر كله أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة . إن الفن كذلك يصرخ معه ، يطلق صيحته في

(**)- جون كيتس من أغنية (إلى إناء إغريقي).(المصدر نفسه , ص15)

(*)- الحدس (Intuition) :ذلك النوع من المعرفة المباشرة التي لا تحتاج إلى برهان أو دليل ولا تحتاج بالتالي إلى الطرق التي تستخدم في البراهين ، كالقياس بأشكاله و الاستدلال والاستنباط وما شابه ذلك وهي معرفة مباشرة تضع الإنسان إزاء موضوعه أي الموضوع المعرفة أيا كان هذا الموضوع . (الزايد ، 1986 ، ص358)

أعماق الظلام ، يستغيث ، يستنجد بالروح : هذه هي التعبيرية)) (إســـــماعيل ، 1974 ص168)

إن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية ، إذ تكون مشاعرنا - بصورة طبيعية – مكبوتة مضغوطة .إننا نتأمل عملاً فنياً ، فنشعر بشيء من التنفيس عن مشاعرنا بل إننا لا نشعر بهذا التنفيس فحسب – والتعاطف نوع من التنفيس عن المشاعر - ولكننا نشعر أيضاً بنوع من الإعلاء والعظمة والتسامي : وهنا يكمن الاختلاف الأساسي بين الفن والإحساس العاطفي ،فالإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر ،ولكنه أيضاً نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان . والفن أيضاً تنفيس عن المشاعر ،ولكنه منشط ومثير ، فالفن هو علم اقتصاد الوجدان ، انه الوجدان متخذاً شكلاً جميلاً .(ريد ،1986 ،ص55) إن الفن ليبدو عالماً منفصلاً له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به ، حتى يخيل إلينا انه ظلام يصعب النفاذ فيه ولكن السر الحقيقي هو أن لا أسرار في الفن . وما هي إلا أسرار الحياة نفسها ، أسرارها المركزية السرمدية وكل رائعة من روائع الفن إنما تدور حول هذه الأسرار .

وفي رأي أخر يعتقد (ألكسندر اليوت) في أن الأعمال الفنية التي تنطبق على شخصية الفنان ، انطباق القناع الحي(*) على الوجه ، لا قيمة لها . والأقنعة الحية تشبه دائماً أقنعة الموت ، وليس يفصح عنها أي خلق شخصي (CHARACTER) . والفن العظيم يفصح عن الخلق – الذي كثيراً ما يعاكس الشخصية ، كما نرى في حال غوغان . والخلق يبين على أوضحه عندما يعمل الفنان وهو اقل ما يكون اهتماماً بالتعبير الذاتي . (اليــوت ، 1979 ،ص17)

مثلت التعبيرية الألمانية الوجه المعني بتطور الحركات والاتجاهات الفنية في أوائل هذا القرن فكان الفنانون الشباب لهذه الحركات التحررية هم أول من صرّح بالانفكاك من عبودية القيود القديمة ومواضيعها والأخذ بحرية التكنيك والمضمون العام ، وهم الذين ابدوا نظرتهم وفاعليتهم الجديدة إلى حرية المضامين والتكنيك الشخصي الذي عبر بشكل واضح عن مقاليد المفاهيم التي سبقتهم . (عبو ،1982،ص782)

(*)- هو القناع الذي يصنع من قالب يؤخذ على وجه الشخص الحي ، في حين أن قناع الموت يؤخذ عن وجه الشخص بعد موته (اليوت ،1979 ،ص18) .

فقد كانت التعبيرية صرخة ذعر أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنلوجية ، فالتعبيرية نزعة معادية للتعقل الموضوعي والعلمي الذي يقف أمام حرية النفس التعبيرية المنفعلة بوجدانها ، وهي لم تتقوقع داخل ألذات كما فعل الرومانسيون . بل أعلنت تمردها على الواقع بالمرونة والحركة ،وبعمق العاطفة وطاقتها المتفجرة . (اوهر، 1989،ص20)

ويعتقد الباحث أن التعبيرية جعلت من الإنسان وأحاسيسه وعواطفه غاية أسمى وبذلك فقد جعلت فكرة الوجود هي في الشعور ، فكل من له شعور هو موجود ومؤثر في الكون وهذا ما قادها إلى أن تجعل لكل شيء في الوجود إحساساً وشعوراً وعاطفة وهكذا أضحى كل شيء في اللوحة له شعور وإحساس.

فقد تميز الوهم التعبيري بقوة خاصة في التعبير والتأثير على المتلقي فاللوحة التعبيريه تتسم ببناء فني ديناميكي ، وشخصيات واضحة المعالم لاضبابية فيها ، وتكون الألوان حادة مليئة بالشحنات المتوترة ومفعمة بالإحساس الداخلي العنيف .(نوبلر،1987،ص101) فلقد كان ظهور التعبيرية كرد عنيف على نعومة ولدونة المدرسة الانطباعية (محمد ،1985،ص173) واعتبر البعض التعبيرية الألمانية هي اقرب ما تكون إلى الأسلوب الموحد في أن تكون اتجاهاً منفرداً أي أنها حالة ذهنية طغت في السنوات المبكرة من القرن العشرين وشاعت في أوساط الفنانين الشباب في عدد من المدن الألمانية كدريسدن ،وبرلين ،وميونخ ،كما ظهرت في مدن ارض الراين وشمالي ألمانيا ، جانب هؤلاء الفنانون النزعة المادية التي غشيت الحياة الحديثة تشدو حالة الإنسان الروحية في محاولة خلق علاقة متجانسة جديدة بينه وبين بيئتة على الرغم من اختلاف سبلهم ووسائلهم ، تبعاً لمشيئة المجموعة الواحدة ،أو لمزاجية الفرد الواحد إلا أنهم جميعاً لجؤا إلى إخضاع الطبيعة وجعلها نسخة طبق الأصل لاستجابتهم الذاتية للعالم من حولهم وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الأساس في الأشياء .

(اوهر ،1989،ص9)

لقد نقلت التعبيرية الفن إلى نسق جديد صارت فيه دلالات الألوان والإشكال رموزاً للمعاني – للمداليل (إسماعيل ،1974،ص49) فنجد التعبير يون يروون في كل صورة من صورهم قصة وحادثة ودراما إنسانية فـ (مارك شاكال) (Mark Chagall) شكل (13) ذو رؤية تحتمل التأويل والتخييل الفعال وتقترب من أفاق المتلقين في قراءاتهم المختلفة فهي تقوم أساساً على

دوال الكائنات البشرية والحيوانات وأشياء أخرى ، فما يوجد في ذاكرة القراءة يختلط بالتاريخ والحاضر والمؤجل أو المعلق .حيث وجد التعبير يون في الرسوم البدائية والمجانين ورسوم الأطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية إلى شكل يتوافق وتطلعهم الروحي اللانهائي . (معـــروف , 2004 , ص81)

الملامح الاجتماعية والسياسية والثقافية في ألمانيا

يعتقد الباحث إن دراسة الأبعاد النفسية للرسم التعبيري يتطلب دراسة الملامح السياسية والثقافية والاجتماعية لعصره وظواهره العامة المتميزة مع التركيز في هذه الدراسة على نشوء وتطور الرسم التعبيري الألماني الحديث من اجل معرفة أهداف العصر ككل ليمكننا من معرفة أهداف وأفكار الفنان الألماني كفرد داخل حدود هذا الإطار .

وتأسيساً لما سبق استعراضه في دراسة الشخصية وما تنطوي عليه من أهمية كبرى في التحليل والفهم السوسيولوجي(*) كونها أحدى المقومات الأساسية في بناء السلوك والنشاط الإنساني وبقدر ما يكون النشاط الفني جزءاً لا يتجزأ من هذا النشاط فيمكن لنا تسليط الضوء على الأبعاد النفسية من خلال المحاور المهمة الآتية.

1- البعد الاجتماعي " التكوين الاجتماعي "

(*)- الفهم السوسيولوجي يركز على الجانب الاجتماعي والثقافي في تكوين الشخصية وتبرز أهمية التوافق الاجتماعي على اعتبار هذا التوافق هو نتاج لما لدى الفرد من سمات الشخصية المتميزة بنظر (بيومي ، ،1983 ، ص152).

2- البعد الثقافي " التكوين الثقافي "

3- البعد السياسي " التكوين السياسي " (كوبلر ،1965 ،ص23-26)

فبقدر ما يكون العمل الفني ظاهرة فنية فالفنان ظاهرة اجتماعية يحمل قضية إنسانية وجدانية وفكرية ترتبط بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي .وبقدر ما يمثل البعد النفسي للرسم التعبيري بالأسلوب الفني المتمثل بشخصية صاحبه تمثيلاً صادقاً فان دراسة هذه الأبعاد تساعد على مهمة إدراك الجانب الفني لأسلوبه ومن خلالها يمكن التوصل إلى استخلاص بعض النتائج التي تعرفنا على عملية هذا الإدراك ، كذلك يمكن أن نستخلص من الأعمال الفنية بعض النتائج التي تعيننا على أهمية هذا الإدراك ،كذلك يمكن أن نستخلص من الاعمال الفنية بعض النتائج التي نستدل بها على شخصية الفنان المنتج . (ستولنتيز ،1974 ،ص698)

ومن خلال ذلك نتمكن من الوصول إلى استنتاجات ودلالات الأبعاد النفسية في الرسم وتأثيرات هذه الإطارات فيه ،لكون الفنان لا يكون بمعزل عن هذه الإطارات ،وأسلوبه هو نتاج المرحلة التاريخية المتظمنة كل هذه الظواهر .

أرتبط الدافع الأساسي للتهيئة وقيام الحرب العالمية الأولى (1914-1918) بالوضع الداخلي لألمانيا(*) وعدم استيعابه للتطورات الاجتماعية التي خلقها النهوض الصناعي أو التكنولوجي أي أن التطور الاقتصادي صار أكبر من إمكانية ألمانيا لاستيعابه فتولدت لها طموحات إضافية بما ينسجم وإمكاناتها الذاتية وشعرت بالغبن الواقع عليها من خلال احتلال بريطانيا وفرنسا جاراتها الأوربيات لمناطق النفوذ والطاقة في العالم .

(*)- ألمانيا: هي الاسم الذي يطلق على ارض الشعوب الجرمانية ذات اللغة الألمانية : الساكسونيين ، والفريزيين والفرانكيين والتورنجيين والألمانيين الشوابيين والبافاريين .وكانوا سياسياً متحدين بين أعوام 800- 1806 في "الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الألمانية الموحدة " . وابتداء من عام 1520 ظهر (الإصلاح الديني) الذي انشأ الانشقاق الديني فنشبت حرب الثلاثين عاماً 1618 - 1648 التي خربت الديار الألمانية ولم تستطع أن تعيد الوحدة الدينية . وفي القرن الثامن عشر اتخذت بروسيا – وهي أحدى الولايات التي تقطنها الشعوب الجرمانية – مكانها كدولة عظمى وبدا عصر ازدهار الفكر الذي لمعت فيه أسماء مثل (عمانوئيل كانت ويوهان سبستيان باخ ،ويوهان فولفانج جوته وفريدريش فون شيلر) .وكانت ألمانيا أول دولة سنت لنفسها تشريعاً اجتماعياً مثالياً مازال معمولاً به منذ سنة 1881 . وفي عام 1918 ،أي بعد الحرب العالمية الأولى ،تحولت ألمانيا إلى جمهورية بعد أن فقدت مناطق كثيرة مهمة من أراضيها . وفي عام 1933 أصبح أدولف هتلر كزعيم اكبر كتلة حزبية مستشاراً وحولها إلى دولة استبدادية وقاد بلاده بالحرب العالمية الثانية عام 1939 تلك الحرب التي انتهت في عام 1945 بهزيمة ألمانيا العسكرية هزيمة ساحقة قسمتها إلى أربعة مناطق تقاسمتها دول الاحتلال وهي الاتحاد السوفيتي وفرنسا وبولندا وأوربا وأدارتها .وكانت برلين هي عاصمة الرايخ الألماني حتى عام 1945 .ثم تأسست جمهورية ألمانيا الاتحادية في عام 1949 .وترتكز الحياة الثقافية الألمانية على أساس ماضي عريق . فلألمانيا ألان من الوجهة الحضارية ثقافات ثلاث -المسيحية والماركسية والإنسانية الحرة .(هلموت ،1963 ،ص5 -6)

وثقفت بهذا الاتجاه الأحزاب اليمينية والرجعية المتطرفة والقومية الشوفينية وغذت هذا الشعور بالدونية القومية ، وأشاعت هدف مساواة القومية الفرنسية والبريطانية باستعمار البلدان الأخرى بما وراء البحار الدافئة . بينما الأحزاب الاشتراكية كانت ضعيفة وليس لها صوت مؤثر على الخارطة السياسية فأنها كانت تطالب بحقوق الطبقات المسحوقة في المجتمع دون اللجوء إلى الحروب العدوانية . (براين ،1988، ص86)

وبذلك استطاعت المؤسسة العسكرية من تطويع اغلب المثقفين الألمان من تأييد دعواتها في شن الحرب التوسعية .لأن العسكر استطاعوا إقناع المثقفين من أن الأزمات ومنها أزمة الثقافة والعقل سببها الوضع الاقتصادي المتأزم ، ولأجل انطلاق هذا العقل لابد من حدوث حرب وانفراج الروح المأزومة ، إضافة إلى أن مجموعات الضغط الوطني المتحمسة تسعى خلف هذة البراءة طيلة عقد أو أكثر إلى غرس روح عسكرية وإيمان بالصراع المحتم الوشيك بين الأمم .

ويعتقد الباحث أن الذين مجدوا الحرب ، إما مغرورين أعمتهم مصالحهم أو مخدوعين تحت ظلال الدعاية الرأسمالية ، وهم في كلتا الحالتين لم يكونوا أناساً أسوياء أو لم يروا مأساة الحرب

كما تكون في حقيقتها ودمويتها وهذه الغفلة عن المأساة الإنسانية عمت اغلب بلدان أوربا .

واستغلوا بذلك العنصرية ، والاستعلاء القومي في إذكاء روح الحرب والعدوان التي كان من دوافعها قتل الروح الفردية المبدعة وإلغاء الحرية في التفكير والعمل وتجميد الصراعات الداخلية الحقيقية التي تهم حياة المواطن وتعلي من شأنه وقدره . (آرثر ،1990،ص23)

ولم تحقق الحرب العالمية الأولى (1914 -1918) بين ألمانيا وحليفاتها وبريطانيا وفرنسا وحليفاتهما أية أهداف خيرة لشعوبها ،فساد شعور عام بخيبة أمل من الوعود التي قطعها الساسة المأجورون لبلوغ المجتمعات المثالية السعيدة وأحرقت نيران الحرب طموحات المسحوقين والمرفهين ،الذي ترك أثاره على كل أفراد المجتمع ووسائل ومستوى معيشتهم ووضعهم النفسي والعائلي ،وعاشت الأسر الألمانية حالة من التفكك والتشرد وتوقفت المصانع ،وانتشرت البطالة وتفاقمت الأزمات العامة ،لان العمليات الحربية قامت بتدمير المعامل والمنازل وتخريب الآلات وتقويض حتى الأراضي الزراعية في كثير من المناطق . (براين ،1988، ص119)

وعندما نستعيد الأحداث الماضية نجد أن الصراع العالمي بين عامي (1914-1918) عد على نحو واسع كارثة للحضارة الأوربية قتل حوالي 10 ملايين شخصاً وأصيب ضعف هذا

العدد إصابات بالغة وبلغ عدد الأرامل 5 ملايين شخصاً ،وعدد اليتامى 9 ملاين شخصاً ،وعدد اللاجئين 10ملايين .ومثل هذه الحروب التي استهدفت الإنسان والمادة لابد من أن تترك أثارها على كل المؤسسات والأشخاص وعلى مدى مراحل طويلة ، لأنها تصبح خزيناً حياً في الذاكرة الشعورية للأفراد والتاريخ على حد سواء . (آرثر ،1990 ،ص32)

فانطفأ ذلك البريق الرومانسي في حياة المثقف الألماني الذي استمد ه من تراثه الأدبي والفلسفي والفني وظل يعاني من تحولات سريعة ومفاجئة لم يستطع التكيف معها ،أو بالا حرى كانت أقوى من روابطه الشفافة في خزينه الروحي إن طغيان المؤسسة العسكرية واستبدادها وتحويل اقتصادها إلى اقتصاد حرب جعل الفرد الألماني والأوربي يناضل بلا هدف وحتى الوعود التي قطعها له الساسة والرأسماليون ضاعت هباءاً تحت وطأة القنابل الحارقة.

(براين ،1988 ،ص123)

ولم تسلم الآلة من المسخ ، فقد حولها الأشرار عن هدفها ، فبدلاً من أن تعين الإنسان على الحياة والطبيعة وصعوباتهما أصبحت وفي ظل قوانين الحرب القاهرة ألد عدو للإنسان وصارت رمزاً للدمار البشري ، فمنها خرجت أعتى الأسلحة وأشدها فتكاً وأدخلت الرعب والتشويهات في أرواح وأجساد الكثير من البشر الذين ليس لهم أي مصلحة مما يدور في عقول أبطال التجارة والمال والتوسع .

ولم تكتف الآلة بهذا القدر من التعسف ،بل نّمطت الناس على هواها وسحبت من الإنسان روحه ووضعته في مستوى ضعيف جاعلة منه خادماً لآليتها ومكننتها في الإنتاج وفي التنظيم والتشريع . (جيبهارت ،2005 ، ص147)

إن تلك الازمات التي خلفتها الحرب والأوضاع الاقتصادية وتحويل الآلة إلى أداة للدمار صارت عوامل ضغط على الفرد ولاسيما الرسام التعبيري فألف منها موضوعاً جديداً .

إن موضوعة الحرب وما زامنها من تحولات كانت الدافع النفسي المضموني لتأسيس فن رسم جديد بما يقوله ويجهر به . فأطل علينا إنسان جديد خرج تواً من بوابات الجحيم ،أما معوقاً ،أو أسيراً ،أو بطلاً لانتصارات ضائعة ،أو واحداً من الذين لم يعودوا ابداً...أي واحدا من هؤلاء المجهولين كان يصرخ ويحلم . وكان الغد بالنسبة له مشروعاً وحلماً .

(براين ،1988 ،ص115)

تأسيساً لما تقدم ومن خلال أعمال فنية كثيرة لاحظ الباحث إن المعالجات الفردية لم تكن منفصلة عن دلالة التوجه الجمعي . فقد كانت معظم أفكار الرسام تعالج المشكلات ذات الارتباط بالبعد الجماعي (الوطني سياسياً) أي لم تكن مستقلة في معالجاتها الفكرية أو في طبيعتها التقنية ،كما أن ثمة اثراً عميقاً للواقع الاجتماعي على الطبيعة النفسية للرسام ولموضوعاته . تجسدت في الرسم التعبيري الحديث ،وقد وثقت ذلك تاريخياً في معظم مواضيعها.

مما تقدم يلخص الباحث أن ظروف الحرب وافرازاتها السياسية كانت من المصادر المهمة التي بلورت الوعي السياسي والإنساني لدى التعبيريين الذين أدانوا فكرة الحرب والنظام الكولينالي الذي أشعلها . وكان التعبيريون بدأوا أعمالهم من خلال نقد الأوضاع ومحاولة التشكك بالنظام السياسي القائم آنذاك . فكانوا يدركون العالم في الفن مثل ما يدركونه ويحسونه أي أنهم كانوا يتمتعون باستقلالية كبيرة في نظرتهم إلى العام وتغييره دون الاعتماد على مناهج خارجية شكل (14).

المجتمعات والثقافات والإبداع في الفن :

لقد أصبحت أهمية الفن في المجتمع موضوع دراسات وأبحاث تدور حول الوظيفة الكبرى التي يلعبها الفن في تأسيس المجتمعات ،فنشا بذلك علم جديد يعرف بـ (علم الاجتماع الجمالي) "Sociologie Estheigue" ينادي بعدم فصل الإبداع الفني عن المجتمع ،وبان التجربة الذاتية تبقى لا قيمة لها ،إذا نظر إليها بمنأى عن حياة المجتمع . (عوض ،1990 ،ص99)

ويدرج الباحث فيما يلي ما يعتقد بأنه أهم الأمور التي تزيد عملية الإبداع :

1- الحروب والتقسيم السياسي :- تتأثر أيديولوجية الفنان المبدع بحدوث الحرب أثناء مراحل نموه الابتكاري وتأثير الحرب على العبقرية السابة على عكس تأثير الأحزاب السياسية كما في دراسة نارول (Naroll،1971)الذي حاول من خلال دراسته التاريخية اكتشاف الظروف السياسية .. والاقتصادية الملائمة للإبداع في أربع حضارات . فالمفكرون الذين اتسمت سنواتهم الأولى بالحرب المستمرة كانوا اقل احتمالاً لاعتناق وتأييد مبادئ مثل التجريبية والتشكيلية والدينوية والمادية ؛بينما يميل التقسيم السياسي إلى تشجيع وتنمية عقل متفتح على الخبرة والتغيير والفردية والرفاهية المادية فان الحروب تميل إلى إحباط مثل هذه الصفات .

2- عدم الاستقرار السياسي : إن البيئة السياسية التي يكون بها صراع عنيف بين الحكام ،أو يحدث بها انقلاب ،أو تكون الاغتيالات السياسية بها شيء عادي .مثل هذه البيئة تكون مدمرة للإبداع . (الكناني ،1990 ، ص131)

مما سبق يتضح أن التنويع الثقافي في المجتمع يغذي وينمي الإبداع في المجتمع ،ويجعلهم يصلون إلى مرحلة مبكرة من النضج فالاتجاهات السياسية المتعددة ،والاضطرابات الأهلية ،والتربوية الشكلية التي تقوم بعملية توازن بين أسلوبي الاكتشاف والتلقي كل ذلك يؤدي إلى وجود مناخ يسهل الإبداع الفني .

التعبيرية ومكننة الروح :-

استجاب التعبيريون -الذاتيون – إلى منهج فرويد في اللاشعور ،كونه يفضح الدواخل المكبوتة دون سيطرة أو رقابة قمعية خارجية . تعاطف التعبيريون مع فرويد ،كونهم عدوا اللاشعور هو الشعور الحقيقي للإنسان الذي صادرته المدنية بأخلاقها المزيفة .كان على النظام الاجتماعي السائد أن يدفع ثمن مكننة الروح (Mechanization of the spirit) وتحويل البشر إلى وظائف وعلاقات .لقد أجبرت (الروح) ذلك البعد الجوهري لكلا العالمين الداخلي والخارجي على الاختفاء ولذلك تكون الوحدة بين العالمين قد تحطمت : " تدريجيا بطبيعة الحال اختفت القدرة على استخدام الروح " . (حنورة ،1987 ،ص269)

إن تنمية العالم الخارجي للإنسان على حساب عالمه الداخلي ،ومحاولة تفتيت قوة الروح وتهميش دورها كانت من مهام وطبيعة النظام الاقتصادي الرأسمالي لان فضاء الروح تمرد على كل قانون يحاول إلغاءها أو تدجينها إلى حالة لا ترضاها . إن الخزين الروحي لم يكن وليد مرحلة حضارية واحدة يعيشها الفرد خلال سنين حياته . بل هي التجارب والخبرات التي يتوصل إليها من خلال الاحتكاك الحضاري مع المحيط الإنساني , وعوامل الوراثة , والتاريخ التي لا يمكن للرأسمال عزل الإنسان عنه بأية طريقة .

وقد يتمكن النظام من خلال أدواته الضاغطة على مسخ الإنسان أو تأجيل دواخله الحقيقة لكن " ثورة الروح " تقوم ضد " مكننة الروح " في أي وقت مناسب وعند ذلك ستكون نقطة تحول في مجرى الشخصية الثائرة والعالم الذي تعيشه وكذلك النظام الذي حكم عليها بالانحسار والابتعاد . (العذاري , دت , ص181)

والإنسان هو دائما محور اهتمام التعبيريين ... فهو - في نظرهم – يسعى إلى الاكتمال وقادر على أن يكون عظيماً نبيلاً ... ولكن الثورة الصناعية قد جعلت حياة الإنسان آلية . بل وجعلت الناس أنفسهم آلات لا يختلف احدهم عن الأخر في سلوكه وأخلاقه ....والتعبيريون يرون الواقعية أن تتقبل هذة الحياة الآلية كأمر واقع لابد منه وتحاول دراسة الإنسان وفهمه ،عن طريق دراسة البيئة الصناعية الآلية في حين انه من الواجب دراسة النفس البشرية أولاً ثم العمل على تغير البيئة بحيث تساعد الإنسان على تحقيق ما يريد . (خشبة ،1961 ، ص179)

لقد اكتشفت الواقعية في المجتمع نتاجاً طبيعياً منسجماً مع فلسفتها الظاهرة المؤمنة بالعلاقات خارج الوعي الإنساني -أي العالم الموضوعي – بينما رأى التعبيريون قانون المجتمع وفلسفته من خلال اصطدامهم بالآلة وصارت مفتاحاً لهم لمعرفة ضآلة دور الإنسان فيه.

(العذاري ، دت ، ص183)

مما تقدم يرى الباحث إن الفن الحقيقي من وجهة نظر التعبيريين الألمان لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة ومحاولة الكشف عن أغوار النفس الإنسانية ،فكل الأشكال و الألوان معبرة عن العاطفة والوجدان وعما يجيش في الصدور بصدق لا متناهي حتى وان لم يتوافق مع الأفكار الشائعة فالأهم لدى الرسام هو أن يكون أنساناً قبل أن يكون فناناً .

جماعة الجسر

في عام 1905 وَلّدَ في محترف" كيرشنر"(*) عماري شاب بمدينة(درسدن) جماعة فنية أطلق عليها اسم:(القنطرة) أو (الجسر) أو(البروكة) أو(جماعة الربانية)(Die Bruke The Bridge) شكل (15) ، ولم يكن مقدراً لهذه الجماعة أن تسطع في أفق الفن الحديث بمثل ذلك البريق الأخاذ لولا تمتع أعضائها بمؤهلات عبقرية استطاعت أن تقتحم كل الحجب التقليدية التي وضعت أمامها، وان تغير بالتالي مجرى الفن المعاصر في ألمانيا(الراوي،1964، ص23). إن إنشاء مجموعة الجسر من قبل(ايرنست لودفيك كيرشنر) و(فرتز بليل) و(ايريش هيكل) و(كار ل شميدت- روتلوف)، وكلهم سبق أن درسوا العمارة في (درسدن)، كان تحدياً للنزعات البرجوازية، كما كان ثمرة الرغبة الجارفة فيهم إلى نوع من الحرية الفكرية الخلاقة التي لم تكن تسمح بها العمارة في حينه. (اوهر،1989،ص 11) التحق بهم بعدئذ (ماكس بكشتاين)،و (اوتو مولر) ولمدة قصيرة(إميل نولده). (مولر ،1988،ص101) الذي كان يعْدُّ السير لبلورة أسلوبه المستقل وكان (بيكشتاين) الذي أنهى دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة (بدرسدن)، اقدر الأعضاء في نطاق المعرفة التقنية وانضم إلى المجموعة في عام 1906 السويدي (كونو أميت) والفنلندي (اكسيل

(*)- كان هذا المحترف لسنين ماضية، دكانا لاسكافي قديم(الراوي،1964،ص23).

غالين- كاليلا) ، على الرغم من أنهما حددا نفسيهما بالمشاركة العابرة في معارض المجموعة.وما لبث (نولده) ، الذي كان يؤثر العزلة دوماً ،أن انسحب من المجموعة بعد عام ونصف العام ، ثم انسحب (بليل) بدوره من المجموعة في عام (1909) ليعود إلى ممارسة العمارة وتدريسها .وفي عام (1908) انضم الهولندي (فان دو نغن)،الذي عرض مع الوحوشيين في عام 1905 في صالون الخريف الشهير بباريس ،وكانت علاقته غير رسمية بالفانين الألمان وكان أخر فنان انضم إلى هذه المجموعة (اوتو مولر) الذي ارتبط بالمجموعة في عام 1910. (اوهر،1989،ص12)

اتخذ فنانو جماعة الجسر عالماً سحرياً ،مشحوناً بالأفكار ، زينوه برسومهم الجدارية والتهاويل التحتية ، ثم انطلقوا منه إلى غزو الطبيعة ،والتصدي لرسم النماذج الحية بحرية لم يألفها الفنانون من قبل . ثم انتهت الجماعة إلى الريف الألماني لتجعل منه مادة لفنها ،غير أنها لم تسلك الطريق الضوئي الذي سلكه الانطباعيون من قبل ، بل زاوجت بين اللون والخيال ، بين الكتلة والانفعال ، لتصل إلى ذروة التعبير . (الراوي ،1964،ص24)

وهكذا فلقد كانت مادة الموضوع لدى جماعة الجسر ولمدة مستقطبة الجانب الليلي الموبوء (وخاصة الجانب الاسوء كالبغايا والقوادين والراقصين والمهرجين) كما في اغلب أعمال (كيرشنر) ونقيضه الريف النقي المسكن ، ممثلاً في وضح النهار الرائق (باونيس ،1990، ص154) ثم احتل الشكل مكاناً رئيسياً في الصورة ، تحرر اللون من كل قيد ير بطة بالعالم المرئي ، وصار وسطاً للتعبير لا يشترط فيه صدق المحاكاة.(الراوي ،1964،ص24) .وهكذا سن الرسامون التعبير يون لأنفسهم مذهباً في العراء : أن هم امضوا الشتاء في برلين فينبغي أن يكرس الصيف لارتياد الساحل والجبال حيث الطبيعة المنعشة الشافية . وأصبح العري ظاهرة صحية ايجابية واعية ، وضوء الشمس معبوداً خالصاً . وقد استمدت بعض النزعات الشائعة في القرن العشرين أصولها فعلاً من ألمانيا ذلك العصر .

(باونيس ،1990،ص154)

صحيح أن الفنان في إبداعه الفني ينطلق من ذاتيته ولا شعوره أو اللاوعي عنده كما يقول علماء النفس ،غير أن هذه الذاتية ، وهذا اللاشعور أو اللاوعي نراه مندمجاً في حياة الجماعة يذيب حياة الفنان في المجتمع ، ويحيطها بعوامل ومؤثرات اجتماعية عديدة . (عوض ،1994،ص99)

فكما اكتشف فنانوا جماعة الجسر الألوان الصافية لطبيعة ولكنهم كانوا أكثر ميلاً إلى السياسة في اختيار موضوعا تهم الفنية وقد جذب التفوق الاجتماعي للمدينة الكبرى انتباه الفنانين حيث اهتموا بالبريق الكاذب للحياة الليلية للجماعات الهامشية لمرحلة المؤسسين المتأخرة . ولقد عبروا عن تلك المشاهد بالألوان الصاخبة والخطوط التأثيرية المكتظة .

وكان لكل رسام من رسامي جماعة الجسر أسلوبه الخاص به حيث اهتم الرسام (شمديت – روتلوف) بالمناظر الطبيعية . أما(هيغل) فلقد كان بارعاً في رسم البورتريهات إلى جانب النحت على الخشب . أما(مولر) فلقد تخصص في رسم الحركات الأنثوية الملونة بألوان داكنة في الطبيعة. ولقد كان (كير شنر) فناناً متعدد المواهب وكانت السنوات التي أمضاها في برلين من عام (1913) الى عام (1917) من أكثر الأعوام التي أنتج فيها أعمالاً فنية كثيرة . وذلك بعد مدة من الاهتمام بالمناظر الطبيعية للمدينة التي يتضح فيها التأثر بفن دول المحيط . وقد أنتج كيرشنر في المدة التي أمضاها في برلين (14) لوحة تمثل مشاهد من الشوارع في برلين وبورتريهات للأشخاص في المدينة الكبرى حول ميدان بوتسدان . (جيبهارت ،2005،ص159)

أما الرسام (أميل نولده) emil nolde (1876-1956) فلقد اقترب من جماعة الجسر لمدة زمنية محدودة ، وفي عام (1909) قام برسم لوحة وجبة العشاء (abendmal) ولوحة عيد العنصرة (pfinggstfest) بألوان صاخبة ومنح الشخصيات الدينية المقدسة ملامح وجه بدائية مما أدى إلى فضيحة في جماعة الانفصال في برلين التي تنتمي إلى أسلوب التأثيرية . وقد أدى ذلك إلى كتابة خطاب مفتوح لليبرمان (1921) استبعاد (نولده) من الجماعة على أثره .

قام (نولده) على اثر ذلك برحلة بحرية طويلة صوب الجنوب حيث اهتم بالموضوعات المعبرة عن الطبيعة البحرية وطبيعة الأزهار الهادئة التي عبر عنها برسم لوحات زيتية شكل(16)

وتحمل كلمة (جسر) صدى لافتتاحية (نيتشه) " هكذا تكلم زرادشت " في قوله : " الكبير في الإنسان هو في كونه جسراً لا هدفاً. ما يسعنا أن نحييه في الإنسان هو في كونه ممراً وهاوية " . حيث تشدد جماعة الجسر على هذا المنحى وتمجده بشغف على عكس الحركات التي تعاقبت متجاورة منذ الانطباعية . أعلنت التعبيرية رفضها الفن المجرد ساعية إلى التزام تشكيلي بالإنسان مرددة ما قاله الشاعر (ايفان غول) : "لم نعد نرسم حباً بالفن ، بل حباً بالبشر".

(albayan.comwww.calture@)

مما تقدم يعتقد الباحث أن هذه المجموعة من الفنانين عاشوا في عصر كانت تسحق فيه الذات الإنسانية تحت ظل الاضطهاد النازي وحكومات الحروب وشعاراتها الزائفة فردوا على ذلك بان شرعوا ببناء جسر للرسم -والفن هو ضمير الشعوب - للثورة على الواقع الأليم وبالرغبة في الفرار منه للتعبير عن مظاهر القلق والتوتر وكانت لهذا الجسر ركائز هي الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية تؤلف بمجموعها البيئة التي انقلب عليها الرسام التعبيري الألماني.

جماعة الفارس الأزرق

انضوى تحت لواء التعبيريين الرسامون الذين أسسوا " اتحاد الفنانين الجدد " في عام 1909 في (ميونخ) الذي أضحى يعرف بعد عامين من ذلك - أي العام (1911) باسم مجموعة (الفارس الأزرق) (*) (Der Blaue Reiter) شكل (17) (مولر ،1988 ، ص103)

كان لظهور ائتلاف (الفارس الأزرق) عام 1911 في ميونخ بقيادة (كاندنيسكي) و(فرانز مارك) بمثابة إيذان بمولد حركة فنية جديدة ، تركت أثراً واضحاً في مجرى الفن الألماني الحديث ، لأنها نقلت التعبيرية إلى مجال جديد صارت فيه الألوان رمزاً للمعاني ، وليست وسائل تعبيرية خالصة كأعمال (فرانز مارك) ، كما استحالت فيه التعبيرية الانفعالية تعبيرية مجردة كما في أعمال (كاندنيسكي) . (الـــــراوي ، 1964 ، ص32)

فقد انشأ (كاندنيسكي) بعقله الواسع نظريته التي تتجه نحو القيمة الرمزية للألوان تهتم بالفن البدائي والفن الشعبي وفن الأطفال فصرح (مارك) في مقدمة الطبعة الأولى لتقديم الفارس الأزرق 1912 " سرنا ونحن نحمل العصي المقدسة خلال الفن ماضيه وحاضره وعرضنا الفن الذي يعيش دون أن تمسه التقييدات التقليدية واحتدم حبنا نحو جميع التعبيرات الفنية التي ولدت

(*)- أخذت هذه التسمية من صورة تجريدية لكاندنسكي (الراوي ، 1964 ، ص31)

بنفسها وعاشت بجدارتها وهي لا تسير مع متطلبات التقاليد وحينما تصدع قشرة التقاليد فإننا نتجه إليه لأننا نأمل ببزوغ قوة ستظهر إلى الضياء من الأسفل في يوم من الأيام " (ريد ،1989، ص129)

فقد ظهرت له أول لوحة مائية(**) في تاريخ فن التصوير ، مفرغة في قالب غير تقليدي يغاير الحقيقة المنظورة تمام المغايرة . ولقد ارجع الفنان بواعث هذا الإنجاز الفني إلى صنيعة خلق من صنائع المصادفات . إلا أن نظرة فاحصة للزمن الذي ولدت فيه تلك اللوحة ، تقودنا إلى عكس ما اتجه إليه (كاندنيسكي) في تفسير عمله الفني ذاك ، فقد عاصرت ظهور (الإشعاعية) (Raynnisme) التي تعني " نقل الإشعاعات الروحية المتشكلة في مخيلة الفنان الخلاقة بمعزل عن كل مادة شيئية " وهو ذات الوقت الذي ظهرت فيه (الارفيوسية) (Orphlsime) التي اهتدت إلى "أن الطبيعة لم تعد موضوعا للوصف ، بل هي سبب للسبب " ، إضافة إلى أن العمل ألابتداعي ، قلما يكون ابن الصدفة المحض . (الراوي ، 1964 ،ص34)

وهكذا فقد بحث (كاندنيسكي) في الفن كتعبير عن ضرورة داخلية من خلال التفكير بالعوامل الروحية للمرء والحالة النفسية فيحول الطبيعة للتعبير عن هذه الحالة الإنسانية فغاية الفن لدى جماعة الفارس الأزرق هو التعبير عن الشعور بالخلق المتخيل الذي يكون تلقائياً فهكذا بنى (كاندنيسكي) ورفاقه تعبيرهم كتسامٍ لا شعوري من أسرار عواطفهم المرافق للقلق الروحي في النصف الأول من القرن العشرين فالضرورة الداخلية هي تعبير متناغم للألوان والأشكال بحيث يقوم على شيء واحد وهو الاحتكاك الفعال مع الروح البشرية. (ريد،1989،ص83).

لقد كان كاندنيسكي فنان تعبيري أعماله تجريدية . ومن هنا تبدو أهمية أعماله التي أصبحت وسطاً ينقل الانفعال من اطواء النفس إلى الخطوط والألوان ذلك لأنه التزم الحرية في تأدية احساساته الشخصية ، وبث مشاعره ، بلحن غير مقيد . وفي تأكيداته البارعة على الإيقاع ، حيث تنمو أشكاله الفنية نمواً موسيقياً على قاعدة من التوزيع المنغّم . أما اللون في رسومه فقد كان تابعاً لذلك التوزيع ، مندمجاً مع الشكل حيناً ، وحيناً نافراً عنه بعيداً . فيكون الرسم لديه قد تحول إلى فن ناضج لرؤية تعبيرية تستمر حتى النهاية التي يتم فيها تبلور الأشكال والألوان

(* *)- اتحاد الفنانين الجدد ، وهي منتدى الفنانين الطليعيين الأوربيين ، انشأ عام 1909 برئاسة كاندنيسكي ولكنها حلت بانسحاب كاندنيسكي وزميلته غابرييل مونتومارك بسبب الخلافات العقائدية بين أعضائها (هو رست ، 1989 , ص13)

في عملية تعبير خالصة النقاء . (الـــــــراوي ،1964،ص34)

وهكذا تحولت التعبيرية الانفعالية لـ(كاندنيسكي) إلى تعبيرية مجردة فالتعبير يصل إلى أعلى حد من خلال رموز لا تشخيصية غير محددة بدقة بينما عملية التشيوء التي قام بها (فرانز) لإعطاء مدركاته الانفعاليته وجوداً مادياً من خلال الخلق المتخيل لأشياء دنيوية ذات قيمة كونية فحول حيواناته بمسحة دينية وشاعرية إلى نقاوة الأسطورة من خلال الجمع بين التجريدية والتعبيرية قائلا " ما هي إلا تجريدات في شكل تعبيري مستقل ". (ريد،1989،ص131)

لقد استخدم (فرانزمارك) الألوان باعتبارها دلالات رمزية ،إضافة إلى ما تحمله من قيم تعبيرية . فهكذا يصبح اللون الأزرق لديه، رمزاً للعقل والرجولة ، كما يرمز الأحمر إلى للاشتهاء والأنوثة . " ولم يكتف مارك بما وصل إليه، بل ترك عالم الإنسان (المزيف) ، وانتقل إلى دنيا الحيوان يستلهمها مادة وحيه ، مندفعاً في هذا وراء براءة الحيوان وخلوه من التصنع وحريته المطلقه التي لم تتأثر بعوامل العرف وقيود القانون ، فضلاً عن انه غير خاضع للقدر الذي يخضع له الإنسان ويسيطر على مصيره ، هذا إلى جانب الصلة الوثيقة بين الحيوان وبيئته التي يكون فيها وحدة متجانسة مرتبطة الحلقات". وحين احل العاطفية والتجريد ، بصيغ الفن التكعيبي كان ذلك يعتبر في حد ذاته كشفاً عن العالم ، وتنبؤاً عن قرن مشحون بالعجائب , شكل (18). (الراوي ،1976،ص33)

لذلك عمد إلى دراسة معمقة لقوانين الطبيعة الداخلية للحيوانات واستطاع أن يحقق مثاله في موقف يظهر تضاد الجمال الحقيقي للحياة الحيوانية بالحقيقة البشعة فرمزيته كانت من منطلق ميتافيزيقي صوفي مطلق ودراسته مكنته من أن تأخذ تلك الحيوانات شكلاً متخيلاً معبراً عما يلائم فلسفته الماورائية .(W.W.W,Franz,pr) . فالصورة الدينية لديه كانت انعكاساً للتساؤلات الفلسفية حول الوجود لوضعها في تخيل وتعبير ليصبح الحيوان رمز تشابه المخلوقات في التخيلات اللاورفية. (حسن , 1977 , ص80)

للفن من وجهة نظر (فرانزمارك) ، دور خاص يلعبه في عالم خبر المسيحية ومادية القرن التاسع عشر ونأى عنهما معاً. أراد مارك " أن يخلق رموزاً تحل محلها في هيكل الدين الفكري في المستقبل " . فقد حاول في البدء أن يضاد الجمال الطبيعي للحياة الحيوانية بالحقيقة البشعة

للوجود الإنساني : وحدة الوجود(*) الجوهرية في مقتربة تنحدر أحياناً إلى العاطفية .(باونيس، 1990،ص157) ولكن الذي سحب تاريخ الفن في عصرنا الراهن أن أحدا لم يجد السبيل إلى تقليد(كاندنيسكي) نظراً لما اتصفت به رسومه من قدرة إيحائية ، ومن دينامية تفرضها الحيوية التي لا تنضب في تلك الرسوم . وفي تصميمه المعقد، والمتنافر في الوقت ذاته ، فيجد المتلقي أن هذا الفنان كان مخترعاً أكثر منه كاشفاً عن الطبيعة ، لان اختراعه ، عكس بيكاسو ، كان كله في عالم الجمال الخالص ، وان رسالته تتلخص في الوصول عن طريق الروح إلى ذلك العالم .

(الراوي ،1964،ص36)

وهكذا نرى أن بعض التعبيريين يعملون بخشونة وتلقائية ومبالغة في التشويه، وكأن الصورة (اللوحة) منعكسة على مرآة غير مستوية السطح، يقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس، وأنفذ إلى القلب ، كرسالة للآخرين يشجب فيها الفنان تعاسة الحياة ، وقد عبرّ (فرانزمارك) عن ذلك بقوله : " أن الفنانين الذين يحسون بالألم لفقدان الحياة شكلها ، لا يبحثون عن الشكل الجديد في الماضي أو في العالم الخارجي ، بل يستخرجون الشكل الجديد من الباطن (الفن والإنسان) ". (إسماعيل ،1974،ص162-171)

كما يرى (مارك) انه ليس هناك موضوعات أو ألوان في الفن هناك تعبير وحسب ، صحيح أن الهارموني مهم لكن علينا ألا ننشغل إلا بالتعبير فاللوحة كون فيه مجموعة من القوانين ، وهي تختلف عن الطبيعة ، الطبيعة لا قانون لها ، ونحن بنباهتنا نجعل لها قوانينها الخاصة ، فكأننا قادرون على تحويلها إلى طبيعة محددة، كلما كانت القوانين قاسية أزاحت جانباً وسائل الطبيعة التي لا تحقق شيئاً بالنسبة إلى الفن ، كل فن يبدأ بالضمور لحظة إدراك قسوة قوانينه ، أي حين بدأ يستطبع ، أني انظر إلى القوانين الجديدة التي احلم بها ، إنني انظر إليها بكل توق روحي ومعنوي . (ديبز،1992،ص14)

مما تقدم يظهر لنا جلياً تغليب وجهة النظر الذاتية البحتة ، فأن الشطط بها إلى غاياتها القصوى يفضي إلى إلغاء المظهر الموضوعي الماضي لتحل محله ظاهراتية الحاضر.

كما ركزت جماعة (الفارس الأزرق) على تفسير علم الجمال من خلال التعبير والدراسات التي قام بها كل من (كاندنيسكي) و(مارك . وكانت خلاصة تلك التجارب والدراسات

(*)- وحدة الوجود : المذهب القائل بان الخالق والطبيعة شيء واحد ، وان الكون المادي والإنسان ليس إلا مظاهر الحياة الإلهية.

نتيجة واحدة البعد بفلسفة الجمال عن القواعد الكلاسيكية والأكاديمية والتركيز على الرغبات الباطنة للفنان . ويؤكد (كاندنيسكي ذلك بأحد تعليقاته " لا نهتم بالدعوة إلى شكل معين أو نظام محدد وهدفنا أن نسير من خلال استعراض الأشكال المتنوعة ، للتعبير عن الرغبات الباطنة التي يستشعرها كل فنان بالطريقة التي ترضيه ". (www.sitearie.com/aslim/techki.htmi)

تأسيسا على ما تقدم يتضح للباحث تلائم التعبيرية مع أمزجة الفنانين الشباب الذين عملوا على صياغتها بما ينسجم مع شخصياتهم وأمزجتهم وانضوى تحت غطاء التعبيرية الألمانية تجسيد للإسقاطات الوجدانية مما جعل رسوم الفنانين الذين انتموا إليها تأخذ طابعاً له أبعاد نفسية لتعبر بصدق عن دواخل الحقيقة اللاإنسانية التي تنبع من الذات ولتعكس بعفوية تلك المشاعر وتدفقها لبناء عمل فني ويعالج ذلك فهو فن لأجل الإنسانية المعذبة.

المبحث الثالث

آليات أشتغال التعبير في الرسم

- سايكولوجيا اللون
- دلالات اللون النفسية
- تأثير الالوان في الانسان
- خطاب اللون وتلقي النص الفني
- دلالات الخط النفسية
- الشكل والتعبير
- الدلالات النفسية للملمس
- الدلالات النفسية للفضاء
- الدلالات النفسية للافق
- دراسة الشخصية عن طريق الرسم
- الرسم والنفس
- النفس الانسانية عند الفلاسفة
- التعبيرية والتلقي
- مفهوم الدلالة
- التحليل والتأويل في الرسم التعبيري
- جمالية القبح في الرسم التعبيري

سايكلوجيا اللون

يعد اللون من العناصر الفنية المهمة في بناء اللوحة التعبيرية ، لما له من أمكانية إثارة الأحاسيس وان هذه الإمكانية قد أدت إلى أيجاد وتطور مفاهيم تتعلق بلغة اللون . التي لا تمتلك محدودية دلالية في المفردات وهذا يجعل من لغة اللون غاية في التعقيد لما يمكن أن تنطوي عليه من طاقة رمزية هائلة في دلالاتها وامكاناتها التعبيرية في الاستخدامات الإبداعية .

فقد ظهر اهتمام الإنسان باللون مع نشوء أولى الحضارات المبكرة في العالم بدءاً من حضارة وادي الرافدين والنيل صعوداً وصولاً إلى العصر الحديث إذ استخدمت الألوان في مختلف المجالات،يقول (شيللر)(*) "أن العمل الفني هو هيئة يمكن أن نتأملها وندركها"

(حكيم ، 1986 , ص12)

إن ما يدرك في الفن هو الشكل . والحال أن الفن يعبر عن الوجدان الإنساني وان من شأن هذا التعبير أن لا يظهر إلا من خلال الصورة المعبرة ، ففي الرسم التعبيري يكون اللون جزءاً من المثيرات الحسية الأولية التي تقوم بنقل أحاسيس الرسام إلى المتلقي من خلال تفاعله مع أجزاء أخرى لعناصر العمل الفني . وبهذا يكون للون أهمية كبرى في تجسيد الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث .

فقد أثبتت التجارب(**) أن للون إمكانية إصدار موجات ضوئية متفاوتة يستقبلها العقل البشري ويعكسها على الحالة النفسية التي من خلالها تثار في الفرد انفعالات معينة .

يقول اود كولترمان " الألوان هذه الصورة من صور الإفصاح عن عالم واسع بعيد الأغوار ، تحمل من المعاني والدلالات ما يفيض على العقل ومجال الوعي ، ويشق الطريق إلى عوالم السحر والانفعال . وان ما تحتفظ به من فعالية وتأثير مرجعه إلى ثوابت لا شعورية ظلت قائمة على مر ألاف الأعوام ، ورغم تطور الإنسان ". (آود،1969،ص45)

(*)- شيللر : 1759-1805 شاعر وفيلسوف ألماني تشكلت آراؤه تحت تأثير أفكار روسو ولينغ وحركة العاصفة والغضب وكانت قصائده ومسرحياته مشبعة بنزعة إنسانية وكراهية الطغيان . من مؤلفاته في الجميل والجليل 1793 ، وموجز في التربية الجمالية للإنسان .(روزنتال ،1981 ،ص268)

(* *)- تجارب بعض المخرجين الألمان في استخدام اللون (مايرهولد ،وكريج) في عروضهم المسرحية .

(آود , 1969 , ص46)

وتعود استخدامات الإنسان للون إلى أول وجوده وتمتعه بمحاسن البصر التي تشكل الجانب الأكثر أهمية في عملية استقبال الإنسان للمعلومات من الطبيعة المحيطة به .

ومن خلال تقصي أثار الإنسان الفنية واستخداماته للون ، نجد انه قد مرّ بخطوات نحو التقدم والتطور من ناحيتي الشكل والموضوع من جهة مع تزايد خبرته وتجربته في الحياة من جهة أخرى أدت به إلى أن يتناول موضوعات تمثل أشكالاً حيوانية من فصائل مختلفة قد عاصرته في عصوره الحجرية القديمة والتي مثلت ركناً أساسياً من أركان حياته المعاشية التي تعد البدايات الأولى لفن الرسم لدى الإنسان القديم .

وقد أولى (ريد) أهمية للطابع الغريزي في الرسم البدائي قائلاً " لا اعتقد أن بامكاننا القول بأن الفن البدائي هو شكل أكثر انحطاطاً للجمال من الفن الإغريقي ، بل وقد يكون أكثر منه حساسية في هذا المجال" (ريد،1986،ص43)

أصبح اللون بعدها وسيلة لتبادل الأفكار الروحية والاجتماعية مع أفراد المجموعة الذين كانوا يهتمون بصبغ أجزاء معينة من أجسادهم بالإصباغ أو عن طريق الوشم لإضفاء الزينة والجمالية على أنفسهم . (جودي ،1974، ص46)

لقد تعدت وظيفة اللون في استخدامها بوصفها قيماً جمالية فأمتلكت قوتها السحرية ، إذ كان لديهم اعتقاد كبير بان تلك الألوان عندما يصبغ بها جسد الميت ترجع إليه الحياة وتعمل على طرد الأرواح الشريرة .

(حيدر،1984،ص196)

ومن خلال اللون ، خلق الإنسان بصورة عفوية أشكالاً ملونة " أن الأشكال الفنية التي خلفها لنا الفن البدائي ، وبسبب من شدة الآصرة بينها والعالم الخارجي بدت على قدر من الروح الحيوية والجمال معا".

فلقد ارتبط فنان وادي الرافدين بالأرض والسماء منذ القدم وبالمواد المتوافرة لديه ، بالأساطير والتعاليم الدينية ، بعوامل الطبيعة وبالظواهر الاجتماعية ، وكان وادي الرافدين ، مهد الحضارات وبؤرة الإشعاع الفكري والخلق والإبداع، إذ تعامل الفنان مع الطبيعة وأعاد صياغتها ليضفي عليها مفاهيمه الفكرية والجمالية ، كما تعامل أيضاً مع ما هو فوق الطبيعة ناشداً الخلود

والبقاء ، وكان الباديء بالرمز وبالحرف فكان خالقاً للحضارات ومدوناً لها . (الجادر، 1979،ص7)

وكان لتلك الألوان المستخدمة في حياتهم مساس كبير لا فكارهم أو عاداتهم وتقاليدهم . إذ اقترن اللون الأسود بعالم الأموات إذ أطلقوا على القبور اسم (العالم السفلي) ، هذا يدل على " أن الفن في عمومه كان مرتكزاً حول الدين ميالاً للرسمية " . (الباشا،1956،ص75)

كما عد اليونان اللونين " الأزرق والبني أساسيين في فنون بلاد وادي الرافدين باعتبارهما يمثلان السماء والأرض ، وهما كل ما يحيط بالإنسان كعالم تسيطر عليه الآلهة" .

(عكاشة ،1972،ص12)

أما الألوان التي استخدمت في مدة حكم البابليين فقد كانت لها دلالات معينة . ورموز معينة فيدل " اللون الأرجواني على الرفعة والقوة بينما كان اللون الأحمر رمزاً لطرد الأرواح الشريرة و للدلالة على القوة الجسدية والنشاط في الوقت نفسه يرمز إلى الحرب والثورة ، كما يدل اللون الأبيض على النقاء والنظافة واللون الفيروزي له دلالات روحيه لطرد الأرواح الشريرة عن المدينة لذلك وضعوه عند بوابة بابل " . (نخبة من الباحثين، 1985،ص342)

وانعكس اللون وجماليته على جميع صور حياة الإنسان اليومية وأشكالها وأحاسيسها ، التي كان لها الأثر البالغ في نمط معيشته والذي اثر وبشكل مباشر على رقي الفنان السومري ، إذ يبرز ذوقه وخبرته وبراعته في صنع القيثارة السومرية في تعامله مع الخامة والتي تتكون من الخشب والذهب والأحجار الكريمة وأحجار اللازورد الملونة والأصباغ، فأبدعت مصنوعات دقيقة تلاعب في ألوانها الفنان السومري حسب ذوقه والأفكار التي يعتقدها. (مورتكارت، 1975، ص119)

أما اللون عند الآشوريين فقد كان أشد خضوعاً للدين ولدستور الدولة والمتمثلة بالآلهة والملك . والفن بصورة عامة يسعى إلى التعبير عن قوة الدولة الآشورية، وان الصفة الحربية التي اتصفت بها اقتضت أن يكون نتاجها الفني والمعماري وسيلة إعلامية على قوة الدولة.

(ليفي، 1980، ص165)

وفي وادي النيل ارتبط مفهوم اللون عند المصريين ارتباطا وثيقا بالدين" فلقد عاش الفن بين المعابد والآلهة والإله الأعظم هو الملك ". (عكاشة، 1972، ص12)

وعمد المصريون إلى استخدام الألوان الزاهية اعتقاداً منهم بأنها تعمل على مؤانسة الموتى وتحمل قدرة فائقة وخلاّقة في إدخال البهجة على نفوس الأحياء، أيضاً أنعكس استخدام المصريين القدماء اللون ليعبر عن البيئة والطبيعة فتناول الفنان المصري كل ما هو موجود في بيئته فتعانقت صلابة الصخر برقة النبات، واندمج الكل في الجزء، والجزء في الكل. (الحسيني، 1982، ص22)

كما ارتبط اللون في الفن المصري القديم بالتعويض عن البيئة الحياتية في القبور والقصور حتى الآلهة، فأتخذ كل اله لوناً خاصاً به، فمثلاً الإله(رع) اتخذ اللون الأصفر. علماً بأن الآلهة نفسها كانت مشبعة بالألوان من قمة رأسها حتى أخمص أقدامها دون أن يحدث خلل في المزاج بين قيمته في التشخيص كلون وقيمته التحريرية (الصراف، 1979، ص63)

أما الألوان لدى الإغريق فقد كانت تحمل مفهوماً فلسفياً ، لتشكل الإطار العام لمفهوم الدولة وهذا أثر بشكل كبير على نتاج الفنانين، فان استخدامهم للون لا يكاد يخلو من وعي فلسفي في الاستخدام.

فالألوان المستخدمة لدى الإغريق كانت كلها مصطنعة لما تحمله من وظيفة رمزية" فكان اللون الأحمر لون الفتيات، والأبيض لون الرقيق، والأسود والرمادي لون الأطفال، والأخضر والأصفر لون المسنين" (الألفي، دت، ص350).

وللون الأثر الكبير في إكساء وإبراز جمالية المعابد الإغريقية وإبرازها خصوصاً لأنها كانت وسيلة للآبهة والإمتاع الشعبي . وقد كان للون الأحمر والأزرق والأصفر والبني الداكن الأثر الكبير في أظهار جمالية معمارية تلك المباني . (حمودة، 1981، ص119).

أما في القرون الوسطى فيتجلى لنا " الارتباط الروحي بالحياة الأخرى والتخلي عن دنيويات الوثنية اليونانية والرومانية تعبيراً عن الفضائل السامية كالعذاب، الفداء، التضحية، الأمومة، الزهد، التقوى، الاستشهاد، الفرح، الأمل، الصبر، وتمجيد الله " (شلق، 1982، ص72).

لقد منحت المسيحية اللون معاني جديدة للمعتقدات القديمة ومن ثم فأن الرمزية اللونية المسيحية أضفت معاني جديدة على الألوان القديمة فاللون الأزرق ارتبط بمريم العذراء بوصفها

ملكة السماء " وأصبح الأبيض الذي ارتبط منذ القدم بالنهار والضوء، ومن ثم القوة السحرية التي تبدد الأسود أي الليل والظلام؛ أصبح لون التطهير والعذارى والعرائس والمقدسات"

(مالنز، 1993، ص184).

فضلاً عن تسخير اللون لتجسيد الجانب الروحي لا الحسي بفعل طبيعة المضمون ذي السمة الدينية . ذلك على الرغم من أن اللون استخدم لذاته في رسم المناظر وخلفيات الصور، غير أن التصاوير الشخصية والموضوعات التي تكثر فيها الصور الشخصية يعبر اللون عن جو لا واقعي في الصورة , على الرغم من أن أحداث الموضوع تجري في محيط واقعي، لكن اللون يجعل من الموضوع محيطاً فنياً محضاً بمعنى أن الألوان تتفوق على الموضوع من حيث طريقة توزيعها وتدرجاتها بحيث تكون هي المشيدة في العمل الفني . (ريد، 1986، ص72).

أما في إنكلترا فقد ظهرت الألوان التي تدل على الأفكار الأرستقراطية وحياتها والبذخ والترف، من خلال أشكالها البراقة، إذ كانت ألوان الأزياء المستخدمة في مسرح شكسبير ومعاصريه " ترمز إلى التنافر أو إلى التوافق بين الشخصيات وحسب ما يتخيله المخرج، إذ استعملت الألوان الرمادي والأزرق الغامق والأسود للشخصيات والبنفسجي للمهرجين "

(عيد، 1966، ص108).

أما في الشرق الأقصى حيث الهند والصين واليابان موطن السحر والأساطير والغرائب، فقد ازدهرت الحياة الفنية في القرن الأول(ق.م) وكان للعامل الديني دور مهم في فنهم.

في الهند اتخذ اللون قيمة دينية ورمزاً روحياً بسبب خضوع الهند لديانتين هما(البراهماتية) و(البوذية) وأرتبط مفهوم اللون بالدين.

(الصراف،1979، ص68)

فقد ارتبطت ممارسة الفن بالنظم الاجتماعية والدينية ، وكان الفنان الذي يبدع لإشباع الحاجات الجمالية للآخرين يقوم بنشاط روحي. (عوض ، 1994، ص215)

فاستعمل المسرح الهندي الألوان بصورة رمزية فاللون الذهبي يشير إلى الشمس , واللون البرتقالي يشير إلى الإله , واللون الأحمر يشير إلى الطبقات العليا , بينما يشير اللون الأزرق إلى الطبقات الدنيا من المجتمع . (فريد، 1980، ص67)

وعرفت الآلهة بألوانها إذ كان لون(براهما)أصفر، ولون(شيفا المخرب) اسود، وكان الأصفر مقدساً وخاصة(بوذا وكونفوشيوس). (حيدر،1984، ص211).

وفي الصين تداخل اللون وتغلغل بحضارة الفرد الصيني إذ كانت الألوان الأساسية لديهم خمسة: الأحمر، الأصفر، الأسود، الأبيض والأخضر المزرق، وهذه الألوان متصلة بالعوامل الأساسية للخليقة: النار، المعدن، الخشب، الأرض، الماء، وبالسعادات الخمس والفضائل الخمسة والرذائل الخمسة وأسس العقيدة الخمسة، وعرفت السلالات في الصين بألوانها الخاصة بها فمثلاً اللون البني هو تابع لسلالة سمونك والأخضر لسلالة فيك، والأصفر لسلالة جينك.

(حيدر، 1994، ص212).

وأرتبط الفن الصيني بتجربة شعورية ،وتوخى المشاركة الكونية كما سعى إلى أيجاد الحقيقة من خلال دراسة النموذج وتحليل المثل. (عوض،1990، ص217)

وفي اليابان حيث يعتبر الفن امتداداً للفن الصيني مع بعض الاختلافات التي فرضتها جملة عوامل: طبيعية واجتماعية ودينية وثقافية: فعلى الصعيد الديني فأن لليابان ديانتها الخاصة إلى جانب الديانة الشنتوية، التي تؤله بعض قوى الطبيعة، كانت هناك الديانة البوذية، وعلى الصعيد الطبيعي فوجود الجزر البركانية في اليابان، وعلى الصعيد الثقافي فلليابان أعراف وتقاليد تختلف عن أعراف وتقاليد الصين. (عوض ،1994، ص219)

فدخل اللون الأسود في كثير من الزخرفة والزينة، وأعتبر اللون الأزرق لوناً للحزن والحداد . (الفلج ، 1975، ص84)

الألوان من أكثر الأشياء جمالاً وخصوبة في حياة بني البشر، منها أثرى الإنسان حياته وأضفى عليها من بديع الجمال وبهائه ما لا يحده واصف أو يحيط به خيال، فالألوان ليست خطوطاً أو مساحات شكلية خالية من دلالات جمالية وتعبيرية ووظيفية وفي بعض الأحيان تزينية، بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة وانفعالات الفنان بها.

والرسم التعبيري يعد مصدراً للثراء اللوني ولصور لا تحصى من الألوان فهو قائم على الخيال والتصور، وقد وجدت الألوان مكانتها التي لازمت الرسام التعبيري وألهمته من صور التعبير عن ألذات ما فاق كل خيال . (فرديريك، 1993، ص184).

فان الألوان في الإبداع الفني للفنانين تراءت وتمثلت لهم شخوصاً وسموها بألوانهم وخطوطهم، فأستحالت صوراً لونية نابضة بالحياة.

فلم يقنع الفنان بما تزخر به الحياة من حوله من ألوان الطبيعة المتنوعة المتناسقة، بل أضاف إليها من فنه وعلمه آلافاً مؤلفة من الألوان والتركيبات اللونية. (حيدر ، 1984، ص160).

لذا يعتقد الباحث إن من المفيد أن يتطرق إلى استعمالات الألوان منذ الأزمنة الغابرة كمعان ورموز ذلك لأن أية ظاهرة تبدأ بسيطة في حياة الإنسان ثم تتطور بتبدل الإنتاج وتغير مراحل الإنسان وتطور فكره وذوقه وسلوكه وعاداته حيث ظل الإنسان يطور استخدام هذه الدلالة إلى أن أصبح استعماله ملازماً لرموز ومعان لها دلالاتها العميقة في اللوحات والأعمال الفنية في عصرنا الحديث (فما يزال اللون الأحمر بارتباطه بالدم يعبر عن الخطر، بينما الأسود قد مثل منذ زمن طويل الموت أو الشر) (فريدريك، 1993، ص183)

وارتبطت الألوان منذ قرون عديدة مع أسماء الكواكب السماوية، وعلى سبيل المثال(اللون الفضي يعود للقمر، والذهبي إلى الشمس ، والأحمر إلى المريخ والبنفسجي إلى عطارد)

(مالنز , 1993 , ص184)

ولقد أكتشف الإنسان الأول الألوان بالعام المرئي من حوله ، كما رمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرف كنهها (احمد ، 1982 ،ص161)

كما غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءً من تراثها ، واستخدمها الإنسان القديم والحديث في طقوسه الدينية وفي عبادته ولا تخلو الأديان السماوية من هذه الطقوس.

ومع أن استخدام اللون كان منذ القدم فانه مازال شعاراً ورمزاً لشيء معين ، ومازال يستخدم بين إنسان العصر الحديث " حتى صار تقليداً أو شبه تقليد استخدام اللون المناسب في الموقف المناسب ومن الألوان ما أخذ صفة الرمزية بصفة اعتباطية لا يظهر فيها الربط بوضوح".

(عكاشة ،1972 ، ص165)

كما وجد الباحث أن هناك العديد من الدراسات الفكرية والسايكولوجية التي دارت حول عملية الاهتداء إلى منهج يحكم شتات اللون ومعانيها وتناقض دلالاتها المباشرة في الموضوع الفني الواحد . فأنت ترى اللون الأسود يدل على الحزن والفرح معاً ، واللون الأخضر هو نفسه اللون الأسود ، وإذ يذهب الخيال بعيداً لتجد مبررات منطقية تحكم أسس التضاد اللوني بين الأبيض والأسود والأحمر والأخضر وبعض تفرعاتهما في العمل الفني وان يصبح الرمز اللوني علامة أو

إشارة تنكشف دلالاتها كلما غاليت في الابتعاد عن الدلالة المباشرة أو القريبة للألوان فان الغموض اللوني حالة تثري العمل الفني وتعمق دلالاته .

دلالات اللون النفسية السايكولوجية

للون (*) دور هام وحساس في إثارة العواطف وهو يتماشى بصورة عامة مع انفعالات الإنسان ، فاللون الأحمر يوازي الغضب والأصفر يوازي الأنانية ، والأزرق يوازي الحكمة . وبعض الناس يحبون أو يكرهون ألواناً معينة لأنها ترتبط لديهم بأفكار معينة فمثلاً يحبون اللون الأخضر لأنه يذكرهم بفصل الربيع أو بالريف والغابات والأشجار ويحبون اللون الأزرق لأنه يميل إلى أجواء السماء والبعض الأخر يكره اللون الأحمر لأنه يميل إلى الخطر أو الدم والقتل .

إن هذه الألوان المحببة عند قسم وغير المحببة عند القسم الأخر ترجع بالأساس إلى اللاشعور وتكون جزءً من الاستعداد النفسي والمزاجي لأي فرد فالألوان هي بحد ذاتها تحمل قيماً جمالية وليست هناك أي صلة بين القيم الترابطية والقيمة الجمالية للون في حد ذاته فالصلة الجمالية للون هي " ببساطة إننا ندخل حدسياً في طبيعة اللون ونقدر عمقه أو دفئه أو نغمته أي خصائصه الموضوعية ، ثم نبدأ بعد ذلك في مطابقة هذه الخصائص مع انفعالاتنا ". (ريد ،1986 ، ص45)

(*)- يقصد الباحث باللون كصيغة ويسمى اللون كضوء فاللون كصيغة يقع ضمن حدود الدراسة الحالية (وهي الناحية الكيمياوية) أما اللون كضوء (الناحية الفيزياوية) فهو خاص بالفنون البصرية كالسينما.

إذ تترك الألوان أثاراً من حيث المتعة والألم لأنها ليست معزولة عن الحياة ، بل مرتبطة بالأحاسيس والمشاعر والذكريات الأليمة أو الممتعة فأغلب الأحاسيس ترجع إلى الذكريات ، والدرجات في اللون أي القيم اللونية تمتلك أهمية جمالية وعاطفية ونفسية (الجبوري ،1978 ، ص18)

ومن هنا يرى الباحث إن دلالة اللون نسبية فهي تتوقف على الموقف الذي ترتبط به فقد يرتبط اللون الأبيض عند شخص ما بدلالات الفرح أو الزهد أو الطمأنينة وغيرها من الدلالات ولكنه قد يرتبط عند شخص أخر بدلالات أخرى .

فضلاً على إن إدراك اللون " عملية عقلية وجدانية حسية كي يدرك الإنسان اللون ويحسه ويتفاعل معه ، والإدراك هذا يفوق إدراك الحواس فقط ، لان العقل هنا يلعب دوراً هاماً بإضافة أبعاد جديدة تفوق الاستقبال الحسي المحدود" (الشال ، دت ، ص60)

استخدمت الألوان كعلاج نفسي لمرض الأعصاب لتأثيرها السايكولوجي فالأزرق مريح ، والأحمر منشط ، والأخضر مهديء ، والأبيض(*) منقٍ . إن الألوان الهادئة بصورة عامة تعبر عن الوداعة والاطمئنان فتنسجم مع الخيال وبساطة النفس البشرية بينما الألوان الصارخة تعبر عن تعقيد النفس وتمردها . وكلا التعبيرين يترجمان أحاسيس ألذات الإنسانية البسيطة لدرجة السذاجة المعقدة لدرجة الجنون. (الصراف ،1979 ،ص276) .

وليس من الصواب إن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية في الفن لأن الواقع يؤكد أن اختفاء الموهبة طيلة مدة المرض العقلي هي أكثر شيوعاً من ظهورها في نفس الظروف. انطلاقاً من هذا يمكننا أن نجزم أن الفنان العبقري المريض لا ينتج الروائع إلا في مراحل الصحو الذهني والهدوء . التي كانت تتخلل الازمات النفسية الحادة التي كان يصاب بها .

وقد يكون هذا الشذوذ النفسي قد ترك أثره في أعماله ولكنه لم يكن سببا من أسباب إبداعهاً.

(عوض ،1994 ،ص96)

كما يعطي الإدراك اللوني تعريفاً عن شخصية الفرد . فالأشخاص ذوو الشخصية التي تتميز بالبساطة والعفوية يميلون إلى الألوان البسيطة على الأغلب ، أما الذين يتميزون بشخصية معقدة فغالباً ما يبدون إدراكاً أعظم للرقة واللطف. (الصراف ،1979 ،ص277)

(*)- ومن هنا كان هذا اللون زي (الممرضات) في كثير من مستشفيات العالم .

إن الطاقة الموجودة في اللون لها الأثر البالغ على صحة الأفراد وسعادتهم ، فيمكنها أن تثبت شعوراً بالفرح أو الحزن ،أو تهب الفرد نشاطاً أو خمولاً ، وللألوان قابلية في أن تخلق فضاءاً يبدو مثيراً أو كئيباً أو دافئاً أو بارداً. (كبة ، دت ، ص99)

ويهتم الأشخاص الاعتياديين ذوو الشخصيات المنبسطة باللون ولا سيما الألوان الدافئة ، في حين أن ذوي الشخصيات المغلقة ميالون إلى الألوان الباردة من ألوان الطيف، وهم قليلو الاستجابة إلى الألوان عموماً .

كما تمتلك الألوان قدرة على التقدم أو التراجع ولكن ليس باعتمادها على اللون المنفرد مثل الأحمر والأزرق ولكن باعتمادها على العلاقة بين الألوان من خلال استعمال وضع غامض من حيث الحيز نستطيع إن نرى بعض الألوان تميل إلى خلق مؤثر في ما تحيط به من ناس وأشياء .
(مالنز،1993، ص188)

وتعمل الألوان الحارة بإيحاء العين عن قرب فتسمى الألوان الأمامية ، بينما تعطي الألوان الباردة تأثيراً بالبعد فتسمى الألوان الخلفية وانتقال النظر من الألوان الباردة إلى الحارة يعطي حركة نحو الخارج. (الصراف، 1979،ص276)

وتقسم التأثيرات السايكولوجية إلى تأثيرات مباشرة فهي لا تستطيع أن تظهر شيئا ما أو تظهر تكويناً عاماً بمظهر الفرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، أما التأثيرات الثانوية أو غير المباشرة فهي تتغير تبعاً للأشخاص ، ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون . (الصراف،1979،ص277)

فيحدث اللون البرتقالي عاطفة الحرارة والدفء ويمثل موضوعاً ما إذ أن غروب الشمس يثير في نفوس بعض الناس العاطفة والذكريات ويثير في نفس عالم الفيزياء فكرة التحليل الطيفي ، ففكرة الألوان وجماليتها تبدو بصورة فنية أكثر إلى من ينظر إليها بعيني فنان وقد اتخذت نفسه عين المتأمل . (حمودة،1981،ص131)

ومن هنا نجد أن للألوان دلالات معينة وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها ، وفي هذا التعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى .

فالتجارب والاختبارات السايكولوجية التي أجريت على مجموعات من أفراد يختلفون في ميولهم وثقافتهم قد أثبتت أن هناك دلالات عامة لألوان تكاد تشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوي الثقافة والبيئة والمناخ الواحد. (الجبوري،1978،ص26)

ونتيجة لهذا الارتباط القوي بين الألوان والمعاني نجد أنه يجب أن يكون للألوان التي يفكر فيها الرسام لتسجيلها في مخيلته ثم في اللوحة ، مرتبطة سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها فتؤثر في المتلقي تأثيراً قوياً مبعثه كل من المضمون والشكل تكويناً ولوناً .

فان الروائع الفنية التي خلدها لنا كبار الفنانين أمثال (ماتيس) و (فان كوخ) وغيرهما من المبدعين في جميع ضروب الفن التشكيلي هي أمثلة حية لما تحدثه الألوان من اثر في نفس كل إنسان ، وهي تؤثر بشكل ملموس في نفس كل فرد منا، ويتعذر علينا نحن تفسير هذا التأثير النفسي الذي تحدثه الألوان تفسيراً موضوعياً ، إذ أن دراسة كل لون على حدة في الجهاز العصبي تتطلب عزلاً تاماً لمزاج الفرد وخبراته التي يرتبط فيها كل لون بانفعالات وعواطف خاصة .

(طابو،1969،ص163)

يرتبط اللون بمدلولات رئيسية ثلاث :

1- تأثيرات ذات قيم تشكيلية تختص ببحث الزوايا التي تتعلق بعلم الجمال .

2- تأثيرات فسيولوجية، تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان

3- تأثيرات سيكولوجية، تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان . وهو ما يفيد محور البحث الحالي . (حمودة ،1981،ص111)

وتقسم التأثيرات السيكولوجية إلى تأثيرات مباشرة وأخرى غير مباشرة أي عدا مدلولاتها عند الشعوب ، لها مدلول فردي يرمز بها للأشخاص وماذا تسمى بالنسبة لهم .

(عبو،1982،ص136)

أما التأثيرات المباشرة : فهي ما تستطيع أن تظهر شيئاً ما أو تظهر تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، كما يمكن أن تشعرنا ببرودته أو سخونته.

- التدرج اللوني . يدل على المكان والمسافة والهيئة ويضفي على الاشياء البروز أو الضمور , كما يدل على فكرة الزمان

والضوء والظلمة , ويخلق إحساساً بالشكل والدراما والشعور بالنمط .

- التضاد اللوني التنافر بين الاشياء , والشعور بالعداء والاشمئزاز .
- الانسجام اللوني يشبع المدركات الجمالية الانسانية , يدل على الإلفة .
- الصفاء اللوني . الاحساس بالكمال والقدرة على اعطاء معنى واضح للاشياء , ويدل على الاصالة .

(جسام , 1993 , ص101)

أما التأثيرات غير المباشرة : فهي تتغير تبعاً للأشخاص ، ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون.

(حموده،1981،ص110)

فضلاً عن ذلك فلقد انعكست مدلولات اللون في القصص والحكايات الشعبية فنرى ذلك جلياً في أحدى قصص ألف ليلة وليلة ، كيف حولت زوجة الأمير الشريرة سكان المدينة ذوي الأجناس الأربعة إلى سمك وقد " أخذ المسلمون اللون الأبيض والمجوس اللون الأحمر ، والمسيحيون اللون الأزرق ، واليهود اللون الأصفر ".

(عكاشة ،1972،ص162)

هذا وان الألوان المفضلة في التعاويذ هي " الأحمر-الأزرق- الأصفر - الأخضر - الأبيض " ولارتباط اللونين الأزرق والبنفسجي بالطهارة والأيمان كانت تعلق في رقبة الصبي حجارة زرقاء وبنفسجية ليس فقط لتأكيد ارتباطه بهاتين الصفتين حسب ، بل لتجعل الصبي مطيعاً لوالديه.

(الجبوري ،1978،ص163)

ويوجد هناك اعتقاد أن الحجر الأصفر يجلب السعادة والغنى ، وان الحجر الأخضر يجلب الخصب والنماء، وان الحجر الأبيض يحمي من عين الحسود . (الجادر،1979،ص73)

ولعل من المفيد أن نذكر أن كثيراً من الديانات أعطت الألوان قيمة خاصة واتخذت لها دلالات رمزية " فالأصفر لون مقدس ليس في الصين والهند فقط ولكن كذلك في المسيحية

الأوربية، ولارتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزاً لأله الشمس رع " . (عكاشة ، 1972، ص163)

ولقد اختلفت معاني الألوان ورمزيتها منذ القدم عند مختلف الشعوب واستخدمت قوة تأثيرها الرمزي في القيم الروحية ، عن طريق العادات والتقاليد ، كان اللون الأحمر يقرن بالاحتفالات ، والأزرق بالتفوق ، والأخضر بالطبيعة والأسود بالموت ، والأصفر بالشمس .

فضلاً عن ذلك فان الحضارات المختلفة قامت عبر العصور بإعطاء معان ودلالات رمزية لبعض الألوان من دون غيرها ، فكما هو معروف أن اللون الأسود في الحضارة الغربية هو لون يرمز للحداد والموت والألم والأحمر رمز الابتهاج، في حين أن اللون الأبيض يرمز في الحضارة العربية الإسلامية إلى لون السعادة الأبدية وأحيانا إلى التعبير عن الحزن والتفجع.

وقد حدد الكثير من الباحثين في مجال الدلالات السايكولوجية للألوان بعض الدلالات السايكولوجية للألوان من وجهة نظر فرديته ارتأى الباحث أن يستعرض اشهرها بما يأتي : ففي كتاب (ليونور كنت) leonore Kent .

اللون الأحمر : يسبب الشعور بالحرارة، يزيد من الانفعال الثوري ، لون الحيوية والحركة . ذو تأثير قوي على طباع ومزاج الإنسان.

اللون البرتقالي : يوحي بالتوهج والاحتدام والدفء والإثارة ، كما يعتبره البعض مسبباً للتوتر بينما يراه البعض الأخر مهدئاً.

اللون الأصفر : برهنت التجارب السيكولوجية على انه لون المزاج المعتدل والسرور ، وهو لون محرك ومنهض للأعصاب ، ومهديء لحالات العصبية الشديدة .

اللون الأخضر : يوحي بالراحة ، ويضفي السكينة على النفس ، ويسمح للوقت أن يمر سريعاً ، ويساعد الإنسان على الصبر ، ويساعد في معالجة تعب الأعصاب

اللون الأزرق : منعش شفاف ، يوحي بالخفة ، والحلم ، والأجواء الخيالية ، ويوحي بالسلام ، وتهدئة النفس .

اللون الأرجواني : يوحي بالهدوء المشوب بالحزن وهو رقيق حالم ويوحي أيضاً بالفخامة والعظمة .

(حمودة،1981،ص135-136)

ولقد ذكر "مارتن لانج" martin Lang في كتابه " تحليل الشخصية عن طريق اللون (character analysis through color) الخواص السايكولوجية الاتية لمختلف الالوان :

وهي :

- ❖ الأحمر : لون قوي دافع حيوي باعث على الحيوية والنشاط .
- ❖ البرتقالي : لون محبب للنفس ، اجتماعي .
- ❖ الأصفر : منشط للفكر ، فلسفي .
- ❖ الأخضر : متفاهم ، سمح ، يدعو للثقة
- ❖ الأزرق المخضر : حساس .
- ❖ الأزرق : محافظ ، جدي .
- ❖ الأرجواني : غامض ، مخادع .
- ❖ البني : هادىء ومحافظ ومثابر.
- ❖ الأبيض : طاهر .
- ❖ الرمادي : هادىء محافظ . (حمودة ، 1981، ص137)

وفي تحليل اللون افترض العالمان (باك) و(هامر) أن كلاً من مرحلتي اختبار الرسم : الرسم بالقلم الرصاص والرسم بالألوان يكشف عن مستويات في الشخصية أعمق مما يكشف عنها الرسم بالقلم الرصاص، ففضلاً عن أن تطبيق مرحلة الرسم بالألوان يمد الفاحص بعين ثانية من سلوك المفحوص ، إلا انه أيضاً يمده بمادة طيبة لدراسة ديناميات الصراع بصورة مندرجة وفي حالات مختلفة. وتكشف مرحلة الرسم بالألوان عن مستوى أعمق عن الحاجات الأساسية وعن الميكانزمات الدفاعية التي يلجأ إليها ، الرسام ، وتكشف عن التباعد بين نمط سلوكه الوظيفي والكامن ويشمل اللون النقاط التالية :

1- اختيار اللون :

2- استخدام اللون : وهي تتضمن

أ- طريقة التعبير

ب- المقدار

3- الضبط

4- الدلالات الرمزية للألوان . (مليكة ، 1968، ص171-173)

تأثير الألوان في الإنسان

مازال العلم يجاهد لاكتشاف مجاهل جديدة من ذلك العالم الواسع الغامض عالم الألوان ، فقد قام بعض العلماء في ابتكار وسائل حديثة يمكن بها تسجيل جميع الانعكاسات النفسية والجسمية التي تصدر من الإنسان تحت تأثير الألوان .

فقد ثبت من التجارب التي قام بها (جيرار)(*) في هذا الصدد أن للألوان تأثيراً على :

1- سرعة ضربات القلب .
2- تعدد حركات الجفون فتحاً وغمضاً.
3- ازدياد رطوبة الكفين وافرازهما للعرق .
4- اختلاف في حركات التنفس .
5- اختلاف في الرسوم البيانية التي يسجلها المخ . (الجبوري ، 1978 ، ص26-27)

كما أن هناك تجارب أخرى أجريت على الحيوانات والحشرات والنباتات المختلفة لمعرفة تأثير الألوان عليها وفي هذه التجارب ثبت ما يأتي :

1- إن الدجاج يبيض بسرعة أكثر عند تعرضه لضوء صناعي ملون .
2- إن اللون الأحمر يجذب ديدان الأرض .
3- إن الحشرات القارضة عديمة الأرجل (أم 44) تهرب من اللون الأزرق والبنفسجي والأخضر ويجذبها اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر .
4- إن الألوان الزرقاء والخضراء والبنفسجية تجذب إليها الفراشات .
5- إن الذباب ينفر من اللون الازرق بالذات .
6- إن اللون الأحمر يساعد على إنبات الحبوب والبذور .
7- مجموعة الألوان الحمراء والبرتقالي والصفراء تساعد على نمو الخلايا الصغيرة .
8- مجموعة الألوان الخضراء والزرقاء والبنفسجية تبطيء نمو تلك الخلايا .
9- يساعد الضوء البنفسجي على زيادة نمو الكروم . (الجبوري ، 1978 , ص32 – 34)

خطاب اللون وتلقي النص الفني

(*)- طبيب أمريكي من اصل فرنسي قام بتجارب عن تأثير اللون على الإنسان .(الجبوري , 1978 , ص 26)

مما لا شك فيه إن للتواصل الإنساني في مسيرته عبر التاريخ وسائل وسبلاً لها تنوعها ووظائفها الذاتية ووفقاً لمرحلة فكرية أو شعورية تتحدد على فنونها الوسيلة التي ينشد من خلالها التواصل .

فما عرف عن الإنسان القديم من أدوات ومكونات حياتية تمثل نمط حياته اليومية والوجودية وما أحدثته التطورات الحياتية وإفرازها لأنماط المعيشة والتفكير والاتصال في عصور لاحقة إذ أن طقوس العبادة ، والمأتم، والأفراح وما تجود به العصور القديمة من رموز طقسية وأسطورية لها ما يناظرها على مستويات التواصل المعاصر على الرغم من اختلاف السعة الاتصالية . (بركات ،1996 ، ص97)

ولأن الفن واحد من مسارات ومظاهر ومجمل ما عرف من الحضارات الإنسانية في تأثرها ألتأريخي ، كان له وفقاً لذلك وسائله التعبيرية والاتصالية ، أخذاً بطروحات المرحلة التاريخية ، ومنجزها الحضاري في فكر وثقافة وذائقة جمالية وفنية . (ريد ، 1986 ،ص20)

رأى أرسطو أن " الفن له عدته الاتصالية التي يختلف فيها عن أنماط التواصل الإنسانية ، ومادامت ماهية الفن تقوم على تأكيد ما يجوز وقوعه وليس ما وقع " (طاليس،1967،ص64)

لقد حظي الإنتاج الفني والعملية الفنية باهتمام ودراسة واستقصاء فيما أهمل حقل المتلقي حتى العقود المبكرة الأولى في القرن العشرين ، حينما أخذت الحداثات الفنية دورها في الإطاحة بالبنى الاجتماعية للعمل الفني وعزله عن محيطه الخارجي وتكريس دراستها الجمالية عن ردود فعل المتلقي اتجاه منظومة العمل الفني والجمالية الداخلية حصراً ، الأمر الذي دفع بإعلاء فعل التأويل والقراءة عند المتلقي ليكون له فضاءه الجمالي والنفسي والمعرفي في تحاوره مع العمل الفني نفسه . (بركات ، 1996 ، ص100)

وبعد هيمنة (التطهير) الارسطي على مجمل التاريخ الفني اتيح لنا التحاور مع العمل الفني نفسه(*) ، ففلسفة الألماني (كانت) (1724-1804 م) وتأكيدها على الذاتية وفعل (ألانا) له دوره في إقصاء المهيمنات الموضوعية وسطوتها وفتح أبواب (الشعور) والإحساس ، فيما اسماه

(*)- وهنا كان تأسيس للتعامل مع النص الفني بعيداً عن صانعه وهذا ما سيكون بداية لنظريات واتجاهات حديثة من بينها (البنيوية) التي تنادي بموت الفنان والتعامل مع النص مباشرة .

(بالجليل) ، وتثبيت ظاهرية (هوسرل)(**) (1859- 1938) تأجيلها لتأريخ الأشياء وإبرازها الشعور القائم بين الذات والمظاهر الخارجية من الأشياء والمعالم الحياتية والفكرية عموماً في لحظة التلقي نفسها ويستوقفنا (هوسرل) أمام صورة ظاهرة تؤكد انفتاح الشعور وقدراته في تحديد ماهية المكونات الخارجية بعد تاريخ من الشك في قدراته أي الشعور في تحديد الحقائق ، " إذ يرى هوسرل أن الموقف الطبيعي أن أكون موجوداً في هذا العالم مع الآخرين الذين اختلف معهم بالفعل وإذا أغفلت وجود هؤلاء الآخرين وإدراكهم وكذلك يظل الآخرون ، رغم هذا طبيعيا حتى لو قضى الموت عليهم جميعاً وبقيت وحدي في العالم "

لذلك أصبح من ضمن تعريفات "الفينومينولوجيا" إنها علم الشعور وليس المقصود من الشعور الحسي الجزئي المتعين في الإنسان الفرد والذي اختص علم النفس التجريبي بدراسته ، وأنا المقصود هو الشعور الخالص في دورته الماهوية المتعالية " (محمد ،1991 ،ص170 - 186)

يتجلى لنا مما تقدم ذكره انه ، لابد أن تنقلب طبيعة المتلقي للخطاب الفني ، فللمتلقي أن يخلق نفسه الفني والجمالي لذاتهِ وحسب مدخراته النقدية والجمالية الأمر الذي يتيح له حرية القراءة والتأويل بعيداً عما الفته الذائقة الفنية على قسرها بتوحيد الاستجابة لمجمل متلقي الخطاب وشوقهم إلى وجهة نظر أحادية ينشأ بها مجمع التلقي لذا كان لنظرية التلقي أو نقد استجابة القاريء دورها في تفعيل دور التلقي ونقله من مرحلة الاستهلاك إلى الإنتاج الجمالي ، فكان بها حجمها التعبيري والجمالي و " لا شك انه لا يمكن لأية تواصلية أن تقوم دون الاستناد إلى مجموعة من المعايير والنماذج وقواعد السلوك والتفاهم " .

وترجح هذه النظرية وعلى اثر مرجعها المعرفي الفلسفي على مجمل الخطابات الفنية لقراءتنا قراءة جمالية فنية دونما انطباع شخصي أو ذاتي أو معياري أو قيمي عبر تواصلها وباعتبارها وسيلة أو جسراً تواصلياً بين المتلقي والنص الفني . (صفدي ، 1987، ص8)

(**)- الظاهراتية : منهج معرفي ابتدعه هوسرل ، يقوم على استخلاص الماهيات من الأشياء ، ابتداءً من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء باعتبارها أشياء غير مستقلة عن الوعي ، فالوعي هو الذي يضفي الدلالة والمعنى على الموضوع ، ويتم ذلك بتقويس الظواهر ألمتعالية على الخبرة فلا يعود الواقع بمظهره الخارجي تأثير على محتوى الخبرة فيتاح لنا التركيز على ماهية الأشياء على نحو ما تكون معطاة لنا في الخبرة الذاتية وذلك بتحويل رؤيتنا من التأمل في الأشياء إلى التأمل في خبرتنا الذاتية بالأشياء كظواهر متخيلة .(توفيق،1992،ص60)

دلالات الخط النفسية (السايكولوجية)

يعد الخط من أقدم الوسائل المستخدمة في التعبير الفني ، فمنذ عصر الكهوف استخدم في تحديد المساحات للأشكال التي تقع ضمن المدى البصري لإنسان ذلك العصر .

وعلى الرغم من أن الخط يعد من ابسط العناصر البنائية المستخدمة من قبل الرسام ، إلا انه في الوقت نفسه أكثرها فاعلية ، فمهما بلغ تعقيد المساحات المرسومة على السطوح التصويرية فهي في ابسط أشكالها لا تعدو مجموعة من الخطوط والتي تعد الهيكل البنائي للصورة ككل " فهي تفصل مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية ، أو تلعب دوراً أساسياً في تعرفنا بشكل الموضوعات الداخلة في حدود الصورة ، وهي أيضاً تلعب دوراً وجدانياً وجمالياً حيوياً ، فهي أساس تكوين الصورة" . (عبد الفتاح ، 1974 ، ص65)

والخط أداة تصويرية وضعت لتؤدي وظيفة رمزية بتعبير فني ، وهذا التعبير ممكن أن يستخدم على الصعيد الذاتي والموضوعي بالنسبة للمتلقي ، فعلى الصعيد الموضوعي بامكانه أن يصف بعض القياسات البسيطة والخصائص السطحية ، وعلى الصعيد الذاتي فهو يمكن أن يحور ليوميء بالعديد من الحالات والاستجابات العاطفية . وان من أهم مميزات الفنان الجيد ، الإحساس بالنسب الملائمة للنواحي العملية والنفسية .

وقد اتخذ الخط اتجاهين وجدانيين : اتجاه يصب نحو نقل الشكل المرئي بكل أمانة أي انه خط حسي لا يعتمد الخيال الذاتي أنما يحاول ما يدركه الحس واتجاه مفاهيمي نحو التعبير عن تفاعلات الروح فمنذ القرن الرابع قبل الميلاد ظهر تعبير العينين والاهتمام بتمثيل العواطف والانفعالات . فتأخذ الخطوط المنحنيات والحلزونيات والإشكال الملتوية منطلقا لها لتمثيل المشهد البصري ودلالة إلى التفرس المباشر في النفس . (هويغ ، 1978، ص238)

كما وللخط ثلاثة اتجاهات رياضية : وهي رأسية ، وأفقية ، ومائلة بالنسبة لقاعدة ارتكازه ، وتتوافق هذه الاتجاهات والحقل المرئي بالنسبة للناظر ، حيث أنها تعتمد على اتزان أعضاء الشخص المدرك ، فالإنسان يخضع للجاذبية الأرضية وعليه أن يحافظ دائماً على مركز ثقله في حدود قاعدة ارتكازه للحفاظ على اتزانه في أثناء وقوفه أو حركته . والخطوط المرسومة تخضع أيضاً لهذا المبدأ والإنسان يسقط على الأرض إذا اخفق في أداء أو تحقيق ذلك ، وهذا غير مريح

له نفسياً أو طبيعياً ، فمن الناحية النفسية . وهي مدار بحثنا . فقد فطر الإنسان على الخوف من السقوط كما أن هناك قناتان في الأذن الوسطى شبه دائريتين موجودتان في الأذن الداخليه للإنسان "

يمثلان أساساً عضوياً للاتزان ، وهما يعملان بطريقة روحية (تلقائية) . والتي من خلالها تنبه إلى مركز الشكل بالنسبة إلينا . (سكوت ، 1950 ، ص45)

والاتجاهات الرأسية والأفقية تتوافق وشدة الجاذبية من جهة ومع الاتجاهات الأصلية للشعور الإنساني من جهه أخرى أما الاتجاه المائل ، فهو انتقالي حركي يوحي بعدم الاستقرار وفقدان الإحساس بالتوازن . (بهنسي ، دت ، ص41)

إن الخصائص المتباينة للخط يمكن أن تعمل بانسجام وتناغم باتجاه هدف واحد ، أو يمكن أن تؤدي أدواراً مختلفة في التعبير ، والعمل الفني المكتمل النضج يمكن أن يوظف أو يفهم ويستخدم كل الصفات الطبيعية ولو انه من الواضح حقيقة انه استناداً إلى مشاعر الإنسان فان عدداً اقل من العدد الكلي يمكن أن يستخدم . لان هذه الخصائص الطبيعية تؤدي أدواراً مزدوجة فان الوحدة أو الانسجام . على سبيل المثال . في العمل الفني يمكن أن تتحقق من خلال تكرار طول الخط بينما الاختلاف أو التضاد يمكن أن يخلق باستخدام التباين في العرض أو الوسط أو صفات أخرى وفي كلتا الحالتين المسألة نسبية وليست مطلقة بما يتعلق بأسس التنظيم الجمالي مثل التدرج في طول الخط أو نوعه فقد نجده في التشابه والتناظر أو الانسجام والتضاد وفي كل الحالات فان الخط يترك انطباعاً نفسياً ودلالة تؤثر في المتلقي على حد سواء . (القزويني ، 2003، ص77)

ويقوم الفنان بتغيير خاصية طبيعية واحدة لخط من اجل رسم أشكال مختلفة الأغراض تعبيرية ودلالية وجمالية فالخط " لا يتفرد بأسلوبية ونتيجة واحدة ، بل يتغير حسب التعبير الفني المقصود الذي يوظف من اجله " . وهكذا فان اغلب الفنون التجريدية تحاول توظيف هذه الصفة للوصول إلى الشكل أو التعبير المقصود . (عبو ، 1982، ص203)

فضلاً عن أن إدخال اللون على الخط يضيف طاقة ابداعية وتعبيرية واسعة ، فاللون وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى ، والخط لا يمكن أن يوجد بغير اللون ، إذ يعتمد الخط الأبيض

على خلفية ملونة على التضاد بين لونه ولون تلك الخلفية ، واللون يمكن استخدامه لتحييد أو تأكيد خصائص الخط المستقلة المختلفة . (نوبلر ، 1987، ص93)

ومما تقدم يعتقد الباحث في أمكان إيجاد علاقة وظيفية متبادلة بين الخط واللون ، وذلك من خلال إمكانية التعبير عن الشفافية والتداخل وذلك بتداخل احد الشكلين مع الأخر ويمكن رؤية الشكلين معاً في أن واحد .

أو استخدام اللون وفقاً للحالات الانفعالية المختلفة المصاحبة له " فالخط السميك الذي يجمع مع لون غامق ينتج عنه تأثير قوي أو خشن ، وهذا التأثير يمكن أن يتم التغلب عليه بشكل فعال عندما يُرسم خط مماثل أخر بلون أكثر نعومة ".

أما الملمس فانه مرتبط فقط بالإدراك البصري . ولا ارتباط له بحاسة اللمس .

أي أن الملمس عبارة عن إثارة بصرية للناظر . ويوفر الخط ذلك فعندما تكون هنالك مجموعة من الخطوط ذات تنظيم موحد في الاتجاه أو النوع أو القياس ، فإنها تثير محفزات ملمسية لأحاسيسنا بواسطة الإيحاء درجات متفاوتة من الخشونة أو النعومة ولمختلف المواد الطبيعية والصناعية وقد تبدو لنا الأشياء مؤكدة بصرياً للخصائص الطبيعية للمادة التي كنا سندركها لو إننا قد لمسناها بأيدينا . (عبد الفتاح ، 1974 ، ص 288)

كما أن الخصائص الطبيعية للخط تحوي على عناصر فضائية فالخطوط مهما كان نوعها طويلة أم قصيرة ، سميكة أم رفيعة ، مستقيمة أو متعرجة أو منحنية تأخذ أوضاعاً فراغية فضائية مختلفة وبالتالي تستطيع الإحساس بحركات تميز الواحدة عن الأخرى .

ويظهر المؤشر الفضائي لالتقاء الخطوط دائماً حيث تشتبك الخطوط ، فأنواع الإيحاءات أو الدلالات الفضائية المشتقة من هذه القاعدة ليس لها حدود فتأثيرات معينة تنتج عادة عن استظهارات حدسية للفنان . وللخطوط الملونة خصائص فضائية واضحة ومختلفة حيث أن خطوط الألوان الدافئة تحسس المشاهد بالتقدم وخطوط الألوان الباردة تحسس المتلقي بالارتداد إلى الخلف في الفضاء . (القزويني ، 2003 ، ص23)

فيمكن أن تصبح الخطوط المنفردة حية وفعالة تؤدي وظائف وتأثيرات مختلفة . وتكون بعض الخطوط رئيسية وبعضها ثانوياً ولكنها باجمعها ذات أهمية كبيرة في العمل الفني ، فعلى

الرغم من أن بعض الخطوط تكتسب أهمية بذاتها فان جمالها الحقيقي هو في العلاقات التي تساعد على إنشائها لشكل ما ، وهذا الشكل قد يكون تعبيرياً أو لا " ولكن تميز العمل الفني والاستمتاع به على المستوى المجرد يأخذ أهمية أولى لأن الانطباع المسبق والتعرف على الموضوع سوف يقلل وبشكل جوهري من تقييم الخصائص الفنية التعبيرية الحقيقية " (الجبوري ، 1997 ، ص81)

مما تقدم يظهر لنا جلياً أن للخط أهمية كبيرة تعتمد على قدرة الفنان وخبرته وخياله وحدسه ورؤيته الذاتية في معالجة سطوحه التصويرية وأشكاله التي يريد أن تعبر عن مضمون معين ، إن كان واقعياً أو تجريدياً فكل الخطوط مهما كانت مهمة في معالجة الشكل وعلاقته مع العناصر التي تكونه في سياقات بنائية وفنية وجمالية معينة ، فيستخدم الفنان الخط لإيجاد دلالة نفسية معينة يريد الفنان التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي .

أما في التماثل التام في خصائص الخط الطبيعية ، فلهذه الخاصية دلالات واستخدامات مختلفة في كل فن من الفنون ، وفي الفن التشكيلي فيكون غير مرغوب فيبعث على الملل والرتابة من خلال الإيقاع إلا انه قد يستخدم في بعض الفنون كما في الزخرفة والتصميم والتزيين لأسباب تزينية أو دلالية معينة .

وعلى العكس من ذلك ، ففي التباين يؤدي التضاد في خصائص الخطوط مع بعضها ، ومما ينتج عن هذه الخاصية من دلالات نفسية فهي تبعث الحيوية وقيم الصراع مابين القيم المختلفة ، كما تستخدم في الفن لإبراز قيمة أو شكل أو ملمس أو دلالة للمتلقي وهي مهمة في أيجاد التنويع وكسر رتابة العمل الفني وإيقاعه . وغالباً ما تستخدم هذه الصفة بشكل طاغٍ في الفنون التعبيرية لإبراز القيمة التعبيرية للإشكال .

أما في التدرج في الخط فهو أما واسع المدى سريع ، أو بطيء والذي يبعث على الإحساس بالراحة والهدوء وهو يعكس التضاد ويرتبط سايكلوجياً بالصراع والقوة . (عبد الفتاح ، ص99-100)

كما عند دراسة سيكولوجية الخط من خلال مظاهره المختلفة . فهو من حيث امتداده أما مستقيم ، أو منكسر ، أو منحني ، فلقد تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلف بعيد عن الجهد وهو ضعيف التعبير عن الجمال ، ناقص المدلول ثم هو خط لا يثير الرضا والانتباه ، بعكس الخط

المنكسر الذي يثير انتباهاً قوياً لكنه انتباه عنيف إذ يعبر عن القسوة وعن القلق كما يعبر عن الجفاف والجفاء .

أما الخط المنحني فهو خط للطاقة الذي استعمله (واطو) وهو خط الجمال الذي استعمله (هوجارث) وهو خط الحركة التي تبرز فيه بلا تكلف أو جهد . (بهينسي ، دت، ص41)

الشكل والتعبير

إن كل عمل فني هو صورة معبرة عن شيء ما , وأن الاختلاف بين الصورة والاشياء الفعلية هو الاختلاف الوظيفي , فالشكل هو الذي يكشف عن مضمون العمل الفني بطريقة تساعد على أبراز الاحساس الجمالي , بغية توضيح حقائق الحياة والاحاسيس والمشاعر الانسانية .

وفي ضوء هذا المفهوم يمكن القول أن الشكل والتعبير متساويان في الاهمية فالتعبير لا يتعدى حدود الشكل , ويعتمد كل منهما على الاخر , ((ومن المحال فهم أي منهما أو تقديرهما إلا داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني وأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه)) . (ستولينتز , 1974 , ص397) .

فالشكل هو العنصر الذي لايمكن أغفاله على الاطلاق , ومن دونه يستحيل أيصال تعبير ما الى المتلقي , وأن ما موجود على سطح اللوحة وما يقوم به الفنان من أيماءات ومن علاقات وبناء وتراكيب لا يكون إلا لغرض التوصل الى التعبير الذي يلم حوله سائر مقومات الابداع الفني .

(إبراهيم , د ت , ص 54) .

والنتيجة التي يود الباحث ايصالها هي أن الشكل يأتي بناء على ما يقرره الرسام على وفق انفعالاته واحاسيسه ومشاعره الوجدانية , ومن ثم الفكرة التي اختمرت في عقله نتيجة لذلك , وهذا ما يقدمه على سطح اللوحة عن طريق الشكل .. أو الاشكال التي يعبر من خلالها عن تلك الانفعالات التي يستلمها المتلقي . يعي , 1992 , ص 20)

وتأسيساً على ذلك فأن لكل الاشكال طاقات تعبيرية والشكل الذي يخلو من هذه الطاقة التعبيرية لا يمكن أن ندركه شكلاً ... فألاشكال لا بد أن تحمل تعبيرات محددة وذات دلالة مفهومة لدى المتلقي وعلى وفق هذا المعنى فان التعبير يصبح أحد أهم العناصر التي تدخل ضمن نطاق تركيبة الشكل الذي أول ما يدرك فيه هو التعبير وقبل أي شيء آخر على الرغم من أختلاف التعبير في نسب الادراك من شخص لآخر .. لاختلاف خبرات وتجارب كل منهم والتي لاتتشابه بين أي أثنين .

وللتعبير محتويات فعل مباشرة وغير مباشرة , فالفعل المباشر هو الذي يراه بصر المتلقي ويدركه , في حين التعبير غير المباشر هو الادراك الحسي العقلي الذي يعطي الشكل حالة معينة ويوصل تعبير بحالة مختلفة . فان الاشكال الموحية بالتعبير تحقق نوعاً من الاتصال الفعال بين الشكل والموضوع , ومن ثم فأنه يحقق تعبيراً عالياً عن الحركة الباطنية لكل علاقات البناء والعلاقات المؤثرة في نتاج فعل التعبير , وأن طاقة الشكل التعبيرية مرتبطة بقدرة الرسام وتقنياته وانفعالاته التي ترتبط توقعاته وتخيلاته المستقبلية .

مجموعة الاشكال الهندسية . دلالاتها النفسية .

- المربع . متناسب , مستقر , ثابت , ويعني الجهات المتساوية .
- الدائرة . الصفاء , الطمأنينة , اللانهائية .
- المثلث . مختزل , بسيط , منطلق , متنام , مستقر , هادئ .
- المستطيل . التمدد والتوازي .
- المكعب . الفضاء , القوة , الغموض .
- الهرم . الانطلاق , الاستقرار , الديمومة .
- الاسطواني . التدحرج , الحركة .

مجموعة العناصر	دلالاتها النفسية
- التوازن	تناظر , أستقرار , تقابل , تكافؤ .
- الفراغ	المجهول , الضياع , المطلق , السكون , اللاحياة .
- النقطة	المركز , البداية , الانطلاق .
- التظليل	تجسيم , غموض , ظلمة .
- التجسيم	الهيئة في شكل محاكاة الواقع .
- التباين	التنوع , الحياة .
- السيادة	الاهتمام , السيطرة , القوة , الإثارة .
- التكرار	التنظيم , التماسك .

(جسام , 1999 , ص103 – 104)

سايكولوجية دلالات الخط

مما لاشك فيه أن الخط هو من أقدم العناصر التي عرفها الإنسان على وجه الأرض كوسيلة للاتصال وللتعبير عما يكتبه من رغبات ، أو لنشر عقائده الدينية والدنيوية ، التي تعد رموزاً

خطية لأفكاره (عبو ، 1982،ص77)

والواقع أن الاتصال ينطوي ضمناً على وجود نية التأثير في الغير ، فهو يشكل نشاطاً اجتماعياً. (ريد ، 1975، ص226)

وهذا واضح في تأكيد الإنسان ، في بداية التاريخ ، على عنصر الخط ، واعتماده في تحديد الأشكال والتكوين العام للعمل الفني . فقد كان رجل الكهف يعبر بواسطتها عن الأشكال التي يراها ويحاول تقليدها عن طريق رسم خطوطه بعفوية ، وبدائية. واضحة التعبير.(رازموسين،1986، ص91)

أن ما يحمله عنصر الخط في الرسم التعبيري من دلالات نفسية ومفاهيم فكرية وروحية جعلته من أهم السمات المميزة لهذا الفن فضلاً عن انه جزء مهم من أجزاء التكوين الفني ، لذا فان إتقانه من قبل الرسام التعبيري يبعث المتلقي على التأمل والنظر فيه لاستخراج مكنوناته الدلالية والوجدانية . (جيبهارت ، 2005، ص147)

الخط عنصر رمزي لا وجود له في الواقع ، فهو متخيل ، وهذا سبب التأكيد عليه ، في بيئة تعتمد الرمزية في كل فنونها .

فيقول (ونج) أن الخط هو عنصر مفاهيمي غير مرئي وغير موجود فعلياً ولكن نستشعر بوجوده من خلال تحديده لشيء ما وفي ضوء ذلك يعّرف الخط : " هو نقطة تتحرك بمسار يصبح خطاً ما ، الخط له طول ، ولكن ليس له عرض ، له موقع واتجاه ، وهو يشكل حدوداً للمستوى ".

(القزويني ، 2003، ص 8)

وان البعض يعد الخط الأساس في الفنون جميعاً ، لقدرة الخط على الإيحاء بأشكال لا حصر لها ، وذات دلالات عديدة ، وهو من العناصر المهمة في بناء العمل الفني ، إذ يعطي للشكل وجوده المرئي والحسي

ومما لاشك فيه أن الفن لغة واللغة هي وسيلة اتصال وإيصال للمعلومات والأفكار من مصدر إلى متسلم وفي الفنون الجميلة وخاصة الرسم تصبح عملية نقل الأفكار والانفعالات عن طريق التعبير عنها بواسطة لغة بصرية تنظم وفقاً لإمكانيات الخط واللون على سطح ذي بعدين والخط أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفاً ، عندما نغضب أو نتوتر أو تشرد أذهاننا ونكتب أو نرسم خطوطاً على الورق غالباً ما تمثل هذه الخطوط حالة خاصة بنا . (عبد الحميد ، 1987، ص253)

ونظراً لأهمية الدلالات النفسية للخط في الرسم فقد أجريت عدة دراسات نفسية حول ما يمكن أن توحي به الخطوط المرسومة من أحاسيس ، ومن خلال البحث عن التأثير النفسي الذي يوحي به شكل الخط ، وقد أسفرت هذه الدراسات بعدة نتائج قائمة على حكم أغلبية المفحوصين ، وقد اجمعوا على أن الخطوط ذات المنحنيات الواسعة توحي بالهدوء ، وان الخطوط المستقيمة ذات الزوايا توحي بالاضطراب والارتباك ، كذلك أُجري بحثٌ في الدلالة النفسية التي توحي به صفة الخط ، فقُدم رسمان تصميمها واحد ، ولكنهما مختلفان فقط في صفة الخطوط ، إذ أن الرسم الأول يتكون من خطوط منحنية ، أما الرسم الثاني فهو من خطوط مستقيمة ذات زوايا مع العلم أن ملامح الوجه في الصورتين غير واضحة لذا كان الحكم بالدرجة الأساس قائم على صفة الخطوط فكانت نتائج الصورة ذات الخطوط المنحنية توحي بان الشخص المرسوم عاطفي أو شفوق أو خيالي أو مستعطف أو خنوع ، أما نتائج الصورة الثانية ذات الخطوط المستقيمة ، فكانت توحي بأن الشخص وقور، جاد، رزين، وخلصت الدراسة إلى أن " لصفة الخطوط أثراً كبيراً في الربط بين الموضوع الذي يجري تصويره والفكرة التي يريد المصور أن يعبر عنها . (عبد الفتاح،1974،ص75-74)

كما أجريت دراسات نفسية حديثة أشارت إلى إن الخطوط المستديرة فضلها الذكور ، بينما الخطوط المستقيمة فضلتها الإناث وهذه النتيجة فسرت في " ضوء الرمزية الفرويدية للإشكال والخطوط ، وهي رمزية تقوم أساساً على تفسيرات جنسية ". (عبد الحميد ، 1987، ص254)

أما في نظرية (سانتيانا 1863-1952) في تفسير عملية أدراك قيمة الخط الجمالية ومن ثم الشكل ككل ، فهي تعتمد على أساسين : احدهما نفسي (سيكولوجي) والأخر فسيولوجي ، وكما انه حدد في نظريتيه أربعة محددات(*) لابد من توفرها في أدراك الشكل إدراكاً جمالياً ، هذه المحددات جعلت سانتيانا يرفض أن يرد جمال الشكل إلى جمال العناصر التي يتألف منها ، لان ابسط الخطوط يختلف تأثيرها باختلاف النسب بينها ، كما وجد انه لا يمكن رد الشيء الجميل إلى التعبير ، لأنه بذلك يلغي كلية وجود قيم جمالية مباشرة وردها جميعاً إلى ما توحي به من أحكام خلقية.

ويجد الباحث في وجهه نظر سانتيانا التحليلية النفسية للخط توافقاً من الطروحات للرسم التعبيري من حيث أن الفنان لا يتوقف عند حد نقل المظهر الحسي للأشياء و الموضوعات كما هي في الواقع ، بل يتعدى ذلك ليعبر عن رؤيته الذاتية للكشف عن حقيقة الوجود والحقيقة أن الوجودية تشترك مع الظاهراتية في أن الفن يقدم لنا الأشياء وظواهر الوجود في عيناتها ذلك أن الفنان يستبصر المعني والماهية في ألواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال أو العيان المباشر فالفن يؤسس موضوعه من واقعه معطاة يضفي عليها المعنى والدلالة . (سانتيانا ، دت ، ص102)

فمن الناحية النفسية الخط المستقيم يختلف أثره في النفس عن اثر المنحني على وجه واضح يكاد يكون عاطفياً ، كما تختلف الآثار التي تولدها المنحنيات المختلفة فيما بينها ، فالإحساس المختلف في النفس يقابل الاحساسات المختلفة التي تبثها الخطوط المختلفة ، فالخط مهما يكون بسيطاً له دلالة وقيمة مميزة وغالباً ما يكون له أيضاً جمال موجود في طبيعة إدراكنا لشكله . وان الذي يجعل هذه الاحساسات يوحي احدهما بالأخر ، ومن ثم يجعل مقارنتها ممكنة ، هو اشتراكهما بلون عاطفي واحد ، والتعبير الناتج من أحساسين إنما يرجع إلى اشتراكهما مصادفة في الصفة من الصفات التي تؤثر في حواسنا ولا علاقة لهذا التأثير بإدراكنا لهذه الصفة نفسها في

(*) المحددات الأربعة :
1- الإدراك الجمالي للشكل إدراك قيمي ذوقي ،ونعني بالقيمة اتجاه من الذات وميل وجداني نحو الشكل المدرك .
2- الحكم الجمالي إحساس ايجابي واقع على الشيء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك ، وليس كالحكم الخلقي يحتم عليه تعيين مواقع النقص للنهي عنه.
3- اللذة الجمالية ليست وسيلة منفعة وقتية بل هي حساسية شفافة .
4- أحساس الجمال يتميز بأنه يتضمن أخراجاً للنشوة الباطنية الذاتية إلى الشيء الخارجي ليضيفها إليه وكأنها جزء منه . ينظر (سانتيانا، دت، ص89)

مجال مختلف ، وهذه الصفة الماثلة في الشكل بوصفها اللون العاطفي الموحد أو القيمة الخاصة لهذا الشكل .

(سانتيانا، دت، ص110)

فقد رد (سانتيانا) الجاذبية الجمالية للخط ، إلى العلاقة القائمة بين أجزائه ولكن وفق فعاليات فسيولوجية ونفسية (سيكولوجية) في آن واحد ، حيث أن العدسة في العين وبطبقاتها المختلفة تجعل من تصوير الموضوع نقطة بعد نقطة ممكناً والإحساس بوضع أي نقطة يتألف من توترات في العين، ولا تنزع العين إلى دفع هذه النقطة إلى مركز الرؤية فحسب ، وإنما تشعر بالإيحاء بجميع النقاط الأخرى المتعلقة بهذه النقطه في نسيج التجربة المرئية. (سانتيانا،دت،ص112)

وفقاً لهذا التفسير تولّد الدائرة أحساساً متجانساً مهما كان الاتجاه الذي قد ترفع العين إلى النظر إليه ، وهذا يفسر لنا ذلك الطابع العاطفي للدائرة وهي شكل تنقصه صفة الإثارة على الرغم مما في بساطته وجماله ، وما في اتصاله من روعة لهذا فان القطع الناقص أجمل من الدائرة لان تأثيره اقل رتابة وأكثر إثارة من تأثير الدائرة " إذ تستطيع العين أن تتحرك فيه بسهولة وتنسيق بين أجزائه وتميز بينها في الأهمية ، والعلاقات بينها وبين موضوع الرؤية ليست واحدة في جميع الاتجاهات"

أما الخط المستقيم فالتوترات التي تثيرها النقاط المتكون منها لها علاقات مماثلة بعضها من بعض مما تبعث العين أن تتابعه طول الوقت ومن ثم يثير أحساس بالجمود ، أما في الخط المنكسر المتعرج فتختلف التوترات تماماً من لحظة إلى أخرى ، كما أن الخط المستقيم البالغ الطول في قياسه فنزعة الحركات المترابطة فيه سوف تأخذ في التمزق بالتدرج ، وعلى العكس من ذلك ، نجد أن الخطوط المنحنية تحدث حركات متنوعة في العضلات البصرية أكثر طبيعة وانسجاماً ، " وتجد العين البصيرة في بعض النقط عند مختلف الانحناءات إيقاعاً وعلاقات من التوافق والانسجام إذ في كل منعطف في هذه المنحنيات نحس بالوضع السابق وفي الوقت نفسه نحس بالجدة والتغيير لهذا اتصف الخط المنحني بالانسياب والرشاقة (سانتيانا ، دت ، ص115)

أما (جون ديوي 1859 – 1952) فنجد عنده الدلالة النفسية التي توحي بها الخطوط وفق الخبرات المكتسبة للأشخاص حيث يتناول دور الخبرة ، هذه الخبرة مهما كانت بسيطة وضئيلة الشأن أم جسيمة إنما تبدأ بنوع من الدفع أو الاندفاع وهو حركة الجهاز العضوي بتمامه .

ومنه يرى (ديوي) أن الجهاز البصري لا يعمل عن بقية الحواس ، لهذا لا تستطيع " نسبة كيفيات الخطوط التي نختبرها عن طريق الإبصار إلى فعل العينين وحدهما "

(عبد الحميد،1987، ص169)

بل هناك ترابط بين الكيفيات الحسية التي تصل إلينا عن طريق الجهاز البصري مع تلك الكيفيات الأخرى الواصلة إلينا من " الموضوعات المختلفة عبر ضروب النشاط الجانبية أو الإضافية التي تقوم بها فالاستدارة التي نراها هي استدارة الأجسام الكروية والزوايا التي نراها ليست مجرد نتيجة لتحولات في حركات العين ، إنما هي خواص تميز الكتب والصناديق التي نمسكها بأيدينا ، والمنحنيات هي قوس السماء وقباب المباني والخطوط الأفقية إنما ترى كأمتداد أو حدود الأشياء المحيطة بنا " (القز ويني ، 2003 ، ص87)

فالطبيعة لا تعطي لنا خطوطاً منعزلة أو قائمة بذاتها ، بل ما ندركه بالتجربة من خطوط هي خطوط الموضوعات ، أو حدود الأشياء ، وبما هي كذلك ، فهي تعبر عن الموضوعات التي سبق لها إن حددتها أو وصفتها ، وتربط بينها ، كذلك فهي تعبر عن الأساليب أو الطرق التي بها تؤثر الأشياء بعضها في بعض وبالنتيجة تؤثر في نفس المتلقي .

لهذا السبب ، فان الخطوط قد تكون " متذبذبة ، أو مستقيمة ، أو منحرفة أو ملتوية ، فضلاً عن إنها تبدو في الإدراك المباشر وكأن لها قوة تعبيرية أخلاقية . وقد تكون الخطوط وثيقة الصلة بالأرض أو طموحة تتطلع نحو السماء ودودة صميمية ، أو متباعدة باردة ، جذابة مستحيلة أو حادة منفردة ، فهي تحمل معها (في كل هذه الحالات) خواص الموضوعات نفسها "شكل (7)

(ديوي،1963، ص17)

وعن تحليل عنصر الخط في لوحات (بول كلي) (1879 – 1940) يقول الفنان (ماكس ارنست) (1891-1976) وهو يشرح خطوط (كلي) في لوحاته فيصفها بأنها " تمضي في نزهة في ارض الفهم الأفضل " وان النزهة تخلف في المرء الكثير من الانطباعات أنواع شتى من الخطوط ، الضربات ، اللمسات ، السطوح الملساء ، السطوح المرقشة ، السطوح المظللة ، حركة تموجية ، حركة محددة ، موصولة الحركة ومضادة , مرقطة ، متموجة ، مسورة ، مرهفة . يتلاشى الخط .. ثم يستعيد قوته ثانية " . (ريد ، 1986 ، ص99)

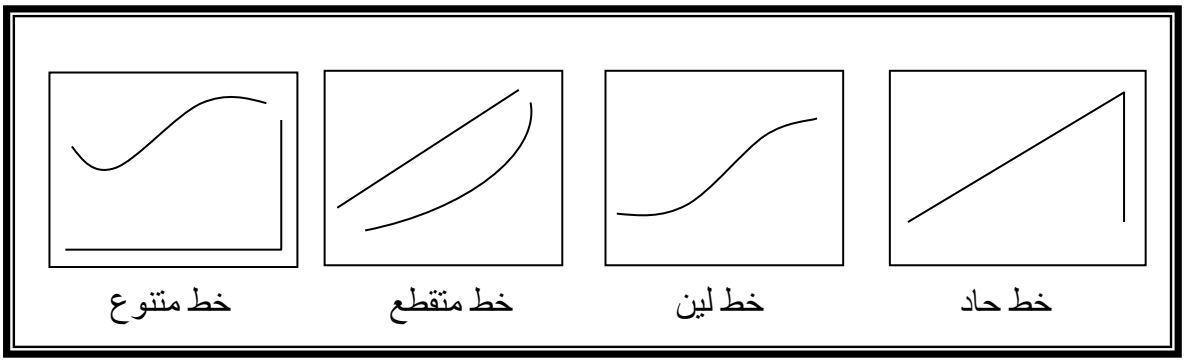
ويمضي(ماكس ارنست) في تحليلاته وتخيلاته مع خطوط (كلي) وكأن تلك الخطوط تتنفس وتعيش وتقوم بأعمال .. إنها كانسان يعيش ينفعل يتصارع ويتصايح أو يرقص سعيداً .

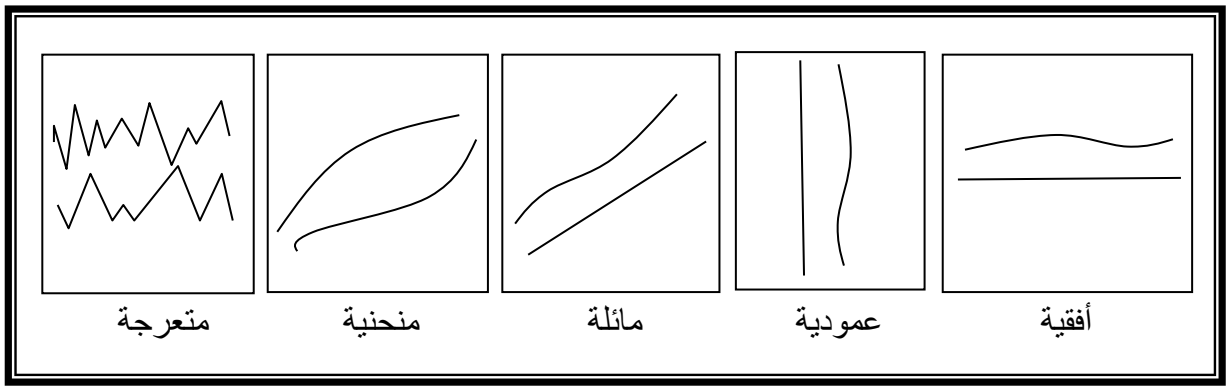
مما تقدم يتضح أن الخطوط تحمل في ثناياها معاني وهي على أنواع :

الخط الانفعالي الصفة .. أي إننا نشعر عندما ننظر إلى هذا النوع من الخطوط أن هناك طاقة انفعالية قد فرغها راسمها عندما وضعها على الورق ، نجد ذلك مثلاً عند (بولوك) وقد نجدها عند غيره من كبار الفنانين ايضاً . إننا نجد احساساً لدى المتلقي لرسوم من هذا النوع وكأن الخطوط تختزن في داخلها طاقة انفعالية تعبيرية . وهي خطوط سريعة . والسرعة هنا تتوافق مع انفعال الفنان الذي عليه أن يفرغ حيوية تعبيره بسرعة قبل أن يهدأ ، كما إن الخطوط متنوعة في السمك واللون والوتيرة . (عبد الغني ، 1990 ، ص23)

وقد يكون الخط مفكراً .. أي أن نشعر أن راسمه كان يفكر عندما رسمه ، فمثلاً في رسوم المصريين القدماء نجد أن الخط بخروجه ودخوله (أي ذبذبته) قد قام على يد فنان حساس دارس للطبيعة والتشريح وهو خط عاقل مفكر ذو نظرة تأملية مدركة . والخط هنا يرسمه الفنان ببطء وروية وتعقل معه اتزان في شخصيته غير انفعالية وهي غالباً خطوط لها سمك وثقل واحد . كما نجد ذلك أيضاً في رسوم الفنانين اليابانيين.

وقد قام الفنانون اليابانيون إلى اختزال الخطوط إلى مجموعة من الاصطلاحات المحددة ، فكل خط دقيق لا لوع فيه – هو موجب وصريح ، وخط عصبي حاسم والى خشن وصلب وقاس وحدي .





شكل (7)

يوضح أشكال وأنواع الخطوط

وقد يعبر الخط عن كتلة ، فمن ابرز مميزات الخط هو قدرته على أن يوحي بالكتلة أو التشكل الصلب : فإننا نحس بان الجسم الإنساني مثلا المرسوم بمجرد خط خارجي ، مجسم ملفوق.

فضلاً عن ذلك قد يعبر الخط عن الحركة ويقد بالناحية الجمالية الذاتية للخط عن طريق رقص الفرشاة على اللوحة في مرح فنحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره . فالخط لا يتحرك ولا يرقص . (عبد الغني ، 1990 ، ص28)

وقد يكون الخط باحثاً ، فهو لا يسير بسهولة بل يتعثر أثناء سيره ، فينتهي ليبدأ من جديد وهكذا. ولكن هذا النوع من الرسوم لا يدل على الركاكة وإنما هو نوع من التخطيطات قد يلجأ إليها الرسام أثناء رسم لوحة وهو يبحث في نفسه وأفكاره . ولكنه أخيراً يثقل خطوطه ليفصلها ويكون بذلك قد حسم الرسام الموقف . (عبد الغني،1990، ص31-32)

كما قد يكوّن الخط خطوطاً مستقيمة تتكسر لتكون زوايا تغير من اتجاهاتها لتعبر عن جسم بشري مثلاً ، ليعبر الفنان عن معمارية الشكل .

ومما تقدم يرى الباحث أن للخط أهمية كبيرة من إمكانياته ووظائفه المتعددة ودلالاته نستطيع أن نتلمس انه برغم التعدد إلا أن الرسام التعبيري لا يلجأ إلى وظيفة أو دلالة واحدة منها فقط وإنما يخلط بين دلالتين أو أكثر ؛ فهو ينتقي ما يلائمه ولا يحجر على حريته احد ، وعلى قدر إحساسه يرسم .

وتجدر الإشارة إلى دراستي (اولبورت) و (فيرنون) حول علم الجرافولوجيا (*) (Graphology) ، وقام الباحثان بالدراسة الثانية بالاشتراك مع د. ب. لوكاس (D.B Lucas) وهو متخصص محترف في الجرافولوجيا وجون.أي.دوني (June .E.Downey) وهي أخصائية نفسية . وقد حاولوا في دراستهم اختبار مدى ما يمكن الوصول إليه من أحكام دقيقة عن الشخصية وأبعادها النفسية من خلال خط اليد ، وكان جل اهتمامهم في المزاوجة بين عينات الخط وبين الصور العامة للشخصية ، ولم يهتموا بالتحليل التفصيلي لخط اليد . وقد اعتبر من النتائج التي قدمت دليلاً معتدلاً على الاتفاق بين خط اليد وهو صورة تعبيرية للسلوك وبين البناء السيكولوجي العام للفرد . (هول ، 1969 ، ص372)

واستخلص (اولبورت) و(فيرنون) بعد عرضهما النهائي للنتائج الايجابية لبحوثهما : " يبدو من نتائجنا إن كلاً من تعبيرات وجه المرء وخطه يعكس نمطاً فردياً ومستمراً في جوهره . ولا يبدو أن نشاطاته التعبيرية معزولة ومنفصلة عن بعضها البعض ، بل إنها تبدو منتظمة ومنمطة . وبالإضافة إلى ذلك فان الدلائل تشير إلى إن هناك اتفاقاً بين الحركة التعبيرية وبين الاتجاهات والسمات والقيم والاستعدادات الأخرى الخاصة بالشخصية الداخلية للفرد " (Allport,1933,p 248)

الدلالات النفسية للملمس

إن الملمس في مجال الفنون ثنائية الأبعاد مرتبط فقط بالإدراك البصري ولا ارتباط له بحاسة اللمس ، أي انه عبارة عن إثارة بصرية للناظر.

كذلك فان للملمس دلالاته في الأعمال الفنية وهو أمر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الإدراك الحسي وبمفهوم نفسي وفلسفي ايضاً .

فالملمس هو بمثابة المظهر الخارجي الطبيعي أو الصناعي للأجسام والأشياء المختلفة ففي الرسم يوحي الملمس المادي الحقيقي بماهية المواد المستخدمة مثل النعومة والصلابة والخشونة والليونة ، حتى نرى إن الرسام يزيد من كثافة الألوان أو الضربات اللونية البراقة أو من قوة وحدة

(*)- دراسة الشخصية عن طريق الخط (هول ، 1969 ، ص371)

الخط ليعطي مدلولاً رمزياً من خلال الملمس بعملية الإيحاء . (عبد الفتاح ، 1974 ، ص223)

وللملمس دور بارز في اكتساب العمل الفني بعده النفسي الظاهر وسواء أكان الملمس طبيعياً أم صناعياً يمكن الاستدلال عليه بواسطة الملمس والإدراك البصري وله علاقته المباشرة بعملية الإدراك تلك التي توحي بمتأثرات الملمس للإيحاء بمدلولات نفسية خلال جملة أسباب هي :-

1- تشكل انعكاسات الضوء على لوحة ما ذات ملمس معين أهمية قصوى في الإيحاء النفسي بمدلولات نفسية وفلسفية .

2- تشكل شفافية العمل الفني (ملمسياً) أهمية في الإيحاء بالبعد والقرب من الناظر.

3- يرتبط الملمس بدرجة نقاوة اللون وكثافته وبريقه وكلها سمات تؤدي إلى الاختلاف في الإدراك البصري . (سكوت ، 1950 ، ص193)

مما تقدم يستنتج الباحث بان الملمس أداة تصويرية وضعت لتؤدي وظيفة رمزية ولتحمل دلالات نفسية بتعبير فني وأدبي ،وهذا التعبير يمكن أن يستخدم على الصعيد الذاتي والموضوعي بالنسبة للمتلقي ، فعلى الصعيد الموضوعي بامكانه أن يصف بعض القياسات البسيطة والخصائص السطحية ، وعلى الصعيد الذاتي فهو يمكن أن يوظف ليوميء بالعديد من الحالات والاستجابات العاطفية .

الدلالات النفسية للفضاء

اختلفت الرؤية الادراكية البصرية للفضاء وتفسيراته تبعاً لجو التفسير والتذوق الجمالي وأصبح ممكناً أن يكون الفضاء قاعدة الإدراك البصري وبذلك يكون رمزاً هاماً من رموز العمل الفني.

إن القرن العشرين وما احتواه من اختلاف في الأفكار والفلسفات والنظريات النفسية الحديثة يعد بحق قرن الإشارة والدلالة والرمز وضغط التفاصيل لما في فكر الإنسان من دلالات نفسية ، وبذلك أحس بالفضاء وبنى عليه نظرياته في الفن وفقاً لرؤياه الادراكية البصرية تلك وما أبصر الحاسة تجول في فضاء فسيح . (عبد الغني ، 1990 ، ص72)

ونظراً لخضوع (التنظيم الشكلي) لتلك المتغيرات وما يحققه من أبعاد نفسية وجمالية وهي بمثابة نتائج قام بها علماء النفس لمدرسة (الكشطلت) وهي ما عرف بمبادئ التجميع الكشطاتي فأنها عدت تغيرات لتنظيم عناصر الرؤية البصرية لأدراك الفضاء المحيط على الوجه الأتي :

1- كل إدراك هو شكل شامل : يدرك المتلقي الشكل كمجموعة موحدة لا فاصل بين عناصرها . وهذا يعني أن أدراك التفاصيل بين شكلين انتباهياً ومسحاً بصرياً منظماً .

(صالح ، دت ، ص26)

2- القوة التي تفرضها الخطوط الوهمية في تنظيم الفضاء المدرك حسياً تعد كبيرة جداً كما أن وظيفتها الأساسية هي السيطرة على أدراك الإنسان.

3- يعد الدور الدلالي للفضاء دوراً تعزيزياً ويدرك من خلال المفاهيم الآتية :

أ- يفهم الإنسان أن لا أدراك للعناصر من غير أدراك الدور الدلالي للفضاء .

ب- لا يتحقق التأسيس الدلالي ألا من خلال دور الفضاء المحيط بعناصر الأعمال الفنية مهما اختلفت وتباينت في الزمن .

ج- للإدراك دور أساسي في مرجعيات المتلقي ووضعه المكاني والزماني والنفسي .

(صالح،دت،ص2)

وان مسالة ارتباط التعبير بالفضاء عن الفنان ذات ارتباط بالحالة النفسية وعلى ما يأتي :

1- تعبير عاطفي ---------- مثالي

2- تعبير وجداني ---------- ذاتي

3- تعبير تأثري ---------- سحر، دين، فن

وبناء على ذلك يمكن أن يكون الفضاء على نوعين

أ- الفضاء المفتوح .

ب- الفضاء المغلق . (الخفاجي ، 1999، ص95)

الدلالات النفسية للأفق :

إن لإحساس الفنان وانفعاله الباطن دوراً فاعلاً في التعبيرية ويظهر ذلك جلياً في تطويع كل مفردة في اللوحة وخضوعها إلى تلك الانفعالية التي يميل إليها التعبيريون بالنفاذ إلى عالم روحي وسبر أغوار النفس البشرية للوصول إلى حقيقة الحالة بما يشوبها من إحساس دائم بمعاناة الحياة .

فنرى مثلاً في لوحة الفنان (ادفار مونك 1863-1944) (كآبة1899) شكل (19) . العزلة التي مثلها الفنان في المرأة الجالسة واللون السائد المحيق بشخصيتها ، ونرى خط الأفق من خلال النافذة الذي أشير إليه بخطوط بسيطة ليكون الامتداد لموضوع اللوحة وقد تجرد ما يحيط به إلا من بضعة وريقات وهي إشارة إلى العلم المحيط (الجو) بموضوع اللوحة الذي لا يحمل شيئاً إلا امتداد للحالة وهنا نفهم ماهية الدلالة النفسية للأفق ، حيث أصبح الأفق هنا أفقاً نفسياً معبراً ودالاً عن انقباض نفسي تحت ظرف ما وما كان يبحث عنه مونش (قد اكتشفه عبر هروبه من طوق وتوتر مجرى الحياة المتمدنة ولجوئه إلى عالم ملحمي ، شبه أسطوري ، يضرب جذوره في واقع مأساوي وإنساني) . (قسم الترجمة , مجلة أفاق عربيه ، 1987 ، ص115-116)

ويبرز الأفق مؤثرات الفنان النفسية وانعكاسها في عمله ، فقد يمثل الأفق الإنسان في حالة نفسية ما يمثلها ويسقطها على مفردات عمله وشخصياته ونرى ذلك بقول مونش " إن جذور فني تكمن في فكرة كيف أستطيع توضيح سوء التفاهم بين ذاتي والحياة ، إن فني هو اعتراف ذاتي " .
(قسم الترجمة , مجلة أفاق عربيه ، 1987 ، ص 116)

ومن هنا يتضح ما يمكن أن يسقطه الرسم التعبيري من أثر نفسي على الأفق وما يمكن أن يحمله من قلق ملازم لكل المفردات عمله كما إن للأفق دوراً في توكيد هذا القلق والتأويلات التي يحملها فهو يسفر عن انفعال واضح يملأ فضاء اللوحة بمجرد الإشارة إليه بخط بسيط .

يخلص الباحث إلى أهم النقاط التي تميز بنية الأفق ودلالاتها النفسية في الرسم التعبيري الحديث بالاتي :

1- يظهر ما في نفس وشخصية الفنان من اثر وانفعال في الأفق ويؤثران فيه وفي بنيته الإنشائية كما تمت الإشارة إلى دلالة الخط تحت تأثير ذلك الانفعال ، أو حد فاصل ليؤدي وظيفة متوافقة والحدث الإنساني .

2- يأول الأفق هنا إلى أفق نفسي ، أو أفق شخصية الرسام بكل عالمها وفي النهاية هي إسقاط لحالة الفنان على مفرداته التي تأثر بها وحالة الأفق كبنية إنشائية ترمز لحالة المفردات فيها .

3- تعدد الأفاق يؤدي إلى تعدد المعاني والعوالم وبذلك تولد حالات عدة ولكن كل أفق يحد عالماً مستقلاً بذاته (كما في الرسوم السريالية) .

دراسة الشخصية عن طريق الرسم

إن الاعتقاد بان كل فرد يضفي على تعبيراته الفنية شيئاً من سمات شخصيته وخصائصها اعتقاد قديم دعمته الأبحاث الحديثة في ميدان علم النفس والفنون الجميلة وخاصة دراسات فرويد (Freud) الذي يرى أن للفن مثل الأحلام دلائل يمكن استخدامها لسبر أغوار النفس البشرية . كما تقدم في البحث . (مليكة ، 1968 ، ص10)

وقد وجدت كارين ماكوفر (Karen Machover) عندما كانت تقوم بتطبيق اختبار رسم الرجل لقياس ذكاء بعض الرسامين الذين حصلوا على نسب ذكاء متساوية إنهم يعبرون في رسومهم للرجل عن اتجاهات مختلفة تماماً وقد عززت (ماكوفر) هذه الملاحظات بمتابعة أفكار وتعليقات الرسامين الآنية أثناء وبعد رسمهم لصورة الرجل ، كما قامت بتطوير الاختبار بعد أن تأكد لها إمكانية استخدامه بوصفه أداة اسقاطية ، حيث جعلته اختباراً لرسم الشخص (أي شخص) بدلاً من رسم الرجل كي يصبح أداة لقياس الشخصية . (عبد الكريم ، 2005 ، ص2)

وتستند العديد من أدوات قياس الشخصية من خلال الرسم على إطار نظري مفاده أن الفرد عند ما يطلب منه رسم شخص فسوف يعتمد على مصادر ذهنية لحل هذه المشكلة ، ومعنى هذا انه سيختار من معلوماته الذهنية ، وقيمه النفسية شعورياً ولا شعورياً .

وبما إن النفس هي المنظار الذي نرى من خلاله كل أمور حياتنا ، وبما إننا خلال مرحلة نمونا نتعلم أن نربط بين أحاسيس وادراكات وانفعالات خاصة ، وبين أعضاء معينة في أجسامنا ، فان هذه الارتباطات والأحداث جميعها لابد وان تجعل الفرد يتأثر بصورة ذاته عند القيام برسم

صورة شخص ما ، وعليه فرسم الفرد لصورة شخص ما هي إلا إسقاط لتصوره عن نفسه وجسمه بشكل مباشر أو رمزي مقنع وهكذا.

ونلاحظ أن العديد من الدراسات التي تعتمد الرسم أسلوباً لفهم الشخصية قد استعانت بمفاهيم نظرية التحليل النفسي كمفهوم الحتمية السيكولوجية ، ومفهوم رمزية الدوافع اللاشعورية ، وهذان المفهومان يؤكدان أن لكل أسلوب يقوم به الفرد مهما كان مستغرباً له دلالاته ودوافعه السيكولوجية الشعورية واللاشعورية . واعتماداً على هذين المفهومين استخدم فرويد أسلوب التداعي الحر والتفسير الرمزي للأحلام ، وفلتات اللسان للكشف عن محتويات اللاشعور وعليه فان لكل سلوك لفظي وحركي يبدر من المفحوص أثناء وقبله بالإضافة إلى الرسم نفسه ، دلالات سيكولوجية ظاهرة أو لا شعورية موغلة بالرمزية سواء أكانت هذه الدلالات واضحة للفاحص ، أم لم تكن واضحة للفاحص . (شنايدر ، 1984 ، ص21-22)

ويجب أن لا يفهم أن الإسقاط في الرسوم يتم بوضوح وببساطة دائماً ، في بعض الحالات يقوم المفحوص بإظهار صراعاته النفسية المتمركزة حول عضو من الأعضاء أو صفة من صفات الشخصية عن طريق التعويض ، بل المبالغة في التعويض ، فقد نلاحظ في رسوم فنان يعاني من الهزال الشديد ، تركيزه على رسم جسم ذكري أو أنثوي ضخم مكتنز الشحم ، وعلى العكس فقد يقوم فنان متضايق من ازدياد وزنه برسم رجل أو امرأة بجسم رشيق حد المبالغة ، أو رسم رجل مفتول العضلات تبدو عليه سيمياء الرجولة والخشونة . ومثل تلك الإسقاطات تعبر عن رغبات عميقة الجذور ، وربما تعبر بشكل صريح عن ضعف عضوي ، أو تعويض مبالغ فيه لهذا الضعف ، أو مزيج من هذه العوامل مجتمعة . (عبد الكريم ، 2005 ، ص4)

كما تفيدنا نتائج الدراسات إن الإسقاطات النفسية على الرسوم تعكس أيضاً تأثر الأفراد بعوامل أخرى كاتجاهاتهم نحو أشخاص مهمين في حياتهم مثل الوالدين أو متأثرين بتجارب حياتية وبصيغ تعامل أثارت فيهم أحاسيس انفعالية معينة أو باتجاهاتهم نحو الجنس الأخر أو المجتمع والحياة من ناحية عامة .

ومع اختلاف طرق تحليل الرسوم واختلافاتها الفرعية يمكن أن نلحظها في ثلاث نقاط هامة : هي تحليل الرسوم من ناحية الشكل ، ثم دراستها دراسة تخطيطية وبعدها تتم دراسة محتواها في

ضوء طروحات نظرية التحليل النفسي . بالإضافة إلى (سيكولوجية الشخصية) للمتلقي الذي هو أساس في الدراسة والفهم .

وفي ذلك يرى (زكريا) إن العمل الفني هو نتاج لذات أخرى غير تلك التي تتجلى في عادات الفنان ورذائله وتصرفاته وعلاقاته بالآخرين .. ولكي نقف على " ذاته العميقة " التي هي الأصل في كل إنتاجه الفني علينا أن ننفذ إلى باطن شخصية الفنان ، وان عمل الفنان هو وحده الذي يسمح لنا بفهم " الإنسان الحقيقي " (إبراهيم ، 1959 ، ص43)

يرى الباحث إن علينا أن نعرف الفنان أولاً وقبل كل شيء من خلال عمله ، لا من خلال اعترافاته أو تصريحاته ، ومهما كان من أمر تلك الظروف أو الملابسات التي أحاطت بإبداعه الفني ، فان الخبرة الجمالية هي التي تعرفنا بحقيقة الفنان ومن شأن الموضوع الجمالي أن يحيلنا باستمرار إلى صاحبه فهو يتحدث باسم الفنان ،ويفصح عن علاقة الفنان بالإنسان . وان العمل الفني واللوحة تكشف لنا عن شخصية الفنان على نحو أفضل مما تفعله الاعترافات ومدى صدقها . فإننا حين نقرأ عن سيرة فنان أو اعترافاته ، نقوم في الوقت نفسه بالمواجهة والمقارنة بين ما يقوله لنا وما نعرفه عنه ، وليست هذه المعرفة سوى النتيجة التي توصلنا إليها من إطلاعنا السابق على بعض أعماله وقراءة واعية لما بين السطور التي تحدثنا عن صاحبها بلغة الصور الجمالية والشحنات الوجدانية . التي تحمل أبعاداً نفسية لها دلالاتها التي تترجم خطوط للطريق إلى معرفة سمات هذه الشخصية المبدعة .

بينما ذهب (سانت بوف)(*) إلى القول " إن المبدع لا يفسَّر ألا بحياته " ومثل هذا الرأي يعلق أهمية كبيرة على المنهج التاريخي والسيكولوجي فلا نتحدث عن إنتاج أي فنان قبل الرجوع إلى حياته ، والكشف عن تطوره الروحي ، فقد يكون في وسعنا أن نتذوق هذا العمل الفني أو ذاك ، دون أن نكون على معرفة بصاحبه ولكن من المؤكد إننا لن نستطيع الحكم على مثل هذا العمل دون أن تكون لدينا أدنى معرفة بذلك الإنسان الذي حققه ، فعلى نحو ما تكون الشجرة .. تكون الثمرة ، فليس بدعاً أن تكون الدراسة السيكولوجية ضرورة لكل دراسة فنية ، فخبرة الفنان المعاشة هي التي تحدد شكل فنه ومضمونه . (إبراهيم ، دت ، ص36 -37)

(*)- ناقد فني فرنسي (Saint Beuve) .

الرسم والنفس

هنالك ارتباط وثيق وقديم بين الإنسان وبين الفن ، ودلائل هذا الارتباط ماثلة في الآثار المكتشفة لرسوم الإنسان القديم في الكهوف مهما كانت غاياتها مثل هذا الارتباط تأكد في حياة الحضارات القديمة واستمر حتى يومنا هذا . ويرى الباحث بان الفن وخلال هذه الاستمرارية لابد أن يخدم أغراضاً حياتية هامة في حياة الإنسان ، ولعل حصيلة هذه الأغراض هي إن الفن من نوع أو أخر يحفز الإنسان على الإقبال على الحياة ويساعد في التغلب على أعبائها .

إن معظم الناس يستطيعون المشاركة في فن الرسم ، والذي يتضمن عنصري الشكل واللون ، والأوسع تعبيراً من وسائل فنية أخرى عن المكنونات النفسية والصراعات الخفية في حياة الإنسان والتي لا يعيها الإنسان عن نفسه ، وبذلك لا يستطيع التعبير عنها باللغة الكلامية ، حتى وان كان داعياً بمشاكله النفسية ، وهو لذلك يتفادى الإحراج بإخضاع الكلمة إلى تحريف أو تمويه مما يجعلها وسيلة تعبيرية اقل حرية واصالة وصراحة ، أما الرسم فهو لا يخضع لمثل هذه القيود ، وهو حتى إن فعل ذلك ، فيكون في فعله هذا كشف لحياته النفسية الخفية . (كمال،1983، ص454)

وللرسم ميزة أخرى لا تتوفر في الكلمة وهي إن بعض الصور والخيالات لا يمكن نقلها إلا عن طريق الرمز ، كما يتفادى الرسم المحاذير كالخجل والشعور بالإثم . فهو محصن وراء درع من الرمز لا يعرض الرسام إلى أي من هذه المحاذير ، ذلك إن الرسم هو وسيلة تعبيرية رمزية .

فإذا كان للشكل حضوره الملموس في العمل الفني فان تذوق مادة لا يكفي وحده ، لأنه في مثل هذه الحالة يصبح للمتعة الحسية قيمة في ذاتها ونحن نعرف إن الإنسان يبدي استخفافه بعمل فني معين إذا خلا هذا العمل من الدلالة التعبيرية والبعد النفسي كما انه يصاب بخيبة أمل إذا ما كان شكل العمل هزيلاً جامداً وإذا كان الشكل ليس شرطاً وحيداً لظهور المتعة الجمالية ، فالحقيقة هي إن الفنان يعطي محتوى للشكل ورموزه ليس من خلال ما عرضه وحسب وإنما من خلال الطريقة التي قدم بها هذا العمل الفني والتي لا تخلو من سمات متفردة بالفنان . (عوض ، 1994 ، ص47)

إن العلاقة بين النفس والفن لا تحتاج إلى إثبات لأنه ليس هناك من ينكرها وكل ما تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة وشرح عناصرها وهي علاقة تبادل من التأثير والتأثر

فالنفس تصنع الفن ، وكذلك يصنع الفن النفس ، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الفن ،والفن يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الفن هي النفس التي تتلقى الفن لتصنع الحياة . إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا . وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطاراً فيصنعان لها بذلك معنى . والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى .

وحقيقة هذه العلاقة ليست شيئاً مستكشفاً للإنسان الحديث لأنها كانت قائمة منذ أن عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه . فقد أحس الإنسان منذ البداية بهذه العلاقة ولمس أثارها وان كان هذا الإحساس مبهماً . حتى إذا بلغ مرحلة كافية من النضج راح يتأمل هذه العلاقة ويستكشف أسرارها. (إسماعيل ،1974 ، ص13)

وسيستطلع الباحث جملة من أهم الآراء الفلسفية في النفس الإنسانية التي تمثل أساس العطاء الفني والإبداع .

النفس الإنسانية عند الفلاسفة

إن موضوع النفس له بدايات تعود إلى ما قبل الفلسفة اليونانية ، في الفلسفات الشرقية القديمة – العراقية والمصرية والهندية والإيرانية والصينية وغير ذلك ، وقد عرفت عندهم بمفاهيم ومعان متعددة كالأنا ، والنفس ،والروح ،والعقل ،والفكر والشعور بالذاتية .

فقد ظهر التساؤل حول طبيعة النفس الإنسانية تدريجياً في الفلسفة اليونانية فقد كان الاهتمام موجهاً في البداية نحو الكون والكل المحيط بكل شيء ، نحو البعيد النائي . وشيئاً فشيئاً بدأت توجه اهتمامها نحو الأمور القريبة . واقرب هذه الأمور هو الإنسان نفسه

واصطدمت معالجة الفلسفة بمجموعة تصورات تعود إلى ما قبل الفلسفة يمكن حصرها في نقطتين كان لهما دور مؤثر في البحث في النفس الإنسانية :

الأولى : القضية الحاسمة في حياة الإنسان والتي تحير العقول هي قضية الموت . والسؤال عن الموت يؤدي إلى التساؤل حول النفس .

الثانية : عرف الفكر البدائي حالات انجذاب خارج الذات ، يستطيع خلالها بعض الناس من التعرف على أشياء فوق طاقة البشر ، والسؤال عن هذه الأشياء يؤدي إلى التساؤل عن موضوع النفس . (أل ياسين ، 1971 ، ص16-17)

ففي معنى النفس عند (هوميروس) لا توجد الثنائية المعروفة بين نفس غير مادية وجسم والنفس عنده هي الحياة الطبيعية الفيزيولوجية للفرد نفسه ، وهي ليست شيئاً يأتي من خارج الجسم ولا إن مصدره الهي ، بل هي مثال أو شبح أو خيال ، وقد أشار إلى ذلك في أبيات من قصائده ، ألا انه عندما يموت الإنسان تخرج نفسه أي شبحه ومثيله من فمه أو أطرافه .

وشكلت فكرة خلود النفس – عند هوميروس –وعدم الاهتمام بالجسد خطاً فكرياً مناقضاً للتيار اليوناني في ما سبق أراء الفلاسفة في تلك الحقبة من التاريخ . (الالوسي ، 1981 ، ص244)

ولابد من الإشارة إلى أن فكرة دخول النفس إلى الجسم بالتنفس ،وإنها محمولة على أجنحة الرياح مأخوذة من أرسطو من كتاب النفس ويشير أرسطو اعتراضاً بقوله " فالنفس كما يقولون تنفذ من العالم الخارجي إلى الكائنات ، عند تنفسها وتحملها أجنحة الرياح ، ألا انه يستحيل أن يحصل ذلك للنبات ، ولا لبعض الحيوانات ، لأنها لا تتنفس كلها . وقد غاب هذا الأمر عن أصحاب هذا الاعتقاد . (طاليس ، 1949 ، ص35)

أما النفس عند طاليس (*) (624-546 ق.م) يمكن بيانها اعتماداً على رواية أرسطو التي أوردها في كتاب النفس فقد ذهب طاليس إلى " إن النفس تميز به بالعالم كله . ولعل من هنا قد جاء ما ذهب إليه طاليس من إن كل شيء مملوء بالآلهة (طاليس ، 1949 ، ص36)

(*)- طاليس : أول فلاسفة أيونيا خاصة ، وطلعة الفلسفة اليونانية عامة ، ومكانته في تاريخ الفلسفة تعود إلى انه أول من اختط طريقاً للفلسفة ، إذ وضع المسالة الطبيعية وضعاً نظرياً بعد محاولات الشعراء واللاهوتيين .

وقال إن الماء هو المادة الأولى الأصل الوحيد الذي تتكون منه الأشياء وتعود إليه . وقدم على ذلك أدلة " إن النبات والحيوان يتغذيان بالرطوبة ، ومبدأ الرطوبة الماء ، فما منه يغتذي الشيء فهو يتكون بالضرورة ... فالماء اصل الأشياء " . (كرم ، 1953 ، ص13)

واعتبر إن النفس هي مبدأ الفعل والحركة ، ولما كانت الحركة كلية ، فان هذا يعني إن النفس كلية أيضاً ، فاعتبر إن المغناطيس نفساً لأنه يجذب الحديد (طاليس ، 1949 ، ص36)

كذلك فان هرقليدس(**) (540-475 ق.م) ذهب إلى أن النفس هي بخار صدر عنها كل شيء ، وهي صيرورة ، وسيلان مستمر ، ولقد قال ذلك من اجل أن يفسر حدوث المعرفة بالعالم ، لأنه اعتقد بان العارف (النفس) لابد وان تكون متحركة حتى نتمكن من معرفة العالم المتحرك ، " النفس هي التبخر الذي يصدر عنه كل شيء أخر ، وبالإضافة إلى ذلك فإنها اقل الأشياء جسدية ، ثم إنها في حالة سيلان مستمر لان العالم المتحرك لا يستطيع أن يعرفه إلا ما كان متحركاً " (كرم ،1953، ص17)

ويلخص هرقليدس فلسفته بقوله " الأشياء في تغير متصل " وهو يمثل ذلك بصورتين :

الأولى : جريان الماء فيقول " أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين ، فان مياهاً جديدة تجري من حولك ابداً ."

الثانية : اضطرام النار وهي أحب إليه من الأولى ، لأن النار أسرع حركة وأدل على التغير ولأنه يرى في النار المبدأ الذي تصدر عنه الأشياء وترجع إليه.

ويعتقد هرقليدس إن التغير أساس كل شيء ،وان الاستقرار هو موت وعدم والتغير صراع بين الأضداد ليحل بعضها محل البعض ويمثل على ذلك بقوله " لولا المرض لما اشتهينا الصحة ، ولولا العمل لما نعمنا بالراحة ، ولولا الخطر لما كانت الشجاعة. (متّي،1971 ، ص43)

وأثير جدل كثير حول النفس عند الفيثاغوريين (*) ، كان مصدره إن الروايات التي قالت بهذا القول كانت متأثرة بالنظرة الرواقية(**) التي أتت فيما بعد . وتلك هي مسألة نفس العالم . غير

(**)- هرقليدس : هو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة أيونيا . ولد في مدينة افسوس من أسرة عريقة في الحسب ولكنه زهد كل جاه وتوفر على التفكير . غير انه بقي ارستقرطياً يترفع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية (ويلرايت ،1969 ، ص76)

(*) - الجماعة الفيثاغورية نسبة إلى فيثاغورس (572 -497 ق.م) الذي أسس فرقة دينية علمية مفتوحة للرجال والنساء . يعيش أعضاؤها في عفة وبساطة بموجب قانون ينص على الملبس والمأكل والترتيل والدرس والرياضة البدنية .

إن الفيثاغوريين اعتقدوا إن النفس تصدر عن النار الأولى حرارة أو حياة تشيع في أجزاء الكون . إلا إن هذه الحياة أو الحرارة لا تكون شيئاً واعياً مريداً يمكن أن يسمى باسم النفس الكلية كما هي عند الرواقية .

كما نسب إلى الفيثاغوريين اعتقادهم أن النفس هي الذرات المتطايرة في الهواء فمنهم من قال " النفس هي غبار الهواء " وان النفس هي المبدأ الذي به تتحرك ذرات الغبار هذه فقالوا " إن النفس هي التي تحرك هذا الغبار . وهذا يعني إن النفس عندهم هي مبدأ أو علة توافق الأضداد في البدن . وعلة حركته . (كرم ، 1953،ص25-26)

أما سقراط (469-399 ق.م) الذي أرسى احد أهم المفاهيم الرئيسية للوجود اللامادي وهي الروح ، قد عرف بمقولته الشهيرة " اعرف نفسك بنفسك " التي تعد من أمهات الحكم في الفكر الإنساني . (أل ياسين ، 1971، ص27)

ومن هنا فقد عد سقراط مؤسس الفلسفة الأخلاقية لأنه اهتم بدراسة الإنسان وسلوكه ولم يوجه عنايته كسابقيه إلى الأبحاث الطبيعية والميتافيزيقية .ولهذا جاء القول أن سقراط أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض . (التكريتي ، 1988، ص18)

وأعتقد سقراط بان الجسم الإنساني والحيوانات جميعا ، هي من عمل عقل ألهي وعناية إلهية خيرة ، وان العناية الإلهية لم تقف عند حد تكوين أجسامنا بحيث نتفوق بها على الحيوان ، بل أنها منحتنا إضافة إلى ذلك نفساً عاقلة نحصل بها على أحسن الامتيازات . وان نفوسنا تسيطر على أبداننا . وعقد سقراط مماثلة بين العقل الإلهي وبين النفس الإنسانية . (شارل ، 1968 ، ص63)

ولقد أعلن سقراط سيطرة النفس على البدن ، حينما أثبت على هذا النحو تشابه النفس الإنسانية بالعقل الإلهي . بقوله " أن النفس هي سيدة البدن وكما أن العقل الإلهي يحكم العلم ، كذلك النفس تحكم البدن وتسيره كما تشاء . وكما عالج أمراً هاماً وهو فكرة خلود الروح وان النفس ذات وجود خالد لأنها ألهيه . (أبو ريان ، 1976، ص139)

(**)- الرواقية : مدرسة أسسها (زينون الاكتومي) الذي ولد في قبرص عام 336 ق.م من اصل فينيقي أسس مدرسة في روّاق فأطلق عليه وأصحابه بالرواقيين . ويسميهم المسلمون (أصحاب المظلة) (كرم ، 1953 ، ص233)

أما أفلاطون (427-348ق.م) فيرى أن النفس جوهر مستقل عن الجسم وهي أسمى من الجسم وخالدة،تطمح بالرجوع إلى عالمها الأول الذي هبطت منه وهو (عالم المثل) .

(أفلاطون،1980،ص151-150)

وفي (محاورة فيدون) يجد النفس بأنها فكر خالص ثم نجدها في مكان أخر من الكتاب نفسه بصورة أخرى حيث يقول أن النفس مبدأ الحياة والحركة والجسم ، ويقول أيضاً أن الإنسان النفس . وان الجسم أله . وان الجسم يشغل النفس وعن فعلها الذاتي (الفكر) ويجلب لها الهم بحاجاته وآلامه . وأنها تقهره ، وتعمل على الخلاص منه . دون أن يبين ماهية هذا التفاعل بين النفس والجسم ، بل يذهب بهذا التفاعل إلى حد علاج الجسم بالنفس , والنفس بالجسم وقيام الشعور والإدراك في النفس عند تأثر الجسم بالحركة المادية ، على مابين هذه الحركة والظاهرة النفسية من تباين . (مصطفى ، دت، ص59)

فالنفس عند أفلاطون هي ما يميز الكائن الحي عن الكائن غير الحي ، فهي مبدأ الحياة والحركة والإحساس والتفكير وهي خالدة لا تفسد . (أبو ريان ، 1976، ص207)

بينما يرى أرسطو أن النفس هي الذات ويعرفها بأنها " كمال أول لجسم طبيعي آلي " وما هيتها تختلف عن ماهية الجسم لان طبيعة ادراكات النفس لا تشبه طبيعة العناصر الأربعة التي تتكون منها الأجسام . (طاليس ، 1954، ص30)

واستخرج الباحثون مجموعة أراء دالة على قصد أرسطو في ماهية النفس :

1- أن الكائن الحي يتألف من مادة وصورة شأنه شأن الموجودات الطبيعية . وهو يطلق على المادة في الكائن الحي اسم الجسم ، وعلى الصورة اسم النفس .

2- أن النفس هي ماهية الكائن الحي ، وذلك لأنها تميزه عن بقية الأشياء الأخرى .

3- يعزى ظهور النفس في الأشياء إلى فعل قوى معينة ناتجة عن العناصر الأربعة مقترنة مع النفس الشبيه بالأثير والذي يحمل الحياة في البذور . (كرم ، 1953، ص155)

كما قال أرسطو بوجود ثلاث قوى للنفس في مراتب الحياة هي :

1- النفس النباتية (القوة الغاذية) : وتكون للكائن الحي الذي تملك القدرة على التغذية والنمو . وهذه القدرة هي بفعل قوة ذاتية للنبات وليس بتأثير آلي خارجي . ومعروف أن النبات يحتل أدنى مراتب الحياة .

2- النفس الحيوانية (القوة الحساسة) : تكون لكائنات أرقى من النباتات وهي الحيوانات وهي التي تمتلك القوة الغاذية وكذلك قوة الحس التي يعتبرها أرسطو أساس تكوين الحيوان .

3- النفس العاقلة (قوة التفكير) : وتكون إلى أرقى الكائنات الحية وهي البشرية وقد بين ذلك بقوله " وعند بعضها الآخر قوة التفكير والعقل كالإنسان " (أرسطو ،1949، 0ص45-50)

ومع ظهور الديانات أصبح مفهوم النفس جزءاً من التفسيرات الدينية ، فالمسيحية تؤمن بان الإنسان متكون من جزئين متميزين هما الجسم والروح ، وان الروح تسكن الجسم ومن ثم تنفصل عنه بعد الموت .

ومن أبرز فلاسفة المسيحية في العصر الوسيط الذين خاضوا في مسألة النفس هو أفلوطين(*)(205- 270ق.م) الذي بدأ بحثه في النفس ليؤكد أنها ليست بجسم وهي بهذا الفهم لا تتعرض إلى الموت " ولا تفسد ولا تفنى بل هي باقية دائمة " ويعتقد أن وحدة العقل ارفع من وحدة النفس ، لان في مقدور العقل أن يكتفي بالتفكير في ذاتها وتأملها ، أما النفس فلا بد لها من عالم أو جسم تنظمه وتبعث فيه الحياة . (بدوي ،1977، ص 18)

ويقدم أفلوطين تصوراً فلسفياً عن صدور النفس فهو يذهب إلى أن الواحد فاض فصدر عنه العقل الإلهي ، كذلك فاض العقل الإلهي فصدرت عنه (النفس الكلية)(* *) ، وإذا كان العقل اقرب المخلوقات إلى الواحد وأكثرها به شبهاً فان النفس اقرب المخلوقات إلى العقل وأكثرها به شبهاً . وعليه أن العقل صورة للواحد وان النفس صورة للعقل والعلاقة بين النفس والعقل الإلهي تشبه في نواحي كثيرة العلاقة بين العقل الواحد.

كما يرى (أفلوطين) أن النفس هي جوهر لا جسماني وهي مصدر وقوام الحياة والحركة وهي بأجزائها الثلاثة الناطق والحاس والغذائي . خالدة لا تفسد أنما تعود من حيث انبثقت منه ، وهذه الأقسام ليست إلا أقساماً من القوى الناطقة والحاسة والغذائية للنفس الكلية واليها تعود عند

(*)- ولد أفلوطين في مدينه (ليقوبوليس) في مصر من عائلة إغريقية الثقافة واللغة تتلمذ على يد (امونيس ساكاس) في مدينة الإسكندرية ، ومن ثم نزح إلى روما عندما بلغ الأربعين من العمر وأسس فيها مدرسته ، ترك أربعاً وخمسين رسالة نظمها تلميذه (فرفريوس الصوري) في ست مجموعات تحتوي كل مجموعة على ست رسائل ولذلك أطلق عليها اسم التساعيات وهي تعالج موضوعات مختلفة : المبدأ الأول ، والعقل الإلهي والنفس ، والعالم المادي ، والطبيعة ، والأخلاق . (مصطفى، 1981، ص68).

(* *)- النفس الكلية : مبدأ وحدة العالم وحركته تديره كما تدير النفس والجسم ، قال بها فريق من أصحاب مذهب وحدة الوجود ، على إنها عند بعضهم بمثابة الإله ، وعند البعض الأخر بمثابة الوسط بين الإله وسائر الكائنات وعند أفلاطون هي مصدر النظام والانسجام في العالم (مد كور ، دت ، ص204)

موت الجسم . (متي ، 1971، ص292)

أما القديس أوغسطين(354-430 ق.م) فقد رأى بان النفس هي صورة الله تعالى ، فروحانياتها تجعلها واحدة غير منقسمة كما أن الله واحد ، وهي جوهر مفكر تام في ذاته ، والنفس عنده هي (الإنسان الباطن) والجسم هو (الإنسان الظاهر) ووجود النفس لازم من وجود الفكر ، فما إن يدرك الفكر وجوده حتى يدرك ذاته كقوة حية . (كرم ، 1964، ص34)

مما تقدم يعتقد الباحث بان هذه الطروحات الفلسفية بحدود ثنائية الحسي والمطلق قد لعبت دوراً أساسياً في الفكر الفلسفي للرسام التعبيري , بعد أن أعاد صياغة الفكر الفلسفي بما يتفق مع رؤية المسيحيين الألمان للحياة بثنائيتها الحسية الأرضية واللاحسية المتمثلة بالله سبحانه وتعالى

والنفس عند (توما الاكويني ، 1225-1274) هي التي تصل بالرغم من اتصالها بالعالم الموضوعي والحسي ، وهي تصل باستخدامها العقل ، وعن طريق التفكير نصل إلى الرائع بواسطة الكمال والتناسق أو الانسجام ، والوضوح . (كاظم ، 2001، ص57)

أما في الفلسفة الإسلامية فقد جاء ذكر النفس بمعاني عدة لأنها موصوفة فتأتي بمعنى الشخص والروح ، والفكر ، والعقل ، والشعور ، وقد اهتم فلاسفة الإسلام بدراسة النفس الإنسانية .

فيعرف الكندي (185- 252هـ) النفس بأنها جوهر الهي روحاني ، بسيطة ذات شرف وكمال ، عظيمة ألشأن ، جوهرها من جوهر الباري عزّ وجلّ . كقياس ضوء الشمس من الشمس . وهي استكمال أول لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة . (الكندي ، 1950 ، ص113)

أما أبو نصر الفارابي (257– 339هـ) فقد رأى أن النفس أستكمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة . كما استخدم الفارابي أحياناً كلمة الروح بدلاً من النفس وهما في حقيقة الأمر اسمان مترادفان لمعنى واحد في الفلسفة الإسلامية يعبران عن حقيقة الذات الإنسانية ، ويعتقد الفارابي أن كمال النفس الإنسانية المطمئنة معرفة الله تعالى . (الفارابي ، 1959، ص65)

ولابن سينا (370-428هـ) نظرية متكاملة في الذات الإنسانية بثها في مؤلفاته النفسية ، والنفس الإنسانية عنده هي كمال أول لجسم طبيعي آلي من جهة ما يفعل من الأفعال الكائنة

بالاختبار الفكري واستنباط الرأي ومن جهة ما يدرك الأمور الكلية ، كما أعتبر أن النفس هي مصدر الأفعال الحيوية . (ابن سينا ، 1952، ص56)

والذات الإنسانية (النفس) عند إخوان الصفا – القرن الرابع الهجري – هي فيض صادر عن النفس الكلية أو نفس العالم ، فالعالم عندهم بمثابة إنسان كبير ، والإنسان عالم صغير.

(إخوان الصفا ،1959،ص73)

وقد دُرست النفس الإنسانية في الفلسفة الإسلامية بصورة واسعة في المشرق والمغرب وقد أقتصر الباحث على ذكر بعضها .

وفي الفلسفة الحديثة ، وابتداءاً من القرن السابع عشر الميلادي كانت النفس (الذات الإنسانية) مقابل الموضوع ، بمعنى ابستملوجي (معرفي) كما نجد ذلك عند (ديكارت) (1596-1650م) الذي جعل من النفس الجوهر الأساس في فلسفته ، وإنما أراد في مقولته الشهيرة " أنا أفكر إذن أنا موجود " أن يؤكد أولوية النفس ، وثانوية العالم الخارجي .

(الحفني ، دت ، ص451)

وعلى العكس من (ديكارت) ، أراد (سبينوزا) (1632 -1677م) أن يرجع الحقيقة إلى اللا أنا أي العالم الموضوعي ، إذ يجعل من النفس(الذات الإنسانية) نتاج الموضوع.

(ديورانت ،2004،ص350)

ويأتي (عمانوئيل كانت) (1724-1804 م) ليُحدث ثورة سميت بالثورة الكوبرنيكية في الفلسفة ، وجعل من النفس محور العالم فالنفس عنده هي مابه الشعور والتفكير ، وهي مصدر الصور الذهنية وتقابل الواقع الخارجي ، وهذا الخارجي لا وجود له من دون النفس (الذات الإنسانية) لأننا لا نستطيع معرفة الأشياء إلا بوجود الذات العارفة . (الحنفي ، دت ، ص34)

ومع (فخته) (1862-1814 م) وهو رائد من رواد الفلسفة المثالية الألمانية الذي وجه اهتمامه لدراسة النفس في عصر كانت تسحق فيه الذات الإنسانية تحت ظل الحروب النابليونية الدموية وشعاراتها الزائفة . يقول فخته " لقد حان الوقت لكي تقوم فلسفة لهذه الأمة بمثابة المرآة التي تبين فيها ذاتها تبيناً يكشف عن مواضع الضعف فيها ، وذلك من اجل أن تصلح من هذه النفس ، بحيث تعي بعد ذلك نفسها وعياً واضحاً وتدرك رسالتها بما يحقق لها أثبات الذات "

لقد أعطى (فخته) للنفس مكاناً مرموقاً لا مثيل له ، إذ إنها عنده تؤدي دوراً جدلياً من خلال خلق تمثلات لنفسها مما يجعلها تؤدي دوراً أيضاً مع الموضوع في بناء تصاعدي بنائي . (محمود ، 1964، ص 64)

مما تقدم يعتقد الباحث أنه لم يكن للفلسفة بمفهومها الاصطلاحي الدقيق مكان في الحركة التعبيرية , ولكن الموقف الفلسفي العام لا يخلو منه فكر أو فن – فالمذهب الفلسفي يتطلب نوعاً من الاتزان العقلي والهدوء والروية الذي لم يكن من طبيعة التعبيريين الذين شهدوا بصدق على ذلك العصر الغائر المحموم ولكنهم أبتعدوا عن التنظير أو الدراسة المنهجية .

التعبيرية والتلقي

إن ما ميّز (نصوص) التعبيريين هو ذلك النزوع المتنامي في استثمار طاقة اللون والشكل ، ليعبر عن الاحتدامات و الصراعات الداخلية ذات المنحى التعبيري وإطلاق العنان للمشاعر الإنسانية اللاهبة لتقرر بنية الأشكال . لقد ذهب التعبيريون بعيداً في الاهتمام بالحالات النفسية ، وأوغلوا في وصف عالم صوري يخرق عادية الإدراك باستخدام أكثر التقنيات حدة ، وأشد الألوان تنافراً وأكثر الأشكال تحريفاً ، فالتعبيرية باختصار فن يحاول أن يصور المشاعر الذاتية (للفنان ، المتلقي) عبر عرضه لمعاناة الإنسان والأمة من خلال المبالغة والتشويه والتحريف حتى وان بدا (النص) لا واقعياً .

كما شكل خرقاً لأفق توقع المتلقي عبر أتباعه لتقنية تقوم أساساً على تشويه الأشكال وتشذيبها وعنف استخدام اللون اللاواقعي واستثماره لمصادر الاضطرابات الإنسانية ، وبذا يكون التعبيريون قد ركزوا جل اهتمامهم بالنواحي التشكيلية وقوة اللون ، فضلاً عن الاهتمام بالجانب الاجتماعي والأخلاقي ، وذلك لخلق قيم جمالية جديدة عن طريق تحطيم الأسس الجمالية التي كانت متبعة في فن الرسم سابقاً ، مستعينين في أداء مهمتهم هذه بقوة الحدس والمخيلة معاً لذلك هيمنت الرؤية الذاتية على المعرفة الذهنية . وباختصار اتبع التعبيريون أسلوباً في أداء (نصوصهم) جعل منها تجسيداً للشعور والدلالة والرمز.

(امهز،1981، ص88)

فامتلك (النص) التعبيري ، قدرة فائقة في توظيف قوة الرمز أو جهده والذي يتولد بفعل تكثيف مصادر نفسية (داخلية وخارجية) في (النص) وعلى نحو يمكن أن يولد هزات عنيفة في الذات المتلقية ، والعامل الحاسم هنا هو نجاح الرمز في أن يضع متلقيه في تماس مباشر مع لا شعوره الخاص وذلك بمساعدة المسافة النفسية أي أن لا يكون الرمز واضحاً صريحاً ، ولا أن يكون غامضاً يستعصي على الفهم . بحيث لا يشعر المتلقي معه بالاندماج الكامل في أثناء تحول عملياته من الاهتمام مجالاته الغريزية إلى الاهتمام بالحالات الاجتماعية وبهذا المعنى أصبح (النص) التعبيري وسيلة للتواصل ، يشترط لنجاحها أن يقوم المتلقي بتبادل الأدوار مع عالم الفنان أولاً ، ثم ينتهي أخيراً وهو مبدع متشارك لهذا الذي أبدعه الفنان ليسهل عليه الوصول إلى حالات عيانية من الخبرة الانفعالية والغريزية والحسية ، وليحقق الاندماج بينه وبين العالم ، متحرراً فيها من العقلانية والمنطقية الصارمة ومن الأدوار الاعتيادية والمألوفة التي تفرضها الحياة. (ما كوري ، 1982 ، ص57- 58)

فقد اتفقت التعبيرية إلى حد كبير مع الاتجاه الوجودي الذي يبدأ من الفرد نفسه فهي فلسفة تبحث في الذات أكثر من بحثها في الموضوع ، فضلاً عن ذلك فاللذة الجمالية لدى الوجوديين شيئاً واقعياً لا يصور شكلاً واقعياً – أي معنى المعنى – إنها طريقة لفهم الواقع أو الموضوع لذا لم يعولوا على (النص) الواقعي ، وهذه النظرة هي التي تفسر تجرد النظرة الجمالية من كل غرض نفعي أو عملي ، وهذا ما يتفق مع طروحات (كانت) في تجرد (النص) الجمالي من أية غاية وغناه بالمقابل بقيم جمالية تؤكد حضوره الفريد الذي يحيل الواقعي إلى اللاواقعي ، إذ كلما تجرد النص عن الإشارة إلى شكل مادي محدد كلما بدا أجمل وأكثر تألقاً ذلك إن وعي المتلقي الخيالي سينشط في تركيب موضوعه (النص) وفهمها واستيعاب معانيها ، وهذا ما يتفق أيضاً مع رؤية (سارتر) للجمال إذ يرى فيه " قيمة لا تنطبق إلا على ما هو متخيل لا واقعي ، وهو الذي يضفي العدم على العالم في تركيبه المادي " (ما كوري ، 1982 ، ص257 -258)

بذلك تكون التعبيرية قد أكدت ذلك الارتباط الوثيق بين الفن والحياة وأثبتت أن روعة التعبير وعمقه لا تأتي من الصور الزاهية للحياة بل مما تنطوي عليه من صراع ، وتوتر تتمثل فيه صور عظيمة من القيم الإنسانية التي تتواجد في تلك الأنماط الحياتية المترفة.

مفهوم الدلالة :

تتضح الدلالة في العمل الفني من خلال الألوان والخطوط والعناصر التكوينية والجمالية الأخرى ، إذ إنها تعني بالغرض المقصود من الشيء بوجود حسي والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية تحمل معنى معيناً ، وتشير إلى فكرة قد تكون مجردة فعلم الدلالة يدرس المعنى ، وموضوعه يكون أي شيء يقوم بدور العلاقة والرمز. (عمر ، 1982، ص11)

وهو كذلك وسيلة يتم من خلالها ربط الشكل والكائن والمفهوم والحدث لعلامة قابلة لان توحي بها – لذلك فان الدلالة تهتم بمعاني الأشكال والرسومات واستيعابها ، حيث يمكن لأي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها . وفي الفنون التشكيلية يكون الشكل هو الموصل للمعنى ، والذي يحمل الأبعاد النفسية ويعبر عن الشخصية الإنسانية لذات الفنان المتفردة فان الوحدات التصويرية يمكن أن تكون علامات ورموزاً ودلالات تعبر عن مضمون معين والمعنى هو قدرة أي نوع من الأشكال البصرية وإمكانية التعبير عنها حسياً. (شتراوس ، 1986 ص31)

والعمل الفني التشكيلي / اللوحة ليس مجرد انعكاس لنفسية الفنان التشكيلي ، وإنما هو وصف لأحاسيسه فهو رمز معبر ذو معنى .

والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ (علم العلامات) حيث إن العلامة (sing) تمثل شيئاً أخر تستدعيه بوصفها بديلاً له ، والعلامة أو الممثل ؛ شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما .

لذا فان العلامة ثنائية المبنى ، تتألف من عنصرين احدهما : محسوس (التعبير / الدال) والآخر غير محسوس (المضمون / المدلول)

وصنفت (الدلالة) إلى فرعين :

أ- الدلالة الاصطلاحية / الدلالة الأشارية (Denotaion) :

وهي تعني ما صدف المفهوم الذي يشكل مدلولها ، حيث تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين (Designation)، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية الذي يمكن

تحليله خارج سياق الخطاب . مثل العلامة (أحمر) تشير إلى لون بعينه وخاصة بعض الموجات البصرية .

ب- الدلالة المصاحبة أو الإيحائية (Connocation):

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين ، وهي تتصل كذلك بالجانب النفسي (الانفعالي) لهذه الدلالة ، فعلامة (أحمر) السابقة كدلالة مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات . (بهية، 1997، ص13)

وتعلن الدلالة على معنى كامن يختلف في تأويله حسب طبيعة تلك الدلالة وحدس الاتفاق عليها ، وفي الفن التشكيلي فان الشكل (بعناصره وعلاقاته) يعد مكمناً لتلك الدلالات ومعانيها ويمكن تصنيف الدلالات أيضاً إلى الأتي :

أولاً : دلالة طبيعية : ويعبر عنها من خلال رسم الأشكال المرئية وعبر المعرفة الحسية(الإبصار) وتتصف بمطابقة العناصر من لون وخط وفضاء وملمس ومادة ومع حقيقتها الطبيعية أو ماهيتها التي تكشف عنها الظواهر ، وهي دلالة لا يختلف في تأويلها وكشف معانيها اثنين .

ثانياً : دلالة حسية مجردة : يعبر عنها من خلال رسمها أو إنتاجها مادياً على سطح تصويري بالأشكال المرئية المجردة ، وهي لا تعتمد على معطيات المعرفة الحسية المحضة ؛ بل تعد مزيجاً من صور ذهنية ذاتية ، لذا تحمل الدلالات معاني كامنة قد يختلف في تأويلها .

ثالثاً : دلالة مجردة : ويعبر عنها بأشكال مجردة تجريداً خالصاً تنقطع بها الصلة مع الواقع المرئي وتعتمد على الصور الذهنية الخالصة ، لذا تتسم الدلالة بالعمق والغموض ، وتكون اشد اختلافاً في تأويلها ومعانيها . (معروف ، 2004، ص224)

وسيتناول الباحث تأويل الدلالات النفسية في محاولة للوصول إلى بواطن الأشكال من خلال الدلالات النفسية للألوان والخطوط عن طريق الدوال المحسوسة (التعبير) الظاهرة الانفعال ومجاوزتها للوصول إلى (المضمون / المدلول) حتى يمكن الدخول إلى منظومة العلاقات التي نسجت داخل النسق البصري / الفكري في اللوحة التعبيرية ومشاكله العديدة

المترابطة التي لا تتوفر إمكانية الوصول إلى معنى واحد (نهائي) ، كون منظومة العلاقات نوع من القلق والتضاد والالتباس النفسي والفكري في أفاق تبقى مفتوحة .

التحليل والتأويل في الرسم التعبيري

الرسم التعبيري الحديث في حقيقته لا يتوقف كله على الفهم ، فعناصر الرسم تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية ، وفعل الفهم يشمل صنوف التلقي : الحسي ، الوجداني ، والعقلي ، فنحن ندرك الرسم عندما نبصر مادته ، وندركه عندما نقبض على شيء من دلالته ، وخاصة عندما ننجح في إقامة عالمه التخيلي وبناء صورة في عمليات القراءة البصرية ، ونحن ندركه أيضاً في كل مرة نتركه فيها نعاود اللحاق به في فعل قراءة تأويلية دلالية متجددة ، مما يجعل الفهم مراحل ، ويعد الوصول لنهايته هدفاً سرابياً هارباً ، وتعدد أوجه وزوايا إدراكنا للرسم التعبيري الحديث، مع هذا يبدو صعباً فهمه، أو إدراكه من جميع جوانبه ويقودنا إلى أي مدى يمكننا معرفة تأويله .

ويختلط التحليل بالتأويل والفهم أو التفسير بمعناه التأويلي ، فالتفسير هو دائماً ما ندعوه بالقراءة التحليلية أي القابلة لأن تبرز على نحو متماسك ما كان يحاول النص البصري أن يخفيه من دلالات فهو إجراء تأويلي وان أخذ تقنية التحليل،وهو من مظاهر التأويل.

(سكوت ،1950، ص126)

والتحليل يجعلنا نذكر القراءة التأويلية من وجهة نظر أسلوبية بتناول نصٍ جديد بالتحليل الذي يهدف إلى كشف المدلولات البصرية من خلال النفاذ في مضمونه وعناصره ، ويتضمن كل تفسير تأويلي إمكانية التوصل المشترك إلى معايير كامنة بعمق وبمعايير تأملية خاصة لكل تفسير بمعزل عن أي ترسيم تصوري وتقليد تصوري .

فآلية تأويل الفن لا تشبه آلية تأويل الواقع ، فلو كانتا متشابهتين لكان الفن قد نفذ من زمن بعيد ، حيث يصبح الشاهد مزوداً بالتفسير القبلي للعروض التشكيلية ، وتقمع المشاهد نفسها ، ويكون الفن بلا جدوى فيمكن الاستعاضة عنه بطريق آخر للوصول إلى الحقيقة التي يبحث المشاهد عنها وفق نظام معمول ومبرمج قبلاً ، وبهذا يكون الوصول إلى الحقيقة المفقودة أهم من

اللوحة الفنية ، وهذا مالا يرتضيه الفن ، لان الحقائق في الفن هي ليست الحقائق المنطقية والمدركة في الواقع فقد يميز الفنان شكلاً بدلاً من شكل آخر دون أن يبدي سبباً محدداً لذلك .

(معروف ، 2004، ص 213)

وقد ينتقي الفنان صورة تعبيرية ذات دلالة في عمله الفني ، ويحدثنا الفنانون عن مراداتهم بين الحين والأخر فكرة إلغاء بعض التفاصيل في عمل آخر من أعمالهم لعجزهم في الوهلة الأولى عن إدراك العلاقة بينها وبين بقية أجزاء العمل ، بيد انه سرعان ما يتبين لهم بعد ذلك سلامة الأسباب التي دعت إلى الاحتفاظ بهذه التفاصيل ويتجلى لنا من ذلك أن الفنان التعبيري يضمن عمله أكثر مما تصل إليه مداركه ويجد أن وسائط التعبير الفني ذاتها مهما بلغت تقنياً من الجودة ، فإنها تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير عن الصورة التخيلية ، على أن ثنائية (واقع / تخييل) يغذي بعضها البعض ، فالصورة التأويلية التخيلية تستمد عناصرها من الواقع وعلاقة الصورة التخيلية بالواقع المرئي مسألة غاية في التعقيد (معروف ، 2004 ، ص222)

ونجد التأويل في الفكر الحديث قد انصاع إلى اشتراطات المنهج منحازة إلى فرادة الرؤية وتلقائيتها التي تحررها من مركزية الرؤية فهو مقترن بالفن ، فالتأويل الذاتي هو محاولة النفاذ إلى البعد النفسي والوجداني وهو ما يناظر النقد النفسي الذي يدرس العلاقة القائمة بين العمل الفني والنظريات النفسية واستعمالها في شرح الشخوص الرئيسية للعمل الفني فيعمل الناقد محللاً نفسياً ، في محاولة لفهم العمل الفني (المسعودي ، 2006 ، ص2)

والتأويل الذاتي / الموضوعي تفرضه طبيعة العمل الفني المرسوم على المؤول سواء كان التأويل موضوعياً أم ذاتياً ، فمثلاً نجد أن تأويل لوحة لـ (فان كوخ) يستدعي تأويلاً ذاتياً وان اعتمدنا التأويل الموضوعي ، وهو ما يفترضه الوعي الشمولي بمرجعيات الفنان النفسية والفكرية والجمالية , وعمله الفني والتقني ، وفي نظر (هوسرل) إن الذات تمثل علة القصدية ، والموضوع يمثل غايتها. (معروف ، 2004 ، ص222)

جمالية القبح في الرسم التعبيري

ليس من الضروري للفن أن يكون جميلاً .. فإننا نجد الفن كثيراً ما يكون خالياً من الجمال والجمال ببساطة ذلك الذي يعطي اللذة ، وهكذا نرى الناس مدفوعين بالتسليم بان كلاً من الأكل والشم والاحساسات الفيزيقية (*) الأخرى يمكن النظر إليها بأنها فنون وهذا ما يسمى(بنظرية اللذة).

(بهنسي ، دت ، ص41)

أما القبيح فهو ذلك الذي يثير الألم ويكون باعثاً على الاشمئزاز ، وهو بهذا المعنى مضاد للجميل الذي هو مصدر لذة في نفوس مشاهديه . (الآغا ،1987،ص48)

فإذا كان القبيح يثير مشاعر الألم والنفور وهو بما هو كذلك نفي للجميل ، إلا يكون تناقضاً عظيماً عندما نقول إن الفن يستطيع وهو ينقل لنا القبح ، أن يمتعنا تماماً مثلما يمتعنا وهو ينقل لنا الجمال.

برزت هذه الحالة عند أرسطو (384-322 ق .م) فقد كان واضحاً انه شعر بالقلق بالتعارض بين رأيه بأن الوظيفة المميزة لأشكال الفن هي خلق اللذة والحقيقة التجريبية التي تبين بان أعمال الفن كثيراً ما تعرض موضوعات وحوادث تتصف بالقبح . فضلاً عن ذلك فان أرسطو يذكر إن الملهاة (الكوميديا) تحاكي الناس الأراذل وبالتالي فإنها تحاكي المضحك الذي هو نوع من القبح ، إلا إنها لأسباب لم يحددها بمنأى عن أن تكون مؤلمة . (طاليس ، 1953 ، ص34 -36)

(*)- الاحساسات الطبيعية التي تتعلق بمطالب الجسد. (بهنسي , د ت , ص 42)

وعن هذا يحاول (بلوتارك)(**) التفسير بقوله : " إن القبيح أساساً لا يمكن أن يكون جميلاً لكن المحاكاة تثير إعجابنا إذا كانت مشابهة للأصل . إن صورة الشيء القبيح لا يمكن أن تكون صورة جميلة ، فإذا كانت كذلك فإنها لا يمكن أن تكون ملائمة أو منسجمة مع أصلها .. الجمال والمحاكاة الجميلة (ليس المقصود هو جعل الصورة جميلة ولكن المحاكاة الناجحة فحسب) هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف (ستويلز، 1974 ، ص412-414)

وقد نخلع على لفظ" القبح " دلالة أخلاقية ، فنقول عن الأشياء أو الشخصيات التي لا نتوقع منها سوى الشر ، إنها موضوعات " قبيحة" . (إبراهيم ، دت ، ص89)

وهكذا فان بلوتارك – مثله في ذلك مثل أرسطو – يرى (إن القبيح يظل قبيحاً في الفن إذا عرض بدون تحريف ، ولكننا نستمتع به على نحو ملائم بسبب الذكاء المنطوي في تحقيقه للتشابه) فلا يهم وفقاً لنظرية المحاكاة التي سادت عند اليونان في العصور الوسطى أن يصور الفنان الموضوعات الجميلة أو القبيحة . المهم أن تكون المحاكاة دقيقة . (ستوليتز ، 1974 ، ص415)

وأكد عمانوئيل كانت (1724-1804 م) على : (إن الجمال الفن تصوير جميل لشيء ما فالأمراض ودمار الحرب والغضب الشديد والشرور والآثام يمكن أن تعرض في لوحات فنية رائعة .

ولكنه يرى إن ليس من حق الفنان أن يدخل التحوير على الشيء أو الشكل القبيح بحيث يبدو للناظر جميلاً تميل إليه النفس ، ودليل ذلك لأنه يمنع تصوير القبيح الذي لا يمكن جعله جميلاً . بل المفروض به أن يبرز بشكل واضح الطابع الأصيل للموضوعات القبيحة .

(مطر ، 1974 ، ص132 -133)

وهذا ما يلاحظ عند (هيغل) الذي يعتبر أول من تحدث عن وظيفة للقبح في الفن ولكن دون تفصيل . فهو يؤكد على أن مضمون الرسم ينطوي على قسط من القبح والشذوذ اللذين لامناص للرسام من استخدامهما في بعض الظروف في تمثيل شخوصه باعتبارهما انسب صفاتها .

(**)- بلوتارك : كاتب سيرّ يوناني كان لأعماله ابعد الأثر في تطور فن المقالة وفن السيرة في أوربا ابتداء من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر . وضع كتابين شهيرين هما (سيرّ متوازية لنبلاء الإغريق والرومان) و(الأخلاق) وهو يشتمل على أكثر من ستين مقالة في الأخلاق والدين والسياسة والأدب وغيرها . (ستوليتز , 1972 , ص 415)

ويذكر هيغل الفنان ميكال أنجلو (1475-1564م) بوصفه ابرز من برع بوجه خاص في رسم الشياطين.

(هيغل ،1981، ص54)

وقد عالج مشكله القبح بتفصيل ونفاذ وبصيرة الفيلسوف الألماني كارل روزنكراينس(*) (1805-1879م) فنشر في عام 1853م كتاباً بعنوان (استطيقا القبح) وكان عمله هذا نقطه تحول إلى مفاهيم محدودة بشكل أكثر كمالاً .

واجه روزينكرانس الحقيقة الواقعية بان الفن ينقل القبح مثلما ينقل الجمال وحاول أن يجد تفسيراً ملائماً :

التفسير الأول : أن القبح يسمح به في الفن بوصفه يظهر بالمغايرة حسن الجميل ، ولذلك فهو يدخل من اجل أبراز الجمال والتعبير عنه وليس من اجل ذاته وقد رفض روزنكرانس هذا التفسير .

أما **التفسير الأخر** : فهو يرى انه إذا كان الفن لا يعرض الفكرة بطريقة تنطوي على جانب واحد فحسب ، فانه لا يمكن أن يستغني عن القبح ، ولا يمكن أن يكون للقبيح وجود مستقل ، فالجميل قائم بحد ذاته ولكن القبيح يجب أن يظهر من خلال الجميل وفيه ومن خلاله.

وقد أدرك اليونان هذا الأمر وجعلوا منه مناراً يضيء لهم منهجهم في الفن . فمع أنهم عاشوا حياة مثالية إلى ابعد حد فقد كان لهم اله أعرج ، كما صور في مآسيهم جرائم مرعبة للغاية ونجد موقفاً مشابهاً في العالم المسيحي . بما أن الدين المسيحي يعلم الناس أن يتعرفوا على الشر في جوهره ويتغلبوا عليه ، فان القبح ومن حيث المبدأ قد ادخل أيضاً إلى عالم الفن .

(bosanquet,1984,p400-401)

وجاء كروتشه(*) (1866 – 1952) برأي يخالف روزينكرانس. فأكد كروتشه على أن للقبح دوراً كبيراً من حيث انه يجعل الجميل أكثر متعة وجمالية . وهو يرى أن القبح يسمح به

(*)- كارل روزنكرانس : فيلسوف ألماني دافع عن النسق الهيجلي بوصفه تعبيرا عن الروح الألمانية . وانكر وجود أي تناقض لا يمكن حله هيغل والفلسفات الالمانيه الأخرى . اشتهر بكتابه (استطبقا القبح) و(حياة هيغل).
(bosanquet , 1984, P401)

(*)- بندتركروتشه : فيلسوف ومؤرخ وسياسي إيطالي يُعدّ ابرز الفلاسفة الإيطاليين في النصف الأول من القرن العشرين . أسس عام 1903م مجلة (النقد) وكان لها اثر كبير في الفكر الأدبي في الغرب . قاوم الفاشية وعمل على تحرير ايطاليا منها وضع ثمانين مؤلفاً اشهرها (أدب ايطاليا الجديدة).

فقط عندما يمكن التغلب عليه ، أما القبح الذي لا يمكن قهره فيستبعد تماماً . (كروتشه ، 1964، ص120)

أما ديوي(**) (1859-1953م) فهو يعتقد أن الشيء الذي نطلق عليه في العادة لفظ (قبيح) إنما هو الموضوع في ارتباطاته العادية ، أي تلك الارتباطات التي اعتادت أن تبدو لنا بمثابة جزء لا يتجزأ من صميم موضوع بعينه.

فكلمة (قبيح) إذن لا تنطبق على ما هو ماثل في أللوحة أو الدراما ، والسبب في ذلك إن هناك تحولاً نجم عن ظهور القبيح في موضوع ذي دلالة تعبيرية ، فالشيء الذي كان دميماً في ظروف عادية قد انتزع من الظروف التي كان فيها منفراً فلم يلبث أن تغير في صميم كيفيته عندما أصبح جزءاً من حقيقة كلية تعبيرية .

وحين يتخذ هذا الشيء وضعه الجديد فان التباين بينه وبين الدمامة التي كان عليها يخلع عليه طرافة وحيوية ، وقد يتضاعف في الجوانب الهامة من عمق معناه إلى حد لا يكاد يصدق .

(ديوي ،1963، ص162-163)

ومعنى هذا أن الفنان قد يستخدم أشياء نعدها نحن في العادة قبيحة الشكل من اجل احداث تأثير جمالي مقصود . فقد يستخدم الرسام ألواناً تتصادم وتتعارض فقد يلجأ رسام كهنري ما تيس (1869- 1954 م) إلى ترك مساحات تبدو داكنة أو مظلمة ، بل حتى مجرد فراغات خالية تماماً من كل رسم ، إلا أن هذا كله لن ينقص من القيمة الفنية لما سيقدمه لنا هؤلاء الفنانون . فالمهم هو الطريقة التي تستخدم في تحقيق الترابط بين الأشياء . (ديوي ، 1963، ص292)

و مما تقدم نستدل بأن الفن لا يمكن أن يحذف القبح طالما كان المطلوب منه تصوير المظهر العيني للفكرة في كليتها . فان أدراك الفن للفكرة يكون سطحياً إذا حاول أن يقيد نفسه بالجمال البسيط .

ويمكن لنا مما تقدم أن نستخلص الأتي :

(**)- جون ديوي : فيلسوف وعالم نفس أمريكي طور الفلسفة الذرائعية (البراكماتية) وانشأ مذهباً فلسفياً جديداً يعرف (الوسائلية) ويعتبر من ابرز ممثلي الحركة التقدمية في علم التربية بالولايات المتحدة الأمريكية من مؤلفاته : (المدرسة والمجتمع) و(الخبرة والطبيعة).

1- أن ما نعده قبيحاً يمكن إن يكون موضوعاً أساسياً لعمل فني رائع . فليس من الواجب أن يكون موضوع العمل الفني أشياء هي في الواقع ممتعة وجذابة .

2- هناك غايات معينه تحتم على الفنان استخدام القبح جزئياً ليمثل جانباً من حقيقة عقلية أو واقعية أو تاريخية أو من اجل مضاعفة تأثير الجمال أو لخدمة الحاجة إلى إيقاع خاص . والتغلب على مشاعر النفور من خلال المعنى الكلي للعمل الفني .

3- إن انفعال الفنان في الأعمال الفنية التي تعبر مواضيعها عن الحوادث المؤلمة والحوادث ألمنفره قد يدفعه إلى التعبير عن شعوره الداخلي نحو هذا الحدث . فلا حاجة للفنان أن يخفف من بشاعة مشاهد القتل والحرب والجحيم والبؤس وان يضفي عليها صوراً لطيفة . فأن هدف الفنان من تصوير العمل الفني هو أن يظهر إحساسه المؤلم اتجاهها وفي الوقت نفسه ليوصل هذا الإحساس إلى الآخرين ليشاركوه فيه فمن الطبيعي أن يرسمها بابشع صورها وأكثرها رعباً.

ونجد في هذه الأبيات صورة تشكيلية متسقة ، تضع في اعتبارها المتغيرات النفسية التي يعانيها الفنان والإنسان على وجه العموم فيقول إيليا أبو ماضي :

رب قبح عن زيد — هو حسن عند بكرُ
فهما ضدان فيه — وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما — يدعيه ليت شعري
ولماذا ليس للحسن قياس؟ — لست ادري
قد رأيت الحسن ينسى — مثلما تنسى العيوب
وطلوع الشمس يرجى — مثلما يرجى الغروب
فلماذا احسب الشر دخيلاً ؟ — لست ادري.(مصري ، 1985، ص27)

مما تقدم يلخص الباحث إلى أن الجمال والقبح الطبيعيين هما غير الجمال والقبح الفنيين ، كما أن في الطبيعة من " قبح" قد يصبح هو نفسه " جمالاً " في الفن ، وما دامت " فلسفة الفن " أنما هي فلسفة النجاح أو الانتصار فسيظل " القبح الفني " مجرد تعبير عن فشل الفنان أو عجزه عن تحقيق

الانسجام ، وسيظل " الجمال الفني " مجرد تأكيد لقدرة الفنان على أقامة التوافق والانتصار على شتى العوائق.

الدراسات السابقة :

استطلع الباحث ميدان الاختصاص ، فلم يجد أي دراسة سابقة عن موضوع البحث الحالي الموسوم (الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث) تمس الموضوع مباشرة بعد أن اطلع على بعض الدراسات في المكتبات العامة والخاصة وكذلك في الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنيت) في رسائل واطاريح الفن.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

1- عدت بعض النظريات النفسية الفن مجالاً للتنفيس عن ما يعانيه الإنسان من ضغط المجتمع عليه وعدم اعترافه بحاجاته وإغفاله لها.

2- يرى علماء النفس إن طريقة الفرد في تنفيذ رسومه ، تعد مرآة عاكسة لسلوكه أو الطريقة التي يمارسها في حياته ، ومن خلال رسومه نستطيع تحليل شخصيته ودراستها ومعرفة مواطن القوة والضعف فيها ، والصفات التي تمتاز بها تلك الشخصية ، لذلك اعتمد على الرسم في كثير من الاختبارات فمثلاً استخدمت الرسوم في الطب النفسي لتشخيص حالات مرضية عديدة ، إذ يترك للأشخاص حرية التعبير عن خواطرهم ومعاناتهم الإنسانية ومشاكلهم عن طريق الرسم .

3- إن خبرات المحللين النفسيين في ميدان تحليل الرسوم قدمت جملة من الدلالات التي تشير إلى العلاقة بين تلك الرسوم والوضع النفسي للأفراد الذين رسموها أبرزها دلالات الخط واللون والشكل ووضع أسس التنظيم الجمالي.

4- يعمل التحليل النفسي على الكشف عن المعنى النفسي للشكل الفني من أين مأتاه وما هي مواصفاته ودلالاته وأبعاده . ويعتمد التحليل النفسي في تفسير العمل الفني على تفسير المعاني الدفينة في العمل الفني ومزاج الفنان من حيث هو إنسان .

5- فسر (آدلر) الإبداع الفني على أساس الشعور بالنقص ، مما يدفع المبدع إلى أن يواجه هذا الشعور عن طريق عملية التعويض الذي يدفع بصاحبه إلى التفوق ، وأعطى أهمية كبيرة للتفاعل الاجتماعي ومكانة سامية لإبداعات الإنسان والإحساس بقيمته ، وقدرته على تكوين الذات المبدعة.

6- يتمثل البعد النفسي في الرسم عند(يونج) في اللاشعور الجمعي الذي يمثل المتنفس للرغبات التي لم يُقدر لها أن تشبع ، والموجود لدى كل الناس ولكن الفنان يتميز باللاشعور الحدسي .

7- تعدّ (هورني) العدوان وسيلة يحاول بها الإنسان حماية أمنه وان القلق وعدم الشعور بالأمان مصدران أساسيان لما يشعر به الفرد من العزلة والتعاسة . فحاجة الإنسان إلى الاطمئنان والأمن هي التي تقرر سلوكه .

8- عدّ (فروم) موضوع الاغتراب والوحدة اساساً في خلق شخصية وطباع الناس ، وان قدراً معقولاً من الاغتراب مفيد بالنسبة للفنان (الفرد) والمجتمع فلا يتطور المجتمع الذي يمثله أفراد بشخصية نمطية سائدة ، ولهذا فان الفنان المبدع لا يحمل الشخصية النمطية في مجتمعه لأنه يحمل قدراً من الشعور بالاغتراب.

9- يعتقد (سوليفان) إن القلق يلعب دوراً بارزاً في شخصية الرسام ووجود توتر داخلي محكوم بحاجات الفنان الإنسانية ، وإشباع هذه الحاجات يخفض هذا القلق الناشيء من حاجات بيولوجية ، وعدم الأمان الاجتماعي .

10- تجمع النظريات الاجتماعية على أن الإنسان ليس عدوانياً أو قلقاً بالطبيعة ولكن تنمو هذه الأبعاد النفسية نتيجة الاحباطات التي تواجهه ، فيضطر للتوتر ثم العدوان على مصدر احباطاته.

11- يدعو مذهب علم النفس الإنساني إلى احترام الإنسان والفنان خاصة وتحقيق الذات وإعطائه مكانته وأهميته في الحياة لإسهامه في خدمة بني جنسه .

12- اعتبر (ماسلو) تشجيع الفطرة والقدرات الإنسانية الكامنة أو الجوهر الداخلي للنفس والاعتراف بها بدلاً من كبتها وقمعها . هو لصالح التعبير العفوي عن الذات فتحقيقا الذات يتم من خلال إشباع حاجات الإنسان لا من خلال إحباطها .

13- عدَّ (روجرز) الرسام شخصاً يمتلك القدرة على اللعب التلقائي بالأفكار والألوان والأشكال والعلاقات ومن خلال هذا اللعب تظهر الرؤيا الإبداعية بطريقة جديدة وذات أبعاد ودلالات ومعاني .

14- قدم (مادي) تصوره الخاص عن الذات الإنسانية كدافع مادي للرسام للإبداع ، فالشخصية المبدعة هي التي تمر بخبرات الحاجة إلى الكفاءة والجدة بشكل مكثف ، وعميق أكثر من باقي

الحاجات - فيرى الرسام نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له وليس بما يصفه له الآخرون .

15- اكد (البورت)أن لكل فنان صفات شخصية (سمة) تميزه عن باقي الناس ويتشابه معهم في جوانب معينة أخرى عامة أو مشتركة كالانطواء والاتزان الوجداني وغيرها والموجودة شكلاً في كل شخص ولكن بدرجات متفاوتة فالفارق كمي وليس كيفي .

16- وضع (كاتل) تصنيفاً قسم أبعاد الشخصية إلى أبعاد سطحية (ظاهرية)يمكن ملاحظتها مباشرة عن طريقة إنجاز الإنسان عمل ما وأبعاد مصدرية (أساسية) وهي التي تساعد على تحديد السلوك الإنساني وتفسيره، وقسم الأبعاد الأساسية إلى تكوينية , وراثية و بيئية.

17- وصف(آيزنك) تنظيم الشخصية على ضوء الأبعاد الأساسية العصابية والانطواء / الانبساط.

18- حاولت (الكشطلت) جمع الاتجاهين الذاتي والموضوعي في وحدة كلية (الشكل) في نظرة موحدة لا تقبل ثنائية النفس والبدن ، والشكل والمضمون.

19- عدَّت (نظرية فن التعبير) لكل من العالمين (فرتهيمر) و(أرنهيم) الفن هو نتيجة للعلاقة بين النمط الفيزيقي والحالة السيكولوجية ، فعرفوا الرسم التعبيري بالمعادل السيكولوجي للعمليات الدينامية التي ينتج عنها تنظيم المثيرات الادراكية أو هو المحتوى الأساسي للرؤية البصرية.

20- اعتقد (ليفين) إن سلوك الفرد يعتمد على الموقف الكلي الذي يجد نفسه فيه ، ويختلف في استجاباته تبعاًَ لسنه وحالته الراهنة ، فضلاً عن جميع العوامل الموجودة في بيئته في لحظة معينة.

21- خلصت (النظرية الانفعالية) إلى أن الفن لا يمكن أن يعيش إلا في جو من الحيوية والتلقائية ، وان تتسم أعمال الفنان بالانفعال الصادق والحرارة الشديدة والخروج على القواعد المألوفة ، والتعبير عن مشاعره الشخصية مهما كانت فردية أو شاذة ، فالأشكال التقليدية ليست كافية للتعبير عن الذات ولا بد من التجديد.

22- عَكَسَ الفنان أعماقالذات وصلتها بالواقع سلباً وإيجاباً (علاقة الذاتي بالموضوعي) ، فحاول الرسام التعبيري أن يعمق رؤيته الذاتية ، وان يتحرر من البعد الواقعي السابق .

23- حاول الفنان اكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية لحالته الداخلية إضافة لتعبيره الواعي ، متأثراً ببعض الاتجاهات والأساليب ومدارس علم النفس قديماً وحديثاً .

24- الرسم التعبيري يعد انعكاساً لإشباع حاجات نفسية وروحية وهو تعبير عن الحياة والبيئة التي ينشأ فيها الفرد ، وأيضاً انعكاساً لحدسية الفنان ورؤيته الخاصة نحو الظواهر

25- إن تجربة الرسام التعبيري غنية بالدلالات السايكولوجية التي تنقسم إلى قسمين : الأول ارتبط بالتعبير العفوي والثاني ارتبط بالوعي الثقافي لدلالة البعد النفسي .

26- تتنوع مظاهر الاستجابة السيكولوجية في التعبير في طرح المضامين النفسية في الرسم التعبيري الحديث ، من خلال علامات رمزية معبرة عن تجربة الفنان فكراً ووجداناً.

27- لا يمكن أن نعطي اللون وجوداً منفصلاً عن الخط أو عناصر التكوين الأخرى بل هو في علاقة ترابط من خلال مدياته وتباينه داخل المساحة الصورية .

28- يشكل الخروج عن المألوف صيغة للتعبير المستمر عن المعطيات السايكولوجية والذاتية للفنان من خلال تشكل السمات الأسلوبية للرسام التعبيري .

29- إن الرسام التعبيري له شخصية بالغة الفردية والتميز فلكل فرد طريقة متميزة في الشعور والتفكير والسلوك و ينطلق من ذاتية تفترض الرؤية من الداخل إلى الخارج الموضوعي وهذا ما يحمل الألوان والخطوط أبعاداً نفسية ذات دلالات تنمي من التأويل وآلياته .

30- للأبعاد النفسية في الرسم التعبيري اتجاهان رئيسيان : مادي حسي ،وروحي سامي ، وهما يتكاملان ويتمم احدهما الآخر في الفن الحديث .

31- ساهمت تقنيات الرسم من لمسات الفرشاة الخشنة الملمس والألوان الكثيفة المعتمة والخطوط الحادة والتضادات اللونية القاسية على إبراز هيمنة البعد النفسي في بث معاناة الفنان الخاصة المعبرة عن التخلص والتحرر من المؤثرات الواقعية مما فسح المجال لإنتاج دلالات نفسية بطرق أعمق وأكثر تنوعاً .

32 - المكان والزمان والأجواء النفسية ذات أهمية بالغة في الرسم التعبيري تكمل دلالات اللون والخط وتدعمهما ، وقد عمل الفنانون على تأكيد خواصها واستحضارها كإحدى وجوه العلاقة بين الإنسان والعصر .

33- يعد مفهوم الأبعاد النفسية من أشد المفاهيم في علم النفس تعقيداً وتركيباً لأنها تشمل تفاعل جميع الدلالات والصفات الجسمية والعقلية والوجدانية والخلقية في حالة تكامل في شخص يعيش في بيئة معينة .

34- يحاول البعد النفسي في الرسم التعبيري أن يضع الحلول لكثير من المشاكل الاجتماعية والسياسية عن طريق كشف حقيقتها مع ظهورها بطريقة في النظر إلى فهم الإنسان لنفسه والآخرين من حوله ومجتمعه وبيئته . ولكل رسام تعبيري شخصية بالغة الفردية (متفردة) والتعقيد فلكل فرد طريقته المتميزة في الشعور والتفكير والسلوك .

35 - طغى الانفعال بتنوع أشكاله على الأشكال والمضامين في الرسم التعبيري الحديث وان لاوعي الرسام ارتبط بالتلقائية في العثور على الرموز والدلالات ذات المحتوى النفسي الداخلي ، حيث يحتم على المتلقي أن يتعمق في فهم الرموز والدلالات ومقاصد الرسام .

36 - أخذت التعبيرية من الكلاسيكية المظهر التعبيري للأجسام ، ومن الرومانسية ما تتركه الانفعالات السايكولوجية من آثار على أسارير الوجوه وحركات الأجساد التي تترك تأثيراتها الواضحة في النفس .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

ثانياً : عينة البحث

ثالثاً : منهج البحث

رابعاً : أداة البحث

صدق الأداة

ثبات الأداة

الوسائل الإحصائية

خامساً: تحليل العينات

أولاً : مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحث على ما منشور ومتيسر من مصورات اللوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بالأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث ، استطاع الباحث إحصاء مجتمع بحثه بـ (80) لوحة تعبيرية.

ثانياً : عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة بحثه والتي بلغت (20)(*) لوحة بصورة قصدية ووفق الضرورات الآتية :

1. اختيار الموضوع والمضامين الوجدانية المتميزة التي تضمنها العمل الفني.
2. اختيار العمل لكل فنان تلافياً لحالة التكرار.
3. تباين النماذج المختارة من حيث الأسلوب الفني ، مما يتيح مجالاً أوسع لمعرفة آليات اشتغال الدلالات النفسية في الرسم التعبيري.
4. تم اختيار النماذج لغرض التحقق من هدف البحث الحالي استناداً إلى أراء مجموعة من الخبراء(**) بغية التأكد من صلاحيتها وملائمتها هدف البحث .
5. تأثير وأهمية هذه الأعمال تاريخياً ووجدانياً واجتماعياً في حركة الفن التشكيلي والعالمي ، والرسم التعبيري الألماني خاصة .

ثالثاً : منهج البحث

أعتمد الباحث أسلوب تحليل المحتوى ضمن رؤية علمية نفسية وفلسفية في تحليل العينات والذي يتماشى وتحقيق الهدف الذي جاءت من اجله الدراسة الحالية .

(*) - ينظر الملحق (2)

(* *) - 1- أ.د فاخر محمد حسن الربيعي — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
2- أ.د عاصم عبد الأمير الاعسم — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
3-أ.م.د صفاء حاتم سعدون — كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

رابعاً : أداة البحث

أعتمد الباحث استمارة تحليل المحتوى عن منظومة شكلانية ومضامينية تجعل من العناصر الفنية وحركة العناصر من خلال علاقات التكوين والتحليل الحاصل على مستوى الشكل واللون والزمان والمكان وتعبيرات ذلك من خلال عدد من المحاور هي القلق والحزن والاغتراب والعدوانية والكبت والحب بوصفها محاور أساسية في عملية التعبير ، وتم تحديد أداة للتحليل وكما يلي :-

1. أجرى الباحث عدداً من المقابلات الشخصية المفتوحة مع أساتذة(*) من ذوي الاختصاص ، وتمت محاورتهم في موضوع البحث الحالي وتسجيل ملاحظاتهم والتي في ضوئها تم بناء فقرات الاستمارة بصيغتها الأولية .
2. أعتمد الباحث على ما جاء في الإطار النظري أطلع الباحث على الأدبيات والمصادر لرصد أكبر قدر من الأبعاد بمعانيها ودلالاتها النفسية التعبيرية ، مما ساعد على بناء الأداة في صيغتها الأولية ، يوضحها الجدول (1) .

3.وتدعيماً لأداة البحث قام الباحث بإجراء أستبيان أستطلاعي بدلالات الخطوط والألوان النفسية ملحق ( ) تم عرضها على مجموعة من الاساتذة ودوي الاختصاص ملحق ( ) بغية تحقيق الموضوعية في تحليل عينة البحث ولغرض تسهيل الوصول لتحقيق الهدف .

أ: صدق الأداة :

للتأكد من أن استمارة التحليل تصلح لتحليل ما وضعت لأجله فقد اعتمد الباحث على صدق المحتوى لمحتويات الاستمارة ، إذ قام الباحث بتاريخ 5 / 6 / 2007 بعرض الاستمارة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء(**) المتخصصين في مجال علم النفس والرسم والتربية الفنية ،

(*)- وهم :
1- أ.م . د. كاظم مرشد ذرب ، أستاذ مساعد ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
2- أ.م . د. علي مهدي ماجد ، أستاذ مساعد ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
3- أ.م . د . فاهم حسين ألطريحي ، أستاذ مساعد علم نفس ، كلية التربية ، جامعة بابل .

(**)- وهم :
1- أ. د. علي شناوة وادي ، أستاذ ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
2- أ.م . د. كاظم مرشد ذرب ، أستاذ ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
3- أ.م . د. علي مهدي ماجد ، أستاذ مساعد ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
4- أ.م . د. فاهم حسينالطريحي ، أستاذ مساعد ، علم نفس ، كلية التربية ، جامعة بابل .
5- أ.م . د. عباس نوري خضير ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
6- أ.م . د. حامد عباس مخيف، أستاذ مساعد ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
7- أ.م . د. صفاء حاتم سعدون ، أستاذ مساعد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

وقد بلغ عددهم (7) متخصصين لإبداء رأيهم في مدى صلاحية محتويات الاستمارة لتحليل ما وضعت لأجله .

وفي ضوء أراء الخبراء تم تعديل تصميم الاستمارة ، فضلاً عن بعض فقراتها لتكون بصيغتها النهائية يوضحها الجدول(2) وبنسبة اتفاق (81 , 0) حسب معادلة كوبر . وتعد نسبة اتفاق مثالية ، مما أكد صدق فقرات الأداة.

ب- ثبات الأداة :

أعتمد الباحث طريقة اتفاق المحللين في حساب الثبات لكونها أكثر الطرائق استخداماً وشيوعاً في حساب ثبات نظام التحليل . (المفتي ، 1984، ص61). على عينة عشوائية تألفت من ثلاثة أعمال من خارج ألعينة الأساسية للبحث الحالي ، وكانت المدة بين التحليل الأول والثاني لأداة التحليل (21) يوماً ، وقد استخرج معامل الثبات باعتماد معادلة (سكوت) وظهر ان نسبة الاتفاق ما بين التحليل الأول والثاني (83, 0) وظهر ان نسبة الاتفاق مابين التحليل الاول والثاني لاداة الدلالات النفسية للون والخط (85 , 0) وهو معامل ارتباط عال في هذا النوع من الأدوات .

ج- **الوسائل الرياضية والاحصائية**:

لغرض تحليل البيانات الواردة في البحث فقد تم استخدام الوسائل الرياضية والاحصائية الاتية:-

1. معادلة (كوبر سميث)لحساب نسبة الاتفاق بين المحكمين لاداة الابعاد النفسية.

$$\text{نسبة الاتفاق (pa)} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق (Ag)}}{\textbf{عدد مرات الاتفاق (Ag) + عدد مرات عدم الاتفاق (pg)}} \times 100$$

(المفتي , 1984, ص 64)

2- معادلة (سكوت) لحساب الثباة في اراء المحكمين لاداة الابعاد النفسية والدلالاة النفسية للون والخط .

$$\text{معامل الثبات (ti)} = \frac{\text{النسبة الاولى (po)-النسبة الثانية (pe)}}{\text{النسبة الثانية (pe)}}$$

(Holstible , 1970 , p. 132)

3- النسبة المؤية % .

في اللوحة صورة جانبية لامرأة قروية عجوز تجلس بوضع كهنوتي طقوسي ، على كرسي قرب نافذة تطل على أوراق أغصان شجرة خضراء ، وهي تنظر بعينين محدقتين ، ويستقر في حضنها غصن زهرة صفراء .

تظهر في العمل محاولة لـ (باولا) (*) لتبسيط الوسائل الصورية وسعيها من خلالها إلى الكشف عن المعاني الكامنة في الأشياء ، فقد استخدمت الفنانة الخطوط محيطاً كفافياً لتعبر عن النهايات الحدودية للأشياء ، موضحة أين يبدأ الشيء ، وأين ينتهي ، ، وفي الخطوط المستقيمة والمنحنية الطويلة والبطيئة ما ساعد في تحديد محتوى اللوحة والترميز له مثيرة إحساساً بالوقار و السكينة وبتجريدها الموضوع من أي تفصيلات سردية أخضعت (باولا) ما هو خاص إلى ما هو رمزي ، فالألوان الصارمة المعتمة ، وموجة البشرة الطباشيرية المشوبة بتظليلات من الأخضر والأزرق المنشطة في القسم الأسفل من التكوين

بضربات محمومة بالبني المحمر الداكن تساهم بوضوح في إضفاء المسحة الحزينة على جو اللوحة ، وان انسجام التكوين يتناقض مع إمارات القلق المرتسمة على وجه العجوز ، وتعزز الشعور بوحدتها الاحاطات المشددة التي فصلت بينها وبين الخلفية البسيطة النظامية نسبياً ، واختزل التدرج اللوني إلى فاتح ونصفي وظل ؛ وهو ما من شأنه أن يسهل للمتلقي أن يرى انسياب ارتباط شكل بآخر ، وأن يفهم كيف يحس الفنان من حيث الأشكال الفاتحة والغامقة بدلاً من ناحية الحدود المادية للأشياء ، كما أبدت الفنانة ابتعاداً عن النزوع الطبيعي في هذا العمل من أجل المبالغة النسبية وإبراز الأشكال بتلك الخشونة والصرامة .

ويظهر تصعيد لهذا الشعور بالتعبير باللون فغصن الوردة الأصفر يدل على الضعف والذبول ، والشريط الأسود الذي يحيط بعنق العجوز يوحي بإحساس مزيج من الانقباض والخوف

(*)- باولامودرسون- بيكر : ولدت في شباط من عام 1876 في دريسدن في بيت أدب وثقافة ، شرعت وهي في السادسة عشرة من عمرها تتلقى دروسها في الرسم . ثم التحقت بمدرسة النساء الرسامات في برلين من عام 1896- 1898 قبل معرضها الأول برد فعل عدائي فأصابها شعور بالخيبة والرحيل إلى فرنسا لدراسة التشريح في (البوزار) . وفي زيارتها لباريس تعرفت على أعمال(فان كوخ وغوغان وسيزان) وعجلت نموها الفني . ورسمت في اللوفر لوحات مستقاة من المنحوتات المصرية والإغريقية القديمة . اقترنت في عام 1901 باوتو مودرسون مما كلفها ذلك ثمناً باهضاً فاكتشفت عجزها عن التوفيق بين واجبها كزوجه وأم لابن زوجها ، ورغبتها في أن تكون فنانة مستقلة ، ثم أصيبت بذبحة قلبية بعد ولادتها لابنتها بثلاثة أسابيع أدت إلى وفاتها في 20 تشرين الثاني من عام 1906. وكانت قد كتبت في مذكرتها تقول : " اعلم إنني لن أعيش طويلاً ، ولكن أيحزنني هذا ؟ ..... إذا قدر لي أن ارسم ثلاث صوراً جيدة فسأرحل راضية مطمئنة والأزهار في يدي وشعري.(اوهر ، 1989، ص113-114)

والحزن لانتظار المجهول الذي لم يعد يدركه مدى البصر ، مثيراً الشفقة المتزايدة بالمرأة نفسها فهي تتطلع قلقة ، متشائمة بملامح وجهها الواجمة المتصلبة إلى العالم الغامض الذي لم تفقه له معنى .

تداركت الفنانة فضاء اللوحة ليعلوه ضوء سماوي يدرك من خلف رأس العجوز وقد ارتبط هذا عند المسيحية بمريم العذراء (ع) بوصفها ملكة السماء (مالنز ،1993 ،ص184) ، لينعكس هذا اللون على أوراق أشجار خضراء باهتة كأنها تنتظر سقوطها في الخريف ، وبدت تكأة الكرسي الخشبي بلون مغاير لمادته فيعطيه اللون البنفسجي القدسية والحكمة ، وحمل خط الأفق الذي ارتفع إلى كتفي المرأة العجوز التي شكلت السيادة في اللوحة ، دلالة تشير إلى الموت .

مما تقدم يلخص الباحث إلى ان اللوحة تحمل أبعاداً نفسية تعبر عن حالة من الاغتراب الروحي العميق فقد صورت الفنانة عزلة الإنسان وهمومه ومشكلاته في هذه الحياة ، وخوفه من القدر المحتوم . وبشكل مغاير للترف و الشكلانية التي طغت على الرسم في أوربا، فلم تجعل (باولا) من بنية الفن خالصة أو جمالية بل العكس من ذلك انشغلت بالعواطف والحالات الإنسانية ، فالجمال لا يأتي إلا بالإحساس لذا صار فنها كالجسر بين ما يدور في رأسها وبين ما يدور في رؤوس الآخرين فهي تحاول التوحيد بين الذات والموضوع فأشكالها مستمدة من الواقع ومن الخيال الواقعي والتضادات والاغتراب اعتماداً على اللامرئي ، وذلك باستخدام مرجعيات اللاشعور .

وهنا تقترب الفنانة من تعبيرية (غوغان)الذي " عبرّ في عمله الفني وبفضل أسلوبه الخاص عن القلق الصوفي للإنسان الحديث القلق الماورائي الذي هو بمثابة نداء نحو المجهول والعالم التخيلي . (امهز ،1981، ص58)

وقد تمثل المرأة العجوز في هذه اللوحة الوطن والإنسانية ، لان المرأة هي الموضوع الذي يكتشف فيه الإنسان حقيقة نفسه من خلالها فهي الحب الذي لا تحده حدود ، ولأنها أيضاً طوفان الحزن والرمز المتحول والثابت ، لذلك تشكل (القروية العجوز) موضوعاً فنياً وحياتياً تكشف فيه الفنانة عن جملة من الأبعاد النفسية وجوانب جديدة من ضعف الإنسان وقوته فيصعد من حالاتها الخاصة –الشيخوخة – إلى حالات إنسانية عامة.

يمثل هذا العمل لوحة لامرأة شابة نائمة على جانب فراش ، وهي تثني إحدى ساقيها تحت ساقها الأخرى التي ترفعها ، وتسقط إحدى ذراعيها المتعبة عن الوسادة لتلامس الأرض بجانبها جزء من طاولة عليها زجاجتان وقدحا شراب .

تداخلت الدلالات مع بعضها لتجعل الجدل قائماً في البحث عن مصير الموضوع فتثير الأشكال الهاوية نحو الأسفل في الشعر والرأس والذراع وفراش السرير وطرف الثوب إلى حركة الخطوط نحو الأسفل مما يعطي إحساساً بعدم الاستقرار النفسي وشعوراً بالقلق والترقب .

الملفت للنظر هو إن (مونك)(*) تمكن من أن يخلق توازناً جميلاً بين شكل الوسادة المرتفعة والساق المرتفعة ، والتي تضادت ألوانها بين لون الوسادة الأبيض الذي يدل على الطهارة والفرح والسعادة وبين اللون الأسود الذي يعني الحزن والكآبة والكبت ، ومثل اللون الأزرق تحت قدمي المراة النائمة الذي يعبر عن ترميزية خاصة تتمثل بالخيال والأحلام .

وشارك اللون في هذا التضاد في الكشف عن انفعالات إنسانية متناقضة بين الحزن والفرح . في وحدة من التناقضات وسيادة في اللون تبادلت بين الأبيض والأسود والبني الغامق .

وأضفى الفضاء الضيق جواً من الضيق والكآبة وبدا سطح اللوح بملمس خشن تحقق بالكثافة اللونية وبحركات الفرشاة الخشنة القاسية الخطوط ومالها من دلالات نفسية في عكس حالة من الاغتراب والوحدة التي جسدها (مونك) في فكرة وموضوع اللوحة .

الزمان في هذه اللوحة لم يقرأ سوى من عنوانها (اليوم التالي) وملأ (منوك) المكان بمشهد المرأة النائمة وليشكل سريرها خطاً أفقياً يتوسط اللوحة باستقامة توحي بنوم ربما يكون اقرب إلى الموت .

(*)- ولد عام (1863) في (هيد مارك) ونشأ في (أوسلو) حيث كبر وترعرع , قضت أمه بداء السل وهو طفل وبعدها أخته بنفس المرض وهي في الخامسة عشرة من عمرها فنشأ وحيداً في كنف أب معدم غلب عليه الطبع (البروتستينتي) المتزمت الذي يبتعد عن متاع الدنيا و لا يرى فيها سوى أشكال من الخطايا والمحرمات , مما ترك على الفنان أثراً بالغاً في نفسه فسيطر هاجس الموت على وعيه وأحاسيسه وأفكاره , ترك كلية الهندسة ليتفرغ للرسم , وأقام معرضاً خاصاً في برلين عام (1892) فصدم الجميع بتجريبيته مما دعا الى وقف العرض , ولم يثنه هذا عن المضي قدماً في تجربته الخاصة والعمل في برلين , توفي عام (1944) .

-www. Culture Al. banyan / Mounch .

وتحمل ملامح الوجه الشاحب المتعب والشعر الأسود المنسدل على الأرض ليترك رأساً محملاً بالهموم والأحزان والعذابات الإنسانية ، ليعبر عن واقع سيء عاشته المرأة في حياة الملاهي والغانيات عكسها في العنق المتدلي الرأس والصدر المكشوف وقد رسم (مونك) الشكل بقساوة وكأنه قطعة بخطوط خشنة وغليظة دلت على الكبت تارة وعلى الاغتراب في وسط عالم مليء بالتناقضات تارة أخرى والتي لم يجد الرسام مفراً من التعبير عنها بشجاعة.

نلاحظ في هذا العمل الجدل في تطور المادة بين الأشياء " الحياة - الموت " "الواقع - الخيال" فالشعور و اللاشعور هما الطريق لحفظ الرؤى المدهشة وشرط لبلوغ حالة السمو لدى الفنان والتي تعني جمع التناقضات (الموت-الحياة) -(الألم - الفرح)...الخ وما يجمعها هو الحلم والغد في (اليوم التالي) قد أعطى جملة من الدلالات النفسية والرموز حقها في إيجاد الجديد والبحث عنه من خلال ألذات ، وهذا الصراع جاء بارتكاز نفسي لا شعوري ، وإيجاد مكان هام لموضوع الحلم .

في ضوء ما تقدم يستنتج الباحث أن لوحة (مونك) على الرغم من تفاصيلها القليلة والمكثف إلا أنها عكست الدلالة التعبيرية النفسية الباطنية في ملامح الوجه ودلالات الألوان والموضوع الممثل لتعكس بعداً نفسياً محاولاً التوافق بين عالمين متناقضين هما مواصلة الحياة أو الهروب من المعاناة والآلام الإنسانية .

تم التعبير عنها بالحركة والإيماءة بطريقة باطنية حسية حدسية للأشياء والموضوعات .

يبحث (مونك)عن الدلالات النفسية الكامنة في ماهيات الأشياء وليس في حضورها فيزيقياً داخل المشهد المرسوم ، بل ما تحمله الأشكال من دلالات تعبيرية نفسية تفضح الخفي والمستتر الممتد إلى ما هو كوني ، باستخدامه لغة باطنية في التعبير تقوم على أساس الشعور وإسقاط ألذات على ما نشعر به ونحس ونتأمل . وما ذات الفنان إلا مجموع الذوات التي تشعر تجاه الموضوع الممثل ذاته ، لتحقق اندماجاً مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السيكولوجية التي اتخذت من الرموز وسيلة لإدراك معاني الحياة ، وبين الوجدان المعبأ بشحنة من الانفعالات المكبوتة .

في هذا العمل الفني لـ (كليمنت)(*) كتلتين غير متساويتين ، توجد على الجهة اليمنى أشكال تمثل البشر وهم العشاق والأم والطفل والفتيات الصغيرات والمرأة العجوز وكلها متحدة في شكل فسيفسائي مستوي . ويبدو أنهم ينتظرون قدرهم المحتوم أما بعيون مغمضة أو برؤوس منحنية خائفة مستسلمة . أما على الجهة اليسرى فتوجد جمجمة وتمسك يداها بعظم احمر اللون أشبه بالقضيب الحديدي المتوهج وهي صورة الموت حيث إن جسمه منطقة مستوية موسومة بالدوائر وعلامات الصليب وكأنها المقابر . ولاشيء أفضل من هذا يستطيع إظهار التعبير باللون والشكل المحمّل بالأبعاد النفسية المتعلقة بالرسم التعبيري الحديث .

وتسبح الكتلتان في فضاء مفتوح لا يحدده سوى حجم اللوحة وقد تم طلاء الفضاء باللون الأخضر الداكن تخللته ضربات فرشاة بألوان مشتقة من الجو العام للعمل الفني فالأخضر يدعو للأمل والحياة والعطاء .

يعتقد الباحث أن حركة الفرشاة كانت مقصودة لإضفاء ديناميكية تحمل أبعاداً نفسية تخدم فكرة إنسانية يروم الفنان التعبير عنها وإيصالها بصدق فني إنساني للمتلقي .

هناك نقيضان هما أساس اشتغال التعبير في العمل وتنعكس فيهما العلاقات الوجدانية والنفسية التي اجتهد الفنان في إبرازهما من خلال الإكثار والتكرار في الأشكال الموزعة في كل كتلة على حدة ليجد مساحة من التفاعل والتعاطف الوجداني لدى المتلقي من خلال ما يريد أن يفصح عنه (كليمنت) عبر الكتل المتضادة لوناً وشكلاً، مع ملاحظة غياب العلاقة الرابطة بين الكتلتين من ناحية البناء الهيكلي للوحة ، إذ يمكن أن يكون هناك عملين منفصلين إذا ما حاولنا فصل كل كتلة على حدة .

ولغرض دراسة النواحي التعبيرية النفسية لكل شكل على حدة تلاحظ أن الكتلة الرئيسية الأولى على يسار العمل والتي جددت بخطوط انسيابية أفعوانية متعرجة تم إبرازها من خلال ظلال اللون الأخضر المحيط بها لتبرز شكلاً هرمياً تعلو قمته شكل الجمجمة وهيكل اليدين العظمي الذي يمسك بالعصا .

(*)- ولد عام (1890)، ولقد كان الرسام الأبرز للجداريات التزينية حيث يعمل بأسلوب تعبيري عالي وفي عام (1897) انظم إلى مجموعة الانفصاليين الشباب الذين انشقوا عن الأكاديمية في فيينا وقد تسبب في فضائح من خلال جدارياته في جامعة (بروكسل) والتي كانت مثيرة جنسياً ، حيث كان رساماً بارعاً للنساء العاريات ويظهر كل ما يثير الغريزة ، توفي عام (1918) . (Maro,1988,P.G 260)

يرى الباحث أن الفنان ومن خلال طبيعة الخط الخارجي للشكل الكلي أراد أن يؤكد للآخر إيمانه بدورة الحياة والموت وذلك من خلال انسيابية الخط ذي الطبيعة الموجبة والذي يعطي شعوراً باللانهاية . وربما جاءت الخطوط المنحنية نتيجة لحالة نفسية أراد مبدعها أن تعكس حالة الخوف من الموت أو التسليم له . ونرى ذلك واضحاً من خلال ما تضمنه الشكل الكلي من رموز وعلامات تدل على الموت الأزلي والمستمر والملازم للحياة ، في الجانب الآخر من العمل تكررت وانتشرت أشكال الصليب والقباب والثقوب الفارغة التي ربما تدل على فوهات بنادق (أداة الموت) يظهر ذلك ويؤكد حمل اليدين لعمود النار المتوهجة التي تبرز من اللون البرتقالي الذي وضع لمعالجة البنية اللونية المنسجمة إذ جاء اللون البرتقالي ليوازن اللون الأصفر في الجمجمة واللون الأزرق وتدرجاته في بقية الكتلة (كتلة الموت) ، وللون الأزرق في المفهوم الإسلامي وما ورد في القران الكريم تعبير عن الشياطين ونجده هنا كلون أساسي في كتلة الموت مع تكرار اللون الأصفر الذي حدد به أشكال الصليب لإضفاء دلالة القدسية ومن خلاله ولأجل معالجة عامة للشكل من الناحية اللونية فقد وضع بقعاً من اللون البنفسجي ليوائم العلاقة اللونية .

إن آلية التعبير عن الموت اعتمدت على الخط واللون والفضاء بشكل متكامل فاختيار الفنان لألوان الأزرق والأصفر وما بينهما من ألوان داكنة أدت وظيفتها النفسية والانفعالية لعكس مفهوم الموت، كما أن الخط الذي حددت بواسطته أشكال الصليب والثقوب (الفوهات) وشكل الجمجمة قمة الهرم.

في المقابل هناك كتلة اعتمد مبدعها إلا أن يبث فيها إشارات الحياة والتواصل والتفاؤل والعمل من خلال اعتماده المنظومة التشكيلية المتمثلة ، بالخط واللون والتي أراد من خلالها أن يجد مساحة من التناسق والتنظيم والعلاقات اللونية التي تبعث الأمل والسعادة لدى المتلقي فانتشرت بقع الألوان الحياتية الزاهية كالأخضر والسمائي والوردي وألوان الزهور التي شكلت بفعل الخطوط عملية بنائية توحي للمتلقي بالعمل والاجتهاد والعلاقات الإنسانية المتبادلة بين عنصرين رئيسيين في الحياة . وهما الرجل والمرأة التي مثلها بسمات جمالية مظهراً تقاسيم الوجه الحسن مؤكداً على نواحي الجمال في الجسد والوجه والعيون كنقطة جذب للرجل الممثل بقوة الجسد والعضلات المفتولة التي توحي بكونه الأساس لصنع الحياة من خلال كونه يشكل نقطة السيادة التي تنطلق منه بقية الأشكال الممثلة بالنساء والطفولة المتكررة على مساحة الكتلة بتوازي مع الخط واللون

المتكونة من رصف الأشكال ألمثلثة والمربعة التي تشكل بناءاً زخرفياً يمنح شعوراً بالبناء والجمال.

يلخص الباحث إلى أن تقابل الكتلتين الأساسيتين في هذه اللوحة يظهران الإمكانية الفنية التعبيرية التي تعكس الجو النفسي وجدل صراع التبادلية بين نقيضين استطاع مبدعها أن يجسد قانون الحياة والموت في تأمل سر ديمومة الكون في مشهد تشكيلي يعكس الأبعاد النفسية في المشاركة الوجدانية للفن في التواصل والإبداع .

يصور (ماكس) (*) في هذه اللوحة أربع نساء عاريات كأنهن من سلالة آلهة أرضية غابرة ، فهنّ يتحركن بأبهة وجلال في عالم طبيعي لا وجود لسكان آخرين فيه ، واحتلت كل واحدة منهن مكانها ضمن انسيابية وحدة التكوين وبتناغم مع أغصان الأشجار الممتدة ، وخطونّ وانحنينّ في انسجام إيقاعي يتجاوب وانحناءات أرض الحقل مما يمنح المتلقي شعوراً بالراحة والاسترخاء .

وقد عكس الفنان من خلال خطوطه المحيطية الكفافية المنحنية التي تدرجت بين السميك والرفيع والتي حددت أشكاله المختزلة أبعاداً نفسية توحي بالوداعة والرشاقة والرقة ، وأظهرت حركات فرشاته شعوراً بطراوة ونعومة الملمس ، ويظهر التحريف في المظهر الطبيعي تلقائياً في ذراعي ونهدي المرأة العارية في أسفل اليسار ، ليتلائم كلياً في حركة ونسق متناغم وقد اختزل الفنان الطبيعة إلى أنماط فكرية من الرهافة المثيرة للإحساس والأشكال الزاخرة بالنشاط والمملوءة بالحيوية المستفزة للغريزة ، وعبرت الخطوط الحلزونية لضربات الفرشاة المتكررة والألوان المظللة بالبني المحمر والأخضر الداكن والاوكر والمبهرجة بالأصفر والأزرق تشيع في النفس حيوية نابضة .وأوحى طلاء أجساد النساء باللون الأحمر بالإثارة والجنس كما للظلال باللون الأخضر دلالات تراوحت بين الخصب والعطاء وهدوء النفس .

وتدخل أجساد النساء العاريات مع الطبيعة في علاقات هي الحركة المتناسقة في تناغم إيقاعي ، والسيادة الواضحة في التكرار والتضاد في الشكل واللون ، والتناسب الذي ساهم في التوازن والإحساس بالاستقرار فتتشاكل هذه العلاقات فيما بينها على مستوى البنية والدلالة . والموضوع الكامن في هذه اللوحة هو خطيئة الشهوة والكبت الجنسي فالاندفاعات الخطيّة والحركات الرابطة جاءت منفعلة معبرة ، فلقد استخدمت السيقان والأذرع في إيقاعات خطيّة للربط بين المسافات الأمامية والمتوسطة والخلفية ، ومن خلال تأكيد الفنان للخطوط المنحنية نرى كيف أنها ترتبط مع بعضها ، وبذلك تربط هذا الشكل بذاك فيخلق الرسام مجموعة من الحركات الفردية التي تأخذ مكانها بضمن فعالية جماعية أوسع في تكوين مفعم بالحيوية.

(*)- ولد عام (1881) في مدينة (زويكاو) في ألمانيا ، واظهر موهبة فريدة في الرسم منذ كان طالباً ، التحق بمدرسة الفنون والحرف اليدوية عام (1900) ثم انتقل إلى أكاديمية (دريسدن) وحصل فيها على زمالة إلى ايطاليا عام (1906) ، ثم عاد إلى برلين وكون جماعة الانفصاليين الجدد ، ثم أسس مدرسة فنية خاصة مع (كيرشنر) إلا أنها فشلت لقصور المورد المالي ، وخدم في العسكرية من عام (1915) حتى انتهاء الحرب ، ثم عين في الأكاديمية البروسية للفنون الجميلة وقد فصله النازيون منها عام (1933) وصادروا معظم رسومة ومطبوعاتة فعاش عزلة طويلة ، فخرج منها عام (1945) ليعمل في أكاديمية الفنون في برلين ، وتوفي فيها عام (1955). (أوهر , 1989 , ص 37)

إن في رسم الفنان للأجساد العارية للنساء جمع للصورة التي تحمل دلالات عقلانية وخيالية وكسر لحاجز الخوف بتلقائية تكشف عن اللاشعور من خلال التعبير عن الكبت بإبراز الرغبة الجنسية الدفينة ، ومن هنا تتحد دلالة جسد المرأة العارية بالحاجة الجنسية ، وقد عبرّ عنها (فرويد) بأنها الحاجة الجنسية للرسام وهي حاجة أساسية لكي يبدع من خلال انفعالاته الداخلية فهي حاجة ذاتية لوضع خياله ورموزه فوق سطح اللوحة.

يلخص الباحث ومن خلال تكوين الشكل العام (النساء) و(الأرض) و(الأشجار) والذي بجمعهن تتشكل القوة والترابط والصلة مابينهن وذلك الترابط الروحي الداخلي والوجداني للأطراف الثلاث ، ويتكون الخصب والحياة في وجودهن ومن ثم يظهر الحب ، ومن خلال ذلك شكلت هذه الخيالات والرغبات منعطفاً للبحث عن الحرية والاعتماد على الحدس والخيال ؛ مما اقتضى أن يحمل هذا العمل الفني أبعاداً نفسية واضحة في دلالات الحب والكبت شكلت انعطافاً على الواقع المرير وعودة للنيل من اللاواقع لأنه الحقيقة بعينها وكشف عن خبايا النفس الداخلية ، فكان لهذا العمل منحى عيني يتم التوصل إليه من خلال التعبير والتصعيد الشعوري للأشياء في ذاتها .

في هذا العمل الفني يظهر شخص جالس في مركز اللوحة وهو يحدق إلى المتلقي ، وعلى محياه نظرة رعب مخيفة وكأنه ينتظر قدراً لا مفر منه .

يواجه المتلقي هنا تعبيرية واقعية قاسية في توتر وصراع داخلي ، فقد أبدع (شيل)(*) في رسم الرجل الجالس بقساوة حيث كانت خطوطه حادة على خلفية متقطعة ذات ألوان غير متناغمة دامجاً الشخصية مع أوساط مجردة مرسومة بقوة وإثارة قد تدعو إلى النفور .

فيظهر الفنان انفعالاً شديداً من خلال الضربات اللونية المنفعلة المتحركة والخطوط الحادة المتكسرة المعبرة عن عالمه الداخلي المشحون بحس داخلي عميق وألم نفسي انعكس بشكل أو بآخر في هذه اللوحة . فلقد تمكن الفنان من توظيف قوة انفعال الخط واللون ودلالاتهما بتكثيف مصادر نفسية عديدة ، جاء اللون والشكل المحرفان في ما يخص الملابس وتصويرها الشديد وزواياها الحادة وشخصها الهزيل بوجهه الخائف وبنظرته المحدقة المرعبة وكأن شبح الموت يطوف به من الخلف والأمام في إشارة من حركة كفيه المتشنجتين وبدا وكأنه يرتجف من الانفعال والغضب الممزوج بالخوف .

إن التوتر والحدة اللذين يبدوان على تعبير ملامح الوجه ، يظهران على الجسد أيضاً ومما يميز هذه اللوحة التأثير السيكولوجي حيث العنف الانفعالي ، وخلق هذا الفنان المبدع جواً خانقاً غاضباً فبدت ألوان الفضاء المنعكسة على وجه وملابس الشخص الجالس فأعطت العلاقات اللونية بين الأحمر والبني الغامق والبرتقالي والأخضر انفعالاً مشحوناً بالخوف والغضب والعدوانية فمزجت الألوان بكثافة وبفرشاة مسننة فبدا الملمس خشناً قاسياً ، فقد صوّر هذا العمل تصويراً نفسياً بحتاً ، وعلى نحو يحدث معه تأزماً(بصرياً / نفسياً) حاداً .

(*)- ولد عام (1890) وقد عاش حياة مأساوية قصيرة فقد مات نتيجة صراع طويل مع المرض فتوفي عام(1918)، وكان قد أحب الرسم واولع به فعلى الرغم من معارضة عمه الذي رباه بعد أن مات والده مجنوناً فقد درس الفن في أكاديمية فيينا ، وكان التشجيع الرئيسي له من قبل الرسام (غوستاف كليمنت) والذي كان يكبره ب45 عاما ورغم تأثره بفن هذا الرسام إلا انه كان له أسلوبه المتطور الذي ينم عن تعبيرية عالية.

(- Jean Clay :without date p 101)

لم يعبر (شيل) في لوحته هذه عن جمال مطلق بل عن ذات كونية إنسانية مغتربة تعيش ألماً مبرحاً ، عن إنسان يشتمل الإنسانية كلها بمعاناتها وعزلتها ولبلوغ هذه الغاية اعد الفنان بناء العالم من جديد طبقاً لحقيقته الداخلية فتماس بهذه الآلية مع البعد النفسي لكل الإنسانية وفقاً لعلاقة وجدانية تعاطفية يثيرها العمل بدلالاته الإفرازية النفسية .

يلخص الباحث إلى أن دراسة لوحة (شيل) تكشف عن جوانب عدة منها صدمة الجانب النفسي ، فلا تكون في هذا العمل الفني إزاء حالة فردية ، فالتعبيرات النفسية لا تنفصل عن موضوع جماعي ينسحب على الواقع المرفوض عامة – أي الاحتجاج على هذا الواقع - فنحن أمام فعل نفسي خاص متمثل بغضب وانفعال هذا الشخص ضد الاضطهاد ، قصد من ورائه فعلاً عاماً يعكس مأساة الإنسانية جمعاء .

إنها رسالة احتجاج إنسانية ضد الديكتاتورية والظلم بكل أنواعه فهو إشهار لدجل السياسة والتسلط والشعارات الزائفة فمقاومة هذا الرجل وهذا التسلط هو خطاب تحرر وخطاب إنساني يقترب من وجوده الحضاري فالنص الفني الجمالي هو نص تحريضي لعمليات التحرر الذاتي من كل عمليات السلب التي تقوم بشعارات وأيديولوجيات مختلفة : سياسية / دينية / اجتماعية / مادية / طائفية / قومية ..

وهي فضح يقوم به طبيعة الدور الحضاري للفن ودوره الإنساني من الظلم والقهر والاستبداد أياً كان وبأي صورة كان ، إنها رغبة على السلب والاغتراب الإنساني لابد أن يتحرر.

في هذه اللوحة محاولة لـ (ماك) (*) للعودة إلى الطبيعة ،والهرب من حياة المدينة الصاخبة التي جسدها في معظم لوحاته ، ليترك تأثيرها على وجوه وأجساد الشخوص والأشكال المحيطة بهم فيبدو من عنوان العمل انه يصور نزهة لعائلة تتكون من الأب والأم وابنتهما.

عمل الفنان على طمس معالم (**) وجوه الشخوص الثلاثة في لون انعكست فيه ألوان الأرض وجذع الشجرة وحتى على ملابس الرجل في دراسة للعلاقات اللونية توازنت مابين الانسجام والتضاد ليخلق وحدة جدلية بينهما . وقد رفض المعالجة الأمنية لمكان معين وشدد على الطبيعة ليؤكد بصدق أن المشهد ما هو إلا عالم صغير مستقل بذاته وهو محاولة للتعبير عن النزعة التعبيرية الا نموذجية لحالة الوجود البدائية بفضل ارتباط الإنسان الوثيق بالطبيعة

ونجد في تحريف الأشكال دلالات نفسية معقدة تعبر ظاهرياً عن المجتمع البرجوازي الذي كشفت ألوان ملابسه المتضادة عن الشعور بالاشمئزاز والعداء . وهي تعكس بسوادها المشبع ظلال زيف حياة المدينة ، وبدت الشجرة بساقٍ يميل إلى السقوط ليلامس الأرض ، وفي زرقة ماء البحيرة تدرج لوني يوحي بالضمور وبالعمق الضحل ، حتى تكاد البحيرة أن تجف وتختفي بينما يقف الرجل مواجهاً للمتلقي واضعاً يده في جيبه ، ويحمل في يده الأخرى حقيبة سوداء تلاشت حدودها مع عتمة لون الأرض ، كذلك قدمه التي نضب لونها الأسود وتلاشت هي الأخرى ، ليقف على قدم واحدة ، فيقدم (ماك) لغة صورية ذات قوة تعبيرية عن حالة الضعف والانهيار التي يعيشها المجتمع المقدم على حرب لا طائل منها . وان الضوء الذي في اللوحة لا ينبعث من شمس أو قمر أو مصباح بل يدخل في التكوين بشكل ضوء نهار شديد من أعلى الجانب الأيسر ليخلق ظلالاً معتمة يصعب أو يتعذر اختراقها ، لبدت جو المشهد بالكآبة والتشاؤم .

يعتقد الباحث أن هذا العمل الفني هو في الواقع أعادة تنظيم للعوامل التي تأثر بها (ماك) بشكل يكشف عن قيمتها المميزة للإحساس أو الانفعال ، فقد أضفى على تعبيره الفني من التأليف والتلوين والإبداع ما أبعده عن المظهر الأصلي الطبيعي بعداً كبيراً ، ليحرر أشكال الطبيعة

(*)- ولد في بلدة (ميشيد) عام(1887) في ألمانيا ، التحق بأكاديمية (دوسلدورف) عام (1904) غير انه تركها لعدم قناعته بمنهجها التعليمي ، ثم تدريبه في مدرسة الفنون والحرف اليدوية (1908) شارك في المعرض الأول لجماعة الفارس الأزرق عام (1911)، وكان من أوائل الذين استدعوا للخدمة العسكرية حال اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وبعد سبعة أيام فقط من التحاقه قتل في إحدى المعارك وكان في السابعة والعشرين من عمره ، وكان (ماك) مفتوناً بالشعر والطبيعة وكرس حياته الفنية للإفصاح عن عواطفه الجياشة تجاه الإنسان وعالمه . (اوهر،1989، ص107)

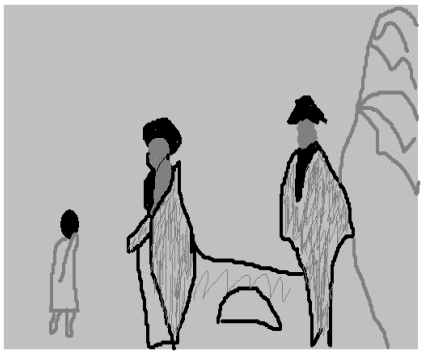
(**)- طمس معالم الوجه يقصد به العمومية واللاتشخيصية .(كامل ، 1984 ، ص61)

والشخوص التي مُسحت وجوهها لتحمل مضامين نفسية لا يمكن فهمها أو إجراء حساب معها فيكسر قيوداً من اللغو العالق بها في رؤية ذاتية هي إدراك وإحساس وفهم لما يدور حولنا ، فالفن كشف للطبيعة والتعبير الصادق لا يتيسر إلا عن طريق المعاشية الوجدانية . ويظهر في رسم الام وابنتها في شكل وتكوين يعبر عن حالة من الانكسار النفسي التي كان يعانيها الفنان وكل الذين يشعرون بالقلق والخوف واليأس والعزلة فينشدون الدفء والأمان والحنان بالعودة إلى عالم الطفولة والأمومة .

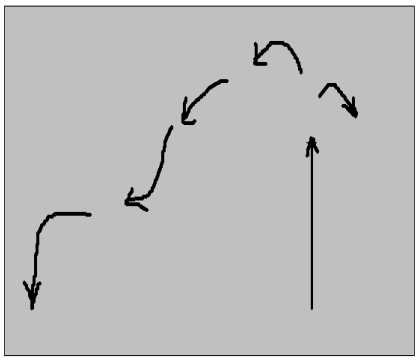
نجد هنا أن (ماك) كان كسائر التعبيريين ، واعياً الأسس الغريزية للفن وما يهدف إليه في هذا السبيل جعل الألوان والخطوط والأشكال (أي الترتيب الكلي للتكوين) قادرة على نقل أحاسيسه بالحياة ، وفي هذا الشأن تلاءم فنه مع روحية مجموعة الفارس الأزرق.

(مولر،1989،ص114)

ويتضح جلياً التضاد بين الألوان الحارة والباردة وبين الخطوط المنحنية المرنة ، والمستقيمة الصلبة مما يمنح شعوراً بالتنافر بين الأشياء . كما علّق الفنان مؤقتاً الإيقاع المرح للأشكال الاهليليجية المكررة التي استلهمها في أشكال وجوه شخوصه الثلاثة ، وأكد بدقة على الخطوط والأشكال والعناصر العمودية الاتجاه في التكوين ، ولم يركز اهتمامه في خلق رؤى للأشكال المغمورة باللون في الوسط الذي يكتنفها وبذلك فقد تمكن الفنان بحساسية خارقة إزاء اللون أن يقدم تعبيراً صورياً لعالم رائق صافي متخيل ، ولم يكن محط اهتمامه في لوحته زوجين مهندمين يخطران مع ابنتهما في المتنزهات الظليلة. ولا يوجد فضاء في اللوحة ، فما يبدو فضاء هو شكل له ضرورته الشكلية ، يتبادل الحوار مع بقية عناصر اللوحة ، والعناصر كلها ايجابية بضرورتها داخل حيز اللوحة ، فالعمل الفني هو في أساسه بحث عن حياة للأشكال في الفضاء وتتبادل الحركة بين الاستقرار والسكون (دينامية)، وجاء الاتزان في اللون والمسافات والأشكال والفضاء ، وزنه الفنان ليعبر حسياً مستعملاً العاطفة والإحساس الداخلي بقدرات ذهنية واعية متشكلة ، لكنها ذاتية وشخصية.



مخطط الشخوص



مخطط دينامية الحركة والاتجاه

حملت الشخوص والأشكال بداخلها رموزاً هي خلاصة الفكر والمحاورة الذاتية والاجتماعية في الوقت نفسه ، والتعبير والعاطفة ووجهة النظر والنقد الاجتماعي والتهكّم في عملية متكاملة ، كما ربطت العناصر ببعضها البعض في وحدة متماسكة من خلال علاقات تشكيلية متجانسة تمخضت عن صراع بين هذه العناصر الممثلة للأشكال مع الفضاء ، عبر عنها الفناء في نداء عودة للطبيعة والسكون والسلام والاطمئنان والوقوف معها في صراعها ضد حياة المدينة ودوامة الصناعة وليجسد الرغبة في مواصلة الحياة بطريقة أفضل . كما تبادل التعبير عن الانفعال في اللون بين الاصطلاحي والرمزي مما اكسبها دلالات نفسية مع تزايد الرغبة في رؤية وملاحظة اللون ، فان الخاصية اللونية المرتبطة بالأشياء وعلاقات الألوان ببعضها البعض تصبح أكثر تمايزاً من خلال جودة وتنوع العلاقات البصرية.

يلخص الباحث مما تقدم بان الفنان كان مؤمناً بان هناك حقيقة تكمن خلف المظهر العياني للأشياء يجب عزلها عن الواقع الخارجي بوصفها الحقيقة الوحيدة التي سعى إليها لتأكيد الجوهر الكامن في الأشياء بعيداً عن الو صفية ، والمرئيات التفصيلية التي تؤكد التشريح واللون كما هو في الرسم التقليدي . بل انه صعّد من العواطف والأحاسيس الباطنية على حساب الشكل الخارجي لأن التصوير في نظره هو بحث عن ماهية الشكل برؤية جديدة .

تتبلور في هذا العمل مجمل الطروحات الفكرية التي انتهاليها (كاندنيسكي) (*) من خلال بحثه في روحانية الفن فهنا نجد أن الموضوع لا يتعدى كونه مناسب للرسم ليس إلا ، فقد اقتطع مشهداً من الواقع محصوراً في أطار إنساني معين ليمارس عليه ما يجول في داخله من لعب حر وتواشج مع نداء باطني تختزنه الأشياء حسب فهمه الذي تضمنه مؤلفه الروحي في الفن .

يظهر في هذا العمل التلاعب الواضح في درجات اللون الأزرق في المحيط العام للوحة فنراه ينتقل من الغامق إلى الفاتح ، من الظل إلى النور ، هذا التناغم الهاديء تكسره حدة اللون الأحمر والبني في حركته المعاكسه بهدوء وانسيابية اللون الأزرق وتدرجاته فيصبح هذا العمل أشبه بالسيمفونية أن صح التعبير التي تمهد إلى الحدث الرئيسي في اللوحة، والتي اعتمدت على حركات لونية معبرة أعطت اللوحة بعداً نفسياً .

اتخذ (كاندنسكي) الخط واللون فعلاً للسيطرة على العلاقات البنائية فحركة الخط تخلق إيقاعاً ، وإحساساً بالحركة والدينامية التي أحسها وحاول التعبير عنها وامسك اللون بوحدة الأشكال المتراكبة وهي تهيم في فضاء غير محدد ، بعد تعمده إقصاء العلاقات المكانية و الزمانية فلم تعد الأشياء أشكالاً ، فالإشكال تأخذ طاقتها الانفعالية من داخلها وتكشف عنها أبعاد نفسية بدلالات ورموز في محاولة لفهم الغموض الذي يحيط بالنفس الإنسانية.

كما يرى الباحث أن المنظور الفني الهندسي في اللوحة يصعب إيجاده في أعمال (كاندنيسكي) المجردة وذلك لكون الفنان قد شكل نقاط تلاشي غير منتهية مركزها في نفس وخيال الفنان وبذلك تعلن اللوحة عن مجموعة من الأبعاد النفسية تمارس عملية نفي أو إقصاء لمرجعيته المادية مما يجعلها تقترن من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس لتظهر شعوراً بالحب .

حاول(كاندنسكي) أيجاد مدلولات نفسية خاصة للألوان والأشكال والأمزجة الناتجة عنها ، فقد حاول الربط بين اللون الخالص والخط والشكل والخط والمادة وبين التعبير العام عن المعنى المرئي .

(*)- ولد في الرابع من كانون أول عام (1866) في موسكو التي شكلت له مصدر الإيحاء الأول الذي زوده بالدوافع القوية من الثبات والقناعة والأمان لكنه تركها مع ذكريات الطفولة لينتقل مع والده إلى العيش في (اوديسا) التي أكمل فيها دراسة الحقوق وتزوج من زميلته (أفيه تشيمياكين) عام (1892) وفي الثلاثين من عمره تحول إلى دراسة الفن دون تردد فهاجر إلى ألمانيا عام (1896) لدراسة الفنون ألتشكيلية في ميونخ وهنا بدأت علاقته بالفن التشكيلي بشكل ثابت. (أوهر , 1989 , ص 64)

وهكذا فان الإضافة المهمة التي قدمها (كاندنسكي) للرسم تتجلى في استبعاده (الشيئية) واعتبار الموضوع الممثل لا لزوم له للعملية الإبداعية بل يشكل عائقاً أمام تدفق فعل الطلاقة الخلاقة التي يتطلبها فعل التشكيل ، فحرص على الجانب النفسي والروحي والفكري فنياً . ومن ثم توظيف الجانب الذاتي بشكل معبر على سطح اللوحة التي يراد لها أن تكون حلقة وصل مابينه وبين المحيط.

ففي التكوينات التي ابتكرها (كاندنسكي) في لوحته هذه تستقل العناصر لتشكل وجوداً موحداً ، وتتفرق الخطوط لتخلق حركة وتطلق إيقاعات من التضاد والانسجام تفعل وتتفاعل عبر السطح .

ويعبر وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة ، وتحوم في فضاء مفتوح غير محدد ، لم تعد الأشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي ، يأتي الضوء من اللون ذاته ، ليكون هو القوة الوحيدة المطلقة .

فاقترح(كاندنسكي) لغة الشكل واللون لتحقيق فن يقوم على الاقتناع الداخلي مستلاً من التجربة الحقيقة،ويتكامل بفعل شخصية الفنان وواقعه الذاتي المحض دون تمثيل الأشياء صورياً. ولكي يفلح في هذا المسعى فقد أضفى قيماً تعبيرية تحمل أبعاداً نفسية تمثلت دلالاتها في ألوان وأشكال معينة اعتبرها تمثل ذاتية الفنان أو استجابته الروحية للتعبير.

اعتمد (كاندنسكي) على فكرة (الوحدة والتنوع) مما أعطاه مرونة في ابتكار أشكال لا تشخيصية عشوائية لها خصوصيتها كعنصر جمالي مكمل لبقية العناصر الأخرى أي أن الجزء يكون تابعاً للكل وليس العكس كما كان الحال في سمات اللوحة الكلاسيكية.

إن اتجاهات الخطوط والألوان بمواصفاتها المتخيلة تفترض عيناً ليس بالضرورة أن تجلب شيئا ما معها من الواقع كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات داخل المساحة التصويرية كما تبدو لنا اللوحة .

والوحدة التي يقيمها (كاندنيسكي) بين ألوانه ، اللون واللون المضاد ، الفاتح والغامق، والعلاقة بين اللون و الانكسارات الخطية الغامقة ذات الحركة الانسيابية يشيّد أحاسيس لا ترى الا بعين الخيال والأحلام . ومن خلالها يتم بناء معمارية عالية على مستوى الإيقاع اللوني بحرفية عالية .

وبأسلوب ذاتي كان هنا تعبير عن أحساس داخلي تشكّل ببطء ، اختبر وعدل مراراً فاسماه (تكوين) . في هذا التكوين يلعب العقل الوعي والقصد دوراً قاهرا نما لا يتبقى من الحسبان شيء إلا الإحساس وحده.

(ريد،1986،ص112)

أما بالنسبة لاستخدام الفرشاة بلمسات قصيرة ومتقطعة تعطي إحساساً بإيقاعات انفعالية متواصلة في فضاء اللوحة وتتداخل مع مفردات الشكل مع الإيقاع اللوني لتعزيز تلك العلاقة ضمن إطار واحد تحكمه الكتلة والفضاء أو الشكل والأرضية أما الحركات الحلزونية الدورانية المراد منها خلق عمق أو بعد آخر على الأشكالا المسطحة ولابد من الإشارة هنا إلى إمكانية (كاندنسكي) العالية وعينه المتمرسة بانتقاء مشاهد الحياة وإحالتها إلى جملة موسيقية راقصة اعتاد (كاندنسكي) المصاهرة فيما بينها فكل لمسة فرشاة هي نغمة أو نوتة داخل هذه القطعة الموسيقية التي تحول المشهد التصويري إلى عوالم حياتية خاصة بخلجات الفنان وهذه الأشكال الموزعة ضمن اللوحة هي طلاسم تصويرية تكون بمثابة مجسات للمتلقي كي تمكنه منا التهيئة النفسية والذهنية حتى يسبر أغوار اللوحة وأعماقها والتخلص من الواقع المعاش بالرحيل بالواقع المتخيل .

مما تقدم يلخص الباحث إلى أن المكونات الشكلية للوحة هي جزء من الانفعال الموجود داخل الفنان (كاندنسكي) الذي يمتلك القدرة على استشارة انفعال مشابه لدى المتلقي ، وهذه الانفعالات تستشار لدى الفنان بواسطة ما يحس به فالمحسوس به هو الجسر بين اللامادي (عاطفة الفنان وانفعاله) والمادي الذي يظهر في اللوحة من ناحية ثم بين المادي (الفنان وعمله) وغير المادي لدى المشاهد (انفعاله وعاطفته) .

الانفعال (لدى الفنان) - المحسوس به - العمل الفني - المحسوس به - الانفعال (لدى المتلقي) وكما يقول (ريد) " أن (كاندنيسكي) اقترح أن الشكل واللون يكونان معا في ذاتهما عناصر اللغة الكافية للتعبير عن الانفعال تماماً مثلما يفعل صوت الموسيقى في الروح"

(عبد الحميد،1987، ص109)

يصور (مارك) (*) في هذه اللوحة ثلاثة خيول زرقاء في غابة ليس فيها ما يدل علىأنها منظورة بعين واقعية سوى بعض أوراق الشجر الخضراء في مواجهة الناظر وعلى جانبيها ساقان عاريان طويلان لشجرتين ، وعند العمق طبيعة متوحشة يغلب عليها اللون الأحمر والأخضر والاصفر والأزرق الفاتح .

يظهر في تحريف الفنان عن الواقع في الشكل واللون تكيفاً لصالح التعبير الوجداني والفكرة والإحساس الباطني الذي يحاول الإفصاح عنه بأي طريقة يراها مناسبة لهذا الغرض ، مما يخلق تناقضاً في لوحته بين واقعية الموضوع ولا معقولية الشكل فقد عكست خطوطه المنحنية السميكة قوة وصلابة وتماسك خيوله وهي تهب المتلقي شعوراً بالعاطفة وهدوء الطبيعة ، وأعطى صراع تضاد خطوطه وألوانه وحدة في التكوين الذي بدا فضاءه ضيقاً فارتفع خط الأفق حتى كاد أن يلامس سماءه الضاجة بالأحمر الغاضب المنقض على الأصفر الساطع ، فترقص الإيقاعات الخطية وتتمازج بانسجام لتنتج صفة غنائية فتنسج الخطوط سحراً حالماً للتعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية ، وعكس اللون الأزرق للخيول في هذا المنظر الطبيعي وحدة الرسام وصمته ، فالشفق الملتهب الذي لانهاية له يصبح تعبيراً عن وجود (مارك) نفسه وعن فقدان الحياة لشكلها في الماضي.

لقد جاء اختياره للألوان طبقاً لمتطلبات البعد النفسي والحساسية والخبرة الشعورية للفنان ، من أجل تكثيف الشعور إلى مدركات بصرية ، عند ما يتحول اللون إلى شكل وهكذا تتم مخاطبة الأخر بلغة باطنية قائمة الفعل العاطفي والوجداني لتوصيل رسالتها البصرية والجمالية ، إذ لم يعمد(مارك) إلى تسجيل انطباعاته المرئية عن العالم بل يسعى للتعبير عن عواطفه وتجاربه الذاتية الداخلية من خلال حركة اللون واتجاهه أو نوعه ، لتصبح ملامح وحركات وليس أشكالاً ومشاهد مصورة . لكن التضمين واللوحة لا يأخذ شكله البصري إلا حين يضع جميع مدلولاته في خانة مشتركة ولا تستطيع الصورة التضمينية أن تمارس وظائفها الا بحضور هذا النسيج الذي تشكله

(*)- ولد عام (1880)في (ميونخ) وكان والده رساماً عادياً للمناظر الطبيعية ، درّس في الأكاديمية (1900-1903)واتسمت أعماله بالطابع الأكاديمي ، ويعد عام (1910)هو نقطة التحول في حياته وبفضل صداقته ب(ماك) و(كاندنسكي) أصبح واعياً بقوة اللون التعبيرية ، وكان له تأثير في نشوء مجموعة (الفارس الأزرق) وافتتاح المعرض الأول ، وفي عام (1914) استدعى (مارك) للخدمة العسكرية وعلى الرغم من إحالة الحرب بينه وبين الرسم الا انه واصل تحريه عن الأشكال غير الموضوعية واهتمامه بما اسماه (قباحة الطبيعة وفسوقها) وفي غمرة أحلامه بعالم جديد أفضل لكنه ما لبث أن قتل في معركة فيردان عام(1915) وهو في السادسة والثلاثين من عمره. (اوهر ،1989، ص110)

مدلولات التضمين بوصفه مجموعة من عناصر استبدالية.في العلاقات والتعيين تبرز للسطح وهو ما تعكسه الألوان والأشكال للخيول بحركاتها المتجهة نحو هدف مشترك .

فاستخدم الفنان الصور المخزونة بداخله لإنشاء شكله التصويري بعيداً عن واقعية الأشكال أو الاقتراب من ذلك ليقيم علاقة باطنية تحمل أبعاداً نفسية بين واسطة التعبير (الألوان والإشكال والخطوط والعلاقات) وبين فعل التعبير وهو الشكل النهائي الذي يعبر عن الداخل أو الخارج في الحالة ذاتها .

من اجل هذا كان الفنان منافساً وخصماً للعالم ، وليس ناقلاً له أو محاكياً بأي شكل من الأشكال ، فهو يعبر عن جوهر كامن في الشيء ذاته بوصفه هدفاً نفسياً بحد ذاته، معتمداً الهياج الذي يسبق الشكل البنائي بالنتيجة البنائية محاولاً بذلك إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج من خلال العلاقة بين انفعاله الداخلي وشعوره بوصفه معبراً عن الواقع الخارجي . فالخيول المحتجزة في شباك الأشكال الملونة تنتمي إلى عالم خيالي لا مكان للإنسان فيه وهو ما يظهر حالة من الحزن والاغتراب ، والرفض للعالم العصري الذي جعله الإنسان مسمماً ومشوّهاً.

يمثل العمل صورة شخصية رسمها (نولدة) (*) بالألوان المائية وتبدو فيها الملامح غير مكتملة التي تعمد الفنان أن يخفيها في جو ضبابي تختفي فيه الحدود الواضحة للأشياء.

يخيم الصمت والوجوم على هذه اللوحة على عكس ما تشيعه عادة الألوان المائية من رقة وشفافية، إذ طغت على وجه اللوحة دلالات قلق ظلت تتدانى بنظراتها إلى حدود الذاتية لتلوح معالم الخوف وعدم اليقين .

إذ أن طريقة تفاعل الفنان مع موضوعه هي التي سببت إشاعة مسحة من الكآبة الواضحة على الرغم من جمالية الألوان المستخدمة الأصفر والأزرق والأحمر والتي تضفي عادةً جواً من الحيوية والموسيقية العالية .

إن الفنان في هذه اللوحة لم يبذل أي محاولة لتجميل الشخصية المرسومة بل ذهب إلى إطلاق شعوره الداخلي وكان موضوع اللوحة قدراً لا يهمه اقتراح شكل جديد تكون له القدرة على التعبير النفسي بشكل أكثر مباشرة وأكثر صدقاً ، ومحاولة الدخول إلى الأعماق والاندماج بالحياة النفسية الخاصة من اجل الكشف عن ما يعتقد الفنان لانه الجوهر الحقيقي للإنسان والتعبير عن احساسيس لا يمكن إدراكها بالوقوف على الشكل الظاهري فقط .

لقد حاول (نولده) التعبير من خلال المساحات اللونية دون تخطيط مسبق على سطح الورقة بل إن الطريقة المباشرة في الرسم هي الأفضل في منحه طاقة تعبيرية مباشرة تبتعد عن النسق العقلي وتقترب من مفهوم العفوية وتستثمر فاعلية الإحالات اللاشعورية التي تظهر فجأة أثناء عملية الرسم .

لذا نجد إن التعبير بالشكل كان مجرد من الملامح الدقيقة بل انه مختزل إلى حد كبير، فالتركيز هنا أصبح لصالح إيجاد وحدة العمل وانسجام الألوان ضمن إيقاعية لونية متناغمة .

(*)- ولد عام (1867) في مزرعة أبيه في قرية (نولدة) على حافة بحر الشمال بالقرب من الحدود الألمانية الدنماركية ومنها استقى لقبه . تولى تدريس التصميم في متحف الفنون والحرف اليدوية في سويسرا قبل أن يدرس الفن بعد أن بلغ الحادية والثلاثين من عمره عندما درس الفن في باريس في أكاديمية حوليان ثم عاد لألمانيا عام (1900) وتزوج بعدها بعام واحد . وكان قد عانى من مرض سرطان المعدة وأجرى عملية عاش بعدها ضعيف البنية ، ورغم انضمامه للحزب الاشتراكي ألا انه تعرض للفصل من عمله في التدريس في الأكاديمية في بر لين وصودر أكثر من (1000) قطعة من أعماله وحظر عليه الرسم والمشاركة في أي نشاط فني من قبل الحكومة وتعرض محترفه للتدمير في القصف الجوي عام 1942، ومع ذلك فقد أنجز أكثر من (1300) لوحة مائية خوفاً من أن ينكشف أمرة بفعل رائحة الزيت إذا ما تعرض منزلة للتفتيش ، توفي عن عمر يناهز الثامنة والثمانين عام 1956 في بيته المنعزل في مدينة سيبول بألمانيا. (أوهر , 1989 , ص 70) .

ومن الآثار التي تركها الفنان للعالم ومنها هذه اللوحة يستشف المرء مدى الطاقة الانفعالية التي حملها بين جناحيه . اتسم فنه بالتفرد والعبقرية حتى بلغ ذروة الهيمنة الأسلوبية فعالج مواضيعه بريشة خشنة قوية تحمل تحت دلالات ألوانها ، روحاً شفافة وحساً شاعرياً رهيفاً لتوصله إلى عناصر تكوينية معبرة ، ودلالة عن سمات عصره ، وأهلته نفسه لان يكون من ابرز التعبيريين الألمان .

وتنتمي مواضيع (نولده) كما في هذه اللوحة إلى الغرق بالوجدان التعبيري والتي تذكر برسومات أستاذه (فان كوخ) الذي ظل يرتبط به وبحسه المدفوع بالحماس الشديد وطريقته في معالجة الألوان ، التي تحمل من المشاعر والانفعالات ما يكفي لإدارة سطوحه التصويرية المعبرة .

دفعت سرعة (نولده) لوحاته الى أن تبدو وكأنها رسمت على عجل عبر استخدام ضربات فرشاة عريضة ، أوحت بقيمة تعبيرية اتسمت بالغموض والخشونة ، وبرغبة في البوح عن كبت غربة ألذات وعزلتها في عالم لا تنال منه الاالرعب .

مما تقدم يلخص الباحث إلى أن التعبير المباشر منح الفنان مساحة واسعة في إظهار الأبعاد النفسية للفنان وإسقاطها على العمل الفني ، فسرعة الأداء وطريقة وضع الألوان المائية التي تتطلب إضافة لون أخر ليمتزج مع اللون المجاور قبل أن تجف ، وهو ما نجده من تداخل واضح قلل من أهمية وجود الخط وساهم في انتشار الألوان إلى خارج حدودها المفترضة ضمن تكنيك اعتمده الفنان في التعبير عن الحرية والتفتيش عن حالات الكبت النفسي من خلال إفراغ الشحنات الانفعالية أثناء فعل الرسم وهو ما نجده واضحاً في هذا العمل .

يظهر في اللوحة رجل منظور من الجانب يرتدي معطفاً يغطي فرو ياقته جزءً من أسفل وجهه ، وهو ينظر نحو الأسفل ، وخلفه ستار اسود مفتوح وكرسي احمر.

على الرغم من إن المنظر هو رجل وخلفه شباك بستارة مفتوحة الا أن المشهد بدا منغلقاً مزدحماً ليدلل على ضيق الحياة واحتمال التصادم العشوائي الذي عبرت عنه الأشكال المتقولبة (المثلثات) والألوان التي ترمز إلى دلالات نفسية ومعاني والمظهر المزركش لفرو المعطف ، والطريقة التي عرض بها الفنان هذا العمل أصبح هو الهدف الأساسي للموضوع الإنشائي الذي يحمل في ثناياه بعداً نفسياً للعمل والاستغراق في الحسّيات ، وعدم الجديّة في البرود الظاهر على وجه الرجل في اللوحة . فهنا يخضع (كاوس) (*) الموضوع لرؤيته الذاتية التي تشدد على الجوانب التعبيرية فاللون ذو النزعة الرمزية الحادة بين الشفافية والإشباع والافتقار يؤسس سمة بنائية بارزة تؤكد الطابع التعبيري العنيف كما يؤكد التناغم الداخلي للبناء الشكلي والتوزيع المنسجم المتوازن والاستغلال للوسائل الثورية للرسم الحديث وتوظيفها بشكل منسجم مع الغايات النفسية الإنسانية .

ورغم البساطة في الطرح والأسلوب ألا إنه لا شيء في هذا المنجز الفني موجود بصورة طارئة مما لا صلة له بالموضوع فالعلاقات بين الأشكال (المستطيل والمثلث) والتي توحي بالاختزال والتوازي ، مقصود ليعطي طابع الحياة المعاشة والواقع الإنساني السيء في نهاية حرب خاسرة وانهيار المجتمع المخدوع بأحلام الحكام التي صارت كوابيس على ارض الواقع .

ولقد حلّ اللون محل الخط أو انه بالاحرى حصل على استقلاله عنه ، وأصبحت هناك تكوينات باللون فقط فأصبح اللون وسيلة لبناء الشكل وأصبح هدفاً في حد ذاته .

وتظهر في اللوحة حالتان في اللون تخلقان تبادلية في وحدة متناغمة في تكوين العمل ففي التدرج اللوني الواضح في فرو المعطف ووجه الرجل ما يمنح المتلقي إحساساً بالشكل والدراما كما يدل على الزمان والضوء والظلمة . أما التضاد اللوني الظاهر في إشباع اللون الأسود للستارة التي جاورت ستارة حمراء وشكلت خلفية للمعطف والكرسي الأحمر ليعطي شعوراً بالتنافر بين

(*)0- ولد عام (1891) في برلين ، درس في مدرسة الفنون والحرف اليدوية في (شارلوتنبرغ) للمدة (1908-1913) تدرب على رسم الديكور ولم يصبح رساماً حتى عام (1914) وفي خدمته العسكرية التقى بالرسام (هيغل) وأنجز ابرز لوحاته ذات الطابع السوداوي بعد الحرب العالمية الأولى ، تولى التدريس في مدرستين فنيتين في برلين بين الأعوام 1926-1938 وقام الحكم النازي بمصادرة رسومه وفصله من عمله ، ثم تعرض منزله للدمار بفعل غارات الحرب ، توفي في برلين عام (1977) بعد اعتزاله التدريس في الأكاديمية .(اوهر، 1989 ، ص70)

الأشياء من خلال ألوانها وما يدل أيضاً على الاشمئزاز والعداء . فيما السيادة واضحة في غلبة اللون الأسود ثم الأحمر والأخضر مما غلف العمل بجو من الكآبة والحزن والتشاؤم . كما إن الاقتصار على هذه الألوان يؤكد إحساساً بعدم اهتمام الفنان في دقة التفاصيل ، لينجح في الكشف عن حالة من الوحدة والكبت والاغتراب .

وفي أجواء اللوحة المنظمة الأنيقة مسحة من الكآبة ، فيحد الرجل بمعطفه الثقيل بياقة الفرو الخضراء التي تلقي ظلها على وجهه المطرق شعوراً بعدم الارتياح نفسه في عالم غريب لا يحس بالانتماء إليه ، وهذا ما تكلمت عنه الألوان المتضادة . وعزز هذا الشعور بالغربة التجاور الحاصل بين الأسارير اليائسة للرجل التي أفصح عنها الجو العام للوحة ، والفضاء الضيق الموحي إليه من وراء الستارة التي تحاصره بلونها الأسود الداكن . وفي وجود الشخص قريباً من سطح اللوحة محولاً بصره جانباً ، بعينين صغيرتين لهما جفن المنغوليين ، وهو ينكمش في فرو معطفه كأنه يحاول إخفاء أفكاره عن عيون المتطفلين . بعد أن ترك الراحة والاستقرار . ونتيجة لاختلاف طبيعة الشكل بين ما هو إنساني وبين ما هو مادي فنجد ان هناك تغايراً في الملمس ظهر أيضاً في تغايرات اللون مما يمنح شعوراً بالاختلاف وعدم الاستقرار .

يلخص الباحث مما تقدم ان (كاوس) لم يعزل المضمون النفسي والانفعالي عن طريقة التعبير ، وان البعد النفسي هنا له حضور في البناء الشكلي بعد تمريره بالذات تحت ضغط الحاجة للموضوع أو الفكرة المعنوية حتى لو قاد ذلك إلى الشك والارتياب فيما تجلبه الحياة من هناءات تبدو في جانب واسع النطاق مسايرة للزيف وخاضعة للنقد .

في اللوحة صورة رجلين لهما وجهان متشابهان بملامح غير واضحة ، يرتديان قبعتين متماثلتين في الشكل ، ويقترب الرجل الأول كثيراً ليترك الأخر خلفه وكأنه ظل له.

رغم الضبابية والغموض في الجو العام للوحة(رولفز) (*) الا أن خطوطه بدت حادة ومستقيمة لتعكس الثبات والهدوء والذي تقابله الخطوط المائلة والتي توحي بالحركة والترقب وعدم الاستقرار فتخلق تبادلية الخطوط وحدة في الصراع بين الضدين . وفي الخطوط القريبة إلى الاستدارة شعور بالضعف والانحلال وهو ما يقصده الفنان في توجيه النقد لمجتمع المدينة البرجوازي الذي ظهر في تلك المرحلة في ألمانيا.

وبدت الأشكال الآدمية محرفة ، فالرؤوس الكبيرة المطرقة إلى الأرض مشوهة الملامح فالعيون والأنوف والأفواه بدت غائرة وحذفت الأعناق والصق الراسين على الكتفين وليس للرجلين سوى أذن واحدة لأحدهما وظهر التسطيح في الأشكال والحذف والتكبير والتصغير مما يعطي شعوراً ظاهرياً بالحقد والقسوة والغضب إزاء الأحداث المأساوية في حينه . ووسيلة ترجم من خلالها الرسام تعاطفه مع قضايا الإنسان برموز شاملة عبرّت عن المعاناة البشرية وسبل الخلاص المثلى.

والتعبير باللون هو العنصر الطاغي على هذا العمل الفني ، لتعلن رفض التعبيرية الألمانية للفن المجرد ساعياً إلى التزام تشكيلي بالإنسان مرددة ما يقوله الشاعر ايفان غول " لم نعد نرسم حباً بالفن بل حباً بالبشر ". فقد عبرَّ (رولفز) من خلال التحريف المقصود للون الوجه بالأسود والبني الغامق لما يعكسه من شعور بالكآبة والحزن والخوف من المجهول . وهو ما عبرت عنه كل عناصر التكوين في اللوحة وجمعته في وحدة من التناسب والتقابل بين الأشكال و الحجوم والألوان كما في الأبيض والأسود والتضاد الجريء الذي حققه الفنان بين الضوء والعتمة والذي خلق انطباعاً لدى المتلقي بجو نفسي من الحزن والاغتراب بدت على ملامح الوجوه المموهة والأجساد الضبابية الممتلئة.

(*)- ولد من أسرة زراعية عام (1849) في (نياندورف) شمالي ألمانيا ولم يستطع العمل بالزراعة بسبب مرضه وبتر ساقه اليمنى ، فانصرف إلى الرسم والتحق بأكاديمية (فايمار) عام (1870-1881)وقد تأثر بالماسي التي خلفتها الحرب على ملايين البشر ، وقد برع في أعماله في أواخر سنين حياته وهو يواجه حملة تشهير بفنه وصودرت وأتلفت (400) قطعة من أعماله وتم فصله من عمله في الأكاديمية البروسية من قبل الحكم النازي وشوهت سمعته باعتباره فناناً منحطاً، وتوفي في محترفه في (هيغن) عام (1938) .(اوهر ، 1989 ، ص138)

وبتقنية تفرد بها (رولفز) فشكل الرجلين وكل ما في هذه اللوحة من مادة أوشك على الاستحالة إلى شفافية ، وهذا هو التأثير الذي حققه الفنان باستعماله اللون فوق مساحة الورق السميك كله ثم تعريضه إلى نفثات الماء المتدفق ، فتؤدي بمسحات اللون إلى الامتزاج والتخفيف ، وبتكرار هذه العملية عده مرات يضيف لوناً جديداً حتى ينتهي إلى الملمس والنسبة اللونية المبتغاة ، وان عمله الذي غالباً ما يكون بفرشاة خشنة صلبة على الورق ، تثير النشوة الروحية القلقة ، لتشيع في لوحته هذه جواً من العزلة والخوف والترقب.

وبوقفة الرجلين وحيدين في عالم موحش ، وهما يحاصران فضاء اللوحة باجسادهما الممتلئة مما يوحي بالضيق والاختناق والتزاحم ، ونذر الحرب العالمية الثانية تلوح في الأفق وكأن هذه اللوحة تتنبأ بالكارثة التي حلت بألمانيا وأوربا في السنوات الثمانية اللاحقة .

مما تقدم يخلص الباحث إلىان الفنان (رولفز) قدم صورة بديلة للعلاقات القائمة في الواقع حسب الحاجة الاجتماعية من خلال وعي أخر يتصل بالبعد السيكولوجي للفن ، فالفنان من هنا يحيلنا إلى الخلل الاجتماعي حيث يجسد عبر البعد النفسي بصورة أعمق وأكثر تعقيداً وبحرية يعبر فيها عن المجتمع وعن ذاته الاجتماعية أو الخالصة تقوده إلى تجاوز القيود التي كانت أعرافاً اجتماعية أو تقاليد شائعة ولهذا فان عمله يمتلك قدرة أنفذ في التصدي إلى المشكلات الاجتماعية والنفسية . ومن خلال الحس النفسي بالتغيرات التاريخية يتولد الشعور المأساوي الذي يدفع بالفنان إلى التقاط المشاهد والحالات وتنفيذها بتعاطف خفي مقصود يؤكد على الإحساس المأساوي الذي يفصح عن رصد وتفنيد لحالة الحزن ، وفي رصد الفنان لهذه التبدلات دافع إلى تسجيل موقف هو في صلبه محاولة لخلق المناخ النفسي للعمل الفني وتقديمه كنموذج من نماذج الاغتراب .

هذه اللوحة تؤلف مشهداً من مشاهد الحياة القروية والطبيعة ، فيبدو تأثير الفن البافاري الشعبي والبحث عن البراءة والبساطة حيث يعيش الناس جنباً إلى جنب مع حيواناتهم في القرية وهو ما قاد (كامبيدونك) (*) والعديد من الرسامين التعبيريين إلى فنون القبائل العجيبة والثقافات الشعبية والأطفال.

يملك هذا المنجز الفني لمسة من المباشرة غير الرنانة والغموض وهي مثال على الشكل البدائي من التعبير الذي لم يتناوله التدريب أو الأسلوب والتكنيك صقلاً وتهذيباً . ففي الخطوط المستقيمة الحادة شعور بالوضوح ومثلت الليونة الراحة والهدوء والاسترخاء قابلتها بالحركة الخطوط المائلة ، ففي الأشكال المخروطية والمثلثات التي تستقر على الأرض بينما ترتفع زواياها الحادة نحو أعلى اللوحة لتمنح المتلقي إحساساً بسماء عالية لا متناهية . بينما يستقر جذع شجرة بنفسجي ثقيل في الوسط القريب المواجه ليقسمها إلى قسمين متساوي النسب في حالة من التوازن ، ويمنح شكل الخط الجانبي بجذع الشجرة المتموج شعوراً بالبهجة . وتوحي الخطوط الراسية بالعطاء والنمو أما في الخطوط المائلة في ظلال ساقي الشجرتين فتعطي إحساساً بالترقب والقلق .

بدت رغبة (كامبيدونك) في هندسة الطبيعة وتحويلها إلى مخاريط ومثلثات وكرات واضحة اشد الوضوح في هذا العمل الفني رغبة أفرزت تأليفاً جمالياً لا يقصي مادية الأشياء بل يوظفها في معالجات ذات مرجعيات (سيزانية) الأصل تكعيبية الطابع والأثر .

ولّدت هذه الآلية في الأداء بعداً (نفسياً / جمالياً) فتراوح العمل بين أن يشير إلى واقعية الحدث والتدليل عليه ، وخلق تبادلية ذهنية بين ما هو مادي وما هو فوق المادي.

كما تضمن العمل خصائص جمالية (تجريدية/ هندسية / رمزية) وتعبيرية بنيت بالإسناد إلى مخيلة الفنان ، لذا يتطلب إدراك النص وتذوقه بذل نشاط خيالي يوازي ذلك النشاط الذي بذله المبدع (كامبيدونك) في إنشائه له كي يستقرأ حيثياته ، ويتمتع بفيض دلالاته النفسية المتأتية من لا واقعية البني الإنشائية وعلاقاتها ، إذ ان واقعية الأشكال لا يمكنها أن تمنح المتلقي متعة تذكر ، لكن

(*) - ولد في3 تشرين الثاني من عام (1889) أبناً لتاجر أقمشة (كريفيلد) المدينة المشهورة بصناعة الحرير ، درس في معهد الفنون والحرف اليدوية (1905-1909) كان لاتصال كامبيدونك بفناني الفارس الأزرق تأثيره العميق في فنه وقد شارك في معرضهم الأول عام (1911) في (ميونخ) وبوحي من الفن الشعبي البافاري نما لديه ولع خاص بالتقنية الريفية في الرسم على الزجاج ومنذ عام 1926 حتى تاريخ فصله من قبل الحكم النازي في عام 1933 عمل في التدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في (دوسلدورف) ثم عمل في الفنون التطبيقية والرسم على الأقمشة والزجاج المسرحي توفي في أمستردام عام (1957). (أوهر , 1989 , ص 42)

عندما يحدث تغيير وتحريف نسبي في بنيتها وهيكليتها وألوانها فإنها ستكون مصدراً للمتعة والمشاركة والتحرر من مصادر القلق والضيق والتوتر.

يتجلى للباحث إن (كامبيدونك) هو احد الفنانين الذين يحملون التراث أو التقليد إلى باطن ذواتهم ، فيعملون على هضمه أو تمثله بدلاً من التهرب منه أو الإعراض عنه ، وعندئذ يجيء الصراع القائم بين هذا التراث وبين ما هو جديد في نفوسهم وبيئتهم فيخلق التوتر الذي يتطلب لوناً جديداً من التعبير في كما في افتقاد الإنسان للألوان الطبيعية في أجواء المدينة الصناعية فعز عليه ذلك فابتدع ألواناً من عنده تكلمت ودلت عن الذات الإنسانية فشاكل بعضها الطبيعة ، وزاد عليها في بعضها ازدهاراً ولكن لم يزد عليها روعة.

لاشيء يبدو واقعياً حقيقياً ، ومع ذلك كل شيء تمت معالجته بدقة حيث تنتهي الحقيقة واللاحقيقة إلى حالة من الاندماج الكلي ، فهناك أشكال إنسانية ونباتية وحيوانية محّرفة عن الواقع فالفنان يكيف الشكل لصالح التعبير الوجداني والفكرة والإحساس الذي يحاول الفنان التعبير عنه بأي طريقة يراها مناسبة لهذا الغرض مما يخلق صراعاً بين واقعية الموضوع ولا معقولية الشكل . فقد ظهر التسطيح في معظم الأشكال واستطالت سيقان وأغصان وأوراق الأشجار ورقبة الغزال المشرئب وكأنه يدعو الإنسان إلى السلام والخير والمحبة .

خرج (كامبيدونك) في ألوانه عن الواقعي والمألوف فغيرها وفق صورة خيالية نابعة من نفسٍ خلاقة تنشد الطبيعة والجمال والصفاء كما يراه هو فلم يطابق الواقع سوى لون أوراق شجر متماثلة وعشبة خضراء خالفت كل ما حولها وتباينت الألوان ما بين الحارة والباردة تارة وبين التضاد والانسجام والتدرج تارة أخرى ، ففي لون الفضاء في عمق اللوحة تباين واضح بين الأبيض والأزرق الفاتح يمنح المتلقي إحساساً بالفرح والسعادة وفي ظلال غامقة الألوان مزجت بين الأسود والأزرق والأخضر الغامق والتي يعتقد الرسام بمعناها في الخلود المثالي الروحي الحساس , كما يظهر في اللون الأحمر الذي تماثل في شعر رأس الرجل وجسد الغزال وجذوع الأشجار وظلالها المشوبة بالأصفر والبرتقالي في التعبير عن الحيوية والنشاط .

ففي زمان غير متعين اشتبكت أغصان الأشجار في الظلال بفضاء في عمق الطبيعة الموشحة بالثلج الذي انعكست عليه ظلال ألوان السماء الزرقاء وأوراق الأشجار والعشبة

الخضراء والبرتقالية ، لتضفي على تغريب المكان جواً يبدو كالحلم المستديم ل(كامبيدونك) تشاطره الأشياء كلها حقيقة سحرية عالقة إلى الأبد بصلب التكوين .

وفي تقنية مباشرة ظهر التعبير فيها واضح الإحساس بملمس صلب متنوع بين الخشن والناعم وهذا ما أكده التغاير بالملمس نتيجة لاختلاف طبيعة الشكل بين ما هو إنساني ونباتي وحيواني وجماد والذي مثله أيضاً التغاير بالألوان ، التي عبرت عن بهجة ظاهرية تخفي في داخلها غموضاً ينم عن اغتراب نفسي عميق .

هذه (اللوحة) (*) في الواقع هي صورة متخيلة للفجر حيث ما يزال القمر الشاحب يعلو السماء بلونها الأحمر المائل إلى البرتقالي البراق ، قمر اصفر تضلله غيوم صغيرة ، والجبال ذات الزرقة الغامقة شديدة البرودة حتى الانجماد .

إن فكرة الرسم نبعت أصلاً في ساعات الصباح المبكرة من شتاء عام (1919) بعدما شعر (كيرشنر) (**) بالاطمئنان في عزلته الجبلية الهادئة في منأى من الغليان السياسي والدوامة التي عمت (برلين) بعد الحرب . (

اوهر،1989،ص74)

فظهرت الأشكال المفردة في المشهد ذات سعة توحي بفضاء أوسع ليثير في النفس شعوراً بالأمل. وهي أشكال موحدة في إيقاع يتموج بنبضات من القوة والتجدد عبرت عنها الخطوط المستقيمة الرأسية والزوايا الحادة في قمم أشجار الصنوبرالمثلثة المختزلة البسيطة لتوحي بالنمو المستقر الهاديء.

وبدا التجاور بين الألوان الثلاثة الأحمر والأصفر والأزرق جزئيا في تنقله بين التضاد والانسجام ليخلق تناغماً ووحدة فهي محاولة للتأمل وصفاء للنفس لا يخلو من ترتب للحدث وهي الحرب الدائرة آنذاك. فعمل اللون على التصعيد الوجداني والانفعالي في (الشكل/التعبير) و (متضاداته/ متناغماته) الأمر الذي أضفى على اللوحة أبعاداً نفسية صورية فائقة النقاوة والتعبير.

وكما يظهر في المخطط فان اللون الأزرق هو الغالب على مساحة اللوحة ثم الأحمر ثم البرتقالي ثم الأصفر والأسود ، ويرى الباحث أن الفنان قصد أن يمنح اللوحة مشهداً بارد الإحساس يوحي بالهدوء والصفاء الموحش الحذر، فقد طليت أشجار الأرز بلون الدم وبدا القمر

(*)- صودرت هذه اللوحة ،مع مئات من لوحات (كيرشنر)عام (1937) من قبل الحكم النازي ، معتبراً إياها كغيرها فناً منحطاً .(أوهر ،1989 ، ص75)

(**) - ولد في 6 أيار من عام 1880 في بلدة ازشامنبرغ في (دريسدن) كان والده أستاذاً في أكاديمية الحرف اليدوية ، شرع كيرشنر بالتخطيط والرسم مبكراً ، درس العمارة في (دريسدن) في عام 1901.ثم أهلته شخصيته المتحمسة وخبرته المهنية في الفنون الجميلة أن يترأس بجدارة مجموعة الجسر سنوات عديدة ، وباندلاع الحرب العالمية الأولى اقبل كيرشنر على الخدمة العسكرية مجبراً . وما لبث أن أصيب بانهيار نفسي وبدني سرّح في أثره من الخدمة عام (1915) . أقام بعدها في عدة مصحات طبية للعلاج ، ثم تعرض لحادث دهس بالسيارة أدى إلى أن يصاب بالشلل الجزئي والحالة الذهنية المتردية . قام الحكم النازي بمصادرة (639) من أعماله وعرضت (32) منها في معرض الفن المحنط في (ميونخ) . وقد تأثر كيرشنر تأثراً بالغاً للتشويه الرسمي الذي الصق بسمعته في وطنه ، ولشعوره بالفزع المتواصل من احتمال قيام حرب أخرى أقدم على إنهاء حياته بنفسه في 15حزيران من عام (1938) .(أوهر،1989،ص72)

شاحباً ضعيفاً تكشف عن نصفه غيوم برتقالية ، انعكست وتكررت في الفضاء كأنها ظلال أقمار متزاحمة

، وكأنها تذكرنا بالزمان والضوء والظلمة ويخلق إحساساً بالدراما الإنسانية.

يجد الفنان أن وراء كل الأحداث والأشياء في البيئة التي قد تكون ملحوظة ومنطقية خلفها غموضاً كبيراً ، فحين نتأمل مشهداً ما لن يكون باستطاعتنا أن نمنحها تعبيراً لفظياً محسوساً، لكننا نستطيع أن نفصح عنها رمزاً بأشكال أو كلمات.

هناك بين أشجار الأرز تراجع لأسلوبه المتشنج ليفسح المجال لشكل أكثر غنائية وسكوناً من التعبيرية . ولكنها أيضاً لا تخلو من ضربات فرشاته الراعشة بالأحمر والبني التي تبعث الحياة في الأشجار.

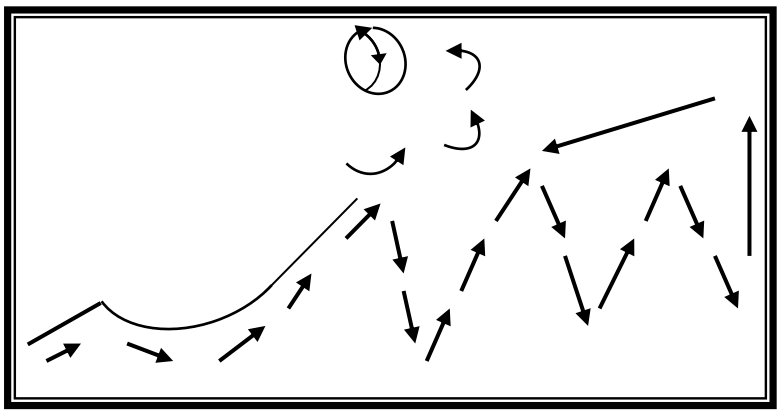
كما استغل الفنان هذه الارباكات كي يصعّد وعي المتلقي في الفضاء البصري ، وبافتراضه نقطة مفضلة في وسط التكوين السفلي ، فعمد إلى مناقضة الإيقاع المقعر لخط تماس الجبال مع السماء المقوس والعشوائي والممتد فوق الجبال وبينها وبين ارض الوادي ، الممتدة إلى الأشجار الصغيرة والبيت الصغير في المقدمة فأطلق اندفاعه فضائية لقيت صداها في انحناءة الأفق المناظرة لها تأثيراً.

فنجح كيرشنر في انتقال بوعي الناظر إلى فضاء هو من السعة بحيث يتعذر عليه منطقياً الانتماء إليه. وما يترك في النفس من شعور بصغر الإنسان قياساً لهذا الكون الكبير.

أن السرعة التي رسم بها (كيرشنر) أدت إلى دلالات نفسية غامضة تضمنت شكلاً أو لوناً أو حركة تبدو أ فصح مما تحققه المعالجة المتأنية الدقيقة.

وقد شجعه اكتشافه أعمالاً مماثلة لفنه في مطبوعات ومنقوشات القرون الوسطى في أفريقيا وجزر البحار الجنوبية على أن يطور لغة من الأشكال المبسطة جداً والألوان الجزئية جداً فقد أحس (كيرشنر) بالشغف للحالة البدائية للوجود في رسوم لمشاهد طبيعية بأبعاد خارقة، خاصة بعد انزوائه بين الجبال السويسرية المنعزلة.

(اوهر،1989،ص72)



مخطط يمثل الحركة والاتجاه

أراد (كيرشنر) التوقف عند حقيقة التفاعل اللوني من خلال فصل إحساسه بالتفاعل الشكلي (المعرفي) وتحوله إلى الإحساس بالتعبير اللوني ، هذا التفاعل اللوني يستجيب أكثر لتفسير العاطفة أكثر من استجابة الشكل لتفسيرها . مما سمح للطبيعة مع (كيرشنر) أن تتحول من مظهرها الفيزيائي بالمعايير المادية إلى طبيعة تمتزج فيها عاطفة الفنان وحدسه ليعبر عن رؤيته الذاتية المباشرة.

يرى الباحث أن اللون الأزرق في هذه اللوحة هو اللون الطاغي مما يوحد بين جميع مفرداتها ويشد من تماسكها البنائي . ألا أن النغمات اللونية المختلفة للأزرق وزعت بطريقة تجعل لكل جزء قيمته اللونية المستقلة . لذلك فان (كيرشنر) ثار على كل ما هو مألوف من أشكال الطبيعة، فالطبيعة ليست فقط للتأمل والفن .

وفي تصويره المدى الفضائي قد اخترق قوانينه التقليدية، فالمساحات قد مدت بحيث لا نرى نقطة مركزية تتراجع إليها الأشكال . وشيد (كيرشنر) منظوره لا بالخطوط أو التدريجات اللونية ، بل اعتمد على قدرة اللون الخالصة في تجسيد المسافات.

فقوة الإحساس بالأشياء والتماهي معها وانسنتها بجعلها كائنات منفعلة تبوح بطريقة غير مباشرة ، تلك التعبيرية المتعالية عن المشاعر هو اشد حيوية وأصالة وصدق من الحس التصويري المنطقي والقيم التشكيلية الخالصة التي تهتم بالترتيب والقياسات وجمال الشكل . لذا كانت الحقيقة

التي يحسها في داخله نحو الأشياء ترجح له تقديم الشكل بتلك الطريقة الدرامية واختياره لتلك التقنية الخشنة والخطوط اللونية المتقطعة المتداخلة والتي تصعد من القدرة التعبيرية للون وتصل بالنغمات إلى أقصاها لتكون صدى للأبعاد النفسية والروحية.

تمثل هذه اللوحة صورة لفتاة صغيرة تحمل بيدها لعبة رسمت بتعبيرية عالية عملت الصبغة اللونية عملها في ضربات لونية هادئة غطت قماشة اللوحة ببقع ذات حواشي خشنة تذكرنا بالنسيج المنمق في التطريز.

ويبدو ان الفنان (كوكوشكا) (*) استخدم الطريقة المباشرة في الرسم دون تخطيط مسبق ، بل ان اللون هنا كان المعبرّ الأفضل عن إسقاطات الذات عند الفنان ، ويظهر ذلك في استخدام الألوان المتضادة البراقة كالأزرق والأحمر والأصفر والأخضر جرى معالجتها بدقة ورهافة حس لتكون معبرّة تماماً بدلالاتها الموحية ظاهرياً لانعكاسات اللاوعي لحالة الفنان الذهنية.

تكوّن الفتاة الصغيرة استناداً لتلك النسبة المهيمنة التي تدور حولها الأجزاء والتكوينات الصغيرة وهي واقفة تتأمل بنظراتها ذلك العالم الذي قد يبدو مجهولاً . بعد أن لون الفنان وجهها وباقي التفاصيل باللون الأخضر وتدرجاته ليشكل أبعاداً نفسية في علاقته مع الألوان الأخرى توحي بالأمل والاطمئنان وهدوء النفس . وخصوصاً تلك التي شغلت خلفية اللوحة بالمساحة الغامقة من الألوان على إن وجود اللعبة جاء ليتمم التحديد المكاني والزماني لحركة التكوين العام للعمل الفني ويربط صورته بالصور الأخرى القابلة للتأويل والتأليف على الرغم من كونها قد تمثل خيالاً الا انها تنتمي لوجود ما في الواقع يربط صورة الفتاة واللعبة بالصورة التي تتجمع فيها الصور لتعطي انسجاماً وتماسكاً .

(*) - ولد عام (1886) في بلدة (بوشلارن) النمساوية ونشأ في (فينا) والتحق بمدرسة الفنون والحرف اليدوية بين الأعوام (1905-1909) ، وما لبث يعبر عن دواخل نفسه في سن مبكرة بالرسم والشعر والدراما . فقدم عروضاً مسرحية مثل (قاتل أمل النساء) عام (1909) ، عند اندلاع الحرب العالمية الأولى أصيب بجروح بليغة في رأسه في خدمته العسكرية عام (1917) وكان لذلك اثر في مضاعفة أزماته العاطفية وتحسه من الواقع المتأزم ثم عمل أستاذاً في أكاديمية (دريسدن) عام (1919) ، ثم ترك العمل بعد قيام النازية في ألمانيا فهرب إلى (لندن) وبقي فيها عشر سنوات أصبح فيها محور الجماعة البوهيمية من الكتاب والممثلين والمثقفين ، صودرت لوحاته من قبل النازيين وجرى التشهير به بأنه مخبول في معرض الفن المنحط عام (1937) توفي عام 1980 في سويسرا عن عمر يناهز الرابعة والتسعين . (أوهر , 1989 , ص 108) .

وتأسيساً على ذلك تتكامل المعرفة الغريزية في صياغة طرح المضمون احتفاءً بما تشكله ألذات من علاقات انفعالية نلمس خيوطها هنا في معالجة الفنان للشكل واللون وقد تكون استعارة من لوحات (ماتيس) التي عالج فيها الأشكال وفقاً للتقنية التي تحول الحالة الوجدانية من مجرد حالة شعورية إلى تعبير فني يتجسد في اللون وطرق معالجته المختلفة الذي يعبر عن الهيئة بتنظيم يعطي أبعاداً نفسية متفردة وقيماً ذاتية .

إن هذا العمل الفني يعطي في الظاهر شعوراً للمتلقي بالاطمئنان وزوال القلق والتوتر . فلقد رسم (كوكوشكا) الفتاة الصغيرة لتوحي بشكلها وألوانها بالاسترخاء والهدوء والاستقرار وهي تحمل بيدها دمية صغيرة كتعبير نفسي ارتباطي بين الطفل ولعبته التي يحبها . فالفنان هنا إنما يحاول إبراز إسقاطاته الذاتية للتعبير عن مرحلة الطفولة من حياة الإنسان بصورة عامة إذ إن فكرة الإنسان هي احد الموضوعات الأساسية في التعبيرية الألمانية فضلا عن الطبيعة .

وقد يبدو غريباً أن يكرس الفنان اهتماماً مميزاً بهذا الموضوع في ذلك الوقت الذي جرده من أي تفصيلات سردية وإخضاع ما هو خاص إلى ما هو رمزي . فيجد الباحث مما تقدم ان الفنان ينشد حالة الإنسان الروحية في محاولة خلق علاقة متجانسة جديدة بينه وبين بيئته تبعاً لمزاجه واستجابته الذاتية للعالم من حوله .

في هذا العمل الفني لـ (هيغل) (*) صورة لامرأة جالسة تتوسط اللوحة والى جانبها يظهر جزء من منضدة تستند عليه بإحدى ذراعيها وتهوي لتمسك بكفها الأخرى . وخلفها إلى اليمين رجل عاري بجسد أحمر اللون كأنه جني وبشعر وشارب ولحية زرقاء اللون .

وعلى الرغم من أن المرأة تبدو قريبة من المتلقي جسدياً الا أنها منزوية عنه عاطفياً تشوبها مسحة من التعاسة . والتجاور الحاصل بينها وبين الرجل النائم في الرسم الجداري خلفها يؤلف تزاوجاً حاصلاً بين حالتين متناقضتين ، اليقضة والعزلة الروحية وهو التكنيك الذي غالباً ما لجأ إليه(هيغل) ليشد من الأبعاد النفسية لرسومه.

هناك عدة أنواع من الخطوط تحققت بشكل واضح منها المنحني والمستقيم والمتعرج شكلت قاعدة الوحدة عاملاً مهماً ومنظماً لجميع أنواع الخطوط التي امتازت بالحساسية التعبيرية العالية وهذا يعود لخبرة (الفنان) والتي ظهرت بوضوح من خلال استعماله المنظم لعناصر التنظيم الجمالي من تماثل وتناسق وتدرج .

كما وظف الفنان الخط المحدد للتسطيح ليشكل عاملاً مهماً في التخلص من ثقل المادة المجسمة . كما اختزل الأشكال وذلك بالاستغناء عن الخطوط الزائدة والتخلص من التفاصيل الفائضة وأصبح الخط بذلك وسيلة لتجريد الأشكال من العوارض غير الفاعلة، فلم يبرز بواسطة

(*)- ولد في 31 تموز من عام 1883 في مدينة دوبلين في سكسوني . وفي عام 1901 حين كان طالباً في الثانوية التقى شميدت – روتلوف الذي شاركه اهتمامه بالفن . وبحلول عام 1904 التحق بالمعهد العالي للتكنولوجيا في دريسدن لدراسة العمارة . وفي عام 1905 أسس مع شميدت و كيرشنر وبليل مجموعة " الجسر " التي سعت إلى لم شمل الفنانين وقد عانى هيغل بسبب إخفاقه في تسوية النزاعات المستمرة بين أعضاء المجموعة التي انحلت رسمياً في عام 1913وبسبب عدم قيام لياقته البد نية للخدمة العسكرية أمضى سنوات الحرب متطوعاً في جمعية الصليب الأحمر في بلجيكيا ، ثم صودر ما يزيد على (700) من أعماله وعرضت (13) لوحة في معرض الفن المنحط وتعرض الباقي للدمار ومنع من مزاولة الرسم في عهد الاشتراكيين الوطنيين عام 1937 ، ثم هدم منزله ومحترفه ببرلين من جراء الغارات وقام من عام 1949حتى عام 1955 بالتدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في كارلزرو ، ثم توفي في السادسة والثمانين من عمره.(اوهر،1989،ص57)

الخط أو اللون تفاصيل صدر المرأة أو جسدها ولكن في اللون الأحمر لجسد الرجل العاري دلالة على الشهوة الجنسية ولوضع يده على عورته بعداً نفسياً معبراً عن الكبت .

فيجد الباحث أن البعد النفسي للخط في رسوم (هيغل) يتصل بصورة واعية أو غير واعية بشخصية (هيغل) نفسه، فقد وجدت الأبحاث النفسية المتعلقة بدراسة الشخصية عن طريق الرسم ؛ ان للخطوط دلالات نفسية ترتبط بالتعبير عن الذات من خلال إسقاط الفنان سماته ومشاعره واتجاهاته وأماله إلى موضوعات متعددة في البيئة كالأشخاص والكائنات الأخرى ، فاستخدام (هيغل) للخطوط الواضحة ذات اللون الغامق المحيطة بالأشكال تبين أن هذا الفنان حاول الحفاظ على اتصاله بعالم الواقع ومقاومة النزعة إلى الحصول على الإشباع في الخيال.

أما الخطوط غير الواضحة المستخدمة في رسم بعض التفاصيل في الجسم فتدل على تردد واضح في التعبير عنها فهو لا يتمادى في أبراز ملامح العري.

فقد حاول(هيغل) النفاذ إلى جوهر الأحياء عبر أجسادها للتعبير عما يعتري دواخلها مع تصوير الوسط الذي تعيش فيه ليس من وجهة نظر رسام يراها من الخارج ، بل على نحو ما يشعر به الكائن الحي بوصفه جزءاً من وحدة الكون ، فكان (هيغل) يتوخى تصوير وقع النفس في الجسد وليس مجرد مادته المرئية.

وعمل (هيغل) على اقتناص الصفات المؤثرة في شكل الجسم بالتحريف في استطالة وفخامة الأعناق المتسامية والأطراف التي تصبح بمثابة حلقة وصل بين المثالية والواقعية في الجسد الذي ينبض بطاقة تعبيرية تتخلل البناء كله مشوبة بطابع المزاج الحزين . كما رسم الوجوه في أشكال بيضاوية مستطيلة واستطالت رقبة المرأة لتوحي بالجمال والشموخ وعدم الرضوخ والاستسلام بينما بدا رأس الرجل بلا رقبة وكأن رأسه بين كتفيه وهو ما يعطي شعوراً بالتخاذل والانكسار ورأسه المطرق إلى الأرض والمغمض العينين يعكس إحساساً بالألم والخوف والخجل .

أعطت المساحات المتضادة من الألوان الصارخة مجالاً للنغمات المخففة ، ليضفي الإفقار باللون جواً من البؤس والكآبة المشوبة بالقلق والتوتر والانفعال . ولم يعمد (هيغل) إلى تحديد تعبيره بقوة اللون والشكل فقط بل كان ينزع إلى تحسين الصورة المتخيلة بمضمون روحي

لا علاقة له ببناء صوري محدد ، ولإيمانه بمأساوية الوجود الإنساني في الأساس ، نقل إحساسه هذا بطريقة مألوفة فورية وبتعبير الوجه .

وبدا فضاء اللوحة ضيقاً أكد فيه الرسام على عبثية ما يحيط بالمرأة والرجل من أشكال زخرفية نباتية وأثاث في مكان غريب بصورة شبحية مجهولة الزمان .

كما أن الموجة اللونية الناعمة الملمس والتي عالجها (هيغل) بالاوكر والبني المحمر وشدد عليها بكثافة ببقع من الأزرق البارد الذي يوحي بالإحساس والخيال .

مما تقدم يلخص الباحث إلى أن (هيغل) في لوحته(امرأة جالسة) لم يكن مهتماً بمظهر شخص معين ، أو بعواطفه بالذات ، بل حاول أن يعالج حالة أساسية عامة في التجربة الإنسانية بشكل شمولي تعبيري متكافئ ، ويحشرها في حيز صغير ، تتجسد في المرأة الرقيقة أشد مظاهر العزلة ، فالوضع البائس لليدين – وهو وضع تقليدي يعبر ، مثل لوحة (موناليزا) عن لمحة من السمو الفكري والاستقرار - يقوي الشعور بأزمة المرأة العاطفية . وتمثل هذه اللوحة المزاج الاستبطاني والحزين اللذين طغيا على رسومه ومطبوعاته في العقد الذي سبق هذا التاريخ . إنها ذروة سلسلة من الأعمال حاول الفنان فيها أن يعبر عن شمولية العذاب الإنساني بالاثارات البدنية والعاطفية وأبعادها النفسية في الألم والوحدة والبؤس.

يصور (كلي) (*) في لوحته بهلوان في الجزء العلوي من التكوين إلى يمين المحور الأفقي تماماً ،وهو يحاول تأمين توازن مشكوك فيه فوق تركيب هيكلي من الأسلاك والحبال المشدودة ، في الهواء قاصداً بذلك دحض المنطق الهندسي بأكمله . فقد تركه يمشي على هواء في فضاء بدلاً من أي يثبته في أمان .

نزع كلي نحو الجانب الاستبطاني النفسي الخيالي ، كون الحواس والعقل لا يدركان إلا بعض الحقيقة ، ليصعد من الفعل الوجداني الذي اتخذ أشكالاً من خلال الفضاء والرموز والألوان لتصبح مادة مرئية وبهذا تتحول هذه التجريدات الهندسية وهذه الصورة الإنسانية المختزلة إلى علاقات مشحونة بالطاقة الانفعالية والشعورية عن طريق مخرجات البنية في التكوين الفني . كما تصعد من قيمة الروحي في العودة إلى الأصول والجذور . وهذا ما يظهر جلياً في الأشكال المربعة والمستطيلة والدائرية أو الخطوط العضوية التي كونت الأشكال فيقوم هذا النمط التجريدي على الخلخلة في بنية الشيء الواقعي لإيجاد علاقات غير مرئية نفسية وجدانية تحفز نظام الإدراك لدى المتلقي كي يتمكن من فهم اللوحة .

إن الاختزال التصويري لدى (كلي) محاط بالوعي المباشر من خلال إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج من خلال العلاقة بين انفعاله والشعور الداخلي الذي يعده معبراً عن الواقع الخارجي بوصفه تعديلاً كلياً للوجود في الواقع المعاش .

(*)- ولد في بلدة (بيرن)عام (1879) ، وتلقى تدريبه في محترف خاص في (ميونخ) عام (1889) تدرج (كلي) نحو النضج الفني ببطء فأنتج أول أعماله في سلسلة عام (1902-1906) وشارك في المعرض الثاني للفارس الأزرق وتأثر في سفره مع ماك إلى تونس والشمال الأفريقي فملكت أعماله سحراً شاعرياً فريداً ، استقال من (الباوهاوس) ليعمل أستاذاً في أكاديمية دوسلدورف وفي عام 1935 أصيب بمرض (السكليروديرما) وهو تكلس تدريجي يصيب الجلد والعضلات بعد أن هاجر ألمانيا هرباً من النازية إلى سويسرا ومات فيها صريع مرضه وآلامه عام 1940 . (اوهر، 1989 ، ص82)

وان عناوين لوحاته والمعاني التي توحي بها ليست هي الأصل في أعماله ، بل أضيفت إليها فيما بعد ، إنها تنطلق من الأعمال ذاتها وليس العكس.

يبدو فنه كلعبة من النظرة العابرة أو كنزوة طائشة أو ممارسات لا مغزى لها ، ولكن عندما ننفذ إلى جوهر عمله إلى سعته كله سندرك انه نوع من المتاهة تتيح لنا حين نلجها كشف أعجوبة جديدة في كل خطوة نخطوها ، فهو يمتلك تنويعاً عظيم الابتكار والوحدة والمنطق ، وكان قد أتقن التخطيط والتناسب .

كرس (كلي) عنايته للحفاظ على النقاوة الأولية لوسائله ومن هنا جاءت السمة الطفولية في بعض فنه الا انه سعى أيضاً ليعبر عن أشياء معقدة وان يحقق بالتالي نقاوةً أسمى .

فعالم كلي عالم من المحبة والود والانسجام ، هناك في عمله مكان للدعابة والابتسامة والسخرية التي شغلت حيزاً لا يستهان به من لوحاته وعلى الرغم من السوداوية والخوف اللذين يتخللان عالمه ، ليس هناك عنف أو قسوة متناهية أو عذاب حقيقي .

كما أكد (كلي) هنا على أن العمل الفني ينبثق من المصادر الكامنة هناك في أعماق النفس الإنسانية وهي العواطف والمشاعر والانفعالات والتي لا تمنح الروح للمرئي فقط ولكنها تجعل الرؤى الخفية مرئية.

في هذه اللوحة طور (كلي) تكويناته المنسقة من أصغر عناصر الشكل واضعا أهمية قصوى على توازن القوى الصورية كأستعارة للعملية الجدلية التي أعتبرها كأساس للخلق في الطبيعة كما الفن . وقد أوضح هذا الاهتمام سردا كما أوضحه بالوسائل المنهجية المألوفة , وعلى الرغم من المظهر المخادع لفنه المتسم بالبساطة والطفولية إلا أنه يعكس سطوته التامة على الشكل.

تميز الاسلوب الذي تميز به (كلي) كما تتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات فقد حاول دمج الصورة المحسوبة للرجل مع التمثيل النقي لعنصر الخط ولكنه يمثل صورة الرجل ليس كما هو ولكن كما يجب أن يكون , فأن نتيجة قد تكون هي الغموض خلف التعرف (أي التعرف المقترن بالغموض) كما أهتدى الى أحساس خاص به في التوجه الى اللون من خلال أساليب قيم

النغمة الملونة والالوان المتتامة والكثيرة أو اللون الكلي وأعادة الدمج والتركيب مع المحافظة على تهذيب الخط النقي .

أشار(كلي) الى أن العناصر الخاصة بالعمل الفني تحدث في منطقة ما قبل الشعور أثناء نمو العمل الفني في عملية تشتمل على الملاحظة والتأمل والتمكن الاسلوبي من العناصر البصرية وتبادلية بين الذاتي والموضوعي في الفن , ذلك أنه ومن خلال عملية تحليل نفسي يخبرنا بما يحدث داخل عقل الفنان أثناء نشاط التكوين , وما هي الاغراض التي يستخدم من أجلها مواده , كما أنه يميز بطريقة واضحة بين الدرجات المختلفة أي عمليات أو نظم الواقع , ثم يدافع عن حق الفنان في أن يسقط ما يجيش في نفسه ويترجم أنفعالاته وعواطفه في أن يخلق نظامه الخاص للواقع وفقاً لقواعد معينة . (عبد الحميد , 1987 , ص104)

وظف الخط لتعريف الاشكال ووضعها بأبسط صورها العضوية منها والهندسية , فقد أسهمت الخطوط المستقيمة في خلق حركة متخيلية وتأويلية كونها تحتكم على دلالات نفسية ومعاني توحي أكثر مما تصرح أو تصف , مما يؤسس طبيعة أفتراضية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته الا من خلال اللوحة وتطوير ظواهر الحياة بعد فهمها حيث أن الفن يشظي اللعب في فضاءات البنى الذاتية والشيئية للوصول الى عالم الذات الانسانية بعيدا عن سلطة الموضوع الخارجي بشكل مباشر .

خطوط رفيعة مستقيمة و دوائر هندسية ناتجة من التقاطعات التي تحدث بين الاشكال كما في السلم الذي يربط بين فضائين والذي يعطي دلالالة التخلص من الهموم في الاحلام ومحاولة لتناسي أعباء الحياة اليومية , وهي محاولة لاستحضار واقع مطلق يتجاوز الواقع الحقيقي لا يمكن أدراكه حسيا , بل يدرك من خلال تشكل اللوحة في مناطق الوعي المتعالي .

في الالوان أقتصار وأفقار فلقد تحدد فضاء العمل باللون الوردي الشفاف مع مسحات ضبابية عشوائية سوداء , يستقر عليها الصليب المنحرف قليلا نحو اليسار بلون أخضر مبيض ليعطي العمل دلالات نفسية توحي بالمأساة الانسانية .

ولم يغفل (كلي) الثنائيات التي تشكل تكوينه البصري تعبيرياً بالاضافة الى تعارض المنظومة اللونية , فأن ثنائيات الارض والسماء , الاعلى والاسفل كانت واضحة في أنشائه , وبهذا أشار من خلال الاشكال المحرفة الى واقعين أحدهما معاش , وآخر حلمي يمكن وصوله عن طريق الخيال , الذي يؤسس مكانية مغربة لهذا الواقع تتشكل فيه الاشياء حسب رؤية ذاتية استبطانية مدركة بعيداً عن الحسابات العقلية والتقليدية . لذا فإن أعمال (كلي) تعتمد الاحتفالية والتميز , اذ تتصف بغرابتها ودلالاتها النفسية ورموزها المتعددة المعاني وصياغة المتعارضات في المكان والزمان الواحد , واستخدامه الصيغ البصرية ذات التأثير النفسي بما يلامس العقل الباطن . وتأسيساً على ما سبق فأن الابعاد النفسية في التعبيرية الالمانية وفي أعمال (كلي) بالذات استلهمت قيمها التعبيرية الخالصة من خلال منظومات شكلية مجردة تنهض على ما حققه من تجانس بين المتضادات البنائية في الخط واللون والملمس دون أنغماسه في واقع المرئيات بل خلق لغة تنسقية من الاشارات المستنبطة من الخط واللون بمنأى عن العالم المرئي , فقد أقترح (كلي) في هذا العمل منظومة من العلاقات التصويرية المثارة والمحفزة بفعل الخيال وفق رؤية بدائية , أستدل عليها بسلوك حدسي ليظهر سحر خياله التلقائي والطفولي .

يظهر في اللوحة رجل واقف يرتدي بدلة حمراء تبدوا لعامل خدمة وهو يرتدي قلنسوة على رأسه بلون بدلته , ويمد أحدى يديه كأنه يطلب أجرة من المقابل ويثني يده الثانية على بطنه كما جرت العادة في تقديم الشكر والعرفان لمن يقدم له المال , وتظهر خلفه أشباح لوجوه وجماجم بشرية .

عكس (ساوتن) (*) في خطوطه ذات الزوايا التي توحي بالاضطراب والصراع أحساساً بعدم الاستقرار وهذا ما تظهره الخطوط المتقطعة الناتجة من تباين اللون الاحمر مع الاسود , أما الخطوط السوداء الممشحة بها بدلة الخادم الحمراء فهي متشنجة حادة , كما هي خطوط معالم الوجه البائس الحزين واليدين المتخاذلتين المستسلمتين .

ويبدو في اللوحة تشويه مقصود لشكل ومعالم وجه الخادم بتعابير الالم الواضحة على الجبين والحاجبين المقطبين ومحجرين لعينين غائرتين حتى التلاشي وبأنف طويل ينسدل الى جوار الاذنين المحمرتين – على شاربين صغيرين كما هو وجه الرجل الهزيل لتعكس شعوراً بالتعاسة والحزن العميق .

واستخدام الفنان الاستطالة والتصغير في شكل الرأس المدبب الحنك فوق عنق طويل ليرفع هذا الرأس المثقل بالمعاناة الانسانية والقهر وكتفين عريضين كأنهما كفتان لميزان قلق إحتار أين يستقر أمام نفس مرهقة بالهموم بين أن تقاوم وتحيا , أو تنهار لتستسلم للذل والموت .

(*)- ولد عام 1886 في مدينة (دوبلن) وكان هذا الفنان متحمساً للحرب بشدة في البداية , ولكنه غير موقفه أثناء الحرب جذرياً وقام من خلال أعماله الفنية المعبرة بوضع علامات عامة للحرب ومخاوفها , مما أدى الى التشهير به ومنعه من مزاولة أي نشاط فني ومصادرة وأتلاف العديد من أعماله المهمة من قبل الحكم النازي , توفي عام (1949) .
- www. Culture Al. banyan / sautin .

ففي وضع أحدى اليدين على حزامه أمام بطنه أيحاء بالشعور بالخوف الذي يظهر كالاحترام , أما اليد الاخرى الممدودة والمفتوحة الكف المشوهة الاصابع والتي ينوء الكتف بحملها أو محاولة رفعها الى الاعلى والامام ليطلب شيئاً من المال ففيها تعبير واضح عن الكبت والانكسار النفسي . وهو يحاول أن يحافظ على التوازن والوقوف والسير إلى الأمام والخروج من الانحدار الى الوراء والاسفل الذي لونه الرسام باللون الاسود الممزوج بالاحمر المنعكس من لون بدلته وثبت عليها أزرار صفراء فقد بعضها طلاءها المزيف وما لهذه الالوان من دلالات نفسية من الانفعال والغضب والضعف .

أن الاشكال المحددة بخطوط غامقة سوداء تكون ذات جذب عاطفي وجداني أكثر من غيرها وهي أيضاً تربط الاشكال بواقع متخيل يحاول الرسام عدم الاندماج فيه كلياً والابقاء على صلته بالعالم الخارجي , فقد أظهرت خطوط (ساوتن) أبعاداً نفسية تؤكد أمتلاكه حساً وخيالاً واسعاً .

وأن ضربات الفرشاة السريعة المستنفرة في خلفية اللوحة توحي بفضاء ضيق خانق حتى الموت , الذي ترمز له أشباح الوجوه والجمجمة الحمراء وبقايا الانسان .

يظهر في عزل الشخص (الموضوع) عن الخلفية الخاوية التي تعكس حالة الشخوص الانسانية المتمركزة حول ذاتها المنعزلة عن العالم المحيط بها لتثير في المتلقي مشاعر المواساة والتعاطف مع الناس المسحوقين (الخدم) وكان (ساوتن) يعكس حالة اجتماعية واقعية , وحالة ذاتية واقعة أيضاً تشكل شريحة من الحالة الاجتماعية فلقد كان (ساوتن) واحداً من الذين يعانون العوز والحرمان . وهذا ما عكسه الجو النفسي في هذه اللوحة الذي يحمل مزيجاً من الحزن والالم وأحساس بالاغتراب والشعور بالوحدة والضعف , والخوف من المصير المحتوم وهو الموت .

مما تقدم يلخص الباحث الى ان الرسام حاول أن يعمق رؤيته الذاتية وأن يتحرر من البعد الواقعي , ليعبر عن البعد النفسي فيقوم برحلة لاكتشاف مكونات الذات ووضعها الداخلي المعبر عن وضع الواقع الخارجي وعن تمرد الفنان ضد الاساليب والمواقف الفكرية السائدة لصالح رؤية فنية جديدة , فاختار أسلوباً يجسد المعاناة الانسانية ويمنح المتلقي فرصة مواجهة الموضوع مباشرة , وتلقي الاحساس الوجداني المباشر للعمل الفني وما يحمله من أبعاد نفسية .

في بحثه عن دواخل نفسه رسم (أوتوديكس) (*) ملامح وجهه وهيئته نفسها كما هي ليوضح الحلقة الواسعة من الانفعالات , فقد استحوذ عليه الاهتمام الفائق بتأملاته وتحليلاته النفسية لذاته , فأزال كل ما يعيق المواجهة المباشرة مع الناظر فركز الاهتمام على الوجه , ونظرته الواعية , ولكن مع القرب الذي يحسه المتلقي بدنياً يقابله بعد نفسي من جانب الفنان , فهو يتطلع خارج الرسم كأنه ينظر من وراء حجاب لا يمكن أختراقه .

في هذه اللوحة تظهر المهارة التخطيطية والعناية الدقيقة بالتفاصيل في شكل واقعي أبتعد فيه الفنان عن التشويه والتأليف الذي نجده في باقي أعماله الكثيرة فتميز هذا العمل عنها بذلك , وفي الخطوط الافقية والراسية المتماثلة الدقيقة والمتموجة السميكة والرفعية في ردائه الشتوي دلالات للخط تبادلت بين الحركة والقلق وبين الرتابة والمال , لتكون أنسجاماً ووحدة تمنح هذا الشاب الذي في اللوحة الشعور بالقوة والتعالي .

إن جمال وبريق الالوان التي عالجها الفنان بمسحات رقيقة لامعة من الاصباغ الممزوجة بالزيت والغراء ليحقق سطحاً أملساً ناعماً للغاية يشبه ما كان مستخدماً على الالواح الخفيفة في العصور الوسطى , وبدقة حرفية أستطاع (أوتوديكس) أن يبرّز أشد التفصيلات لتعبر عن بعد نفسي وأنفعال وجداني بسطوة ممغنطة بارعة .

أما التباين في الملمس فيكشف عن براعة الرسم والرؤيا معاً فالاختلاف الدقيق في الانسجة المتنوعة للجلد والشعر والوردة والملابس يكشف عن الاحساس المرهف بحقيقة الاشياء

(*)- ولد عام (1891 م) في بلدة (اونترماوس) الصغيرة , بدأ مسيرته رساماً مزخرفاً عام (1905) ودرس في مدرسة الحرف اليدوية في (دريسدن) في الاعوام (1910 – 1914) , أنعكست أهوال الحرب العالمية الاولى التي خاضها في حرب الخنادق (الفلاندرز) على مستقبله الفني , فأصابه نفور شديد من لاأخلاقية الحرب , وسلسلة (الحرب) المؤلفة من خمسين رساماً حفرياً من الاعمال التي صورت بواقعية مظاهر البؤس والموت والدمار , ثم عُينَ أستاذا في أكاديمية دريسدن عام (1927) وبسبب الحظر الذي فرضهُ النازيون على فنه باعتباره أنهزامياً تم فصله من عمله , فأضطر للعيش على ضفاف بحيرة (كونستانس) قرب مدينة (سنغن) والتي توفي فيها عام (1969) وقد لقي في أواخر حياته تقديراً وتكريماً كبيرين كناقد للمجتمع المعاصر أنذاك . (أوهر , 1989 , ص46)

المادية , كذلك فان الفضاء المفتوح السماوي المتدرج بضوء أصفر يوحي بالعمق خلف صورة (ديكس) وكأنه قديس فاللون السماوي الممزوج بالاخضر والاصفر يوحي بالخير والامل بحياة أجمل .

تظهر في لوحة (ديكس) المرسومة في ذروة الحركة التعبيرية في المانيا عودة الى الاسلوب التقليدي , أوردة فعل لأعمال دعاة التحريف في اللون والشكل المبسط والمشوه الذي تبنته مجموعتا (الجسر) و (الفارس الازرق) وهي أيضاً توضح الرغبة في أستعادة فن العصور الوسطى الكامن في قلوب التعبيريين المتحمسين .

ولكن موضوعية (ديكس) هي تصعيد للحقيقة لاسباب نفسية أكثر من كونها أغراض أيضاحية , فالصلابة المتأزمة القلقة والشعور بالثقة النفسي يضفيان على ملامحه أبلغ أمثلة التعبيرية الالمانية التي لا تخضع للزمن . وتتجلى في هذه اللوحة النزعة الجرمانية المتعالية أكثر من اللوحات الشخصية الحديثة ولكن بتكافؤ من الضدين بين الرغبة في أن ينعكس للملأ صورة معبرة عن الاستقلالية والثقة التامة والرغبة في المشاركة في الحب والحياة .

فالعينان المحدقتان , وهو تقليد قديم معتمد , وهذه النظرة المتفحصة في بحثه عن دواخل النفس ليوضح حلقة واسعة من الانفعالات وتأملات الفنان وتحليلاته لنفسه , وأن وردة القرنفل (*) الوردية في وضعها هذا تدل تقليدياً أما على الحب أو الزواج .

يلخص الباحث الى أن في هذه اللوحة يتجلى نوع من تكافؤ الضدين بين الرغبة في أن يعكس الفنان بعداً نفسياً يعبر عن القوة والتعالي والاستقلالية والرغبة في الحب والحياة.

(*)- الثوب الوردي كما جرت العادة الفلمنكية , ترتديه العروس ليلة زفافها وينتظر من العريس أن يسعى للحصول على وردة ذات لون وردي كذلك , وبفضل هذا التقليد أستقت القرنفلة معناها رمزاً للحب والاخلاص في الرسوم الى تصور المتزوجين حديثاً أو العشاق في مدة الخطوبة . (أوهر , 1989 , ص48)

يتصف هذا العمل بالتحرر التام من القواعد التي فرضتها المدرسة الكلاسيكية في الرسم , فهو تكوين تجريدي غير متوقع , فاللوحة تمثل صورة رجل ملتحي يلبس طاقية على رأسه المرتفع الى الاعلى وبدا وجهه من الجانب وجسمه منظور من الامام , وأحدى يديه هزيلة والاخرى مقطوعة من المرفق .

تظهر في اللوحة محاولة جادة لـ (روتلوف) (*) في استخدام الخيال العلمي والحلم منطلقاً من اللاشعور لتحقيق عالم موضوعي يحقق الذات , والتحرك نحو العودة الى ما أسفر عنه التراث من دلالات ورموز عديدة فهي معاودة لذكريات الماضي وحياة المزارعين والقرويين والصيادين . وقد تمثلت تلك الرموز في شكل الرجل المحرّف , فقد حذف الانف وبترت إحدى اليدين , وضعفت حتى تلاشت اليد الاخرى , معها أختفى أنسان العين في نظرة محدقة بيضاء .

بينما برز الفم بشكل هندسي وبدت خطوطه السميكة المرتبكة المترددة , فضّة صارمة , قابلتها على الرغم من ذلك وداعة ورشاقة لخطوط رفيعة قريبة من الاستدارة .

ويبدو هذا الشكل المنحرف قد رسم براية وصنعة عالية حملت روح الفطرة التي تؤشر الى الحدس واللاشعور , مما حدا بالفنان الى جعل وحدات لوحاته توحي الى عدم الاتقان , وقد ظهر ذلك من خلال التسطيح في الشكل والغرائبية والرمزية في اللون .

وربما كان لحضور اللون الاخضر بهذه الخصوصية , وهذه الصرامة على سطح اللوحة ليعطيه الاولوية في تصدر الالوان يرجع الى أن اللون الاخضر في لحية الرجل هو في الاساس شعار إله الربيع عند قدماء الالمان . (الجبوري , 1978 , ص31)

(*)- ولد عام (1884) في (روتلوف) , تعرَّف الى (هيغل) عام (1901) وكان تلميذاً ثم سافر معه عام (1905) لدراسة العمارة في (دريسدن) ثم تخلىّ عنها لينصرف للرسم كلياً , وبتأسيس مجموعة الجسر أضاف لقب (روتلوف) لأسمه ليؤرخ بداية مرحلة جديدة في حياته , توقف عن الرسم عام (1915 – 1918) بسبب التحاقه بالعسكرية , بعدها عمل في الاكاديمية البروسية والتي أجبره الحكم النازي على تركها عام (1933) ثم صادر (650) عملاً من أعماله وحظر عليه ممارسة أي نشاط فني , فهاجر ولم يعد الا في عام (1947) ليعمل في أكاديمية الفنون في برلين حتى أعتزاله عام (1967) وقد توفي في عام (1976) عن عمر يناهز الحادية والتسعين . (أوهر , 1989 , ص 61)

ومع تماثل الاخضر في شعر الرجل ولون جسده الذي بدا عارياً من الملابس رغم مغايرته لون بشرة الانسان , وقد طلا وجهه بالازرق البراق وماله من دلالة على الحكمة والخلود والخيال, بينما ترنو عينه البيضاء الى الفرح والسلام وفي هذه المعاني والرموز أراد الفنان أن يستلهم من التراث الذي يمثل الاصل والرحم الذي ولد منه الفن الحديث .

وفي الالوان التي تقع على الجسد المشوّه لهذا الرجل الاخضر الغامق وتدرجاته والبني والازرق والابيض بتدرجات لونية متضادة تدل على التشويش , وعدم المكاشفة والانحراف عن الحقيقة . وأنعكست هذه الالوان على فضاء اللوحة الضيق المتباين بين التضاد والانسجام في الالوان ليعطي شعوراً بغرابة المكان وألغاء للزمان , في جو من الخيالات والاساطير والاحلام هي موجودة أصلاً في اللاشعور , وفي الواقع المرير قصد بها الفنان التعبير وفضح وسائل التعذيب التي كانت تمارسها النازية مع الانسان دون رحمة .

إن حركة الشكل المضطربة تخلق أيقاعات قوية وسط السكون الذي يشغل مساحة اللون , ويبدو أن الفنان قد أستخدم الاسلوب والتقنية المباشرة في التنفيذ , وبذلك نجد أنه يتوصل الى رسم المشاعروالانفعالات والافكار قبل أن يكون قد أعطى اللوحة أهميتها , فلوحته محملة بالمضامين النفسية من خلال محاولته التعبير عن همومه وصراعاته النفسية عبر انتقاله من مرحلة الشعور الى اللاشعور , اضافة الى المضامين الاجتماعية ومحورها واحد وهو الانسان .

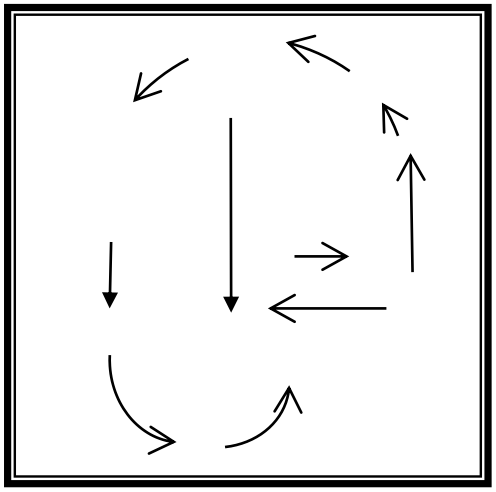
يلخص الباحث الى أن هذا العمل الفني يشد المتلقي الى زيادة الجدل أو الحوار مع النفس لبيان قوة التعبير المرئي واللامرئي , والمعقول واللامعقول , والخفي والظاهر في الشعور وفي اللاشعور في رسم لوحة غامضة محملة بالابعاد النفسية وأوضحها هنا الالم و الحزن والاغتراب .

في هذه اللوحة يجعل (بيكمان) [*] من الحياة الحديثة حكاية أخلاقية غامضة , ثم يصورها استعارياً ضمن المسرح والاحتفال والعاب الاطفال , والمتلقي لهذه اللوحة يجد فيها جانباً ميثولوجياً عالياً ربما يذكر بملاحم الاغريق والجرمان تارة وبالفن الفرعوني [**] تارة أخرى .

تعد هذه اللوحة المائية من السهل الممتنع فهي عسيرة على التفسير السهل فظاهرياً , تعطي أنطباعاً عن أنها أحتفال لمقدمي القرابين يجري تقديمها وفق طريقة ثقافية بدائية .

ثم أن هناك رجلين يرتديان ردائين طويلين وهما في طريقهما لشواء قطعتين كبيرتين من هيكل عظمي وقد ثبتت القطعتان بالرماح على نار متقدة , وشكل أمرأة تجلس في مقدمة اللوحة وهي تأكل فيهما , وهناك ثلاثة رؤوس حيوانية مقطوعة (تعيد للذهن المذبحة [***] التي شهدها الفنان في الحرب وأثرت فيه) .

ثمة شيء مفزع للمتلقي في هذه اللوحة , يتمثل في الهدوء المقصود الذي عالج به الفنان موضوع لوحته , ثم يأتي الاسراف المفرط في اللون ليصعد من وحشية الموضوع والمتمثل بالظلال المتناقضة للأحمر والاصفر والازرق وسيحاول الباحث توضيح مسار الحركة والاتجاه في هذا العمل الفني وهو ما يوضحه المخطط :



(*)- ولد بيكمان في (1884) في لايبزغ , التحق بأكاديمية (فايمار) (1900 – 1903) وصار عضواً في حركة برلين الانفصالية . تعرض (بيكمان) الى أنهيار صحي وعقلي بعد مدة من خدمته في الوحدة الطبية العسكرية عقب أندلاع الحرب عام (1914) وتم تسريحه من الجيش فأستقر في أنكفورت , ثم فصل من وظيفته بعد قيام الحكم النازي , وترك المانيا مهاجراً الى أمريكا فعمل فيها الى أن مات في نيويورك عام 1950 أثر نوبة قلبية .

(**)- أستخدم الفراعنة رأس الكلب في رسومهم الجدارية وهو يعمل معاني عبرت عن الانتصار على العدو المهزوم .
WWW.arabworldbook

(***)- شهد الفنان معركة هي أقرب منها للمجزرة من الحرب في خنادق (فيردون) . (أوهر , 1989 , ص19)

المتلقي للوحة يجد الفنان حملّ الالوان معاني ودلالات نفسية فقد أستعار اللون الاسود الذي يعبر عن (الكبت والخطيئة والخوف والمجهول) والاحمر دلالة على (القسوة و القوة والغضب) وأصطلاحاً هو لون الدم والنار ثم الاصفر ليعبر من خلاله عن (العدوانية والغش والخداع) والازرق اللون المهم في الفن الاوربي والذي حمل دلالات نفسية خاصة هنا هي (الخيال والخلود).

كما حَمّل (بيكمان) الاشكال أبعاداً نفسية عميقة متخذاً من التشويه سبيلاً لتحقيق ذلك , وأتار الفضاء المغلق ليوحي بالعزلة والانطواء , فيجد المتلقي أن الفنان يسلك طريقاً في التعبير عن عمق المشهد من خلال جعل الملمس خشناً ولو بالايماء فأسلوب الرسم لا يخلو من الخشونة التي توحي بالعدوان .

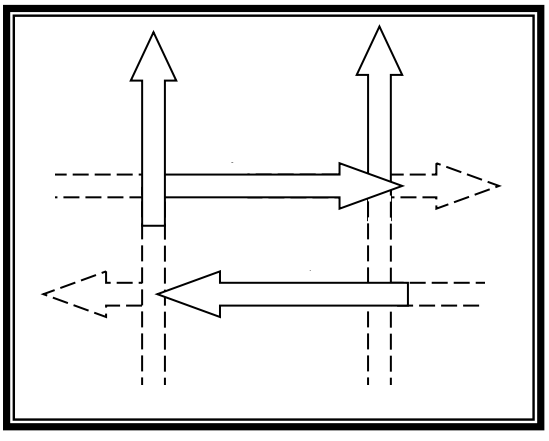
ثم لو تتبعنا علاقات التكوين في العمل الفني (قيد الدراسة) لنجد أن ثمة وحدة عامة تجمع كل شخوص المشهد , أما التضاد فقد تحقق من خلال الخط المستقيم والمنحني وهناك تضاد لوني بين الاسود كلون محايد من جهة والالوان الثلاثة الاساسية من جهة أخرى . فهناك تضاد في النوع , ويخلص التضاد الى خلق جو من الشعور بالقلق والتوتر .

أما إيقاع اللوحة فهو إيقاع حر أستعارهُ الرسام ليعطي أنطباعاً بفوضوية المشهد وصخبه . لم يجعل (بيكمان) شيئاً في اللوحة يفرض سيادته على باقي مكوناتها .

ويحتل السهم العرضي موقعه في وسط اللوحة ينصفها الى نصفين متساويين الى حد ما ليحقق نوعاً من التناسب في العمل الفني .

أما التباين فقد تحقق من خلال الخط واللون .

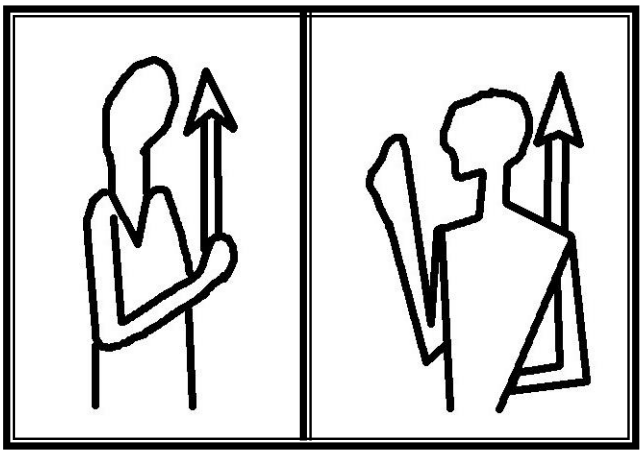
نجد التقاطع واضح في حركة الأسهم , يوضحه المخطط الأتي .



أما التماس فيظهر واضحاً وهو ما يوضحه المخطط الاتي :

مخطط يوضح التماس

وبالتالي يتحقق التجاور من خلال شكل مقابل شكل اخر ثم أن هناك مبدأ التناظر واضحاً في العمل الفني ويظهر في حركة الرجلين وكذلك السهمين ويظهر ذلك في المخطط الاتي :-



مخطط يوضح التقابل

وبالتالي فأنه يتحقق تقابل في التكوين الفني هذا .

ويتخذ الرسام في استطالة شخوصه طريقاً في تحريف الشكل وهو هنا يرجع لدلالات تؤكد أبعاداً نفسية (ترمز للشموخ والتعالي والقوة ورفض الخضوع والاستسلام) وهناك

تحريف في المكان فالمتلقي للعمل الفني – يجد أن المكان فيه شيء من التغريب ثم هناك زمان غير متعين يوحي بالوحدة والاغتراب يبقى عصياً على المتلقي الامساك به .

والبعد النفسي الاهم هو حركة الفرشاة على السطح التصويري فهي تؤكد انفعالاً وثورة غضب واضحين يتجليان في خشونة الخط وسمكه .

يستنتج الباحث مما تقدم ذكره أن اللوحة مليئة بالابعاد النفسية وذلك يبدو واضحاً في أختيار (بيكمان) لمشهد مشوه متخيل الواقع بشع هو أقرب للحقيقة من التهكم الظاهر فقد عبرت الاشكال والالوان عن الاغتراب والوحدة التي يعيشها الفنان وسط عالم من القتل والظلم والاستبداد الذي نتج عن الحروب الوحشية التي خربت الطبيعة الجميلة ومزقت الإنسان بعدوانية ووحشية وخلقت غابة أخطر وحوشها هم البشر .

الفصل الرابع

- نتائج البحث
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

نتائج البحث :

أعتماداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث , وفضلاً عن ما جاء به الاطار النظري وفي ضوء هدف البحث , توصل الباحث الى جملة من النتائج هي على الوجه الآتي : -

1. على مستوى التعبير بالخط :-

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير بالخط بواسطة آليات الحركة والاتجاه والنوع والقياس والعلاقات والتي تكشف بمجملها عن جملة من الدلالات النفسية , فيظهر الاغتراب في العينات (1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 7 -8 – 9 – 10 – 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (90 %) من حجم عينة البحث .

ويظهر الكبت في العينات (3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (80 %) , ويظهر القلق في العينات (1 – 3 – 5 – 6 – 7 – 8 – 10 – 11 – 13 – 15 – 16 – 17 – 18) بنسبة (65 %) , وتظهر العدوانية في العينات (2 – 3 – 5 – 6 – 8 – 11- 13 – 17 – 19 – 20) بنسبة (50 %) , ويظهر الحزن في العينات (1 – 2 – 3 – 5 – 8 – 10 – 13 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (65 %) , ويظهر الحب في عينة (3 – 4 – 6 – 7- 8 – 12 – 14 – 18) بنسبة (40 %) من حجم عينة البحث .

2. على مستوى التعبير باللون :

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير باللون وما يحمله من دلالات نفسية ورمزية وأصطلاحية وبآليات الاشباع والافقار والشفافية والعلاقاتاللونية الجمالية والتي تكشف عن جملة من الابعاد النفسية , فيظهر الاغتراب في عينة (1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10- 11 -13 – 14 – 15 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20) بنسبة (90 %) من حجم عينة البحث , ويظهر الكبت في عينة (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 14 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (80 %) , ويظهر القلق في عينة (1 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 10 – 11 – 12 – 13 – 15 – 16 – 17 – 18) بنسبة (75 %) , تظهر العدوانية في عينة (3 – 5 – 6 – 8 – 10 – 11 – 12 – 13 – 15 – 18 -19 -20)

بنسبة (60 %) , يظهرالحزن في عينة (1 – 2 – 3 – 5 – 6 -8 – 9 – 10 – 11 – 13 – 15 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20) بنسبة (80 %) , يظهر الحب في عينة (1 – 2 – 3 – 4 – 6 – 8 – 11 – 12 – 14 – 15 – 16 - 18) بنسبة (60 %) من عينة البحث .

3. على مستوى التعبير بالشكل .

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير بالشكل الواقعي أو المحرف و المشوه والمختزل والهندسي و بأستخدام آليات التكبير والتصغير والاكثار والاقلال والاستطالة والتقصير والحذف والاضافة والتسطيح والعلاقات فيظهر الاغتراب في العينات (1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 - 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 17 – 20) بنسبة (80 %) , يظهر الكبت في العينات (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 12 – 14 – 15 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20) بنسبة (95 %) , فيظهر القلق في العينات (1 –3 – 5 – 7 – 8 – 10 – 11 – 15 – 16 – 17 – 18 – 19) بنسبة (60 %) , تظهر العدوانية في العينات (2 – 3 – 5 – 8 – 11 – 13 – 17 – 19 -20) بنسبة (45%) , يظهر الحزن في العينات (1- 2 – 3 – 5 – 6 – 8 -9 – 10 – 11 – 13 – 15 – 17 – 18 -19 -20) بنسبة (75 %) , يظهر الحب في العينات (1- 3 – 4 – 6 – 8 – 12 – 13 – 14 – 18) بنسبة (45%) من حجم عينة البحث .

كما يظهر التعبير من خلال التحريف في الزمان غير المتعين في العينات (2 – 3 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 11 – 12 – 14 – 15- 16 – 17 – 18 – 19 – 20) بنسبة (80 %) ومن خلال الزمان المتعين الظاهر في العينات (1 – 4 – 10 – 13) بنسبة (20 %) من حجم عينة البحث .

ويظهر التعبير من خلال التحريف في المكان بأستخدام آلية التغريب الظاهر في العينات (3 – 5 – 7 – 8 – 11 – 12 – 13 – 14 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (60 %) وفي أكثر من مكان في زمان واحد تظهر في العينات (1 – 3 – 10) بنسبة (15 %) من حجم عينة البحث .

4. على مستوى التعبير بالفضاء :

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير في الفضاء المغلق ودلالاته في الشعور بالاغتراب والقلق والعدوانية والحزن الظاهر في العينات (2 – 3- 5 – 7 – 11 – 12 – 14 – 15 – 17 – 19) بنسبة (50%) , ومن خلال التعبير بالفضاء المفتوح وما يحمله من دلالات نفسية تعكس الشعور بالكبت والحب كما يظهر في العينات (1 – 4 – 6 – 8 – 9 – 10 – 13 – 16 – 18 – 20) بنسبة (50 %) من حجم عينة البحث .

5. على مستوى التعبير بالملمس : -

تظهر الابعاد النفسية من خلال التعبير بالملمس الناعم الظاهر في العينات (2 – 3 – 4 – 6 – 7 – 9 – 10 – 11 – 12 – 15 – 18) بنسبة (55 %) , كذلك في الملمس الخشن الظاهر في العينات (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 10 – 11 – 13 – 14 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20) بنسبة (80%) من حجم عينة البحث .

6. على مستوى التعبير بعلاقات التكوين :

ظهرت الابعاد النفسية من خلال التعبير في علاقات التكوين واشتغالاتها في مشاركتها لعناصر العمل الفني وما يحمله من دلالات , فقد تحققت الوحدة في جميع عينة البحث , بنسبة (100 %) , وكذلك التضاد الذي تحقق بنسبة (100 %) , أما الانسجام فقد ظهر في العينات (1 – 6 – 7 – 8 – 11 – 13 – 14 – 16 – 17 – 20) بنسبة (50%) , أما السيادة فقد ظهرت في العينات (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20) بنسبة (90 %) , في حين ظهرت الحركة في العينات (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 10 – 11 – 12 – 13 – 15 – 17 – 19 – 20) بنسبة (80 %) , اما التوازن فقد ظهر في العينات (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 10 – 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 17 – 18 - 20) بنسبة (85 %) , كما ظهر التناسب في العينات (1 – 2- 3 – 4 – 5- 10 – 11 – 12 – 14 – 17 – 18 – 20) بنسبة (60 %) , اما التماثل فيظهر في العينات (1 -2 – 3 – 4 – 5 - 6 -7 – 8 – 10 – 11 - 12 – 13 – 19 – 20) بنسبة (70 %) , ويظهر التكرار في العينات (1 – 3 – 4 – 6 – 8 – 10 – 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 18 – 20) بنسبة (70 %) , كما ظهر التقابل في العينات (3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 -9- 10 – 11 – 12 – 14 -15 –

16 – 17 - 19 – 20) بنسبة (80 %) , و أما التقاطع فقد ظهر في العينات (7 – 6 – 20) بنسبة (15 %) وكذلك ظهر التماس في العينات (12 – 16 – 20) بنسبة (15 %) من حجم عينة البحث .

7. على مستوى التعبير بالتقنية والتكنيك :-

ظهرت الابعاد النفسية من خلال توظيف الرسام التعبيري للجانب التقني على السطح التصويري والمتحقق في جميع عينة البحث بنسبة (100 %) وهو ما يميز التعبيرية في ذاتيتها , بأن لكل فنان أسلوبه الخاص به فلكل فرد طريقة متميزة في الاحساس والشعور والتفكير والسلوك المنسجم مع شخصيته وأنفعالاته معتمدة على الابعاد النفسية للرسم , وهو ما جمع قوانين غريزية تلقائية وحدَّت الفنانين في أسلوب فني عام ذي طابع تعبيري صريح .

تفسير النتائج :-

يتجلى للباحث مما تقدم ان الابعاد النفسية تاثير على الرسم التعبيري الحديث وهذه الانعاد قد تجسدت في جميع الرسوم التي تضمنتها عينة البحث المتمثلة في اللوحات التي تم تحليلها على الرغم من ان هذه الابعاد قد تباينت في حجم التاثير الذي تتركه , الا ان ما يلاحظ ان الاغتراب والكبت قد شكلا نسبة من حيث التاثير على مستوى الخط واللون والشكل تتراوح بين (80 – 90 %) , وظهر القلق والحزن على مستوى الخط بنسبة واحدة هي (65 %) , وكانت على صعيد اللون (75 – 80 %) , وعلى صعيد الشكل (60 – 75 %) بينما شكلة العدوانية والحب على صعيد الخط واللون والشكل نسبة تتراوح بين (40 – 60 %) وظهرت الابعاد النفسية من خلال التعبير بالفضاء بنسبة (50 %) , وشكلة من خلال التعبير بالملمس نسبة تتراوح بين (55 – 80 %) , اما الابعاد النفسية التي تحقق من خلال التعبير بعلاقات التكوين فقد شكل نسبة تتراوح بين (15 – 100 %) من حجم عينة البحث , وبدى واضحا ان مستوى التعبير بالتقنية والتكنيك تحقق بنسبة (100 %) , وهو مما يميز التعبيرية الالمانية في ذاتيتها وما تحمله من ابعاد نفسية انسانية صريحة .

الاستنتاجات :

أستناداً الى ماتوصل اليه البحث من نتائج , أستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات وكألاتي :-

1. إن الرسام ليس مطبقاً للنظريات النفسية والفلسفية , وإن هي أثرت عليه بشكل غير مباشر , مع عدم أغفال أثر الحركات الفنية بمفاهيمها الوجدانية والفكرية المختلفة على بعضها , وما أحتلته كل واحدة على الاخرى من مشكلات وجدت لها حلولاً عبر الشكل الفني في الرسم التعبيري الحديث وبشكل متغاير عن بعضها البعض .
2. أرتبط البعد النفسي بالعمل الفني أرتباطاً وثيقاً عبر تاريخ الفن الطويل بوصفه قيمة تحقق ضرباً من التواصل الروحي بين الانسان وذاته وبينه وبين غيره , كما يعد البعد النفسي مرتكزاً للذات الانسانية لوضع مقترحاتها حول العمل الفني . ولم تبدأ فكرة البعد النفسي بالتخفيف من وطأتها في ذهن الفنان إلا في الرسم التعبيري الحديث , الذي فهم البعد النفسي فهما ذاتيا احاط بكل الطروحات النفسية السابقة وتجاوز التوقعات .
3. ظهر اللون بوصفه دلال معنى بشكل واضح في الرسم التعبيري من خلال التنويعات اللونية وتوازنها وأنسجامها وتناغمها وتضادها ومركز سيادتها وفق علاقات كونت منها وحدة متماسكة خدمة للتكوين العام , وأرتبط اللون بدلالات ورموز ومعاني عند الفرد الجرماني مستخدماً في القيم الروحية والعادات والتقاليد والدين .
4. يطغى الانفعال بتنوع أشكاله , على الخطوط والاشكال والالوان والمضامين في الرسم التعبيري للتعبير عن الابعاد النفسية والحالة الوجدانية التي تتمظهر في الاثر الكلي للفكرة , ويتضح ذلك في جميع عينة البحث .

5. لم تكن عناصر وعلاقات التكوين من دون مدلول نفسي وفلسفي وجمالي فقد عبر الرسام عن خاصية شعورية ورمزية ومعرفية , ليس على أساس تزييني وظيفي , وانما وفق نظام رؤيوي ذاتي وكمفهوم فلسفي روحي .
6. شكل الخروج عن المألوف صيغة للتعبير المستمر عن المعطيات الذاتية للفنان من خلال تشكل الابعاد النفسية . كما أنطوت التعبيرية على قصدية خالصة توحي بالتوجه نحو غاية أو غرض معين ذي أبعاد نفسية يهدف اليها الرسام .
7. تصرف الرسام بانفعال وغرابة وعفوية من خلال الشكل واللون والخط و العلاقات الجمالية مما زاد في القدرة على التعبير عن جملة من الابعاد النفسية وهذا ما تحقق في عينة البحث الحالي فقد تخطى الرسم التعبيري الحديث كل ما هو منطقي وموضوعي وأقترن هذا التصرف بالتلقائية ورفض فرض التقاليد .
8. أن للابعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث أثراً واضحاً في التأكيد على ان الجانب النفسي لدى الفنان لاينفصل عن الجانب الاجتماعي والثقافي والسياسي , المتمثل في الصور المنقولة من الخزين الشعوري واللاشعوري للاحداث الانسانية والاجتماعية .
9. شكل الرسم التعبيري الحديث , طريقة مناسبة للتعبير عن الذات الانسانية تتجسد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف و التأمل في صياغة الافكار والاشكال , وليس هناك أستجابة عاطفية عامة موحدة تجاه أي حالة تعبيرية موحدة , فهي تتوقف على الخصائص النفسية والمعرفية المتفاوتة المتغيرة للفنان والمتلقي .

التوصيات :

يوصي الباحث من خلال النتائج التي توصل اليها البحث بالآتي :-

1. الاهتمام بدراسة الابعاد النفسية في الفن عموماً وفي الفن التشكيلي والرسم بصورة خاصة , باعتباره من وسائل الاتصال المؤثرة فكرياً .
2. ضرورة أقامة قسم خاص بالدراسات النفسية في الفن , خاص بالملاكات ذات العلاقة من المثقفين والفنانين وطلبة الدراسات العليا والباحثين .
3. التشجيع على أصدار مطبوعات تتناول العلاقة بين الفن وعلم النفس ومن الضروري أطلاع جميع فئات المجتمع على مثل هذه الدراسات ليتسنى لهم معرفة وفهم الابعاد النفسية للرسم والفن بشكل عام .
4. فسح المجال للشباب للتعبير عن ميولهم وآرائهم ورغباتهم عن طريق الرسم والفن التشكيلي , ومتابعة الاهتمام بذلك .
5. جعل مادة الابعاد النفسية للفن ودراسته ضمن المواد الاساسية لطلبة الدراسات الاولية , ومراعاة ما لها من خصوصية للمجتمع والقومية والدين والثقافة .
6. اعتماد الاسس النفسية والاجتماعية في التعامل مع الاعمال الفنية لاثرها الفعال لدى المتلقي.

المقترحات :

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي , ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث أجراء الدراسات الآتية :

1. الابعاد النفسية في الرسم العراقي المعاصر .
2. الابعاد النفسية في فن ما بعد الحداثة .
3. البعد النفسي في الرسم الحديث وعلاقته بمفهوم المكان .
4. الابعاد النفسية في الرسوم الفطرية للانسان البدائي .
5. الابعاد النفسية في التلقائية في رسوم الكبار.

The psychological dimensuions in The Modern Expressionistic Drawing

A Dissertation

Submitted to the council of the college of Fine Arts

University of Babylon

In partial Fulfillment of the Requirements For the

Degree of Master in Art Education

By

Firas Mahmood Muhssein

Supervised by

Assist. Pro.

Safa Lutif Abd. Al. Ameer

Assist. Pro .

Hussein. R. Homaady.

1428 A.H

2007 A.D

Abstract

This research is to be considered a serions attempt to link art and its orientation and styles to the various aspects and fields of the human character ; specially the psychological aspect . For the increasing importance of the modern expressionistic drawing which plays an essential role in man's life who uses it to express his entity , thoughts and needs and for the absence of any study that deals with the psychological aspect in away which reveals its effects and employs its concepts , the research proceeds to study it through his analytical study which is entitled " The psychological Aspect in the modern Expressionistic Drawing " .

The study falls into four chapters . The first chapter attempts to clarify the problem of the research that is revealed through the following questions :

- **Dose the expressionistic drawing have a psychological aspect that reflects its entity .**
- **What is the extent of the psychological aspect in the modern expressionistic drawing .**
- **What are the expressionistic signs and the psychological concepts in the modern expressionistic drawing .**
- **Dose the psychological aspect have an effect on the modern expressionistic drawing .**

The importance of the research lies in its begin a serious attempt to link art and its orientations and styles to the various aspects and fields of the human character ; specially the psychological aspect . Moreover , it is an academic study that sheds light on the psychological studies and their effects on the thought and behaviour of man and artist .

The study also aims at identifying the psychological aspect of the modern expressionistic drawing . The research is limited to the artistic drawings painted with oil and water colours and done in Germany in the period (1905 – 1933) . By using the analytical method , the research attempts to come up with the reflections of the psychological aspect and its various signs in the artistic works of the modern expressionistic drawing .

The second chapter is divided into three sections ; the first goes through the psychological theories in drawing and surveys the psychological views of Freud , Adler , Jung , Horny , Fromm ,

Sulivan , Albert , Maslow , Rogers , Maadi , Aizink and Cattil and the Gestalt Theory , Maslow and the emotional theory . The second section comes across the rise of the expressionistic movement and its concepts and development . It also passes through the features of the political , social and cultural transformations in Germany and the emergence of The Bridge Group and the Blue Knight Group . The third section contains the expressionistic techniques in drawing and shaws the psychological signs of the line , colour , form , touch , space , scope and the acsthetic organizing elements to study the character through drawing , perception , expression , analysis and interpretation in drawing ; in addition to the philosophical views in the human soul .

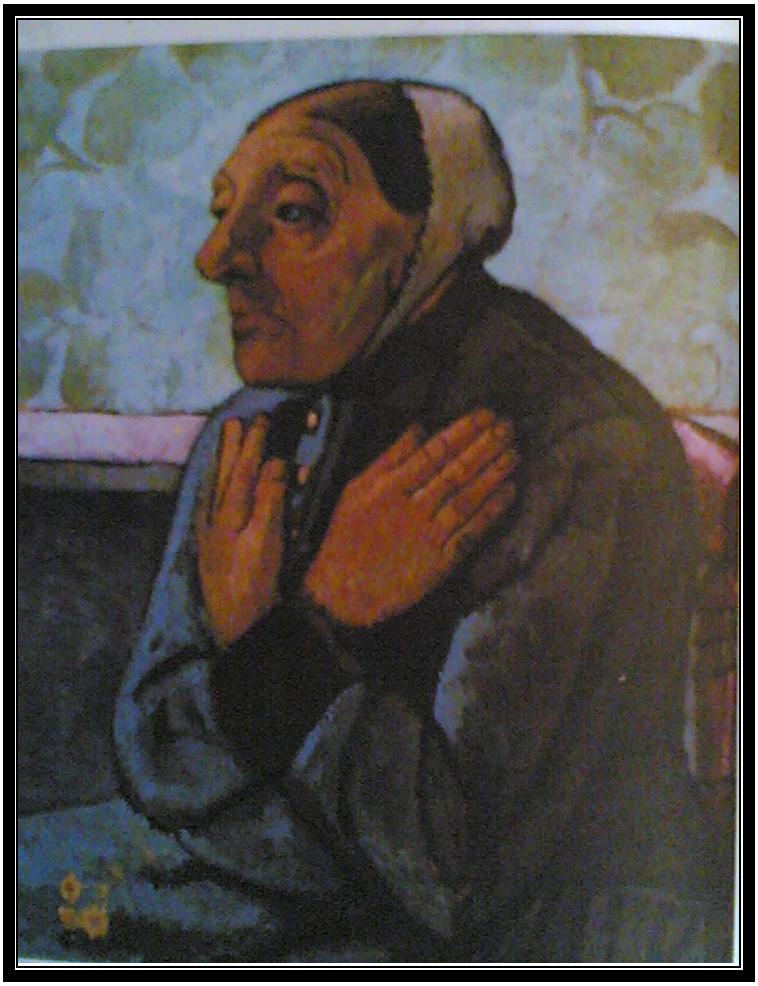
The third chapter deals with the applications of the psychological aspects in the modern expressionistic drawing using the procedures of the research that imply the society , the sample and the means of the research . Moreover , analysis of the samples which are (20) has been done .

The fourth chapter comes up with the results , conclusions , recommendation and suggestions .

ملحق

ت	المحاور	الفئات الرئيسية / الفئات الفرعية		العينات																		
				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
1	التعبير بالخط	الحركة			-		-	-		-	-			-		-		-	-				-
		الاتجاه			-	-	-	-								-			-				-
		الشكل (النوع)		-			-	-	-	-	-			-	-	-	-		-	-	-	-	-
		السمك (القياس)		-			-	-											-	-	-	-	-
2	التعبير باللون	اشباع			-	-	-	-	-	-	-			-	-	-	-	-		-		-	
		افقار			-							-	-						-				-
		شفافية							-			-	-	-					-				-
		تحريف اللون	رمزي			-	-	-		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
			اصلاحي	-	-				-			-			-	-	-						-
3	التعبير بالشكل	واقعي		-	-	-		-	-				-				-			-	-		
		مشوه						-			-			-				-		-		-	-
		محتزل		-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
		هندسي				-					-		-		-				-			-	-
		تحريف الشكل	تكبير	-		-	-	-	-		-		-	-					-			-	-
			تصغير			-			-	-			-						-	-	-		-
			اكثار			-					-					-	-						
			اقلال	-	-			-				-								-	-	-	
			استطالة		-		-		-							-	-			-			-
			تقصير								-		-									-	
			حذف			-			-	-	-	-		-					-	-		-	-
			اضافة			-				-												-	-
			تسطيح				-		-	-	-	-	-	-	-	-	-					-	-
		تحريف الزمان	متعين	-			-	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			غير متعين		-	-																	
		تحريف المكان	تغريب المكان			-		-		-	-			-	-	-	-		-	-		-	-
			اكثر من مكان في زمان واحد	-									-						-				
4	التعبير بالفضاء	مغلق		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		مفتوح		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
5	التعبير بالملمس	خشن		-		-		-			-								-	-	-	-	-
		ناعم			-	-		-	-		-	-	-	-			-	-			-		
6	التعبير بعلاقات التكوين	الوحدة		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		التضاد		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		الانسجام		-					-	-				-		-	-				-		-
		السيادة		-	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-	-		-		-	-
		الحركة		-	-	-	-	-	-		-		-	-	-	-		-		-		-	-
		التوازن		-	-	-	-	-	-	-			-	-	-	-	-	-	-				-
		التناسب		-	-	-	-	-					-	-	-	-				-			-
		التماثل											-	-	-	-	-						
		التكرار				-	-		-		-		-	-	-	-	-	-	-				-
		التقاطع				-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-			-	-
		التقابل																	-	-			-
		التماس													-				-				-
7	التعبير بالتقنية والتكنيك	مباشرة رطب بالرطب الفرشاة		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

عينة (1)



إسم الفنان : پاولا مودرسون بيكر

إسم اللوحة : قروية عجوز

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (35,5 × 50) سم

تأريخ الانتاج : 1905

العائدية : كَاليري- هامبورك

عينة (2)

إسم الفنان : ادفارمونك

إسم اللوحة : اليوم التالي

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (128 × 80) سم

تأريخ الانتاج : 1909

العائدية : متحف مونك - اوسلو

عينة (3)

إسم الفنان : كوستاف كليمنت

إسم اللوحة : الموت والحياة

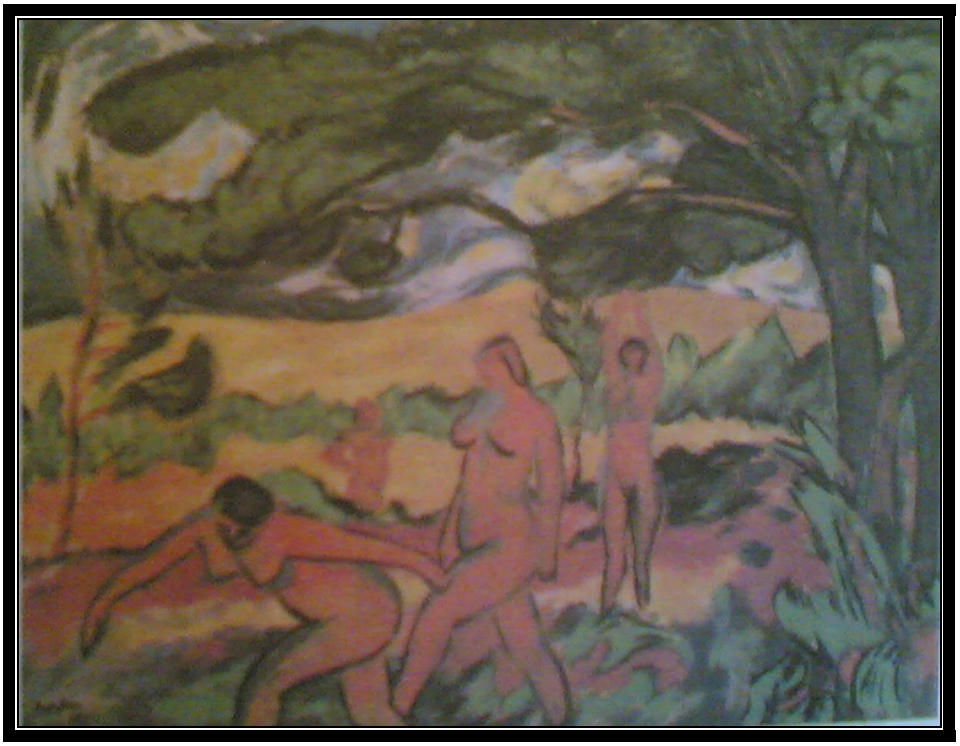
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (78 × 70) انج

تأريخ الانتاج : 1910

العائدية : المتحف الوطني – ڤينا

عينة (4)



إسم الفنان : ماكس بيكشتاين

إسم اللوحة : تحت الاشجار

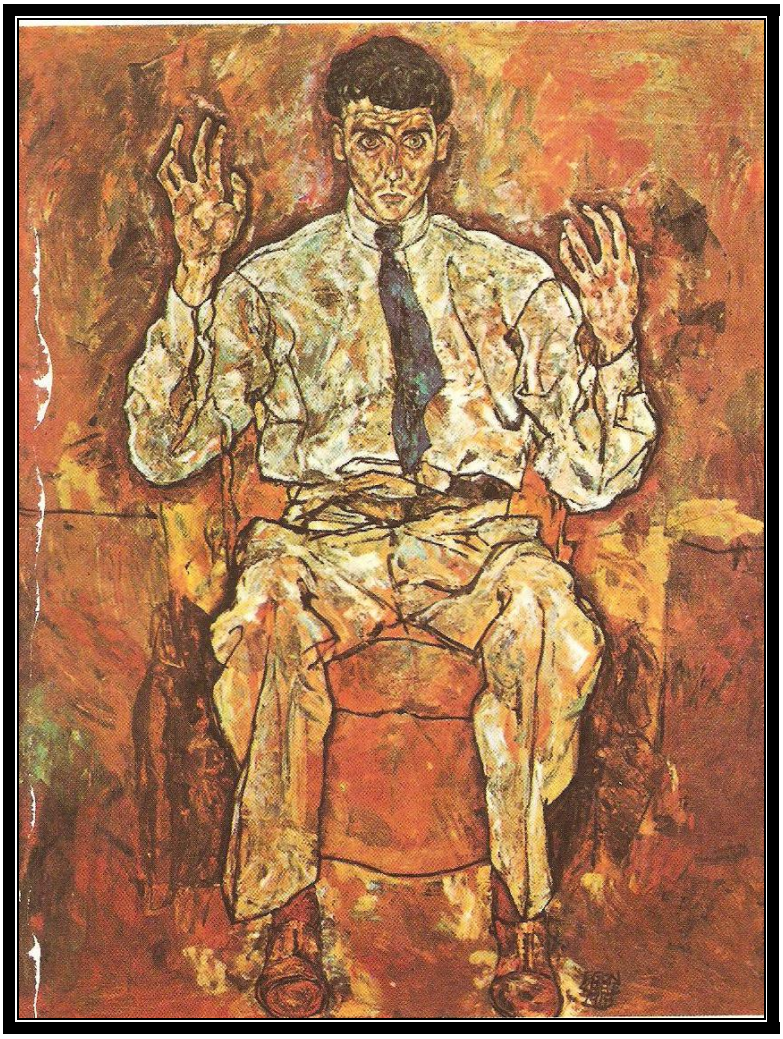
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (70,5 × 80,5) سم

تأريخ الانتاج : 1911

العائدية : مجموعة خاصة

عينة (5)



إسم الفنان : ايگون شيل

إسم اللوحة : النظر الى الذات

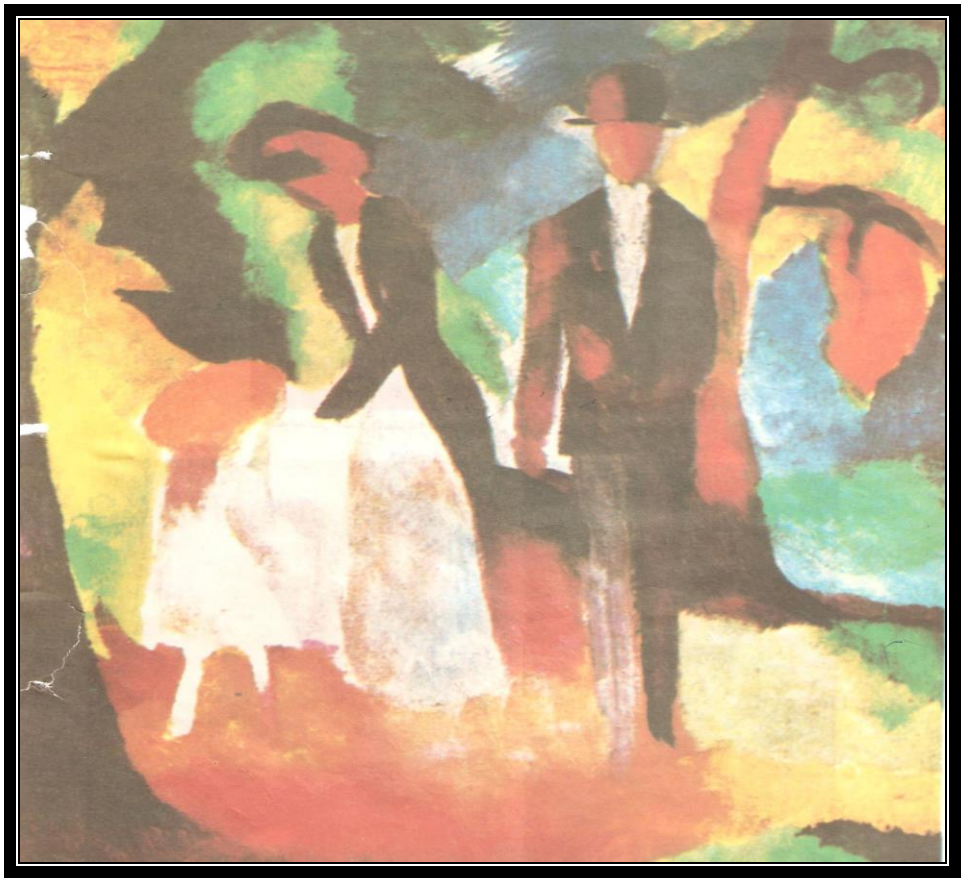
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (140 × 110) سم

تأريخ الانتاج : 1912

العائدية : متحف البوتينا - ڤينا

عينة (6)



إسم الفنان : اوغست ماك

إسم اللوحة : الى جوار البحيرة الزرقاء

ألمادة والخامة : مائية على ورق

القياس : (56 × 44,5) سم

تأريخ الانتاج : 1913

العائدية : متحف دوتماند – ألمانيا

عينة (7)

إسم الفنان : ڤاسيلي كاندنسكي

إسم اللوحة : تكوين

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (4,9 × 5,9) انج

تأريخ الانتاج : 1914

العائدية : متحف كانكَهام - نيويورك

المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية

* القرآن الكريم

1- أليوت ، ألكسندر **: آفاق الفن** ، ط2،ت : جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979.

2- الألفي ، أبو صالح : **الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه** ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ،1969.

3- الالوسي ، حسام : **بواكير الفلسفة قبل طاليس** ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1981.

4- آل ياسين ، جعفر **: فلاسفة يونانيون** ، ج1، بغداد ، 1971.

5- آل سعيد ، شاكر حسن : **أنا النقطة فوق فاء الحرف** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998.

6- إبراهيم ، زكريا : **الفنان والإنسان** ، مكتبة غريب لطباعة ، القاهرة ، 1973.

7- ـــــــــــــ : **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1959.

8- أبو ريان ، محمد علي : **تاريخ الفكر الفلسفي** ، ج1، بيروت ، 1976.

9- إدارة الصحافة والأعلام في حكومة ألمانيا الاتحادية : **حقائق عن ألمانيا** ، ط3، ألمانيا 1963.

10- أدمين ، آرون : **الفنون والإنسان** ،ت : حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة للطباعة ، بغداد ، 1965.

11- أرثر , مارويك : **الحرب والتحول الأجتماعى فى القرن العشرين** , ت : سمير عبد الرحيم الجلبي , دار المأمون , بغداد , 1990 .

12- إسماعيل ، نبية إبراهيم : **دراسات ومقاولات فى علم النفس** ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، 1983.

13- إسماعيل ، عز الدين : **الفن والإنسان** ، ط1، دار القلم ، بيروت ، 1974.

14- أفلاطون : **الجمهورية** ، ت: حنا خباز، ط2، دار القلم ، بيروت ، 1980.

15- أمهز ، محمود : **الفن التشكيلي المعاصر** ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981.

16- أوهر ، هورست : **روائع التعبيرية الالمانيه** ، ت : فخري خليل ، م: محسن الموسوي ،ط1، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1989.

17- الكندي : **رسالة فى حدود الاشياء ورسومها** , تحقيق وتقديم : محمد عبد الهادي ابو ريدة , دار الفكر العربي , القاهرة , 1950 .

18- الفارابي **: الجمع بين راي الحكيمين افلاطون وارسطو** , تحقيق : البير نصري نادر , بيروت , 1959.

19- ابن سينا **: رسالة احوال النفس** , تحقيق وتقديم : احمد فؤاد الاهواني , ط1 , دار احياء الكتب العربية , 1952 .

20- اخوان الصفا : **رسالة جامعة الجامعة** , تحقيق وتقديم : حارث ثامر , دار النشر للجامعيين , القاهرة , 1959 .

21- باونيس ، ألان : **الفن الأوربى الحديث** ، ت: فخري خليل ، م: جبرا إبراهيم جبرا دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990.

22- الباشا ، حسن : **التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى** ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، 1995.

23- بدوي ، عبد الرحمن : **ربيع الفكر اليوناني** ، ط1، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1969.

24- برتيلمي ، جان: **بحث في علم الجمال** ، ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ،1970.

25- براين , بوند : **الحرب والمجتمع في أوربا (1870 – 1970)** , ت : سمير عبد الرحيم الجلبي , دار المأمون , بغداد , 1988 .

26- بركات ، وائل : **مفاهيم في بنية النص** ، دار محمد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،1996.

27- بسيوني ، محمود : **الفن الحديث رجاله ومدارسه وأثاره التربوية**، دار المعارف بمصر ، القاهرة ،1965.

28- البستاني ، فؤاد افرام : **منجد الطلاب** ،ط3، دار المشرق، بيروت ، دت.

29- بهنسي ، عفيف : **النقد الفني وقراءة الصورة** ، دار الكتاب العربي ، دمشق – القاهرة ، 1997.

30- بيومي , محمد احمد **: الانثروبولوجيا الثقافية** , الدار الجامعية للطباعة والنشر , بيروت 1983 .

31- البعلبكي , منير **: المورد القريب** (قاموس انكليزي – عربي) , دار العلم للملايين , بيروت , لبنان , 1990 .

32- التكريتي ، ناجي : **الفلسفة الأخلاقية الافلاطونية عند مفكري الإسلام** ، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1988

33- توفيق ، محمد سعيد : **ميتافيزيقيا الفن** ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر ،/ بيروت ، 1983.

34- ـــــــــــــــ : **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، 1992.

35- جارودي ، روجيه : **نظرات حول الإنسان** ،ت: يحيى هويدي ، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، 1973.

36- ـــــــــــــــ : **واقعية بلا ضفاف** ، ت: حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، دت.

37- الجادر، وليد محمود : **الأزياء الشعبية في العراق** ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979.

38- جبران ، مسعود : **رائد الطلاب** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، دت.

39- الجبوري ، محمود شكر محمود : **الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن** ، ط1، مطبعة اللواء ، بغداد،1978.

40- جبر ، أحمد فهيم : **دوافع السلوك وتطبيقاتها التربوية** ، مطبعة الأمل ، القدس ، 1987.

41- جودي ، محمد حسين : **تاريخ الفن في العراق القديم** ، ج1، النجف الاشرف ، العراق ، 1974.

42- جيبهارت ، فولكر: **تاريخ الفن الألماني** ، ط1، ت: علا عادل ، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة والنشر ، القاهرة ،2005.

43- الحسيني ، نبيل: **منابع الرؤية في الفن** ،ط1، المركز العربي للثقافة والعلوم ، لبنان ، 1982.

44- حسن ، حسن محمد : **الأصول الجمالية للفن الحديث** ، دار الفكر العربي ، دت.

45- ـــــــــــــــ : **الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر** ،ج2، دار الفكر العربي ، مصر ، 1977.

46- حسين ، مالك : **الإبداع في رحلة الفائدة والإمتاع** ، ط1، منشورات دار علاء الدين، سوريا ، 2004.

47- الحفني ، عبد المنعم: **ليوناردو دافنشي (دراسة السلوك الجنسي الشاذ)** , المركز العربي للثقافة والفنون ، دت.

48- حكيم ، راضي : **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**،ط1، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

49- حموده، يحيى : **نظرية اللون** ، مطبعة غريب ، القاهرة، 1981.
50- حنورة، مصري عبد الحميد : **سيكولوجية التذوق الفني** ، أشراف : يوسف مراد ، منشورات علم النفس التكاملي، دار المعارف والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978.
51- حيدر ، كاظم : **التخطيط والألوان** , مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1984.
52- خشبه ، دريني: **أشهر المذاهب المسرحية** ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، 1961.
53- خياط ، يوسف : **معجم المصطلحات العلمية والفنية**، دار لسان العرب ، بيروت ، دت.
54- خميس , حمدي **: التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع** , المركز العربي للثقافة والعلوم , بيروت , لبنان , د ت .
55- الداهري ، صالح حسن : **الشخصية والصحة النفسية** ، دار الكندي والتوزيع ، الأردن ، 1999.
56- دسوقي ، كمال : **علم النفس ودراسة التوافق** ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1974.
57- دونسيل ، ج.ف: **علم النفس الفلسفي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
58- ديرمية ، ميشال: **الفن والحس** ،ط1، ت: وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت، 1988.
59- ديورانت، ول: **قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي**، الطبعة المجددة الأولى ،ت: فتح الله المشعشع منشورات مكتبة المعارف ، بيروت ، 2004.
60- ديوي، جون: **الفن خبرة** ، ت: زكريا إبراهيم ، م: زكي نجيب محمود، القاهرة، 1963.
61- رازمو سين، ستين آيلر: **الإحساس بالعمارة** ، ت: رياض تبوني ، مطبعة الجامعة التكنولوجية ، بغداد ، 1985.
62- الراوي ، نوري : **الفن الألماني الحديث**، مطبوعات المعهد الثقافي الألماني ، بغداد ، 1964.
63- الربيعي ، علي جابر: **الشخصية** ، دار الرشيد للطباعة والنشر ، بغداد ، 1994.
64- روشكا ، الكسندرو: **الإبداع العام والخاص** ، ت: غسان عبد الحي أبو فخر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1989.
65- روزنتال ، يودين : **الموسوعة الفلسفية** ، ط4، ت: سمير كرم ، م: جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، 1984.
66- ريد ، هربرت: **حاضر الفن** ، ط2، ت: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986.

67- ـــــــــــــ : **الموجز في تاريخ الرسم الحديث** ، ط1،ت : لمعان البكري ، م: سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1989.

68- ـــــــــــــ : **الفن والمجتمع** ، ط1، ت: فارس متري ظاهري ، دار القلم ، بيروت ، 1975.

69- ـــــــــــــ : **معنى الفن** ، ط2 ، ت: سامي خشبة ، م: مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

70- ـــــــــــــ : **تربية الذوق الفني** ،ط2، ت: يوسف ميخائيل اسعد ، 1975.

71- الزايد ، محمد : **الموسوعة الفلسفية العربية** ، ج1، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1986.

72- ألزغلول ، عماد : **نظريات التعلم** ، ط1، مطبعة جامعة مؤتة ، كلية العلوم ، 2003.

73- زهران ، حامد عبد السلام : **التوجيه والإرشاد النفسي** ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1982.

74- ـــــــــــــــــ : **الصحة النفسية والعلاج النفسي** ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1978.

75- زيعور ، علي : **مذاهب علم النفس المعاصر (بحث في مدارس علم النفس مع قراءات ونصوص توضيحية)** , ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، 1971.

76- ـــــــــــــ : **أصول علم النفس التربوي** ، مطابع الأهرام ، مصر ، 1970.

77- سانتيانا جورج : **الإحساس بالجمال** ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة- نيويورك ، دت.

78- السامرائي ، هاشم جاسم : **المدخل علم النفس** ، مطبعة الخلود ، بغداد ، 1988.

79- ستون ، آرفنج: **حياة فان كوخ** ، ت: محمد محمود صفوت ، م: عز الدين فريد ، ج1-2، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1967.

80- ستوليتز جيروم: **النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية)** ،ت: فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس، القاهرة ، 1974.

81- سعيد ، أبو طالب : **علم النفس الفني** ، مطابع التعليم العالي ، العراق ، 1990.

82- سكوت ، روبرت جيلام : **أسس التصميم** ، ت: عبد الباقي محمد وآخرون ، دار النهضة للطبع والنشر القاهرة ، 1950.

83- سويف ، مصطفى : **العبقرية في الفن** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1973.

84- ـــــــــــــ : **الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة** ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي دار المعارف بمصر ن 1959.

85- السيد ، عبد الحليم محمود : **الإبداع والشخصية** ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ،1971.

86- سارتر, جان بول : **نظرية الانفعال** (دراسة في الانفعال الفينومينولوجي) , ت : هاشم الحسيني , منشورات دار مكتبة الحياة , بيروت , 1967 .

87- الشال ، عبد الغني النبوي : **مصطلحات فى الفن والتربية الفنية** ، عمادة شؤون المكتبات ، المملكة العربية السعودية ، دت.

88- شتراوس، كلود ليفي : **الأسطورة والمعنى** ، ت: شاكر عبد الحميد ،م: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

89- شلتز ، دوان: **نظريات الشخصية**، ت: حمدولي الكربولي، م: عبد الرحمن القيسي ، مطبعة الجامعة بغداد ، 1983.

90- شلق ، علي : **الفن والجمال** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1982.

91- شنايدر ، آي: **التحليل النفسى والفن** ، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985.

92- شولتز ، روبرت : **السيمياء والتأويل** ، ط1، ت: سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، 1994.

93- شيرزاد ، شيرين احسان : **مباديء فى الفن والعمارة** ، الدار العربية ، بغداد ، 1985.

94- الصراف ، عباس : **آفاق النقد التشكيلي** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1989.

95- صالح ، قاسم حسين : **الشخصية بين التنظير والقياس**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، 1986.

96- ـــــــــــــــ : **الإنسان من هو** ، دار الحكمة للترجمة والنشر والتوزيع ، مطبعة جامعة بغداد ، 1987.

97- ـــــــــــــــ : **سيكولوجية إدراك اللون والشكل** ، سلسلة دراسات، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982.

98- ـــــــــــــــ : **في سايكولوجية الفن التشكيلي (قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين)** ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990.

99- صليبا , جميل : **المعجم الفلسفي** ,الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية , القاهرة , 1982 .

100- طاليس ، أرسطو : **فن الشعر** ، ت: شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ، 1967.

101- طابو ، محي الدين : **الرسم واللون** ،ط3، 1969.

102- طه , حسين ياسين واميمة يحيى علي خان : **علم النفس العام** , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , مطبعة التعليم العالي , العراق , الموصل , 1990 .

103- العبيدي ، ناظم هاشم ، وداود عزيز حنا : **علم نفس الشخصية** ، مطابع التعليم العالي ، بغداد ،1990.

104- عبد الحميد ، شاكر : **العملية الإبداعية فى فن التصوير**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، 1987.

105- عبد المعطي ، علي : **الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، مصر ، 1985.

106- عبد الخالق ، احمد محمد : **الأبعاد الأساسية للشخصية** ، ط2، تقديم : د.ه.ح.آيزنك، الدار الجامعية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983.

107- عبد الغفار ، عبد السلام : **مقدمة فى الصحة النفسية** ،دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1976.

108- عبد الغني ، صبري محمد: **البحث فى الفراغ** ، مطابع دار الحكمة ، بغداد ، 1990.

109- عبد الفتاح ، رياض : **عناصر التكوين فى الفنون التشكيلية** ، ط1، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1974.

110- عبد الحميد ، عرفان : **الفلسفة فى الإسلام (دراسة ونقد)** ، بغداد ، دت.

111- عبو ، فرج : **علم عناصر الفن** ، ج1، دار دلفين للنشر ، ميلانو، ايطاليا ، 1982.

112- العذاري , طارق : **المسرح التعبيري** , دار الكندي للطباعة والنشر , الأردن , د ت .

113- عكاشة، ثروت: **تاريخ الفن المصري** ، ج1، دار المعارف بمصر ، القاهرة، 1972.

114- علوش ، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1985.

115- عمر ، عاطف محمود: **الدوافع النفسية لنشوء الفن** ، دار القلم للطباعة ،دت.

116- عمر ، أحمد مختار : **علم الدلالة** ، مكتبة العربية للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982.

117- عوض ، ريتا: **أدبنا الحديث بينه الرؤيا والتعبير**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979.

118- عوض ، رياض : **مقدمات فى فلسفة الفن** ، ط1، جروس برس، طرابلس ، لبنان ، 1994.

119- العوادي ، منى : **التعبير بالرسم عند الأطفال** ، ط1، مطبعة جميل ، بغداد ، 1980.

120- عيد ، كمال **: فلسفة الأدب والفن** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، 1978.

121- غازدا ، جورج أم وريموندجي كورسيني وآخرون : **نظريات التعلم (دراسة مقارنة)**، ت: علي حسين حجاج ، م: عطية محمود هنا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1983.

122- غاتشف غيورغي : **الوعي والفن** ، ت: نوفل ثيوف ، م: سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،1990.

123- غنيم ، سيد محمد : **سيكولوجيا الشخصية (محدداتها قياسها نظرياتها)**، دار النهضة العربية القاهرة ، 1975.

124- فتحي ، إبراهيم : **معجم المصطلحات الأدبية** ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، دت.

125- فرويد ، سيغموند : **مسائل في مزاولة التحليل النفسي** ، ط1، ت: جورج طرابيش ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981.

126- ـــــــــــــ : **النظرية الجنسية** ، ت: احمد طلعت ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1985.

127- ـــــــــــــ : **التحليل النفسي والفن** ، ت: سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، دت.

128- ـــــــــــــ : **محاضرات في التحليل النفسي** ، ت: احمد عزت ، م: محمد فتحي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، دت.

129- فرنر ، شارل : **الفلسفة اليونانية** ، ط1، ت: تيسير شيخ الأرض ، بيروت ، 1968.

130- فريد ، بدري حسون ، وسامي عبد الحميد : **مباديء الإخراج المسرحي** ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر الموصل ، العراق ، 1980.

131- فرادآي ، آن : **الأحلام وقواها الخفية** ، ت: عبد علي الجسماني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، 2005.

132- فرج ، صفوت : **القياس النفسي** ، ط3، الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1997.

133- الفلج ، سعد عبد الرحمن : **جماليات اللون في السينما** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975.

134- فلوجل , ك. ج : **علم النفس في مائه عام** ، ط3، ت: لطفي فطيم، م: محمد خيري ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1973.

135- فيشر ، آرنست: **ضرورة الفن** ، ت: ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ، دت.

136- فان دالين , ديوبولد : **مناهج البحث في التربية وعلم النفس** , ت : محمد نبيل نوفل واخرون , م : سيد احمد عثمان , مكتبة الانجلو المصرية , القاهرة , 1969 .

137- قاسم ، محمود : **النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام** ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1949.

138- كبة، جوزيف : **الرسم التعبيري للمعلم** ، منشورات المؤسسة السورية العراقية ، 1958.

139- كبة ، شامل عبد الأمير : **اللون النظرية والتطبيق**، مطبعة الريام ، بغداد ، دت.

140- كرم ، يوسف : **تاريخ الفلسفة اليونانية** ، ط3، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1953.

141- كريم ، متي : **الفلسفة اليونانية** ، بغداد ، 1971.

142- كروتشه , بندتو : **المجمل في فلسفة الفن** , ت : سامي الدروبي , دار الفكر العربي , مطبعة الأعتماد , مصر , 1964 .

143- كمال ، علي : **النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها** ، ط2، دار واسط للطباعة والنشر والتوزيع لندن ، 1983.

144- ـــــــــــ : **الجنس والنفس في الحياة الانسانية** ، ط1، دار واسط للطباعة والنشر والتوزيع لندن ، 1985.

145- الكناني ، ممدوح عبد المنعم : **الأسس النفسية للابتكار**، ط1، تقديم : سيد محمد خير الله ، مكتبة الفلاح للتوزيع والنشر ، الكويت ، 1990.

146- كولنجورد ، روبين : **مباديء الفن** ،ت: احمد حمدي محمود ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر مصر ، دت.

147- كاشف الغطاء , علي : **عباقرة الفن التشكيلي** , دار الغدير للطباعة والنشر , العراق , النجف الاشرف , 1986 .

148- ليفي ، مارتن : **الكيمياء والتكنلوجيا في وادي الرافدين** ، ت: محمود فياض المياحي وآخرون ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة كتب مترجمة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980.

149- ليونيللو ، فنتوري : **خطوات نحو الفن الحديث** ، : أنيس زكي حسن ، دار مكتبة الحياة بيروت ، 1957.

150- مالنز ، فردريك : **الرسم كيف تتذوقه (عناصر التكوين)** ،ت: هادي الطائي ، م: سلمان الواسطي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، عراق ، 1993.

151- ماكوري ، حون: **الوجودية** ،ت: إمام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1982.

152- المبارك ، عدنان : **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هربرت ريد)** دار الحرية لطباعة ، بغداد ،1973.

153- مجموعة من الباحثين : **الموسوعة العربية الميسرة** ، أشراف : محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1959.

154- مجموعة من الخبراء : **الصحة النفسية** ، ط1، الأشراف العام : أياد نوري فتاح ،2000.

155- مجاهد ، مجاهد عبد منعم : **الاغتراب في فلسفة الفن الجميل** ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،دت.

156- محمد ، سماح رافع ، **الفينومينولوجيا عند هوسرل** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1991.

157- محمود ، إبراهيم حجية ، **علم النفس موضوعه ومدارسه ومناهجه** ، دار العودة ، بيروت ،1974.

158- مدكور ، إبراهيم وآخرون **: المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ،1979.

159- مراد يوسف : **مباديء علم النفس العام** ،ط1، القاهرة ،دت.

160- مصطفى ، محمد عزت: **ثورة الفن التشكيلي** ، مطابع دار القلم القاهرة ،دت.

161- ـــــــــــــــ : **قصة الفن التشكيلي** :ج1، دار المعارف بمصر، القاهرة ، 1961.

162- ـــــــــــــــ : **قصة الفن التشكيلي** ،ج2، دار المعارف بمصر القاهرة، 1964.

163- مطر ، أميرة حلمي : **في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة،1974.

164- مكاوي ، عبد الغفار : **التعبيرية في القصة والشعر والمسرح** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر المطبعة الثقافية ، مصر ، 1971.

165- مليكة، لويس كامل : **دراسة الشخصية عند طريق الرسم** ،ط2، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1968.

166- مورتكارت، أنطوان :**الفن في العراق القديم** ،ت: عيسى سلمان وسليم طه، مطبعه الأديب ، بغداد،1975.

167- مولر , جي . أي , و فرانك أيلغر **: مئة عام من الرسم الحديث** , ت : فخري خليل , م . جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , 1988 .

168- ميرلوبونتي ، موريس : **المرئي واللامرئي** ،ط1، ت: سعاد محمد خضر ،م: الأب نقولاداغر،بغداد 1987.

169- المفتي , محمد امين : **سلوك التدريس** , مؤسسة الخليج العربي , الكويت , 1984 .

170- المعموري , حامد مخيف عباس : **محاظرات في النقد الفني** لطلبة الدراسات العليا / الماجستير كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , بابل , 2006 .

171- نخبة من الباحثين العراقيين : **حضارة العراق** ،ج4، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985.

172- نوبلر ، ناثان : **حوار الرؤية** ،ط1، ت: فخري خليل ،م. جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ، 1987.

173- نيو ماير ، سارة **: قصة الفن الحديث** ،ت: رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دت.

174- هول، ك . ج . لندزي : **نظريات الشخصية** ، ت: فرج احمد فرج وقدري محمود حنفي ولطفي فطيم م: لويس كامل مليكة ، دار الفكر العربي ، الكويت ، 1969.

175- هورني كارين : **صراعاتنا الباطنية** ،ت: عبد الودود محمد علي ،م: حيدر إسماعيل المغارجي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1988.

176- هويغ ، رينيه : **الفن تأويله وسبيله** ،ت: صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ،1978.

177- هيغل : **فكرة الجمال** ،ط1، ت: جورج طرابيشي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978.

178- الوائلي ، عبد الجبار: **العقل والنفس والروح** ،ط2، منشورات دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع لبنان ،1994.

179- الوردي ، علي : **خوارق اللاشعور** ، ط2، دار الوراق للنشر ، لندن ،1996.

180- وهبة ، مجدي وكامل المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ،ط2، مكتبة لبنان ، بيروت ،1984.

181- ويلرايت ، فيليب : **هيراقليدس فيلسوف التغير وأثره في الفكر الفلسفي** ، ط1، ت: عبده الراجحي ، م/ علي النشار ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ،1969.

182- ياسين ، طه حسين وأميمة علي خان : **علم النفس العام** ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر بغداد ،1990.

المجلات و الدوريات

183- أود ، كولترمان : **الأبيض والأسود** ، مجلة فكر وفن ،ع14 ، 1969.

184- إبراهيم ، زكريا : **العمل نشاط أبداعي وخلق للذات بالذات** ، مجلة العربي ، ع96 ، تشرين ثاني الكويت ،1966.

185- تريلنغ ، لايونيل : **فرويد والأدب** ، مجلة أفاق عربية ،ت: رشيد نبيل ياسين ، حزيران ،1984.

186- جبر ، احمد فهيم : **علم النفس الإنساني والتربية الإنسانية في ميزان الإسلام** ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث ، ع12، فلسطين ،1998.

187- حسين ، مسلم حسب : **الإبداع الشعري من وجهة نظر سايكولوجية** ، مجلة آفاق عربية ع6، حزيران ،بغداد ،1987.

188- الداهري ، صالح حسن : **دراسة بعض المشكلات النفسية لدى عينة من طلبة كلية التربية جامعة الأمارات العربية المتحدة** , (دراسة نفسية ميدانية) كلية التربية ابن رشد المجلة العراقية للعلوم التربوية والنفسية وعلم الاجتماع ،ع3،أيلول،2001.

189- دبير ، دوب : **التعبيرية** ، مجلة الثقافة الأجنبية ،ع1 ، 1992.

190- زعبلاوي ، يوسف : **الفنان الفلورانسي ليوناردو دافنشي** ، مجلة العربي ،ع72 ، نوفمبر ، الكويت ،1964

191- الشماع ، نعيمة : **الشخصية** ، المجلة العراقية للعلوم التربوية والنفسية وعلم الاجتماع ، مجلة فصلية علمية متخصصة محكمة ،ع2، آذار ، 2001.

192- صالح ،قاسم حسين ، **حوار مع فرويد** ، مجلة آفاق عربية ،ع11، السنة الرابعة ،أيلول،1978.

193- صفدي، مطاع : **التداويلي التواصلي** ،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع46، بيروت ،1987.

194- العاني ، سهى عبد المجيد :**تقبل ألذات بين المعلمين والمعلمات (دراسة مقارنة)** ،المجلة العراقية للعلوم التربوية والنفسية وعلم الاجتماع ،مج1،ع4، كانون الأول 2001.

195- عيد ،كمال : **الإخراج الحديث لشكسبير** ،مجلة المسرح ،ع28، القاهرة ،1966.

196- عاقل ،فاخر : **صراع الأجيال** ،مجلة العربي ،ع151، يونيو ،الكويت،1971.

197- كامل , عادل : **طبيعة الرسم في العراق – البعد النفسي** , مجلة افاق عربية , السنة الخامسة , ع11 , تموز , بغداد , 1980 .

198- ماسلو،أبراهام :**بعض النتائج التربوية للسلوكات الإنسانية** ،ت: احمد فهيم جبر، ورقة وزعت على طلبة الدراسات العليا ،جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ليبيا،1980.

199- محمود ، فوقيه حسين : **الفيلسوف الألماني فخته** ، مجلة العربي ،ع71، كانون ثاني ، الكويت،1964.

الاطاريح والرسائل

200- بهية ، داود عبد الرضا: **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطيّة** ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ،1997.

201- جسام ، بلاسم محمد : **التحليل السيميائى لفن الرسم** ، أطروحة دكتوراة (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،بغداد ، 1999.

202- الجبوري ، ستار حمادي علي : **العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمى للمطبوع العراقى** ، اطروحه دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، 1999.

203- الخفاجي , عارف ابراهيم وحيد : **اشكالية الفضاء فى الرسم المعاصر (دراسة تحليلية)** , اطروحة دكتوراه (غير منشورة) , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1999 .

204- الربيعي ، عباس جاسم : **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة بغداد ، 1999.

205- الربيعي ، فاخر محمد حسن : **إشكالية المطلق في الرسم الحديث** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية التربية الفنية ، بابل ،2001.

206- الزبيدي، كاظم نوير: **مفهوم الذاتي في الرسم الحديث** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية التربية الفنية ، بابل ، 2001.

207- الآغا، وسماء حسن : **التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي** , رسالة ماجستير (منشورة) ، دار الشؤون الثقافية ، كلية الفنون الجميلة بغداد ، 1987.

208- الترابي ، فاطمة لطيف : **اثر الخصائص الفنية لرسوم الأطفال بالرسم العراقي المعاصر** رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، بابل ، 1999.

209- الجاف , شيرين : **جمالية المتخيل في الرسم الحديث** , رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية الفنية , بابل , 2002 .

210- القز ويني، محسن رضا : **الخصائص الفنية والدلالية للخط فى رسوم الواسطى** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، بابل ، 2003.

211- معروف ، إيمان خزعل : **إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، 2004.

212- ناصر ، أشواق صبر : **بُعدا الشخصية (الانبساط – الانطواء – العصبية) وعلاقتها باضطراب الشخصية التجنبية** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآداب بغداد ، 2002.

المصادر باللغة الأجنبية :

1- Allport , G, Wand Vernon,p,E: **Studies in expressive movment**, **movmen**t ,New York . Macmillan . 1933.

2- Boloton,n :**The psychology of thinking** , London, 1976.

3- Gilbert, Rita : **Living with Art , fourth Edition** , U.S.A 1995.

4- H.H. Arnason, Thames and Hudson : **A history of Modern**, London, 1981.

5- Jean Clay :**Modern Art (1890-1918 .**

6- Maitland Groves : **The Art of color and design** , M Grawhill, Book company, New York , Toronto, London , 1951.

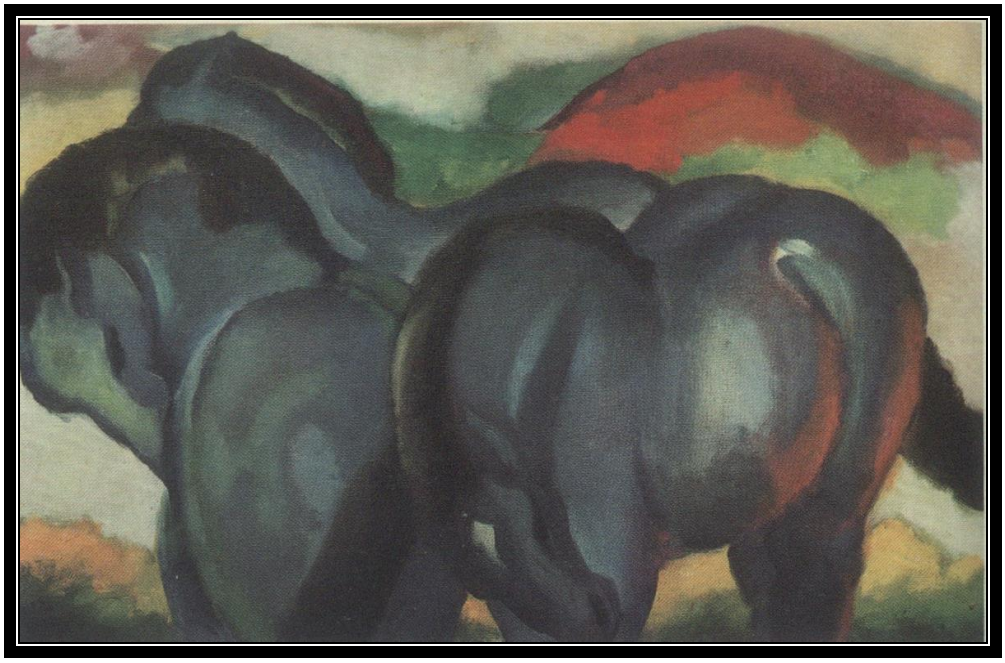
7- Maslow , A: **Hemotinal Blake to creativity journal of in divdoul psychogy**, 1985.

8- www. Siteaie . com \ aslam\ teachk.

9- www. Culture Al. banyan.

10- www. Arab world books . com /articles.

عينة (8)



إسم الفنان : فرانز مارك

إسم اللوحة : خيول زرق

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (100 × 129,5) سم

تأريخ الانتاج : 1914

العائدية : مركز ولكر للفنون – مينوپولص

الملاحق

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا

م / إستطلاع أراء الخبراء

الأستاذ الفاضل المحترم

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث) والتي تهدف الى ((تعرف الابعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث)) والمحاور المرفقة تمثل مجالات الدراسة آنفة الذكر بفقراتها المتعددة التي تم الحصول عليها من خلال دراسة أستطلاعية أولية فضلاً عن الاطلاع على المصادر والمراجع ذات العلاقة بموضوع البحث . ونظراً لما يعهده الباحث من خبرة ودراية ورأي علمي سديد في هذا المجال . راجياً أبداء رأيكم في محاورها لبيان مدى مناسبتها لقياس الظاهرة التي تخص البحث في أضافة وحذف وتعديل ما ترونه مناسباً , وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالاشارة المناسبة فضلاً عن أقتراحكم السديد في هذا المجال .

مع فائق التقدير والاحترام

الباحث
طالب الماجستير
فراس محمود محسن

أسم الخبير :
الدرجة العلمية :
مكان العمل :
التوقيع :
التاريخ : / / 2007 .

(أداة التحليل بصيغتها الاولية)

ت	الابعاد النفسية / المحاور الرئيسية / المحاور الفرعية	الاغتراب	الكبت	القلق	العدوانية	الحزن	الحب	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
.1	التعبير بالخط									
	الحركة الاتجاه الشكل السمك									
.2	التعبير باللون									
	أشباع أفقار شفافية									
.3	التعبير بالشكل									
	واقعي مشوه مختزل هندسي عشوائي									
.4	التعبير بالفضاء									
	مغلق مفتوح									
.5	التعبير بالملمس									
	خشن ناعم									
.6	التعبير بعلاقات التكوين									
	الوحدة التضاد الانسجام السيادة التناسب التباين التوازن التقابل الحركة التكرار التماس التماثل التقاطع									
.7	تحريف الشكل									
	تكبير تصغير أكثار أقلال استطالة تقصير حذف أضافة تسطيح									

ت	الابعاد النفسية / المحاور الرئيسية	المحاور الفرعية	الاغتراب	الكبت	القلق	العدوانية	الحزن	الحب	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
.8	تحريف اللون	غير واقعي رمزي أصطلاحي									
.9	تحريف الزمان	متعين غير متعين									
.10	تحريف المكان	تغريب المكان أكثر من مكان زمان واحد									
.11	التعبير بالتقنية والتكنيك	مباشرة الرطب بالرطب التلصيق الحكاكة السكين الفرشاة أخرى									

(أداة التحليل بصيغتها النهائية)

ت	المحاور	الابعاد النفسية / الفئات: الرئيسية	الثانوية	الاغتراب	الكبت	القلق	العدوانية	الحزن	الحب
1.	التعبير بالخط	الحركة الاتجاه النوع (الشكل) القياس(السمك)							
2.	التعبير باللون	أشباع أفقار شفافية تحريف اللون	 رمزي أصطلاحي						
3.	التعبير بالشكل	واقعي مشوّه هندسي تحريف الشكل	تكبير تصغير أكثار أقلال أستطالة تقصير حذف أضافة تسطيح						
		تحريف الزمان	متعين غير متعين						
		تحريف المكان	تغريب المكان أكثر من مكان في زمان واحد						
4.	العبير بالفضاء		مفتوح مغلق						
5.	التعبير بالملمس		ناعم خشن						
6.	التعبير بعلاقات التكوين	الوحدة التضاد الانسجام السيادة الحركة التوازن التناسب التماثل التكرار التقابل التقاطع التماس							
7.	التعبير بالتقنية والتكنيك	مباشرة الرطب بالرطب الفرشاة السكين							

ملحق ( )

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

الدراسات العليا / الماجستير

م / أستبيان

الأستاذ الفاضل المحترم

تحية طيبة

يقوم الباحث بالدراسة الموسومة (الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث) و تهدف هذه الدراسة الى التعرف على الابعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث ولاجل تحقيق الهدف وتدعيماً لا داة تحليل المحتوى يتطلب من الباحث إعداد أستبيان يتضمن جملة من الدلالات النفسية للون والخط والتي تصب في هدف البحث .

ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا المجال أرتأى الباحث أن يتوجه اليكم بهذا الاستبيان راجياً تفضلكم بالاجابة على الاسئلة الواردة فيه وأبداء أرائكم القيمة في مدى ملائمتها لهدف الدراسة .

مع الشكر والتقدير .

الباحث

فراس محمود محسن

الصيغة الاولية

اللون	الدلالة النفسية	تصلح	لا تصلح	بحاجة للتعديل
الابيض	الطهارة السعادة الفرح السلام الموت			
الاسود	الحزن الحداد التشاؤم الكآبة الانقباض الكبت الخطيئة الخوف المجهول السيادة			
الاحمر	الغضب الانفعال الجنس العواطف الاثارة القوة الحيوية والحركة الحب			

اللون	الدلالة النفسية	تصلح	لا تصلح	بحاجة للتعديل
البرتقالي	محبب للنفس أجتماعي البهجة العزة الطموح			
الاصفر	الغش الخداع الغيرة الغباء السذاجة الضعف الذبول المرض العداوة القدسية فلسفي معتدل المزاج			
الاخضر	هدوء النفس الاطمئنان متفاهم يدعو للثقة النعيم الامل الحياة الخصوبة النبل الشرف مثالي روحي			

اللون	الدلالة النفسية	تصلح	لا تصلح	بحاجة للتعديل
الازرق	حساس جدي محافظ الحكمة الصداقة الخلود الخيال			
البنفسجي	الحزن الهادئ غامض مخادع يجمع بين الحب والحكمة. يجمع بين الحلم والخيال التعالي الحاجة للقوة الغرور			
البني	الهدوء الانسجام المثابرة			
الوردي	الانوثة السرقة التفائل الشهوة			
الذهبي	الارادة النصر القوة الطرب			

الخطوط	الدلالة النفسية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
الخطوط والتكوينات الافقية				
الخطوط المستقيمة	**الراحة** **الثبات** **الهدوء** **الاستقرار** **الاسترخاء** **الارهاق** **المرض** **الوضوح** **العدل** **الانضباط**			
الخطوط المتماثلة الافقي	**الرتابة** **الملل** **الضيق** **لانهاية**			
خط الافـــق	**الموت** **أتساع الافق**			
الخطوط الرأسية	**النمو** **الشموخ** **الوقار** **العظمة** **القوة** **الثبات** **القدرة** **التسلط** **الصلابة**			

الخطوط	الدلالة النفسية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
الخطوط المتماثلة الرأسية				
الخطوط المائلة				
الخط المائل	متحرك غير مستقر السقوط الهاوية الترقب			
خط مستقيم ذي قمة منحنية	التواضع الضعف العجز أنحناء الشيخوخة			
الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات				
الخطوط المنحنية	الوداعة الرشاقة الرقه السماحة الطراوة			
الخطوط القريبة للاستدارة	الضعف الانحلال الاسترخاء			
الخطوط المنحنية ذات طبيعه موجية	تثيرأحساس بالتنفس وحركة القلب .			
الخط الحلزوني	لا نهائي ضاج بالحركة حيوي دائم الحركة لا نهائي الانفتاح الانغلاق			
الخط السميك	صلب متماسك صارم			
الخط الرفيع	مرهف سهل هامس			

الصيغ النهائية (الدلالات النفسية للالوان)

اللون	الدلالة النفسية
الابيض	الطهارة – الفرح - السلام .
الاسود	الحزن – الوقار – الحداد – التشاؤم – الكآبة – الانقباض – الكبت .
الاحمر	الانفعال – الجنس – العدوانية – الشهوة – العواطف – ألاثارة – القوة – الحيوية والحركة – الحب .
البرتقالي	محبب للنفس – أجتماعي – البهجة – الطموح – الغش .
الاصفر	الغيرة – الضعف – الخوف – الذبول – المرض – العداوة .
الاخضر	هدوء النفس – الاطمئنان – متفاهم – يدعوا للثقة – النعيم – الامل – الحياة – الخصوبة .
الازرق	حساس – النبل – الحكمة – الصداقة – الخلود – الخيال .
البنفسجي	الحزن الهادئ – الانانية – غامض – يجمع بين الحب والحكمة – يجمع بين الحلم والخيال .
البني	الهدوء – الانسجام – المثابرة – الانوثة .
الوردي	التفاؤل – الشهوة – الخجل .
الذهبي	الارادة – النصر – القوة – القدسية .

ملحق ( )

الخبراء

1. د . عاصم عبد الامير الاعسم	استاذ	كلية الفنون الجميلة – بابل
2. د . كاظم مرشد ذرب	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
3. د . علي مهدي ماجد	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
4. د . حامد عباس مخيف	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
5. د . عبد الحميد فاضل	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
6. د. كاظم نوير كاظم	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
7. د . رياض هلال مطلك	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
8. د . صفاء حاتم سعدون	استاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
9. د . محمد علي علوان	مدرس مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
10. م . اياد محمود الشبلي	مدرس مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل
11. م . محسن رضا القزويني	مدرس مساعد	كلية الفنون الجميلة – بابل

(الدلالات النفسية للخطوط)

الخطوط	الدلالة النفسية
الخطوط والتكوينات الافقية	
الخطوط المستقيمة	**الراحة - القوة - الهدوء - الاستقرار - الاسترخاء – الصرامة - النقاء – المرض - الوضوح - العدل .**
الخطوط المتماثلة الافقي	**الرتابة - الملل .**
خط الافـــق	**الموت - أتساع الافق .**
الخطوط الرأسية	**النمو - الشموخ - العظمة - القوة - الثبات - القدرة - التسلط – الصلابة .**
الخطوط المتماثلة الرأسية	
الخطوط المائلة	
الخط المائل	**الحركة - القلق - السقوط - الهاوية – الترقب .**
خط مستقيم ذي قمة منحنية	**التواضع – القوة - أنحناء الشيخوخة .**
الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات	
الخطوط المنحنية	**الوداعة - الرقه - السماحة .**
المنحنية شبه المغلقة	**الطراوة - الضعف – الانطواء - الغموض .**
	البهجة - لا نهائي – الحركة.

الخطوط المنحنية ذات طبيعه موجية **الخط الحلزوني** **الخط السميك** **الخط الرفيع**	**حيوي – لا نهائي - الانفتاح - الانغلاق – العمق .** **صلب - متماسك - صارم – الغلضة – الفضاضة .** **مرهف الحس - سهل – الرشاقة**

جدول عينات البحث

رقم العينة	أسم الفنان	أسم اللوحة	المادة والخامة	القياس	تاريخ الانتاج	العائدية
.1	باولامودرسون بيكر	قرية العجوز	زيت على كانفاس	32.5 × 50 سم	1905	كاليري – هامبورك
.2	أدفار مونك	اليوم التالي	زيت على كنفاس	128 × 80 سم	1909	متحف مونك – أوسلو
.3	كوستاف كيلمنت	الموت والحياة	زيت على كنفاس	78 × 70 $\frac{1}{8}$سم	1910	المتحف الوطني – فينا
.4	ماكس بيكشتاين	تحت الاشجار	زيت على كنفاس	70.5 × 80.5 سم	1911	مجموعة خاصة
.5	إيكون شيل	النظر الى الذات	زيت على كنفاس	140 × 110 سم	1912	متحف البرتينا – فينا
.6	أوغست ماك	الى جوار البحيرة الزرقاء	مائية على ورق	56 × 44.5 سم	1913	متحف دونماند – المانيا
.7	فاسيلي كاندنسكي	تكوين	زيت على كنفاس	4.5 × 5.9 أنج	1914	متحف كانكهام – نيويورك
.8	فرانز مارك	خيول زرق	زيت على كنفاس	100 × 129.5 سم	1914	مركز ولكر للفنون – مينوبولص
.9	أميل نولده	صورة شخصية	مائية على ورق	$8\frac{1}{8}$ × $12\frac{1}{2}$ أنج	1917	مجموعة أميل وآدا الخاصة
.10	ماكس كاوس	رجل بمعطف فرو	مائية على ورق	51 × 44.5 سم	1918	مجموعة خاصة
.11	كريستيان رولفز	رجال بقبعات من حرير	زيت على كانفاس	63 × 80.5 سم	1918	متحف فان ديرهايدت – المانيا
.12	هاينريش كامبدونك	في الغابة	زيت على كانفاس	100.5 × 81.5 سم	1919	المتحف الوطني للفن - واشنطن
.13	أيرنست لود فيك كيرشنر	مشهد شتائي في ضوء القمر	زيت على كانفاس	$6\frac{7}{6}$ × $4\frac{1}{4}$ أنج	1919	معهد ديترويت للفنون – نيويورك
.14	أوسكار كوكوشكا	بنت مع لعبة	زيت على كانفاس	120 × 86 سم	1920	متحف رويبرتل – المانيا
.15	أيرش هيغل	إمراءة جالسة	زيت على كانفاس	86 × 68 سم	1920	مجموعة خاصة
.16	بول كلي	الماشي على الحبل المشدود	زيت على كانفاس	$19\frac{1}{4}$ × $14\frac{1}{8}$ أنج	1922	متحف الفن الحديث - باريس
.17	جيم ساوتن	بدأ يرى حقيقة الخادم	زيت على كانفاس	65 × 150 سم	1927	كاليري أولبرايت نوكس – لندن

رقم العينة	أسم الفنان	أسم اللوحة	المادة والخامة	القياس	تاريخ الانتاج	العائدية
.18	أوتوديكس	صورة شخصية	زيت على كانفاس	43.5 × 50.5 سم	1930	معهد ديترويت للفنون – نيويورك
.19	كارل شميدت	رجل بلحية خضراء	زيت على كانفاس	98.5 × 80 سم	1931	متحف الفن – هانوفر
.20	ماكس بيكمان	وجبة قربانية	مائية على ورق	62.5 × 44.5 سم	1932	المتحف الوطني – أوسلو

جدول أشكال البحث

ت	العمل الفني	أسم الفنان
.1	موناليزا	ليوناردو دافنشي
.2	تمثال القبلة	اوكوست رودن
.3	مولد فينوس	ساندرو بوتوشيللي
.4	الذاكرة	سلفادور دالي
.5	الجرنيكا	بابلو بيكاسو
.6	سرير في الغرفة	فان كوخ
.7	ليل مكوكب	فان كوخ
.8	رسم مع شكل أبيض	كاندنسكي
.9	من أين جئنا	كوكان
.10	مدام ماتيس	ماتيس
.11	صورة ذاتية مع جمجمة	لوفيس كورينت
.12	امراءة مستلقية	أيريش هيغل
.13	عيد ميلاد	مارك شاكال
.14	الوحوش الاقزام	فان دير روهى
.15	شعار جماعة الجسر	ايرنست لودفيك كيلاشنر
.16	شمس كونية	أميل نولدة
.17	شعار الفارس الازرق	كاندنسكي
.18	حصان	فرانزمارك
.19	كآبة	مونك

جدول مخططات البحث

ت	الموضوع	الصفحة
.1	الانماط الابعة في الشخصية	
.2	تركيب النفس عند فرويد	
.3	سلم الحاجات لـ (ماسلو)	
.4	السمات الاساسية في نظرية كاتل	
.5	توزيع سمة ذات منوالين خاصة بحساسية الالوان	
.6	عملية تحديد سلوك الفرد حسب نظرية المجال (ليفين)	
.7	أنواع وأشكال وأتجاهات الخط	

ثبت المحتويات

ت	الموضوع	رقم الصفحة
.1	الآية القرآنية	
.2	الاهداء	أ
.3	شكر وتقدير	ب
.4	ملخص البحث	ج
.5	ثبت المحتويات	و
.6	الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)	
.7	مشكلة البحث	1
.8	أهمية البحث والحاجة اليه	5
.9	هدف البحث	5
.10	حدود البحث	5
.11	تحديد المصطلحات	6
.12	الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)	
.13	المبحث الاول : النظريات النفسية في الرسم	80 – 11
.14	المبحث الثاني : التعبيرية الالمانية نشؤها مفهومها	115 – 81
.15	المبحث الثالث : آليات اشتغال التعبير في الرسم	170 – 116
.16	الدراسات السابقة	171
.17	المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري	172
.18	الفصل الثالث (إجراءات البحث)	
.19	مجتمع البحث	177
.20	عينة البحث	177
.21	منهج البحث	177
.22	أداة البحث	178
.23	صدق الاداة	178
.24	ثبات الاداة	179

.25	الوسائل الرياضية والاحصائية	
.26	تحليل العينات	229 – 180
.27	الفصل الرابع	
.28	النتائج	233 – 230
.29	الاستنتاجات	235 – 234
.30	التوصيات	236
.31	المقترحات	237
.32	المصادر	252 – 238
.33	الملاحق	253
.34	ملخص البحث باللغة الانكليزية .	

عينة (9)

إسم الفنان : أميل نولده

إسم اللوحة : صورة شخصية

ألمادة والخامة : مائية على ورق

القياس : (8,6 × 12,5) انج

تأريخ الانتاج : 1917

العائدية : مجموعة أميل وآدآ الخاصة

عينة (10)

إسم الفنان : ماكس كاوس

إسم اللوحة : رجل بمعطف فرو

ألمادة والخامة : مائية على ورق

القياس : (51 × 44,5) سم

تأريخ الانتاج : 1918

العائدية : مجموعة خاصة

عينة (11)

إسم الفنان : كريستيان رولفز

إسم اللوحة : رجال بقبعات من حرير

ألمادة والخامة : مائية على ورق

القياس : (63 × 80,5) سم

تأريخ الانتاج : 1918

العائدية : متحف ڤان دير هايدت – ألمانيا

عينة (12)

إسم الفنان : هاينريش كامپيندونك

إسم اللوحة : في الغابة

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (100,5 × 81,5) سم

تأريخ الانتاج : 1919

العائدية : المتحف الوطني للفن - واشنطن

عينة (13)

إسم الفنان : اينرست لودفيك كيرشنر

إسم اللوحة : مشهد شتائي في ضوء القمر

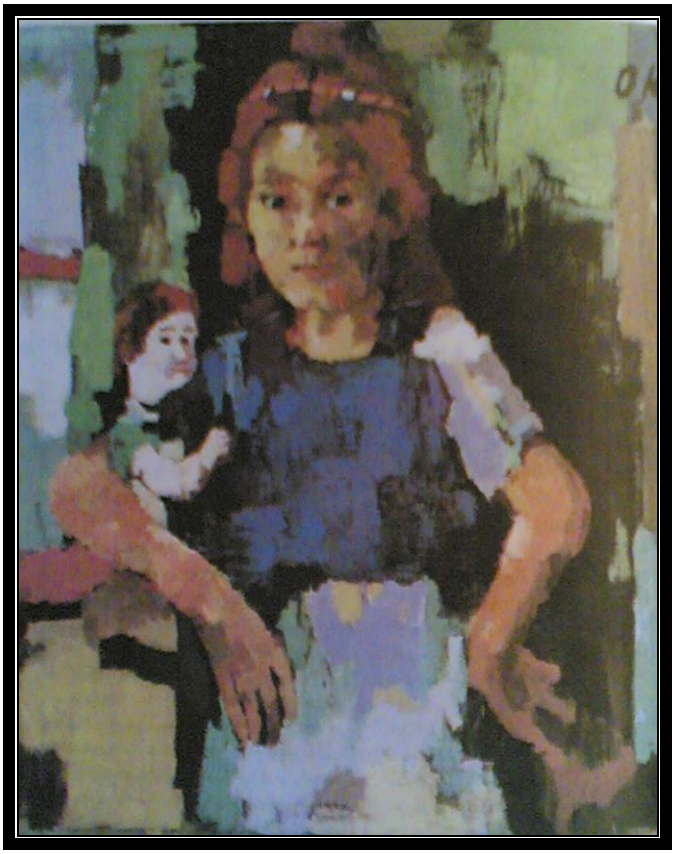
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (6,9 × 4,25) انج

تأريخ الانتاج : 1919

العائدية : معهد ديترويت للفنون - نيويورك

عينة (14)



إسم الفنان : اوسكار كوكوشكا

إسم اللوحة : بنت مع لعبة

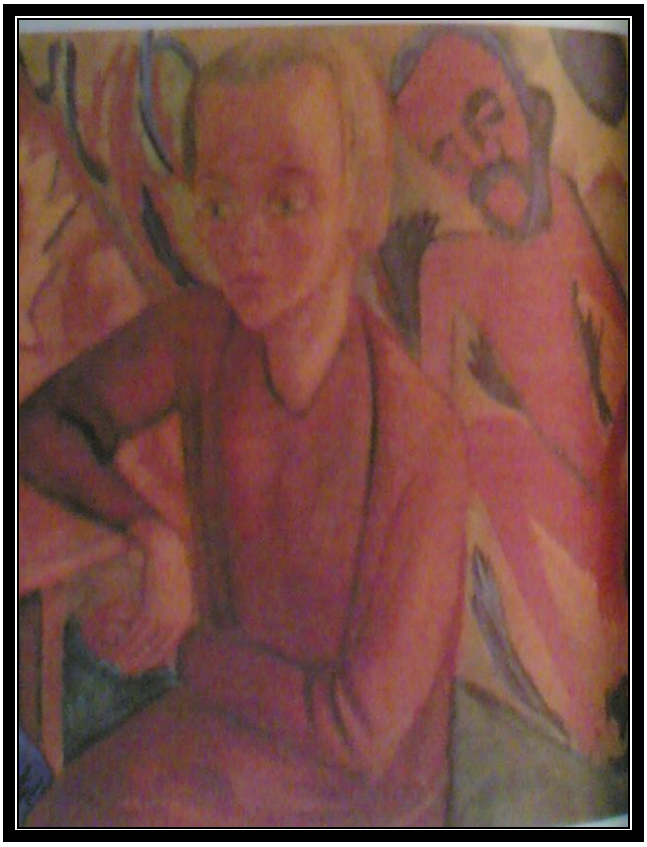
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (120 × 86) سم

تأريخ الانتاج : 1920

العائدية : متحف رويبرتل - ألمانيا

عينة (15)



إسم الفنان : ايريش هيغل

إسم اللوحة : امرأة جالسة

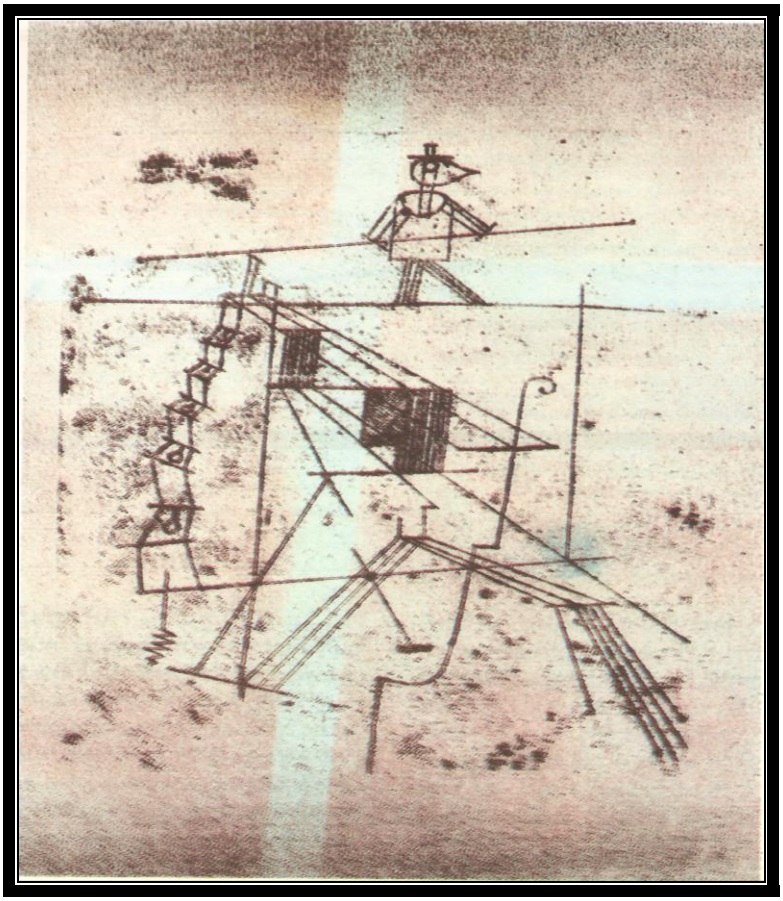
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (86 × 68) سم

تأريخ الانتاج : 1920

العائدية : مجموعة خاصة

عينة (16)



إسم الفنان : پول كلي

إسم اللوحة : الماشي على الحبل المشدود

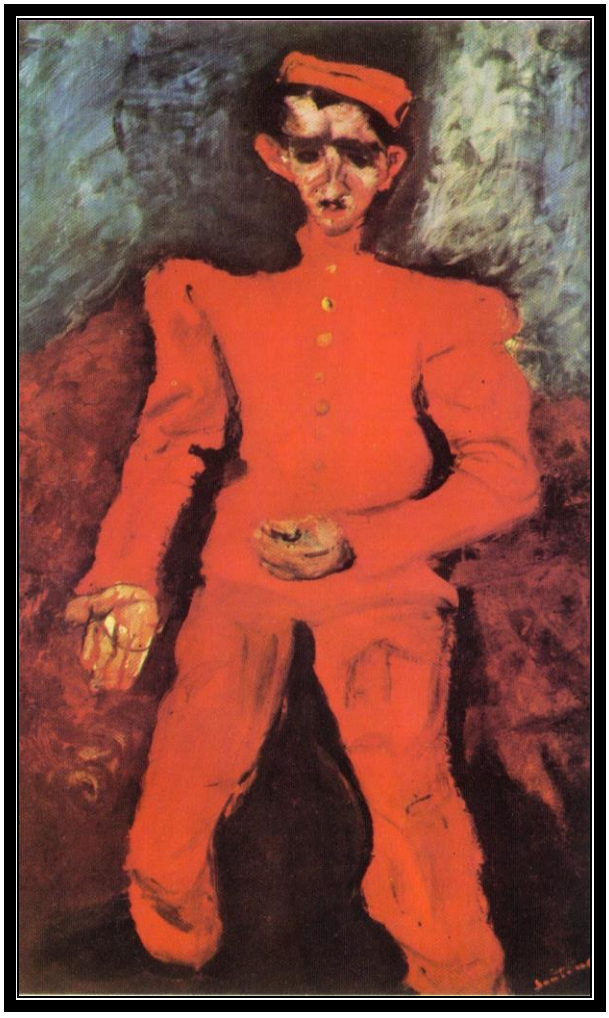
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (19,25 × 14,25) انج

تأريخ الانتاج : 1922

العائدية : متحف الفن الحديث - باريس

عينة (17)



إسم الفنان : جيم ساوتن

إسم اللوحة : بدأ يرى حقيقة خادم

ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (65 × 150) سم

تأريخ الانتاج : 1927

العائدية : كاليري اولبرايت نوكس - لندن

عينة (18)

إسم الفنان : اوتوديكس

إسم اللوحة : صورة شخصية

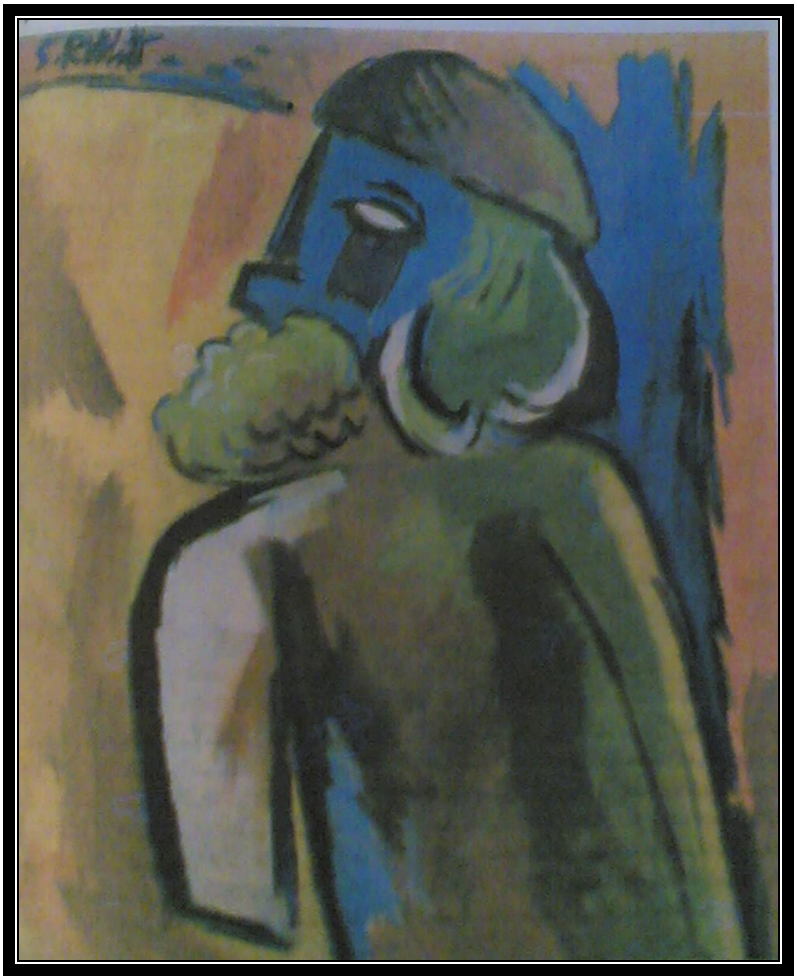
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (43,5 × 45,5) سم

تأريخ الانتاج : 1930

العائدية : معهد ديترويت للفنون - نيويورك

عينة (19)



إسم الفنان : كارل شميدت

إسم اللوحة : رجل بلحية خضراء

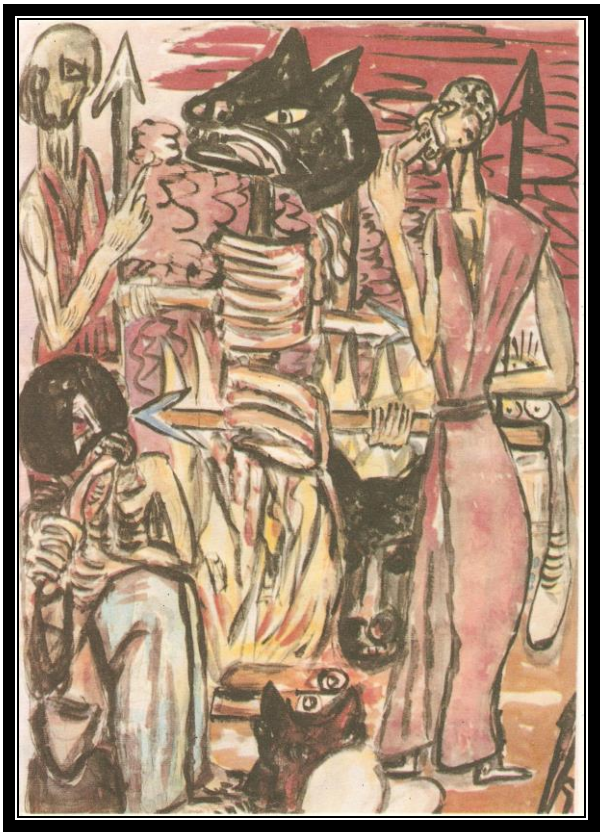
ألمادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس : (98,5 × 80) سم

تأريخ الانتاج : 1931

العائدية : متحف الفن - هانوفر

عينة (20)



إسم الفنان : ماكس بيكمان

إسم اللوحة : وجبة قربانية

ألمادة والخامة : مائية على ورق

القياس : (62,5 × 44,5) سم

تأريخ الانتاج : 1933

العائدية : المتحف الوطني - اوسلو