آلية تطبيق الشكلانية الروسية في الرسم التجريدي
هاشم سمرجي وبريجيت رايلي
" دراسة مقارنة "

م . أسيل إنتصار هاشم
كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

aseel75a@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٥ /١٠ /٢٠٢٠

تاريخ القبول :٢٠٢٠/١٢/٢٧

الخلاصة :

تعد الشكلانية الروسية في الربع الأول من القرن العشرين من النظريات المهمة التي إشتغلت في الأدب والنقد والفن ، فطرحت مقولاتها للمطالبة بتحول النقد من إطاره العام والجنوح حيال بنية النص وتمفصلاته الداخلية ، فأكد الشكلانيون الروس على لغة النص ، وكان السبب في دفع الشكلانيين إلى دراسة الأدب ، بوصفه بنية جمالية مستقلة ، أو نسقاً بنيوياً يتضمن مجموعة من العناصر التي تتفاعل فيما بينها .

ولأن الشكلانية الروسية كما هي معظم المناهج النقدية القديمة والمعاصرة هي مناهج نقدية أدبية صرفة تشتغل على النص ، وليس التشكيل ولا سيما الرسم سوى نصوص بصرية ، سعت الباحثة من تطبيق آلياته على فن الرسم عند كل من الفنان العراقي هاشم سمرجي والفنانة الغربية بريجيت رايلي

وعليه لا بد أن ينظر إلى النص التشكيلي في الشكلانية الروسية ، ككيان قائم بذاته ، فاذا عمد المتلقي إلى تفسير النص وفق إستنتاجاته الإستقرائية ضمن ما يحيط النص ، لأن إشتراطات الناقد الشكلاني الإبتعاد عن أي نقد لا يلتزم بالنص ، فتأسس البحث من فصول أربعة هي ، الفصل الأول وتضمن : مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، ومن ثم حدود البحث وتحديد وتعريف المصطلحات الواردة فيه . وجاء الفصل الثاني من : المبحث الأول : الشكلانية الروسية : النشأة والجذر الفلسفي ، والمبحث الثاني : تمثلات الشكلانية الروسية في الرسم التجريدي والفن البصري ، والمبحث الثالث : تجربة الفنان هاشم سمرجي والفنانة بريجيت رايلي ، أما الفصل الثالث فقد تضمن : إجراءات البحث وتحليل عينة البحث ، أما الفصل الرابع فتضمن النتائج والإستنتاجات وهي

١- على وفق تحليل النماذج كلها ظهرت هناك حركة إيهامية لا تتوقف بل انها ذات حضور متواصل في التحرك .
٢- ما جاء به سمرجي من طرح يميل إلى توظيف الخطوط والشرائط الهندسية بشكل يفوق المساحات والأشكال الهندسية المنتظمة التي رسمتها رايلي مع ان رايلي إستخدمت الشرائط كذلك

٣- تسعى رايلي إلى منظومة جمالية دون النظر إلى موضوعة معينة كأن تكون موضوعة فكرية ، في حين كانت أعمال سمرجي تميل إلى تصاميم ذات موضوعات وأشكال متداولة في الحياة ولكن بتجريد عال

٤- تؤكد الأعمال بحركيتها المستمرة على بث مفاهيم فكرية بالرغم من تجريديتها ، فتشكل معطى روحيا ووجدانياً ، ولكنها عند رايلي تمثل رؤية غربية ذات مناخ عقلي ، في حين تمثل عند سمرجي لشرقيته وتعاطيه مع المفاهيم الغربية تمثل مزاوجة ما بينه الشرقي الوجداني والغربي العقلي

وإجمالاً لما توصلت إليه الباحثة من نتائج إستخلصت عدد من الإستنتاجات يمكن طرحها بالشكل الآتي :

١- بانت النماذج بأنها متوازية مع آلية تطبيق الشكلانية الروسية على وفق عناصرها النقدية

٢- لا شك تمثل الأعمال عند كلا الفنانين (رايلي و سمرجي) مناخاً يبث قيم مزدوجة ما بين الشرقي والغربي بفعل مرجعية كل منهما

٣- تمثل النماذج منظومة مثالية للتجريد وقد تبنتها النظرية الشكلانية الروسية ، لأنها تشتغل على ما هو خارج الموضوع والفكر ، فقد إعتمدت على ما هو ضمن كينونة العمل الفني دون النظر إلى ما يحيطه .

الكلمات المفتاحية : الشكلانية الروسية ، حلقة موسكو اللغوية ، Opojaz ، التغريب ، التحفيز

Population growth and social construction The mechanism of application of the Russian figure in abstract painting

Hashem Samarji and Brigitte Riley

" Comparative study "

Literature Aseel Antesar Hashem

College of Fine Arts / University of Al-Basrah

aseel75a@gmail.com

Abstract

Russian formalism in the first quarter of the twentieth century was considered one of the important theories that worked in literature, criticism and art. Its arguments were put forward to demand a shift in criticism from its general framework and a tendency toward the structure of the text and its internal articulations. As an independent aesthetic structure, or a structural system that includes a group of elements that interact with each other.

And because Russian formalism, as is most ancient and contemporary critical curricula, is a purely literary critical curriculum that works on text, and formation, especially drawing, is nothing but visual texts, the researcher sought to apply its mechanisms to the art of drawing in both the Iraqi artist Hashem Samarji and the Western artist Brigitte Riley .

Accordingly, the formal text must be viewed in Russian formalism, as a stand-alone entity, so if the recipient intends to interpret the text according to his inductive conclusions within the context of the text, because the formal requirements of the formal critic to move away from any criticism that does not adhere to the text, the research is based on four chapters, namely, Chapter The first included: the research problem, its importance and the need for it, and then the limits of the research and the definition and definition of terms contained in it. And H, the second chapter of: The first topic: Russian formalism: the origins and the philosophical root, the second topic: the representations of Russian formalism in abstract painting and visual art, the third topic: the experience of the artist Hashem Samarji and the artist Brigitte Riley, and the third chapter included: Research procedures and analysis of the research sample, The fourth chapter includes the results and conclusions .

designs with themes and forms that are common in life but with a high abstraction

1- According to the analysis of all the models, there appeared a delusional movement that does not stop, but rather has a continuous presence in the movement.
2- Samarji's proposal tends to employ geometric lines and stripes in a way that exceeds the regular geometric areas and shapes that Riley drew, even though Riley used strips as well

3 -Riley seeks an aesthetic system without looking at a specific topic, such as being an intellectual object, while Smerji's works tended to have designs with themes and forms that are common in life but with a high abstraction

4- The works, with their continuous movement, emphasize the transmission of intellectual concepts despite their abstractness, thus forming a spiritual and emotional given, but for Riley it represents a Western vision with a mental climate, while for Samarji it represents his orientalism and his dealings with Western concepts represent a marriage between the emotional East and the Western mental .

In summary, the researcher's findings have drawn a number of conclusions, which can be presented as follows:

1-- The models showed that they are parallel with the mechanism of applying Russian formalism according to its monetary elements

2- There is no doubt that the works of both artists (Riley and Smurji) represent a climate that transmits dual values between East and West due to the act of their respective references.

3- Models represent an ideal system of abstraction, which was adopted by the Russian formalist theory, because it works on what is outside the subject and thought. It depended on what is within the being of the artwork without looking at what surrounds it.

Keywords : Russian Formalism, Moscow Linguistic Circle, Opojaz, Westernization, Motivation

الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث : تعد الشكلانية الروسية في الربع الأول من القرن العشرين من النظريات المهمة التي إشتغلت في الأدب والنقد والفن ، ومنها إنبثقت العديد من الإتجاهات النقدية المعاصرة كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية والنقد الجديد وحتى نظريات التلقي والتواصل ما بين التوافق والتباين والإختلاف في بعض منهجياتها العلمية والإشتغالية ، فضلاً عن معاداة الشكلانيون الروس لكل طروحات النظريات النقدية التقليدية ومنها المنهج التاريخي والإجتماعي ، لأنها طرحت تصورات نظرية وتطبيقية ذات أهمية في الفن والأدب بما يغاير ما طرحته النظريات السابقة .

نظرية طرحت مقولاتها للخلاص من المقاربات النفسية والإجتماعية والتاريخية والآيديولوجية التي هيمنت على النقد الأدبي الغربي لأمد طويل عبر منظوماتها التي تؤكد على الشكل على حساب المضمون والسعي لإهماله ، فطرحت مقولاتها للمطالبة بتحول النقد من إطاره العام والجنوح حيال بنية النص وتمفصلاته الداخلية ، فأكد الشكلانيون الروس على لغة النص ، وكان السبب في دفع الشكلانيين إلى دراسة الأدب ، بوصفه بنية جمالية مستقلة ، أو نسقاً بنيوياً يتضمن مجموعة من العناصر التي تتفاعل فيما بينها.

ولأن الشكلانية الروسية كما هي معظم المناهج النقدية القديمة والمعاصرة هي نقود أدبية صرفة تشتغل على النص ، وليس التشكيل ولا سيما الرسم سوى نصوص بصرية ، سعت الباحثة من تطبيق آلياته فن الرسم عند كل من الفنان العراقي هاشم سمرجي والفنانة الغربية بريجيت رايلي وإمكانية تطبيق آلياته على أعمالهما.

وعليه لا بد أن ينظر إلى النص التشكيلي ، في الشكلانية الروسية ، ككيان قائم بذاته ، فاذا عمد المتلقي إلى تفسير النص وفق إستنتاجاته الإستقرائية ضمن ما يحيط النص ، لأن إشتراطات الناقد الشكلاني الإبتعاد عن أي نقد لا يلتزم بالنص ، فتأسست مشكلة البحث على وفق التساؤلات الآتية :

- ما هو البعد الفلسفي والتقني للشكلانية الروسية ؟
- ماهي المقاربات التقنية للنقد الجديد مع النقود القديمة والجديدة ؟
- ما هي إشتغالات النقد الجديد في الرسم عند هاشم سمرجي وبريجيت رايلي؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تتضح أهمية البحث بطرح المزاوجة الإبداعية لكل من فنان عربي وآخر أوروبي عبر نتاجهما الإبداعي ، في حين حددت الباحثة حاجة البحث لطرح مقاربة نقدية تتكئ عليها الباحثة المتخصص بعد رفد المكتبة بهكذا منجز أجده قد يضيف معرفة جديدة

هدف البحث : تعرف آلية تطبيق الشكلانية الروسية في الرسم التجريدي (هاشم سمرجي وبريجيت رايلي)

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : لوحات الرسم التي أنتجها هاشم سرجي وبريجيت رايلي والتي سعيت لتطبيق آليات الشكلانية الروسية عليها كدراسة مقارنة.

الحدود الزمانية : ١٩٤٥ – ٢٠٢٠ م

الحدود المكانية : أوروبا ذلك لأن الفنان العراقي (هاشم سمرجي) يقيم في فرنسا منذ عقود .

تحديد وتعريف المصطلحات :

نظراً لعدم وجود مصطلحات في العنوان يمكن تحديديها وتعريفها ، سوى الشكلانية الروسية وقد أسهبت الباحثة بشكل معمق ومكثف في الإطار النظري فيما يخص الشكلانية الروسية والمصطلحات المترافقة معها ، لذا ترى الباحثة بعدم ضرورة الإشارة إليها في الفصل الأول .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : الشكلانية الروسية : النشأة والجذر الفلسفي

ظهرت الدراسات النقدية والتحليلية المعاصرة في أوروبا بوصفها نظريات علمية مهتمة بإشتغالاتها في تحليل النصوص على وفق المناهج الشكلانية والبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها ، إلى جانب إهتمامها بدراسة خصائص الأجناس الأدبية (المكونات والسمات) وهي دراسات نقدية تطورت في القرن العشرين بموازاة التطور الإبداعي للمنجز بوصفه المادة التي يشتغل بها النقد بشكل عام ، وكانت الدراسات ذات توجه خالفت الدراسات النقدية والتحليلية القديمة (المنهج الإجتماعي والتاريخي والنفسي) التي كانت مهيمنة قبل هذه الفترة ، إذ كان إهتمامها منصباً على ما يحيط النص الأدبي بما هو خارج عن جنسه الأدبي كتاريخ منتجه والإطار السياسي والإجتماعي والسيكولوجي المرافق للنص ومنتجه ، نتج عنه ظهور أربع مدارس ألسنية (لغوية) كبرى تمثلت بـ (الشكلانية الروسية ، ومدرسة النقد الجديد في الولايات المتحدة وإنجلترا ، والمدرسة المورفولوجية• الألمانية ، ومدرسة التحليل البنيوي) وبلحاظ العنوان تسلط الباحثة دراستها للنشأة والجذر التاريخي والفلسفي للشكلانية الروسية حصراً مع إشارات قد تكون ذات فائدة علمية للبنيوية وكالآتي :

نشأت الشكلانية الروسية متزامنة مع المخاض السياسي في روسيا ١٩١٧ بإنفجار الثورة البلشفية الإشتراكية• فظهرت كتسمية أطلقها خصومهم إنتقاصاً منهم وإحتقاراً لمتبنياتهم وطروحاتهم التي أخذت من الشكل والتركيب البنائي الداخلي مساراً لدراساتهم

• أطلق (إيخنباوم) مصطلح المورفولوجيون تسمية للشكلانيين (أحمد حسن ، في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الأمان للنشر والتوزيع ، ط ١ ، الرباط ، المغرب ٢٠٠٤ ، ص ٩٥

• سياق تاريخي وإجتماعي ينبذ الرأسمالية ، و لا يعترف إلا بالإشتراكية العلمية في كتابات كارل ماركس ، و بيليخانوف ، وهيجل ، وأنجلز ، وجورج لوكاش ، وغيرهم من المنظرين الجدليين ، مع السعي الجاد نحو ربط المضمون الأدبي بالواقع الثوري والعملي والمادي ، ومحاربة جميع التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تعنى بالشكل على حساب المضمون .

العلمية برفضهم مذاهب النظريات النقدية التقليدية التي أقرت بثنائية الشكل والمضمون بصفتهما وحدة واحدة لا يمكن فصلهما[١] فهي حركة تمثلت بإتجاه نقدي تبناه عدد من النقاد والدارسين الروس ذوي التأثير الكبير في الساحة الأدبية ، فغيروا المفاهيم النظرية والتطبيقية بتحليل النص الأدبي بعد أن واجهت الدراسات النقدية التي سبقتها أزمة منهجية كبيرة لا سيما أن الأدب الروسي كان حينها يخضع لهيمنة النقد الإجتماعي بإطار آيديولوجي ، أحال الأدب والحياة إلى علاقة تبدو مغلقة عكست حالة الإنقطاع عن النص الأدبي[٢] فهي مدرسة قاومت المد الآيديولوجي الماركسي في دراسة الشكل الأدبي ودلالاته ، حتى تنبه المفكرون الآيديولوجيون إلى خطر الحركة الشكلانية الروسية على الثورة البلشفية ومتبنياتها بفعل ما قدمه الشكلانيون الروس من طروحات جديدة ، وبجهود مجموعة من الأدباء والمفكرين تطورت الشكلانية فأحدثت تغيرات كبيرة في اللغة والأدب ، منها حلقتان أدبيتان إرتبط أعضاءها بعلاقات وصداقات إبداعية متميزة بالرغم من التباين النسبي في طروحاتهما الفكرية الذي أعاق صهر أفكارهم في بوتقة واحدة بشكل كبير ، ولعل تسميتهما تشير إلى اللغة كمفصل أساس من خلال دراستهم الأدب على منوال اللغة [٣]

١- حلقة موسكو اللسانية (اللغوية) M L K عام ١٩١٥م (وهي حركة منظمة إستهدفت الحركة الطليعية الأدبية والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية) [٤] وعناصرها مجموعة من الباحثين في جامعة موسكو ، غاية تجمعهم دراسات لسانية وشعرية عروضية وفلكلورية ، وكان الناقد الأدبي الروسي والمفكر (رومان جاكوبسون Roman Jakobson ١٨٩٦ – ١٩٨٢ م) الأهم في هذه الحلقة وقائدها ، وقد أغنت أبحاثه اللسانية والشعرية في الصوتيات والفونولوجية بالقضايا الإيقاعية والتركيبية ، بمعية زملائه المهمين وهم (بيوتر بوجاتريف Pioter Bogatyrev و جروجوري فينوكور Grigori Vinekur ، الكاتب الأدبي أوسيب بيرك Osip Birk ١٨٨٨– ١٩٤٥ م والكاتب الأدبي بوريس توماشفيسكي Boris Tomashefiky ١٨٧٠– ١٩٧٥م والفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine١٨٩٥ – ١٩٧٥م والمفكر الحكائي فلاديمير بروب Vladimir Propp) [٥]

٢- جمعية اللغة الشعرية حلقة أبوجاز Opojaz ١٩١٥ – ١٩١٦ م في لينينكراد (سانت بطرسبورغ) تتألف من الطلبة المهتمين باللسانيات والشعر المستقبلي الجديد ومن أبرز أعضائها الكاتب والأديب الروسي (فيكتور بورسوفيتش شكلوفسكي Victor Chkloveski ١٨٩٣ – ١٩٨٤م) والأديب المؤرخ وبوريس إيخنباوم Boris Eikhenbaum 1886 – ١٨٨٦ – ١٩٥٩ واللساني ليف جاكوبنسكي Lev Jakubinsky ١٨٩٢– ١٩٤٥ م و يوري تينيانوف Yuri Tynyanov) وشكلت الإشتغالات النقدية والتحليلية لأعضائها ظاهرة كبيرة وصلت إلى مرحلة النظرية بتأثيرها الكبير حتى سميت بالنظرية الشائعة ، وكان أعضائها يفضلون تسمية حلقتهم (مدرسة المستقبليين الروس) وهي حلقة تكونت من مجموعتين هما : دارسي اللغة المحترفين ، والباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل إختصاصهم بإستخدام اللسانيات الحديثة [٦].

وقد تضامنت مع حلقة موسكو اللغوية كرد فعل على الدراسات الآيديولوجية الماركسية الشيوعية التي ربطت الأدب بإطاره الإجتماعي مما أساء إلى الفن والأدب ، على إثرها ظهرت الشكلانية ، فأصدرت هذه الحلقة مجلة (الشعرية Poetica) ولكن

---

[١] – رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر ٢٠٠٦ ، ص ٨٠

[٢] – الهويدي . صالح ، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، ٢٠٠٧ ، ص٨٨

[٣] – وائل سيد رحيم ، تلقي البنيوية في النقد العربي – نقد السرديات أنموذجاً – ، دار العلم والإيمان والإسكندرية ، مصر ، ص ٣٥

[٤] – صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط ٣ ، بيروت ، لبنان ١٩٨٥ ، ص ٣٣

[٥] – يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد ، منشورات الإختلاف ، ط ١ ، الجزائر ٢٠٠٨ ، ص ١١٤

[٦] – يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، المصدر السابق ، ص ١١٤

نشاطها إضمحل في الثلاثينات من القرن العشرين ، حتى إتهمها العديد من الأدباء والمفكرين المعارضين لهم بالشكلانية كنوع من الإزدراء لإعتقادهم أنهم أولوا جل عنايتهم إلى الشكل أكثر من إهتمامهم بالمضمون ، علماً بأن الشكلانيين يرفضون التصور الشائع والقائل بأن الشكل مناقض للمضمون، كما فعل (تروتسكي) في كتابه (الأدب والثورة ١٩٢٤م) (إذا ما تركنا جانباً الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة آيديولوجية سابقة على الثورة ، نجد أن النظرية الوحيدة التي إعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية ، خلال السنوات الأخيرة ، هي النظرية الشكلانية في الفن) [١]

ولقد إرتكزت الشكلانية على أسس ميزت النظرية في جانبها النظري والتطبيقي وهي :

أولاً : الأدبية وهي موضوعة رئيسة في الشكلانية الروسية بتركيزها على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي لوحده ، كطريقة في دراسة اللغة للنص من خلال المسافة ما بين التعبير اللغوي في النص والتعبير اللغوي خارج النص ، فتزداد أدبية النص بزيادة المسافة ما بينهما ، وما يجعل الأدب أدباً عبر الإهتمام بخصوصيات الأدب ، فذهب الشكلانيون الروس إلى أن جوهر الظاهرة الأدبية (النص) بوصفها بنية مستقلة لا يتلخص في علاقتها بمنتجها أو محيطها ، إنما يكمن في موضوعيتها ، ومع كل هذا الجهد الإبداعي في التنظير للشكلانية الروسية التي تشتغل على النص وتوجيه النقد له فلا يمكن فكاكه من مرجعيته ، لذا بانت أهمية إشتغالاتهم بتقييم النص بوصفه نصاً لغوياً ، إذ وجدوا أن هيكلية النص الأدبي تكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته ، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدباً ، وهذا ما قادهم إلى المناداة بـ (الأدبية) مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب من سائر الأنظمة الإجتماعية والفكرية الأخرى ، وهو أن يحصر العمل داخل النص ورفض المقاربات النفسية أو الفلسفية أو الإجتماعية التي كانت تسير النقد الأدبي الروسي حسب (ياكوبسون) (أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما (الأدبية) أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً) [٢]

ثانياً : تجد في ثنائية الشكل والمضمون بأن المضمون لا يتحقق إلا من خلال الشكل الفني ، أي تشتغل على دراسة الشكل بقصد فهم المضمون ، وتمييز الخطاب الأدبي بأنه خطاب يختلف عن غيره من الخطابات ببروز شكله دون إهمال للخطاب ذاته ، فيرون أن الشعر هو الفكر بواسطة الصور[٣] والصورة الفنية تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل ، لأنها تمثل شكل إدراك الحياة في الفن ، خلافاً لشكل الإنعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الإجتماعي (الشكل العلمي – المنطقي) وأن المضمون هو الذي يحدد الشكل ويتجلى من خلاله ، فلم يعد الشكل عندهم (مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية ، وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي)[٤]

ثالثاً : ترى الأدب بنية مستقلة عن المرجع ، بمعنى إستقلاليته عن الإفرازات والحيثيات الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والتاريخية ، وهي نزعة تبنتها العديد من النظريات النقدية اللاحقة كالبنيوية والتي إرتكزت على (النزوع إلى الشكلانية أو الشكل)

---

[١] – تودوروف و (آخرون) ، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ ، ص ١٥

[٢] – صلاح رزق ، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٢ ، ٢٠٣

[٣] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص٨٨–٧٨

[٤] – تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد المعاصر _ دراسة في الأصول والملامح والأشكال النظرية والتطبيقية ، مكتبة إقرأ ، ط ١، قسنطينة ، الجزائر ٢٠٠٦ ، ص ٣٤

ورفض التاريخ ورفض متبنيات ومتعلقات المؤلف كرفض المرجعية الإجتماعية ، ورفض المعنى من اللغة [١] ولهذا السبب عدت طروحات الشكلانيون الروس بأنها نقلة نوعية في نظرية الأدب فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز إهتمامهم النقدي وأغفلوا ما عداها وهذا يسمى بالدراسات البنيوية بمبدأ المحايثة Immanence الذي يقوم بعزل الظواهر الإنسانية والإجتماعية عن سياقاتها المختلفة ودراستها من الداخل ، فحللوا النص الأدبي تحليلاً محايثاً بوصفه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها ، ومع أسبقية ظهور الشكلانية الروسية إلا أن نصوص مفكريها ظهرت متأخرة بفعل التيار الذي أحدثته البنيوية لأن تحليلاتها لمفهوم الشكل كانت قريبة جداً من مفهوم البنية ، لا سيما ورود مصطلح البنية عرضاً في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر وغيرها من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته ، مما أعاد الإعتبار لمبادئ الشكلية الروسية[٢] وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل إنطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب ، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر، لذا رفض الشكلانيون هيمنة النقد الإجتماعي ذي البعد الآيديولوجي الذي عكس حالة من الإغتراب والإنزياح عن النص الأدبي حيال البحث عن سيرة المؤلف وموقفه وموقعه من الطبقات المجتمعية ، فطغت الواقعية المختلفة كمنهج (الواقعية التسجيلية ، الواقعية النقدية ، الواقعية الاشتراكية) حيث رأى أصحاب هذا الموقف أن الأدب يفترض به لأن يكون أدباً لا مناص يشخص أمراض وإنتكاسات المجتمع ويحللها وأن يساهم في معالجتها ، وهذه متبنيات الأدب في بعده الآيديولوجي ليؤسس عقيدة جامدة غير فاعلة ، مما حدا ببعض الباحثين إلى البحث عن تغيير نمط الدراسة أو القراءة للأدب ، والإتجاه إلى تأسيس تقاليد حوار وإثارة جدل مهم بناء ، وتقديم طروحات نقدية تنطلق من إهتمامات مزدوجة : ألسنية وجمالية ، ساعين إلى تقليص الهوة بين حقليهما اللغوي والجمالي ، ومعمقين الإهتمام بقراءة النص الأدبي من الداخل ، جاعلين القيمة الجمالية قيمة مستقلة عن المعنى[٣]

رابعاً : لم تقتصر بدراسة الأعمال المشهورة والكبيرة في مجال الأدب أثناء التطبيق النصي ، بل تعمقت في دراسة جميع الأجناس الأدبية مثل أدب المذكرات ، وأدب المراسلات ، والحكايات العجيبة بقصد معرفة مدى مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة ، كما فعل (ميخائيل باختين) مع الأجناس الشعبية الدنيا في أغلب مؤلفاته [٤]

خامساً : الإنفتاح على اللسانيات كأهم ما تميزت به الشكلانية الروسية وخاصة بدراسة الشعر وتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية ، ودراسة البنية الصرفية ، ورصد مستويات الدلالة والتركيب معاً ، إلى جانب تطبيقها في السرد كما فعل (فلاديمير بروب) حينما درس الخرافة الشعبية العجيبة ، في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية فشكلت الشكلانية الروسية قاعدة لتطور علم السرد إذ أثرت بشكل كبير في التفكير النقدي الغربي ، فإمتد تأثيرها على مدرسة براغ البنيوية ومدرسة النقد الشمولي البولندية والمدرسة الشكلية والبنيوية الفرنسية ومدرسة النقد الجديد في إنكلترا وشمال أميركا ، وعليه يمكن توصيف الشكلانية الروسية أنها إهتمت بتقنين الأجناس الأدبية تجنيساً وتنويعاً وتصنيفاً وتنميطاً على وفق المقاييس اللسانية والشكلية ، مستبعدين المضامين والرسائل الآيديولوجية كما تمرحلت الشكلانية الروسية وتطورت منظومتها التحليلية والنقدية على مستوى التنظير والتطبيق لمراحل أساسية تتعلق بالإهتمام على التمييز البويطيقي ما بين الشعر والنثر ، كالوظيفة الجمالية للغة

---

[١] – عبدالملك مرتاض ، في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة ، الجزائر ٢٠٠٢ ، ص ٢١٠ – ٢٢٠

[٢] – صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، مصدر سابق ص ٨٧

[٣] – بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٦. ص ٧٦

[٤] – باختين . ميخائيل ، شعرية دستويفسكي ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر، ط ١ ، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦م ، ص ٥٥

الشعرية عند (موكاروفسكي) والشعرية واللسانيات العامة فيما يتعلق بالتواصل والصوتيات (الفونولوجيا) عند (ياكوبسن) ، وإلى جانب ذلك فإن هناك مرتكزات ميزت الشكلانية الروسية من غيرها يمكن توصيفها بأنها حركة نقدية تبنت إشتغالاتها على الدراسات الأدبية بإطار علمي (علمنة الدراسة الأدبية)[١] وكان نتيجة هذا الإشتغال وبشكل عام أنهم أقصوا المعنى (المضمون) ولم يضعوا له أهمية تذكر فهم وحسب (ياكوبسون) يتعاملون مع الحقائق اللفظية دون الإهتمام بالفكر[٢] لذا يعد النقد الأدبي الشكلاني مرهون بجوهره في تحليل علمي لكلمات وتراكيب النص الأدبي تحليلاً أفقياً وتحليلاً عمودياً يتضافران لكشف سنن وقوانين النص التي تتحكم في بنائه المعنوي واللفظي من الداخل[٣]

كما إشتغلت الشكلانية الروسية على مفاهيم نقدية وجمالية أهمها:

١ – التغريب : نظرية طرحها (شكلوفسكي) لتطوير آلية التلقي للنص بقصد كسر مفهوم الإلفة عن الأشياء وتغريبها لتظهر بطريقة جديدة وغير متوقعة لإعتقاده أن ما يمنح الفن معناه قدرته على كسر السياق والمألوف ، لأن فكرة التغريب تتضمن معنى للتغير وللتطور ، فكل تغير تطور في الأدب يمثل محاولة لرفض الألفة الساكنة ، إذ يقول (ظهرت نظرية التغريب عام ١٩١٦ وقد سعيت فيها إلى تعميم طريقة لتجديد التلقي وتبيان الظواهر[٤] وهو أحد أهداف الفن في نقل الإحساس بالأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها ، فعملية الإدراك هي غاية جمالية بحد ذاتها ، ولا بد من إطالة أمدها ، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آلياً ، وبذلك نسقط عنها الألفة[٥] فالتغريب محاولة لإزاحة الفن عن مجالاته الإجتماعية إلى ميدان الظواهر السيكوفيزيولوجية ، وهذا يعني أن الشكلانيين عادوا إلى السيكولوجيا التي يحتقرونها ، لأن غاية الفن المتعة واللذة (hedonism)[٦]

٢ – التحفيز Motivation : وهو إسم أطلقه أحد أعضاء حلقة موسكو اللسانية (بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky ١٨٩٠ – ١٩٥٧ م) كنموذج تطبيقي من نماذج آليات المنهج الشكلي ، فميز ما بين الحافز المقيد الذي تتطلبه الحكاية أو القصة والحافز الحر الذي هو حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة ، والحوافز الحرة من المنظور الأدبي هي التي تغدو موضع تركيز الفن ، لأنها ليست جزءً من الحكاية المطروحة ، ويشترط في العمل الأدبي أن يكون محفزاً وخاضعاً للتحفيز ، أي أن تترابط فيه الحوافز بشكل متسق ومنسجم ، ويكون هذا الترابط إما سببياً وإما زمنياً وإما غرضياً (التحفيز مصطلح الشكلانيين الروس ، يعنى بعملية تعليل الأجزاء والعناصر ضمن العمل نفسه من خلال إبراز كونها لا تتسم بالعشوائية أو التناقض وعدم الإتساق ، بل هذه العناصر والأجزاء تقبل الفهم من خلال وظائفها التي تستطيع معرفتها وتسميتها)[٧]

إن هذه النظرة للتحفيز تقلب المفهوم التقليدي الذي يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون ، فمن الواضح أن الشكلانيين ينظرون ، بطريقة معكوسة ، إلى إفكار العقيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب

---

[١] – الولي . محمد ، الشكلانية الروسية لفكتور إيرليخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ٢٠٠٠ ، ص ٥

[٢] – وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث . رؤية إسلامية ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، سوريا ، ص ١١٠

[٣] – زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ، ط ١ ، بيروت ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢٧

[٤] – شكلوفسكي . ف ، وتر القوس ، موسكو، ١٩٧٠، ص ١١

[٥] – المصدر نفسه ، ص ١١

[٦] – فيغوفسكي . ل. س ، سيكولوجيا الفن ، موسكو، ١٩٦٨، ص ٨٦

[٧] – البازعي . سعد وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، ص ٢٦٣

لتبرير إستخدامه الوسائل الشكلية ، وهم يطلقون على هذا الإعتماد على عناصر خارجية عير أدبية إسم التحفيز ، وقد أصبح موضوع (التحفيز) موضوعاً بالغة الأهمية في عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة

٣ – العنصر المهيمن : توقف (ياكوبسون) عند هذا المفهوم عام ١٩٣٥ بوصفه مفهوماً لدى الشكلانيين وحدده بأنه العنصر الذي يحتل بؤرة العمل الفني ، فهو الذي يحكم عناصر ومكونات العمل الفني ، فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره ، وييسر وحدته أو نظامه ، وقد أوجد (ياكوبسون) معياراً نحتكم به يفعل القيمة المهيمنة للتمييز ما بين الأنواع الأدبية ، خاصية تعني هيمنة عنصر أو ملمح داخل نوع أو جنس أدبي ما ، فهيمنة الوظيفة الجمالية على النص ، تضعنا أمام نص إبداعي ، وهيمنة الوظيفة التأثيرية تضعنا أمام خطبة ، وهيمنة الوظيفة الوصفية ، تضعنا أمام نص نقدي ، وهيمنة الوظيفة المرجعية تضعنا أمام نص إخباري كالتاريخ ، وهيمنة الوظيفة الإنفعالية تضعنا أمام نص شعري ، وهيمنة الوظيفة الأيقونية البصرية تضعنا أمام صورة أو مخطط سيميائي ، بمعنى أنه (عنصر بؤري Focal ، أي أنها تتحكم وتحدد ، وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية)[١]

٤– الرمزية : إرتبطت الشكلانية مع الرمزية بعلاقة تحد وخلاف كبير لا سيما مع جماعة الأبوجاز التي دعت إلى تحرير الكلمة الشعرية من الإتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التي نادت بها وأقرها الرمزيون ، فالرمزيون يجدون أنه من خلال الشكل نستشف بعض مظاهر المضمون (٢) ويرى (أندريه بيلي 1934 – 1880 Andrei Belyi) أن الوحدة الكاملة بين الشكل والمضمون غاية لا يمكن بلوغها إلا في الرمز .

لقد كانت أبحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية في آن واحد ، ومن نتائج هذه الأبحاث ظهور مدرسة (تارتو Tartu موسكو) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية ، ومن أعلامها البارزين (يوري لوتمان صاحب بنية النص الفني) و (أسبنسكي) و (تودوروف) و (ليكومتسيف) و (أ.م. بينتغريسك) ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم (أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو ١٩٧٦م) [٣] ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات هي : السيميوطيقا الخاصة التي تدرس أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي ، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها ، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى . لكن تارتو إختارت السيميوطيقا ذات البعد الأبستيمولوجي المعرفي ، وهكذا ، فقد إهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة ، حتى أصبحنا نسمع عن إتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان فرع إيطالي (أمبرتو إيكو، وروسي لاندي ...) وفرع روسي (مدرسة تارتو) وتعنى جماعة تارتو بالثقافة عناية خاصة بوصفها (الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي ، ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات وإستخدامها ، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة ، فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والإصطلاح ، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الإجتماعي ، وعلى هذا الأساس ، فهما يدخلان في إطار نطاق الثقافة ، ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة ، بل يتكلمون دوماً عن أنظمة دالة ، أي عن مجموعات من العلامات ، ولا ينظرون إلى الواحد مستقلاً عن الأنظمة الأخرى ، ويبحثون عن العلاقات التي تربط بينها ، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى ، مثل الدين ، والإقتصاد ، والبنيات التحتية) أم يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط

---

[١] – تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي _ نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ٨١

[٢] – صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٣٩ – ٤٠

[٣] – عبدالله خضر حمد ، مناهج النقد الدبي الحديث ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط ١ ٢٠١٧ ، القاهرة ، مصر ، ص ٢٢٥

تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني ، أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والإختلاف ، أو بين الثقافة واللاثقافة [١]

وفيما يتعلق بتطور الأجناس الأدبية لعدد من الدراسات الشكلانية (إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية ، والتي يمكن أن تتميز بثلاث إستعارات ، تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من الآلة له تقنيات مختلفة ، وله أجزاء تعمل ، وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه كائن حي ، أما المرحلة الثالثة ، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة) [٢] فالشكل أخذ مساحة كبيرة مع بروز الشكلانية الروسية حتى وصفه البعض بأن له القدرة على تحويل النص اللغوي إلى عمل فني وتنظيم الدلالات التعبيرية [٣] ولهذا يعد الشكل أكثر المفاهيم غموضاً في لغة الفن بفعل وظائفه المتنوعة فضلاً عن مرجعيته لقين متباينة ، لذا يفترض حتمية وجوده في التحليل الفني للنص لغوياً أم بصرياً ، فهو يستخدم كلفظ للدلالة على نمط معين من التنظيم ، وبشكل يتقاطع مع التصور السابق لا سيما في رسوم عصر النهضة وما تعالق معها من فلسفة المحاكاة بوصفها ترديد للظاهرة الواقعية المعتاد (فقد مثلت الشكلانية الروسية نقلة هائلة ، بعيداً عن نظرية الفن السائدة السابقة عليها ، وهي تلك النظرية التي كانت قائمة على المحاكاة) [٤] لذا أجملت وظائف الشكل الجمالية بأنه يضبط إدراك المشاهد ويرشده بإتجاه معين ينتج منها فهماً مقبولاً للمتلقي ، كما يرتب عناصر العمل الفني ليثري قيمتها الحسية والتعبيرية ، فضلاً عن أنه يضفي القيمة الجمالية بشكل كبير [٥]

تمثلت معارضة الشكلانيون الروس بهجوم عنيف لمقولات النقد الفني السابق أن الأدب فيض من روح المؤلف أو وثيقة تاريخية إجتماعية أو تجل لمنظومة فلسفية ما ، وبهذه الطريقة كان توجههم النظري ممثلاً للحساسية الجمالية في الفن الحداثي التي نحت التجريد ، كان الجانب الذي وجد ما يقابله في الشاعرية الشكلانية الروسية ،هو تركيز الفن الحداثي آنذاك على التأثير من خلال الإبتعاد عن تمثيل موضوعات الواقع والطبيعة بصورة مباشرة (فقد مثلت المدرسة الشكلانية نقلة هائلة ، بعيداً عن نظرية الفن السائدة السابقة عليها ، وهي تلك النظرية التي كانت قائمة على المحاكاة)[٦]

ومع أسبقية ظهور الشكلانية الروسية على النقد البنيوي Structural Criticism إلا أن نصوص مفكريها ظهرت متأخرة بفعل التيار الذي أحدثته البنيوية لأن تحليلاتها لمفهوم الشكل كانت قريبة جداً من مفهوم البنية ، لا سيما أن مصطلح البنية ورد في دراسات الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر وغيرها من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته ، مما أعاد الإعتبار لمبادئ الشكلية الروسية[٧] وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل إنطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب ، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر ، فدرجت دراسة البنية في بناء المنظومات الإبداعية

---

[١] – سيزا قاسم ، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ، مدخل إلى السيميوطيقا ، الجزء الأول ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص٤٠.

[٢] – كارتر . دافيد ، النظرية الأدبية ، ترجمة د باسل المسالمة ، دار التكوين ، ط ١ ، دمشق ، سورية ، ٢٠١٠ ، ص ٣٠

[٣] – رينيه . وليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد جابر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٥٥

[٤] – بيتر . شتاينر ، المدرسة الشكلانية الروسية ، ترجمة خيري دومة ، ضمن موسوعة كيمبردج في النقد الأدبي ، ج ٨ ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ٢٠٠٦ ، ص ٣٣

[٥] – ستولنتيز . جيروم ، النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٣٩ ، ٣٥٠

[٦] – بيتر . شتاينر ، الشكلانية الروسية ، ترجمة خيري دومة ، موسوعة كيمبردج في النقد الأدبي ، ج ٨ ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٣

٧– صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ميريت للنشر والمعلومات ، ط ١ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٧

وتحديداً الشكلية ، فكان ظهور إصطلاح النقد البنيوي من أجل وصف عمليات القراءة التحليلية للأدب وفقاً لما جاء في النظريات الألسنية ، ويدل مصطلح (البنية = البناء) على جملة من المفاهيم مثل آليات التكوين وتشييده وإيجاد أنماط تركيب الهيئات وتشكيلها وتنظيمها وفق تحولات في نظم العلاقات التكوينية ذلك لأن ما تقوم عليه البنيات هو " مجموعة تحولات تحتوي قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها ، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية ، وبكلمة موجزة تتألف البنية من خصائص ثلاث هي الجملة أو الشمولية ، والتحولات ، والضبط الذاتي[١]

١) الكلية أو الشمولية : ويعنى بها تناسق البنية الداخلية ، وتتألف من عناصر تخضع لقوانين الأنساق الداخلية الذاتية ، حيث المهم هو العلاقات الرابطة وليس العناصر المؤلفة للتكوين[٢]

٢) التحول : إن ما يحدث داخل البنية الواحدة من تحركات وتفاعلات بين العناصر الداخلية المكونة لها ، إنما تحدث ضمن نسق خاضع لقوانين البناء الداخلي ، لأن البنية لا يمكنها أن تضل في سكون ، وإنما تقبل التغيرات بشكل دائم ، فالجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل الجديدة [٣]

٣) التحكم الذاتي أو الضبط الذاتي : إذ تعتمد البنية على ذاتها ، أي أنها تمتاز بالتكاملية في تصور الوحدة بما يحفظها ويكفل بقائها ، وعليه فهي نظام مغلق لا تميل إلى مرجع ، وتعمل ضمن صياغات وقوانين ذاتية[٤]

وهذا ما تجده الباحثة في مقاربة النقد البنيوي من الشكلانية الروسية بأن العمل يمس البنية الباطنة في العمل دون النظر إلى مرجعياته أو تاريخه وكذلك إستبعاد مرجعيات وتاريخ الفنان منتج العمل ، حتى كانت مقدمة لظهور نظرية موت المؤلف للناقد (رولان بارت) وتهدف إلى إقصاء المؤلف وإنتزاعه من النص ، وتخليص النص من ظرفيته وقيودها)[٥]

المبحث الثاني : تمثلات الشكلانية الروسية في الرسم التجريدي والفن البصري

تعد الخمسينات من القرن العشرين بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية ١٩٣٥ _ ١٩٤٥ م) وخروج أوروبا من الحرب ممزقة منهكة وشهد فيها الفنانون مدن حاشدة مفتقدة للإنسانية مصدومة بدماء الحرب وفي البلدان التي تعرضت للإحتلال الالماني واجه الفنانون والمحدثون مشقات جمة في البقاء ووهنت طاقات مدرسة باريس ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية وفي الوقت ذاته نهضت الولايات المتحدة الامريكية كقوة اقتصادية عسكرية فمنذ الثلاثينيات فصاعداً زخرت الحياة الفنية في امريكا من نزوح عدد كبير من رواد مدرسة باريس الى نيويورك بالذات على اثر الاحتلال لفرنسا) [٦] .

فأخذ الفن طريقة جديدة في التعامل مع اللون كعنصر مستقل وكذلك في طريقة المعالجة واستخدام اللون فلم يعد يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة الحداثية مما سبق الحرب العالمية الثانية وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما ادخل الى الرسم الزيتي مواد لم تكن مألوفة أو مقبولة في المجال الفني كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدم ادوات جديدة) [٧]

---

[١]– بياجيه . جان ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، منشورات عويدات ، ط ٤ ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٨

[٢]– صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص١٢٩

[٣]– الغذامي . عبد الله محمد ، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٤ ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ ، ص٣٤

[٤]– زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، مشكلات فلسفية (٨) مكتبة مصر، ب ت ، ص٣٢

[٥] - عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١٣٢

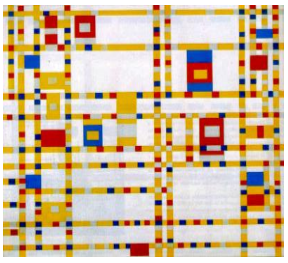
[٦] - سميث . إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة إبراهيم جبار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٩

[٧] - محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ - ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٠١ ٢٠٢

وقبل دراسة تمثل الشكلانية الروسية في التجريد لا بد من توصيف التجريد Abstractism بأنه إزاحة فاعلة في السطح البصري ، من خلال تحرر الفنان من قسرية التمثيل الصوري كما في الواقع ، فما كان سائداً في تصوير المرئي بشكل مثالي ، تبدل إلى ماهو حسي عبر إتجاهي التجريدية (الغنائية عند فاسيلي كاندنسكي) و(الهندسية عند بيت موندريان) وذلك لتحقيق مسار جمالي يرتكز إلى الخطوط والمساحات اللونية ، وبتواصل تطوري مع إتجاهات الرسم الحديث التي أطرتها المنظومة التجريبية العقلانية بوصفها مقومات المجتمع الأوروبي من خلال تطور التقنيات الصناعية والتكنولوجية ، فعدت التجريدية تطوراً متواصلاً للرسم الأوروبي الحديث فأخذت من التكعيبية والمستقبلية المعطى الهندسي والسطوح الملونة [١]

إشتغل الرمزيون على الشكل بفعل الروحي كأفضل إهتماماتهم ، بينما الإنطباعيون الجدد إشتغلوا على الجانب الثاني مع إهتمامهم وعدم إنكارهم الروحي ، لكنهم آمنوا بأن تجديد الخطاب البصري له الأولوية في إشتغالاتهم في الرسم ، ومابين الأول والثاني جاءت التجريدية كحلقة وصل ما بينهما ، فكان (كاندنسكي) بتركيزه على اللون بقصد تحرر طاقته التعبيرية ، فطرق جانب الرسم التجريدي من زاويتين نفسية وروحية وإكتشاف ماهو خاف وراء المرئي فحظيت محاولاته في التخلي عن التشبيه في رسومه جانباً دينياً إنساني النزعة ، كما أدرك عدم إستيعاب الرسامين الشكليين بفكرة الرسم اللاموضوعي المجرد إلا بكونه زخرفياً خالصاً ، في حين سار (بيت موندريان) بمنهج (كاندنسكي) فإتخذت لوحاته مظهراً تعبيرياً ، إذ كان فناناً رمزياً تحول إلى التجريدية كتطور تجسد في التقنية وآلية إنتاج العمل الفني الفكري (الشكلان ١ ، ٢) ، وقد بانت التطورية الجمالية والتقنية في (أعمال موندريان كتصور سحري (ثيوصوفي) عبر الكشف عن المطلق بتأمل فلسفي ، فأشرت أعماله إلى نقطة تحوله من الرمزية إلى التجريدية في محاولة للحصول على نتائج سريعة ، صورة عقائدية محفزة للتأمل الآني [٢]

شكل (٢)



شكل (١)

وتقنياً إستثمر التجريديون تقنية الإنطباعية كما إستثمر التكعيبيون والوحشيون والتعبيريون تقنية الإنطباعية مع تباينهم ومواقفهم من التصوير التشخيصي والأسلوب ، لكنهم تبانوا على مواقفهم من العالم المادي ، إذ عدت التجريدية هدفاً جاء من البحث في اللون والشكل وطرق التعبير ، ومجافاتهم لتصوير الشيء كما هو محسوس ومدرك ، وتمثلت هذه الرؤى ونفذت تقنياً ما قبل التجريدية ، حينها أدرك الرسام التجريدي أن ما وراء مجال الرؤية البصرية للرسم التجريدي تمثل بتلقائية بصرية ووجدانية كمحفز لظهور تيارات فنية حديثة عدت مفصلاً للتخلص من متعلقات المحيط ، ومع التجريدية يكون مشروع الحداثة قد أهمل النزعة الموضوعية

[١] – جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ص ٢١٨

[٢] – باونيس ، الآن ، الفن الأوروبي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ص ٢٠٤

، سواء أكانت ذات أصل عقائدي أو طبيعي ، ومع هذا الفن لم يعد الوجود الشيئي بقيمه الثقافية ، فهو الواجهة للخطاب وأصبح المعنى الوافد على النص لا يقدم قيمة ذات جدوى ، فهناك ثمة تحول بنيوي قاد التجريدية لتحجيم وتجاوز الشخوصية [١]

وإمتدت تأثيرات التجريد إلى فنون ما بعد الحداثة ليظهر بشكل فاعل في الفن البصري Op Art بوصفها إتجاه فني يعود إلى ما قبل خمسينيات القرن العشرين وقد إعتمدت لوحات هذا الإتجاه الفني على الوهم البصري فأخذت تسميات متعددة بفعل ما تبثه من رد فعل تجاه المتلقي ومن هذه التسميات (الفن الحركي و البنى المبرمجة والفن السبراني) وتشترك جميع لوحات الفن البصري في إستثمار الإحساسات البصرية وما يتركه الأثر في عين الناظر وعليه يوصف الفن الحركي

من خلال ربطه بالعلاقة الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسانية ... بإدخال هذا الجدل العلمي في السياق الفني) [٢]

شكل ٣ روبرت ديلوني

شكل ٤ فيكتور

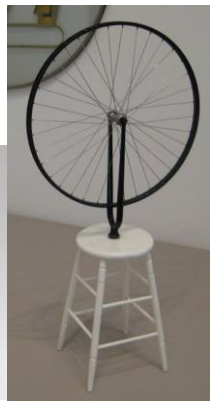
أي أن الجانب التطبيقي للعلم كان فاعلاً في هذه الحركة الفنية ، ويمثل الفن البصري مرحلة تطورية في الجانب الجمالي ولا شك تعد إستقداماً وإستعارة أدائية لبعض الأعمال الإنطباعية ذات المسار اللوني والإنطباعية الجديدة والتجريدية فضلاً عن التكعيبية وبعض الأعمال اللا تمثيلية (صور أعمال موندريان ، روبرت ديلوني) (الشكلان ٣، ٤) إلا أن المنبع الأهم كان مع الباوهاوس (صورة لوحة) والمهم في هذه الحركة هو عملية إستثمار عناصر المكان والضوء والحركة وقد أسماها (فيكتور فازارالي) (بالجمال التشكيلي الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت) [٣] وظهرت كلمة أوب آرت Op Art (وهي إختصار لمصطلح Optical Art لتدل على حركة فنية بدأت تستعمل إمكانيات الخداع البصري وإدخالها في أعمال فنية ، وتعني كلمة optics فرع الفيزياء المختص بالضّوء وأشعته وعلاقتها بالمواد وبالأشياء والتي تنتج عنها عملية البصر ، وترجمة Op art إلى الفن البصري إختصار يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم ، ولا شك في أن بدايات البحث عن تعبير فني من هذا النّوع تعود إلى بدايات القرن الماضي من خلال تجارب مدارس ما بعد الإنطباعية والتّكعيبية والمستقبلية ، ولكنّ تسمية « op art » لم تظهر لأوّل مرّة إلّا في مقال نشر في مجلة Time الأمريكية عام ١٩٦٤ ، ثم شاهد

[١]) الخزاعي . عبدالسادة عبد الصاحب ، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، دروب للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ٢٠١١ ، ص ١٨٥

[٢] - محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ١٩٩٦ ، ص ٣٥٧

[٣] - الدليمي . منذر فاضل حسن ، العدمية في رسم ما بعد الحداثة ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ٢٠١٢ ، ص ٢٣٦

هواة الفن أولى أعمال هذه الحركة الجديدة في معرض نظمه متحف الفن الحديث MoMA في مدينة نيويورك عام ١٩٦٥ عنوانه (The Resposive Eye) ولا ينبغي الخلط بين الأوب آرت وبين الفن الحركي الذي بدأ في حوالي ١٩١٠ بأعمال بعض الفنّانين المستقبليين وبعض أعمال (ألكسندر كالدر) أو (مارسيل دوشامب) والفرق بينهما هو أن الحركة في الفن المتحرك ميكانيكية خارجة عن العمل الفنّي أو مضافة عليه ، في حين أن الحركة في الأوب آرت إفتراضية تعتمد على الخداع البصري أي توهم العين عندما تحدّق النّظر في اللوحة وتركز طويلاً بأن خطوطها المتوازية تهتز وتتحرك وخطوطها الدائرية تتقلص وتتوسع ، وينبغي لذلك أن نقف أمام اللوحة الأصلية ، ويصعب التّوصل إليه أمام صورة فوتوغرافية مصغرة الشكلان (٥ ، ٦) وكحركة فنية حاول فنانوها خلق إنطباع حركي على السطح التصويري ،عن طريق الخداع البصري ، يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد أو المتلقي ويتقصى الإيهامات البصرية المظللة للعين، وهو الإتجاه الذي نتج عن مسالة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، وبين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسية، وعن إدخال هذا الجدل العلمي في المجال الفني ... إن مصادر الفن البصري هي التجريد الذي يعتمد على تكرار رياضي لصيغة أو تشكيل مبسط بالألوان ... بغية خلق موجة بصرية لونية أو تهويمات حسية إهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة) [١] وكان إلى جانب (فازارالي) بزغ الفنانون (جوزيف ألبرز و بريجيت رايلي ، السورث كيلي) (الأشكال ٧، ٨ ، ٩) فإعتمدت تقنيتها على غياب الشكل والتشخيص كالتجريدية تعتمد على الوهم وخداع البصر Trompdoel عبر الخطوط والمساحات اللونية والتضادات فيما بين الألوان . وامتازت بعلاقة لونية متباينة كالتضاد اللوني الذي ينتج من إختلاف واسع في الدرجة أو إختلاف في مكملات الألوان الأساسية من الألوان الفرعية كالأزرق والبرتقالي والأحمر والأخضر والأصفر والبنفسجي ، وتعتمد تكوينات الخداع البصري على الخطوط المساحية والأشكال الهندسية ذات العمق الفراغي وتمتاز علاقات العناصر المكونة للعمل الفني في الخداع البصري بالإستقرار والثبات تارة وبالحركة تارة اخرى) تكرار الخطوط



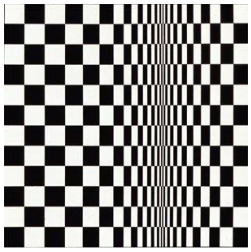
شكل (٥)
الكسندر كالدر

شكل (٦)
دوشامب

والأشكال وتبايناتها اللونية ، حيث إن العمل الفني يكتسب جميعه أهمية متساوية في جميع مناطقه وليس هناك تفضيل لمنطقة على اخرى فالوحدات متجانسة على سطح اللوحة او في العمق، هذا من الناحية الفنية اما من الناحية الفكرية فان الفن البصري يتعامل مع المعطى، مع ما تتجاوب معه عين المشاهد وهو الصورة الحسية بلا اعماق او حالات مضمونية فكرية اي ان الانطباعات التي تحدثها اللوحة البصرية تثير الناحية العقلية دون احداث التأمل الفكري، فقط استدعاء الاستجابة التي قد تجلب معها المتعة او اللذة او الانزعاج، اما الحركة فهي تعني التغير المتصل الذي يطرأ على وضع الجسم في المكان من جهة ما هو تابع للزمان، فلكل حركة زمان خاص بها يعتمد على سرعة الجسم المتحرك باختلاف نوع الحركة يختلف الزمن الطبيعي او الزمن

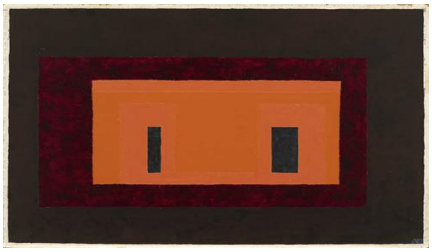
[١] - محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر - التصوير ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، دار المثلث ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠

الفيزياوي الذي يتلاشى الاحساس من دونه بالتعاقب) [١] أحس الفنان (فازارالي) أن الفنون التشكيلية كلها تؤلف وحدة تداخل الاجناس ، وليس هناك ما يبرر الفصل بينها في تصانيف محددة مثل رسم ونحت وكرافيك وعمارة واستخدم في اعماله الاولى تقنية مبسطة من خلال تفاعل المساحات السوداء والبيضاء المتجاورة وما تحدثه من واقع على عين المشاهد معتمداً على العناصر الشكلية تنوعاً وتناقضاً، بفضل امكانية تمازج الالوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية وتناقض المساحات المتلألئة والمساحات الساكنة التي تعطي ايهاماً بالحركة فتبدو الاشكال متحركة وغير ثابتة وهو ما سعى اليه الاوب ارت لتجسيده على سطح اللوحة)[٢] كما في الشكل (٨ ، ٩ ، ١٠)



شكل (٨)

السورث كيلي



شكل (٧)

جوزيف البرز

شكل (٩)

بريجيت رايلي

ومما تقدم تجد الباحثة انه لاشك في ان الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من جانب الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية المرافقة للمسار العام في مجال الرسم والتصوير وهذا واضح في أعمال بعض الانطباعيين والفنانين ممن كانت لهم إهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني امثال (موندريان) وغيرهم .

المبحث الثالث : تجربة الفنان هاشم سمرجي والفنانة بريجيت رايلي

هاشم سمرجي :

بعد التحولات الكبرى في الأنساق البصرية التي بدأت مع الفنان الحديث ، إتخذ الرسم مساراً مختلفاً عما كان عليه من قبل ، طبقاً للأطر النظرية التي أحاطت به والتي أفرزتها معطيات الواقع الحداثي ، وقد أثرت بشكل واضح على منجزه البصري ، متخذاً من المفاهيم الفلسفية والجمالية أساساً في البث والإرسال ، ليتوافق بعضها مع هذا الإتجاه ويتسق مع الآخر ذاك ، ولعل الرسم التجريدي أكثر المدارس الفنية تمثلاً لتلك المقولات ، ويقيم في الوقت نفسه علاقات تواصلية مع مفاهيم جمالية تستند على الممارسة العملية للرسم ، فكان (سمرجي) أحد الفنانين التشكيليين العرب الذين وظفوا التصميم التجريدي في أعماله ، إذ نرى هناك إستخدام كبير للتقابل أو التضاد في لوحاته ، حيث إهتم بآليات التفاعل اللوني ، فتكونت رسومه على أشكال هندسية بسيطة وإستغلال التناقض بين الدرجات اللونية وإستخدامها الأشكال الضيقة ذات الأقواس المتضادة فتولد إيهاماً مثيراً للإهتزاز ، كما

[١] - المشهداني . ثائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص ١٦٤

[٢] - محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ - ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٤١

إستخدم السطوح المتحركة بإستعمال الأسود والأبيض مما أتاح له إنتاج أقصى تقابل ممكن بين المناطق المتحاذية ، فمارس الفنّان العراقي تقنية البوب آرت منذ نهاية ستينيات القرن الماضي ، أي منذ البدايات الحديثة لهذا الفنّ تقريباً [١]

فإطلع هذه الحركة الفنية وفتن بإنتاجاتها وشارك فيها في تلك الفترة المبكرة ، فلم يكن رساماً تجريداً منذ بداية أعماله الكرافيكية وقد تخرّج هاشم سمرجي من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٦٦ ، وفي عام ١٩٦٧ ، درس الرسم في المملكة العربية السعودية ، وشارك في معرض الفن العربي في عواصم الدول العربية وفي لندن ، وفي معرض أنتركرافيك في برلين ، ثم منح في نفس العام (١٩٦٧) زمالة من مؤسسة كولبنكيان لدراسة فنّ الغرافيك في لشبونة ، وقد حصل على نفس الزمالة معه رافع الناصري وسالم الدباغ ، وبقي ثلاثتهم يدرسون في محترف غرافورا Gravura إلى عام ١٩٦٩ ، وقد شارك مع زميليه في لشبونة عام ١٩٦٨ في معرض رسم ، وفي معرض آخر للغرافيك أقيم في كاليري غرافوا Galeria Gravura في شهري أيار وحزيران ، وقد عرض فيه طباعيات (حفر على النحاس) تجريدية من مجموعة سنفونيات، لدينا صورتين منها (بالأبيض والأسود) وبعد عودته إلى العراق عام ١٩٦٩[٢] كما ساهم في تأسيس جماعة (الرؤية الجديدة) مع رافع النّاصري وصالح الجميعي وضياء العزاوي وإسماعيل فتّاح ومحمّد مهر الدين ، ونشر الفنّانون الستة في نهاية ذلك العام بياناً فنّياً (نحو الرؤيا الجديدة) في كتيب ضمّ أيضاً ملفّاً عن كلّ واحد منهم، فيه صفحة تحتوي على صورته، يصاحبها نصّ قصير يتكلّم فيه عن رؤيته للفنّ، ومعلومات عنه وعن مسيرته الفنّية. وعرضت ثلاث أو أربع أعمال مختارة (بالأبيض والأسود) لكلّ واحد منهم ، كما شارك في ذلك العام في البينالة الأوّل لمدينة ليج في بلجيكا، وفي معرض كرافيك بغداد ومعرض كرافيك بيروت. ثمّ شارك عام ١٩٧٠ في معرض كرافيك الكويت ومعرض الملصقات الجدارية في بغداد ، وأقام هاشم سمرجي معرضاً شخصياً في عام ١٩٧٠، ونُشر له دليل بالأبيض والأسود لم يذكر فيه لا تاريخ المعرض ولا القاعة الّتي أقيم فيها : وكتب مقدمته إسماعيل فتّاح الّذي ذكر فيه أنّ الفنانين العراقيين في السّنين الأخيرة اجتازوا مفهوم اللوحة التّقليدية وتخطّوها "وأخذت اللوحة الجديدة تمتاز بفردية وشخصية قويتين فصلت الفنانين عن بعضهم بالفكر والتّكنيك ... يمكن القول إنّ التّكنيك في هذه الفترة هو المقياس الكبير لجودة الفنّان[٣]

بريجيت رايلي :

إشتغلت (رايلي) حركة ظاهرة بتكرار مكاني عالي يعتمد بتعديلات مختلفة وهو إفصاح عن الانحرافات الشكلية التي تظهر في مجمل تصميمات) رايلي (وبالذات الدائرية التي تكون مرتبطة بمركز معين، اذ تزداد الانحرافات بنقط مشعة كثيرة في حالة النظر عن قرب، وتقل الإنحرافات او تنعدم تماماً في التصميم عندما تعطل الاعصاب البصرية ويتم النظر عن بعد، ويبدو النمط الدائري في تصميماتها البصرية رمزاً رياضياً، تتطابق وتختلف فيه التوصيفات الابتكارية لأيقونية الدائرة ، كشكل محمل بطاقة جذب عالية يستند عليها شكل بالاتجاه التعبيري وما يعكسه ممن حالات انسجام لوائل بصرية في بنية الصورة التصميمية) [٤]

[١] - نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٩

[٢] - الغرافيك العراقي في برلين عام ١٩٦٦ - http://almilwana.blogspot.fr/2017/02/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.html

[٣] - نحو الرؤيا الجديدة" http://almilwana.blogspot.fr/2017/10/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.html

[٤]) القرغولي . محمد علي علوان ، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦، ص ١٦٥

وقد استخدمت رايلي الالوان من اجل ان تولد الضوء والالوان والاشكال والنشاط بأسلوب يحفظ للألوان المتفردة حياتها وهويتها الخاصة وقد استخدمت الخطوط الشريطية نظراً لان هذا الشكل يسمح لها بوضع الالوان معاً متجاورة الحواف على مساحات طويلة وعندما تتقابل الالوان بهذه الطريقة فإنها تتبادل التأثير بعضها في مقابل بعض فتنتج احاسيس في العين والذهن يمكن ان تؤدي الى تبادل ظاهر اللون وتفسير حركة اللون في الفارغ وتجعل العين ترى اشياء غير موجود اصلاً (كما إستخدمت رايلي وسائل اخرى بهدف الوصول الى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها الى العين وهذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات او السطوح الشفافة من تعديل او تفاوت فيما بينها اي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموج مضلل للعين ، فتمكنت من الحصول على نتائج متشابهة باستخدام وحدات هندسية)مربعات، مثلثات أو دوائر(أو شبكة من الخطوط المستقيمة أو المتموجة) [١] وجعل الفنانون البصريون ومنهم (رايلي) من هذه العمليات الادراكية التي غالباً ما تمر دون انتباه واضح بجلاء على الرغم من ان هناك مؤثرات قصيرة غالباً ما تصاحب مثل هذا التحاشي ومن المؤكد ان بعض التصاميم من هذا النوع شديدة الفاعلية من الناحية البصرية بحيث يجد بعض الناس ان التطلع اليها امر مقلق بل مؤلم ايضاً، كما ان النسب التي إستخدمتها لتفيذ أعمالها ساعدت على تعزيز حركتها الفاعلة ديناميتها(وجاءت لوحاتها الاولى خالية من اللون لكنها في فترة متأخرة جداً أدخلت اللون في التصاميم المتموجة التي تضع حدود ثباتها البصري تحت الاختبار) [٢] والمشاهد كالفنان يحتاج الى عالم متوازن ومن الممكن ارضاؤه عن طريق الاعتراف بالقوى المؤثرة في عملية التوازن، فهو غالباً ما يستجيب، لتلك الالوان البصرية الواضحة لديهم، الا إذا أدرك ان التوازن قد يتأثر بحركة عناصر تشكيلية متعددة واذا اعطي الوقت الكافي سيتعلم ، حتى لو لم يكن مدرباً كيف يتبين اهمية العديد من العناصر التشكيلية في التكوين المتوازن) ([٣]) (وفي بعض الاحيان تتكون اشكال) بريجيت رايلي(من تكرار وحدة هندسية مفردة وخلال عملية التركيب تقدم) رايلي(العناصر والجوانب الشخصية بمبادئ متنوعة من الحركة وبالنتيجة فان الأجزاء تصبح نشيطة واشبه بالتواترات او تكون مفعمة بالحياة من خلال الحركات المتناغمة)

وتستنتج الباحثة مما تقدم أن) رايلي اعتمدت على جانبين مهمين الحركة والخداع البصري لتجعل المشاهد يظن ان اللوحة متحركة، كما ان اعمال رايلي توحي بموسيقى اللون حيث اعتمادها على عرقلة العناصر المستقرة وكل لون يؤثر ويتأثر في الالوان الموجودة بجانبه ثم اصبحت بريجيت رايلي بشكل رئيسي مهتمة بالرد البصري والعاطفي من خلال استخدامها للألوان والاشكال المختلفة واستعمال الاشرطة العمودية الملتوية لخلق مناطق افقية من اللون حيث اصبحت تستخدم التقويس في الصور لتوسيع الفهم بين علاقة اللون والضوء.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

١- تبرز ثنائية الشكل والمضمون على مستوى النقد ، ففي الشكلانية تكون الآلية مضمون متشكل ، في حين تكون في البنيوية شكل وتضمن

٢- الوظيفة التحليلية في الشكلانية الروسية هي وظيفة مهيمنة ، في حين تتطلب الوظيفة التعبيرية علاقة ما بين العلامة والشيء ، فيكون التأكيد على بنية العلامة الداخلية .

---

[١] - محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ - ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ص ٢٤٥

[٢] - ويد . نيكولاس ، الأوهام البصرية . فنها وعملها ، ترجمة مي مظفر دار المأمون للترجمة والنشر ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٨ ،. ص ١٠٦

[٣] - نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، ١٩٨٧ ،، ص ١٧

٣- إرتبطت الشكلانية مع الرمزية بعلاقة تحد وخلاف كبير لا سيما مع جماعة الأبوجاز التي دعت إلى تحرير الكلمة الشعرية من الإتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التي نادت بها وأقرها الرمزيون

٤- وفي خضم كل تلك النتاجات المختلفة المشارب نجد أن المبدع (المؤلف) أصبح خارج منظومة القراءة الجمالية والنقدية ولم يعد له مجال فيها وهذا ما أسهم فيه الطرح النقدي المعاصر .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث : وتمثل بما تيسر من أعمال فنية معاصرة يمكن حصرها بإطار عدده (٥٠) عملاً توضحت فيه المباني الشكلانية الروسية عليها من مصادر متنوعة أهمها الشبكة العنكبوتية وبعض المصادر الورقية .

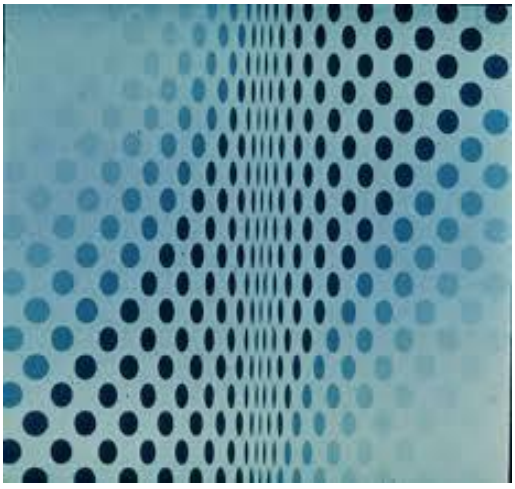
عينة البحث : وتحددت بـ (٦) أعمال فنية إختيرت بشكل قصدي لكل فنان (٣) أعمال وفقاً إلى :

١- لتحقيق هدف البحث

٢- ضمن الحدود الزمنية للبحث

٣- إستبعاد الأعمال المتشابهة لتجنب النتائج المتشابهة .

المنهج المستخدم وأداة البحث : إلى جانب المؤشرات التي إستخرجتها الباحثة من الإطار النظري لجأت الباحثة إلى الملاحظة كأحد أدوات المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث .



الانموذج (١)

إسم العمل : رائحة عطرة

إسم الفنانة : بريجيت رايلي

قياس العمل : ٨٨ x ١٢٧ سم

تاريخ الانتاج : ١٩٧٢

مادة العمل : طباعة سلك سكرين

دوائر مختلفة الحجوم من اللونين الأزرق والأسود على أرضية زرقاء فاتحة توحي الدوائر مجتمعة بحركة إنسيابية في الوسط بفعل تقارب الدوائر من بعضها مع إزاحة إشتغل عليها الفنان بسحب الدوائر في الوسط إلى أعلى فبانت بيضوية مضغوطة من وسطها وهذه آلية جعلت الرؤية من منطقة إلى أخرى متغايرة ، ففي الجهة اليمنى واليسرى بانت الدوائر بشكلها الطبيعي

تختلف عن شكلها ي الوسط وتحديداً في جزء من المساحة العمودية ، وهذا يغطي إيحاءً بحركة اللوحة الدائمة بإتجاه جهة اليمين أي تتحرك الدوائر من اليسار إلى اليمين لشكل لولبي ، وفي بعض أجزاء اللوحة نجد بأنها منتظمة عمودياً وفي الوسط تعطي إيحاءً بوجود خط أفق متكون من هذه الدوائر وتبدو في حالة حركة مستمرة ويمكن قراءة هذه الحركة من قبل المتلقي بعدة طرق ففي الجانب العلوي الأيسر من اللوحة نلاحظ تدرج هذه الدوائر وكأنها متجهة نحو نقطة محددة هي نقطة التلاشي ومتجه نحو الداخل وايضاً تم استخدام التدرج اللوني) من الغامق إلى الفاتح (حتى نلاحظ ان هذه الدوائر تختفي تدريجياً عند الوصول إلى جانب اللوحة اما الجانب الاسفل من اللوحة نلاحظ العكس حيث يبدأ التدرج اللوني من) الفاتح إلى الغامق (وحركة الدوائر بإتجاه نقطة معينة خارج اللوحة ، وكانت طريقة توزيع الدوائر مدروسة ومتسلسلة وان) رايلي(استخدمت هذه التقنية بهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج من التداخل الذي يولده انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين وهذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات او السطوح الشفافة من تعديل او تفاوت بينها، كما يظهر في مجمل اللوحة أن التلاشي في الدوائر يتجه نحو الزاويتين المتقابلتين في أعلى الجهة اليسرى أسفل الجهة اليمنى ، تلاشي مع تأكيد على هيمنة الدوائر في الزاويتين أعلى الجهة اليمنى وأسفل الجهة اليسرى ، وهذه التقينة والتي سبقتها اعطي إيهاماً بالحركة المستمرة ، بسبب الخداع الذي تأسست عليه مدرسة الفن البصري ، لذا كانت آليات الشكلانية الروسية بجوانب عدة منها رمزية الحركة وهيمنة وسيادة جزء على آخر ، فضلاً على أن العمل بشكل عام يحلل ويعضد بعضه البعض ، كما يمكن تصور الشكل برمته كإسطوانتين بفعل الوهم البصري الحاصل من التلاعب بحركة الدوائر وألوانها ومساحتها وتصورها الإفتراضي المتحرك من مكان إلى آخر .

الانموذج (٢)

إسم العمل : Ra2

إسم الفنانة : بريجيت رايلي

تاريخ الانتاج : ١٩٨١

مادة الانتاج : سلك سكرين على ورق

قياس العمل : ٩٤ سم x ١٠٨ سم

خطوط بشكل شرائط ملونة عمودية ملتصقة مع بعضها ومتوازية تخلق إيهاماً بصرياً من ألوان حارة (أحمر ، أصفر، برتقالي) وألوان باردة (أخضر ، أزرق) وألوان حيادية (أبيض ، أسود) إعتمد العمل على تكرار الخطوط والشرائط المتباينة الألوان مما تخلق حركة وإنسيابية بفعل التدرج اللوني ، فتبث قيمة جمالية بسبب تباين الأطوال الموجية لكل لون ، فتولد إيهاماً بصرياً وحركياً يمتد إلى عمق اللوحة ، وهذه هي إشتغالات الفنانة في إستثارة المتلقي للإيقاعات السريعة لحركة الألوان وفهم عملية الأبصار يؤدي إلى تحسس العين بالحركة ونلاحظ أنه تم إستخدام التكرار مرات عديدة ، وتداخل الألوان الحارة والباردة والمتفاوتة الاعماق والأطوال الموجية ادى إلى توهج الألوان ولمعانها بحيث تضفي قيمة جمالية للعمل والتي تتحقق من خلال الإزاحات البصرية ، والتي ينتج عنها إنحرافات هندسية تزامن مع الإنعكاسات الضوئية المؤثرة عليها وتحقيق قيمة جمالية ومن هنا كانت الابعاد التقنية تنسجم مع طبيعة الإرتداد البصري للشكل ، وما يحمله من مؤثرات بصرية ، تتخذ من الخداع البصري أنموذجاً تحليلياً لوحداتها الجمالية والبنائية .

الانموذج (٣)

إسم العمل الفني : طيات

إسم الفنان : بريجيت رايلي (١٩٦٢)

سنة الانجاز : ٢٠٠٤

الخامة : أكريليك على كانفاس

القياس : ١٧٦ سم × ١٧٦ سم

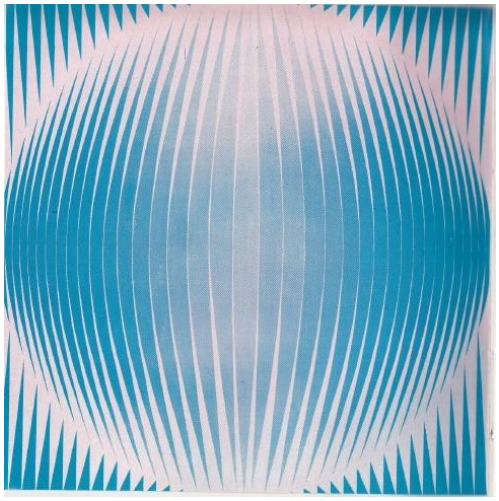
تكوين لوني مجرد يتضمن مساحات لونية متداخلة مع بعضها وعمودية كمساحات لونية أو قطع هندسية ملونة تتساقط بحرية دون ضابط في فضاء إفتراضي مفتوح ، لأن المساحات اللونية وبفعل تماثلها مع بعضها توحي أن القطع الملونة هي قصاصات إقتطعت من مساحة كبيرة فتركت مساحة لونية تتيح للمتلقي من رؤية اللون خلالها ، فتولدت تكرارية في المساحات المقتطعة مع نظيرتها ، وعليه تتحرك عين المتلقي بإتجاهات متعددة تولد رؤية حركية دينامية لا يشوبها الثبات ، وهذا أحد إشتراطات الفن البصري بأنه حركة إفتراضية واهمة ، ومن ثم يتداخل الزمن بالمكان ضمن منظومة فكرية وجمالية .

فالوحدة والتكرار بوصفهما أحد العناصر الجمالية التي تؤسس للرسم البصري أشتغل الفنان على التأكيد عليهما فأولاهما قيمة وسيادة تفضي إلى إشاعة الحركة وديمومتها بشكل لا يتوقف تترقبه العين ، بمعنى أن هذه العناصر لايقتصر تفعيلها لقيمة اللوحة على تمظهراتها المرئية ، إنما تتعدى إشتغالاتها إلى خارج حدود السطح البصري ، فتوهم أن الأشكال المتحركة تخرج وتدخل من بين ثنايا السطح البصري ، كمفصل إشتراطي للفن البصري op art ، مما يولد تفاعلاً أساسه التنظيم الشكلي للسطح الهندسي المبتنية عليه اللوحة ، ولأن اللوحة البصرية بوصفها مابعد حداثية بنيت على إشتغالات الحداثة في الرسم الأوروبي لاسيما تقنيات الإنطباعية التي أزاحت النص الواقعي عن نسقيته المألوفة ففعلت النظام الهندسي بديلاً مكافئاً للواقع بطريقة علمية ، فضلاً عن مقاربة النموذج الحالي للوحة الإنطباعية بأنها أخضعت الصورة وجدانياً للحظة الرسم كشعور بالزمن ، والتي قادت الرسم الحديث إلى التجريد بتجاوز المنظور والتشريح كأهم متواضعات الرسم التشخيصي الواقعي ، أما الجانب الآخر الذي أسس له الفنان البصري بشكل عام أنه أزاح البعد الفكري من اللوحة البصرية وإكتفى بإشاعة الصورة التزيينية .

تحقق الفعل والإيقاع البصري على وفق توزيع الفنانة المساحات اللونية على السطح البصري على هيئة أشكال ليست منتظمة لكنها مهذبة التشكل ، لذا عمدت الفنانة لى خمسة الوان هي (الأزرق والأخضر والأصفر والرمادي والأبيض) فوزعها بشكل محسوب جمالياً غاب فيه الموضوع وتقدم الشكل اللوني ، فضلاً عن تشتت البؤرة المركزية التي أوجدت إطاراً مشتتاً ومتشظياً بفعل الحرية التي حبتها الفنانة لإشتغال على تلقائية المساحات اللونية وإرتجال توزيعها ، بمعنى بساطة التنفيذ الظاهرة على السطح البصري لاتفترض خلوها من الدلائل الفكرية والجمالية ، فالتكرار في الوحدات الهندسية (المربعات المؤشرة ، الأشكال المستدقة ، المتماثلة برغم تباين ألوانها يعد أحد القيم الجمالية البنائية التي تؤسس لنظام هندسي مغلق (مثلث ومربع وأشكال متعددة الأضلاع)

فالنموذج يفيض بإنفتاحه الدلالي بعد أن أسقطت عنصري الزمن والمكان بوصفها لوحة تنتظم تحت مفاصل التجريد الذي غيب المنظور الأكاديمي ، وبملاحظة إشتغالات الفناتن على الوهم البصري تبين أنه إشتغال عقلي وعلمي مدرك على وفق بناء الأشكال الهندسية وهي قد أخذت مساحتها في الإشتغال من التجريدية الهندسية والغنائية ، ولأن التجريدية أوجدت الصفرية في الفن بفعل تكسرات القيم الشكلية والأيقونية ، لذا إفترضت بصريات (رايلي) الوجود الحركي بفعل الدينامية التكرارية ، بمعنى حضور الزمن والمكان بشكل فاعل في اللوحة .

الانموذج (٤)



إسم العمل الفني : دائرة ومربع

إسم الفنان : هاشم سمرجي

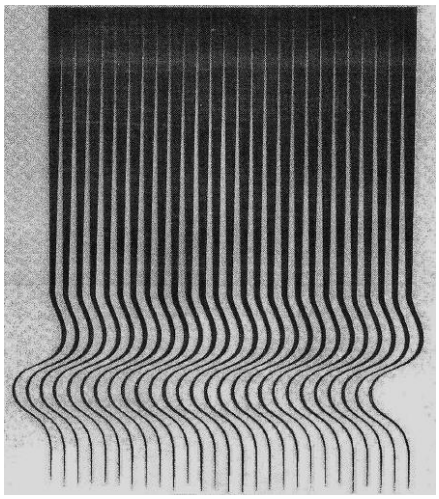
المادة : إكواتنت بالألوان

القياس : ٣٩ سم × ٣٩ سم

تكوين لوني لشكل دائري يمس محيطه محيط المربع الذي تأسس كقاعدة وإطار عام للعمل وذلك في أربع نقاط منتصف أضلاع المربع ، مما ينتج أربع مثلثات في الزوايا ، وبشكل عام يقسم العمل بكليته (الدائرة المركزية والمربع) إلى أقسام من شرائط زرقاء اللون مخروطية مساحتها واسعة في الوسط وتضيق حتى تتلاشى المساحة في نقطة في العلى والأسفل ، هذه التقنية تولد حركة مستمرة وغير

متناهية من الوسط (الدائرة) إلى الجوانب العمودية ، ولكنها في الجوانب العرضية (مستقيما المربع الأعلى والأسفل) يوحيان بتلاشي الحركة الدائبة عندهما

ولعل من تقنيات الفن البصري التناظر الذي أوجده الفنان وأكد عليه ليخلق سيادة مضافة إلى سيادة الكرة في حجمها الكبير ، وهذه السيادة بالضرورة تخلق نوعاً من الرمزية وتساؤل لمبتغى الفنان ، لا سيما تجاوزت هذه المدرسة الجوانب الفكرية والموضوعية ولكنها أكدت على القيمة الجمالية التزيينية.



الانموذج (٥)

إسم العمل الفني : تكوين ١

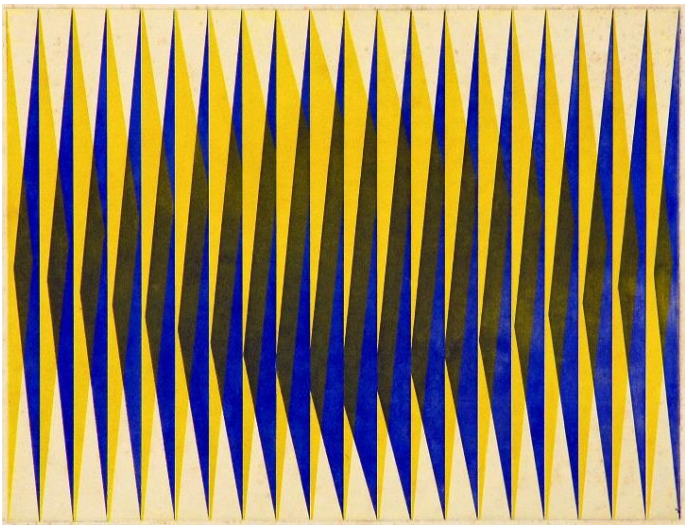
إسم الفنان : هاشم سمرجي

المادة : إكواتنت بالألوان

القياس : ٣٠ سم × ١١٥ سم

شرائط وخطوط باللون الأسود متوازية ومتباينة المساحة من أعلى إلى الأسفل ، بمعنى تتناقص مساحة الشريط الواحد من الأعلى إلى الأسفل ، فتماسها في الأعلى يوحي بتلاصقها كأنها قطعة واحدة ما تلبث هذ الشرائط أن تتحول إلى خطوط بمساحة قلم الخط الواحد وتتباعد عن بعضها مما تترك بينها مساحات فارغة يتبين منها لون رصاصي .

وحالما تصل الخطو او الشرائط إلى الربع الخير من السطح البصري الأسفل حتى تظهر تعرجات وإلتواءات مقصودة تعطي إيهاماً بحركة لولبية يميناً ويساراً ، فتبث شعوراً بإقتراب الخطوط من المتلقي مرة وتبتعد مرة أخرى . وحركة الخطوط أو الشرائط السوداء من الأعلى يقابلها حركة لخطوط وشرائط باللون الرصاصي من السفل إلى الأعلى ، كنوع من ثنائية الحركة وتقابلاتها بالألوان الحيادية (الأسود والرصاصي)



الانموذج (٦)

إسم العمل الفني : حركة ٢

إسم الفنان : هاشم سمرجي

المادة : إكواتنت بالألوان

القياس : ٤٣ سم × ٥٧ سم

تشكيل تصميمي متعدد الألوان (الأسود ، الأزرق ، الأصفر) على أرضية فاتحة من درجات ما بين الأصفر والأبيض (الأوكر الفاتح) وبفعل التكرار الذي يبثه السطح البصري لعدد من التكوينات الهندسية المنتظمة (المثلث) وبتناوب في مساحاتها ، إذ تتوسع مساحتها في الوسط وتنحسر وتتقلص على الأطراف ، والأشكال بفعل شكلها العمودي على (أي متكررة بشكل عمودي) توحي بعدد من الشخصيات أو الرايات أو الأشرعة ، أو أي شكل يمكن تصوره المتلقي ، فهو شكل مفتوح بالتصور على المتلقي . وما يبعث على الحركة إلى جانب التكرار وتباين المساحات ، هناك آلية تعد تقنية إبداعية ، وهي أن مساحة اللون الأسود والأزرق تختلف مساحة في القطعة الواحدة عن القطع الهندسية الأخرى ، بل أن توزيعها في كل قطعة هندسية يختلف ، مما يبعث على الحركة الدورانية ما بين القطع كنوع من الوهم البصري المفترض بالفنان قد إبتغاه ، والجانب الذي يؤكد هذه الحركية الإفتراضية للقطع المثلثة أن كل مثلث يرتكز على رأس زاوية حادة ، وقاعدته بإتجاه الجهة اليمنى يقابلها رأس المثلث إلى جهة اليسار بزاوية منفرجة ، والتقنية والتنظيم الهندسي هنا عدم تساوي رؤوس المثلثات وعدم وقوعها على خط عرضي واحد ، مما يعطي إحساساً بالحركة المستمرة التي لا تقف لحظة .

كذلك يشتغل اللون الأصفر وبتصورات عديدة ، منها أن يكون ظلاً للمثلثات بلونها الأسود والأزرق ، وتتناوب هذه الظلال لتكون مرة أخرى للأسود والأزرق ظلالاً للون الأصفر ، وهذا نوع آخراً من تقنية الحركة الإفتراضية في الفن البصري ، فتولد غنائية راقصة للمثلثات بوصفها توحي بنساء راقصات على أنغام متناسقة تولد نوعاً من المتعة والإستقرار والتأمل ، بما تقارب الرقصات الغربية والعربية بذات الوقت عبر تنغيمات منتظمة ، والعمل كغيره من الفنون البصرية التجريدية تشتغل على فلسفة الجمال والتزيين دون النظر إلى المضوع أو فكرة يسعى الفنان من توصيلها للمتلقي .

وتأسيساً على ما ذكر أن السيادة التي هي أحد تطبيقات الشكلانية الروسية والرمزية حاضرة بشكل لا يحتاج جهد وفكر عال من تشخيصه ، فضلاً على منظومة التحفيز التي يولدها العمل الفني من بثها في المتلقي بشكل كبير وفاعل لقراءة جديدة متغايرة ومنتجة لرؤى خارج منظومة الفن البصري .

الفصل الرابع : النتائج والإستنتاجات

النتائج ومناقشتها :

من خلال تحليل النماذج عينة البحث وقراءة الأعمال الفنية ذات التكوين الغروتسكي توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج والتي تشمل مجمل النماذج بشكل عام ، وقد أجملتها الباحثة بما يأتي :

١- على وفق تحليل النماذج كلها ظهرت هناك حركة إيهامية لا تتوقف بل انها ذات حضور متواصل في التحرك .
٢- ما جاء به سمرجي من طرح يميل إلى توظيف الخطوط والشرائط الهندسية بشكل يفوق المساحات والأشكال الهندسية المنتظمة التي رسمتها رايلي مع ان رايلي إستخدمت الشرائط كذلك
٣- تسعى رايلي إلى منظومة جمالية دون النظر إلى موضوعة معينة كأن تكون موضوعة فكرية ، في حين كانت أعمال سمرجي تميل إلى تصاميم ذات موضوعات وأشكال متداولة في الحياة ولكن بتجريد عال
٤- تؤكد الأعمال بحركيتها المستمرة على بث مفاهيم فكرية بالرغم من تجريديتها ، فتشكل معطى روحيا ووجدانياً ، ولكنها عند رايلي تمثل رؤية غربية ذات مناخ عقلي ، في حين تمثل عند سمرجي لشرقيته وتعاطيه مع المفاهيم الغربية تمثل مزاوجة ما بينه الشرقي الوجداني والغربي العقلي

الاستنتاجات :

وإجمالاً لما توصلت إليه الباحثة من نتائج إستخلصت عدد من الإستنتاجات يمكن طرحها بالشكل الآتي :

١- بانت النماذج بأنها متوازية مع آلية تطبيق الشكلانية الروسية على وفق عناصرها النقدية
٢- لا شك تمثل الأعمال عند كلا الفنانين (رايلي و سمرجي) مناخاً يبث قيم مزدوجة ما بين الشرقي والغربي بفعل مرجعية كل منهما
٣- تمثل النماذج منظومة مثالية للتجريد وقد تبنتها النظرية الشكلانية الروسية ، لأنها تشتغل على ما هو خارج الموضوع والفكر ، فقد إعتمدت على ما هو ضمن كينونة العمل الفني دون النظر إلى ما يحيطه .

ثبت المصادر

١- أحمد حسن ، في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الأمان للنشر والتوزيع ، ط ١ ، الرباط ، المغرب ٢٠٠٤.
٢- باختين . ميخائيل ، شعرية دستويفسكي ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر، ط ١ ، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦.
٣- البازعي . سعد ، وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط٣، المغرب– لبنان، ٢٠٠٢.
٤- باونيس . الآن ، الفن الأوروبي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
٥- بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٦.
٦- بروب ، فلاديمير ، مورفولوجية الخرافة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط ١ ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٦.

٧- بياجيه ، جان ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، منشورات عويدات ، ط ٤ ، بيروت ، ١٩٨٥
٨- بيتر ، شتاينر ، المدرسة الشكلانية الروسية ، ترجمة خيري دومة ، ضمن موسوعة كيمبردج في النقد الأدبي ، ج ٨ ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ٢٠٠٦.
٩- تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد المعاصر _ دراسة في الأصول والملامح والأشكال النظرية والتطبيقية ، مكتبة إقرأ ، ط ١، قسنطينة ، الجزائر ٢٠٠٦ .
١٠- تودوروف و (آخرون) ، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢.
١١- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩٤ .
١٢- الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب ، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، دروب للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ٢٠١١ .
١٣- الدليمي ، منذر فاضل حسن ، العدمية في رسم ما بعد الحداثة ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ٢٠١٢.
١٤- رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر ٢٠٠٦ .
١٥- رينيه . وليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد جابر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧.
١٦- زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ، ط ١ ، بيروت ، القاهرة ١٩٧٩ .
١٧- زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، مشكلات فلسفية (٨) مكتبة مصر، ب ت .
١٨- ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، بيروت .
١٩- سميث . إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة إبراهيم جبار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت، ١٩٩٥ .
٢٠- سيزا قاسم ، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ، مدخل إلى السيميوطيقا ، ج١ ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب .
٢١- شكلوفسكي ، ف ، وتر القوس ، موسكو، ١٩٧٠.
٢٢- صلاح رزق ، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٢.
٢٣- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط ٣ ، بيروت ، لبنان ١٩٨٥ .
٢٤- _____ ، مناهج النقد المعاصر ، ميريت للنشر والمعلومات ، ط ١ ، القاهرة، ٢٠٠٢ .
٢٥- عبدالملك مرتاض ، في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة ، الجزائر ٢٠٠٢ .
٢٦- عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠.

٢٧- الغذامي . عبد الله محمد ، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٤ ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ .
٢٨- فيغوفسكي . ل. س ، سيكولوجيا الفن ، موسكو، ١٩٦٨.
٢٩- كارتر . دافيد ، النظرية الأدبية ، ترجمة د باسل المسالمة ، دار التكوين ، ط ١ ، دمشق ، سورية ، ٢٠١٠ .
٣٠- محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
٣١- محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لبنان،١٩٩٦ .
٣٢- المناصرة . عز الدين ، لغات الفنون التشكيلية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣ .
٣٣- الهويدي . صالح ، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، ٢٠٠٧ ،
٣٤- وائل سيد رحيم ، تلقي البنيوية في النقد العربي – نقد السرديات أنموذجاً – ، دار العلم والإيمان والإسكندرية ، مصر .
٣٥- الولي ، محمد ، الشكلانية الروسية لفكتور إيرليخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ٢٠٠٠ .
٣٦- وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث . رؤية إسلامية ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، سوريا ، ب ت.
٣٧- ويد ، نيكولاس ، الأوهام البصرية . فنها وعملها ، ترجمة مي مظفر دار المأمون للترجمة والنشر ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٣٨- يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد ، منشورات الإختلاف ، ط ١ ، الجزائر ٢٠٠٨

الرسائل والأطاريح الجامعية

٣٩ – جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠١٢.
٤٠ القره غولي ، محمد علي علوان ، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦.
٤١ المشهداني ، ثائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .

المواقع الالكترونية:

٤٢ –الغرافيك العراقي في برلين عام ١٩٦٦ http://almilwana.blogspot.fr/2017/02/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.html
٤٣- نحو الرؤيا الجديدة" http://almilwana.blogspot.fr/2017/10/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.htm

Establish sources

1- Ahmed Hassan, In Contemporary Critical Curricula, Dar Al-Aman for Publishing and Distribution, 1st Edition, Rabat, Morocco, 2004.

2- Bakhtin. Mikhail, Dostoyevsky's poetry, translated by Dr. Jamil Nassif Al-Tikriti, Toubkal Publishing House, 1st Edition, Casablanca, Morocco 1986.

3- Al-Bazai. Saad and Megan Al-Ruwaili, A Literary Critic's Guide, Arab Cultural Center, 3rd Edition, Morocco-Lebanon, 2002.

4- Bowness. Now, Modern European Art, translated by Fakhri Khalil, reviewed by Jabra Ibrahim Jabra, Al Mamoun House for Translation and Publishing, Baghdad.
5- Bassam Qotous, Introduction to Contemporary Criticism Curricula, Dar Al-Wafa Our Publishing and Publishing, Alexandria, 2006.
6- Propp, Vladimir, Morphology of Superstition, translated by Ibrahim Al-Khatib, Moroccan Company for United Publishers, 1st Edition, Casablanca, Morocco 1986
7- Piaget, Jean, Structuralism, translated by Aref Mneimneh and Bashir Aubry, Oweidat Publications, 4th Edition, Beirut, 1985
8- Peter, Steiner, The Russian Formalistic School, translated by Khairy Duma, in the Cambridge Encyclopedia of Literary Criticism, C8, Cairo, National Center for Translation, 2006.
9- Taouririt, Lectures on the Curricula of Contemporary Criticism _ A Study in the Origins, Features and Theoretical and Applied Forms, Iqra Library, 1st Edition, Constantine, Algeria, 2006.
10- Todorov and (others), The Theory of Formal Approach - Texts of Russian Formalists, translated by Ibrahim Al-Khatib, Arab Research Foundation, 1st Edition, Moroccan Company of United Publishers, 1982.
11- Hassan Nazim, Concepts of Poetry, Arab Cultural Center, Beirut, 1994.
12- Al-Khuzai, Abd al-Sada Abdel-Saheb, Abstract Painting between the Islamic View and the Contemporary Vision, Paths for Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, Jordan 2011.
13- Al-Dulaimi, Munther Fadel Hasan, Nihilism in Postmodern Painting, Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, Safa House for Printing, Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, Jordan 2012.
14- Rachid Ben Malek, Dictionary of Semiotic Analysis of Texts Terms, Dar Al-Hikma, Algeria, 2006.
15- Renee. Walek, Critical Concepts, translated by Muhammad Jaber, The World of Knowledge Series, Kuwait 1987.
16- Zaki Naguib Mahmoud, On Philosophy of Criticism, Dar Al-Shorouk, 1st floor, Beirut, Cairo 1979.
17- Zakaria Ibrahim, The Structure Problem (Spotlight on Structuralism), Philosophical Problems (8), Egypt Library, B.
18- Stolentis, Jerome, Art Criticism - An Aesthetic and Philosophical Study, translated by Fouad Zakaria, Arab Foundation for Studies and Publishing, 2nd Edition, Beirut.
20- Seza Kassem, Semiotics on Some Concepts and Dimensions, Introduction to Semiotics, Part 1, Oyoun Al Maqarat Publications, Casablanca, Morocco.
21- Shklovsky, F., The bow tendon, Moscow, 1970.

22- Salah Rizk, Literary Text An Attempt to Establish an Arabic Critical Curriculum, Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, Cairo 2002.
23- Salah Fadl, The Theory of Constructivism in Literary Criticism, Publishing House of New Horizons, 3rd Edition, Beirut, Lebanon 1985.
24- _____, Methods of Contemporary Criticism, Merit Publishing and Information, 1st Edition, Cairo, 2002.
25- Abd al-Malik Murtad, in the theory of criticism, a follow-up to the most important contemporary critical schools and a monitoring of their theories, Dar Houma, Algeria, 2002.
26- Abdullah Ibrahim and others, Knowledge of the Other, Arab Cultural Center, Beirut, 1990.
27- Al-Adhami. Abdullah Muhammad, Sin and Thinking from Structuralism to Anatomical, Egyptian Book Authority, 4th Edition, Alexandria, 1998.
28- Vygovsky. to. S., Psychology of art, Moscow, 1968.
29- Carter. David, Literary Theory, translated by Dr. Basil Al-Masalmeh, Dar Al-Takween, 1st Edition, Damascus, Syria, 2010.
30- Mahmoud Amhaz, Contemporary Fine Art 1870-1970, Dar Triangle for Design, Printing and Publishing, Beirut, 1981.
31- Mahmoud Amhaz, Contemporary Artistic Currents, The Publications Company for Distribution and Publishing, 1st Edition, Beirut, Lebanon, 1996.
32- Advocacy. Ezz El-Din, Languages of Plastic Arts, Majdalawi House for Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, Jordan, 2003.
33-Al-Huwaidi . Saleh, Modern Literary Criticism, Its Issues and Methods, 2007,
34- Wael Sayed Rahim, Receiving structuralism in Arab criticism - the criticism of narratives as a model -, Dar Al-Ilm wa-Iman and Alexandria, Egypt.
35- Al-Wali, Muhammad, Victor Erlich's Russian Formalism, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco 2000.
36- Walid Kassab, Methods of Modern Literary Criticism. An Islamic vision, Dar Al-Fikr, 1st floor, Damascus, Syria, P.O.
37- Wade, Nicholas, Optical Illusions. Her Art and Work, translated by May Muzaffar, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1st Edition, Baghdad, 1988.
38- Youssef and Glesy, The Problem of the New Arab Critical Term, Publications Al-Ikhtilaf, 1st Edition, Algeria 2008
University messages and dissertations
39- Jinan Muhammad Ahmad, Contemporary Epistemology and Constructivism of Postmodernism, Unpublished PhD thesis, University of Baghdad, 2012.
40- Al-Karaghuli, Muhammad Ali Alwan, Aesthetics of Design in Postmodernism, Unpublished PhD thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2006
41- Al-Mashhadani, Thaer Sami, The Intellectual and Aesthetic Concepts of the Employment of Raw Materials in Postmodern Art, Doctoral Thesis, Unpublished, Faculty of Fine Arts, University of Babylon, 2003.
websites:
42- Iraqi graphics in Berlin in 1966 http://almilwana.blogspot.fr/2017/02/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.html
43- Towards a new vision "http://almilwana.blogspot.fr/2017/10/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.htm