بحث (٤)

اسبقية الصورة المرئية على الصورة الذهنية أو المفهوم في العمل الفني

د/ أويس محمود سناجلة

الرتبة مدرس (ب)

جامعة البلقاء التطبيقية –كلية اربد الجامعية–الاردن

Abstract

In this study, we tried to prove that visual sensations form the first perceptions, especially in artistic directions, and that the artistic trends that tried to rebel against reality also kept its components and remained realistic. This confirms the nature Pervasive in all our expressions, a turns out that abstraction and cubism prove that the power of the visual as a stimulant and the primary instigator is manifested in color, shape, shadow and light, and they possess special magic and power away from any realistic representation, that is, what we see only as a liberator of any dimension is more important in the eyes of these two technical schools and stronger in expression. That prove The truth of our thesis, and the distance from reality was a proof that we are immersed in it so much, and its symbols became pure plastic symbols for us. This study focused on visual as a visual manifestation in the works of art, whether classical or realistic or modern trends, although it paved the way by emphasizing the importance of visual stimuli in our cultures and beliefs .even in our names

This study was came in two sections, the first section on the importance of visual stimuli in the universe, nature and the local environment, as an introduction to present the second section, the importance of the visual stimuli in both the cubistic and abstract as trends coused revolution or reality and representing it.

الملخص

لقد حاولنا في هذه الدراسة اثبات أن المثير الحسي المرئي يشكل ادراكاتنا الأولى ، خاصة في الاتجاهات الفنية ، وأن الاتجاهات الفنية التي حاولت التمرد على الواقع بقيت أيضا عناصرها ومكوناتها واقعية ، وهذا يؤكد تغلغل الطبيعة في كل تعبيراتنا ، واتضح انه حتى التعبيرات الشكلية المختزلة في التجريدية والتكعيبية تثبت قوة المرئي كمثير ومحرض بدئي تجلى في اللون والشكل والظل والضوء وأنهم يمتلكون سحرا خاصا وقوة بعيدا عن أي تمثيل واقعي ، اي أصبح ما نراه فقط محررا من أي بعد هو الأهم في نظر هاتين المدرستين الفنيتين وأقوى في التعبير وربما هذا يؤكد صدق أطروحتنا ، وأنه كان في البعد عن الواقع اثبات اننا منغمسين فيه أكثر لدرجة أنه اصبحت مفرداته رموزا تشكيلية خالصة لدينا. لقد ركزت هذه الدراسة على المرئي كظواهرية تتجلى في الأعمال الفنية سواء كانت كلاسيكية واقعية أو اتجاهات حديثة ، مع انها مهدت لذلك من خلال تأكيدها على أهمية المثير المرئي في ثقافاتنا وعقائدنا حتى في أسمائنا.

وقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين ، المبحث الأول حول أهمية المثير المرئي في الكون والطبيعة والبيئة المحلية ، كتمهيد لتقديم المبحث الثاني وهو أهمية المثير المرئي في الاتجاهين الفنيين التكعيبية والتجريدية كاتجاهات شكلت ثورة على الواقع وتمثيله .

المقدمة

هذه االدراسة ليست لتناول الظواهرية واثرها في الادراك ، هذا المفهوم القديم الذي بحثه كثير من المفكرين التجريبين من امثال الفيلسوف الإنجليزي جون لوك John Locke (ت ١٧٠٤،) والفيلسوف الأسكتلندي ديفيد هيوم David Hume (ت ١٧٧٦) والذين خالفوا مثالية الفيلسوف الإغريقي افلاطون والفيلسوف الألماني هيجل Wilhelm Hegel (ت ١٨٣١،) وعقلانية الفيلسوف الألماني ايضا كانط (Kantت ١٨٠٤،) والفيلسوف الفرنسي ديكارت Descartes(ت ١٦٥٠،) بتغليب العقل والفكر على التجريب أو اسبقية الوعي على المادة ولكن الدراسة محاولة لإثبات اهمية المثير المرئي في الإدراك خاصة في الاتجاهات الفنية التي حاولت التمرد على رسم الواقع أو التقليل من شأنه في خلق الأعمال الفنية وذلك باختيار اتجاهين أو مدرستين هما من اكثر المدارس الفنية تمردا على الواقع ، ولكن رأيت قبل الدخول الى صلب موضوعي أن أقدم مبحثا يمهد لدخولي في الموضوع ، وذلك ايمانا من أن كل ما حولنا من أشياء ملموسة نستطيع أن نراها بأعيننا، مسؤولة عن توالد أفكارنا ومفاهيمنا ، فهي التي نتصارع معها لكي نحقق ذواتنا ، محاولين أن نفهم موضعنا في هذه المنظومة عبر صراع طويل يمتد على مدى حياتنا كلها، فالأصوات صنعنا منها الموسيقى ، والأشكال والألوان صنعنا منها عالما من فن الرسم والتصوير، والكتل كانت دافعنا لفن النحت والعمارة ، وحركة الجسد كانت جوهر الفنون الأدائية مثل الرقص الذي كان وما يزال في طقوسنا الاجتماعية والدينية ، فكان الرقص طقس لجلب المطر أو طرد الأرواح الشريرة أو جلب البركة والخير ، وما زالت حركات اجسادنا ظاهرة جلية في التعبير في عباداتنا من صلاة ودعاء ، وفي مناسباتنا الاجتماعية من حزن وفرح ، وفي لغاتنا فهناك لغة الاشارة للصم فهي حاضرة بيننا، كما أن كثير منا لا يستطيع الكلام دون استخدام التعبير بالحركات الجسدية خاصة في التعليم في المدارس والجامعات ، والسيمترية في أعضائنا الخارجية المرئية كانت عاملا مهما في خلق مبدأ السيمترية في فن العمارة والزخرفة ، والتكرار في الحياة الذي نراه من نوم ويقظة وليل

ونهار وصيف وشتاء ، جعل من التكرار قيمة جمالية ومنهج حياة وأساس فني . مع ان هيجل يقول ان الجمال الفني اعلى من الجمال الطبيعي لأنه من صنع العقل ، وهو جميل لأنه فكرة (لاكوست ،٢٠٠١) ولكن هل العقل يستطيع خلق جمال دون محرض ، ولماذا اعمالنا تشبه بيئتنا ومحيطنا اذاً ؟ ومع ماذا تفاعل العقل لتتولد الفكرة ؟ فهل هذا كله من فعل العقل وحده ؟ اسئلة لا بد ان نواجهها امام هذا الطرح الذي يعلي من الفكرة الناشئة على حساب المنشأ وهو العالم المحيط .

لقد كانت الصورة المرئية هي الفيصل في الإدراك والتعليم والتدريب، ولذلك في كل مجالات حياتنا نتحدث عن الصورة ، في التاريخ وفي الأديان وفي الأدب و الشعر وفي اللغات . بالصورة يصل الادراك الى حد الإشباع بها فتبدأ مرحلة ثانية من المفهوم الذهني أو الصورة الذهنية إن جاز لنا التعبير ، بهذه الصورة الذهنية تبدأ أولى مراحل التجريد أو صورية الشيء ويفترض الاتجاه التجريبي في الفلسفة إن الحواس نوافذ الفكر ، فالعقل صفحة بيضاء يتلقى مدركاته من الانعكاسات الحسية للأشياء المحيطة ، ويرى "عمانويل كانت" Immanuel Kant (ت ١٨٠٤) كونه لم ينحي التجريب نهائيا امام العقل ، أن جميع محتويات الادراك مستمدة من التجربة بعدياً ما خلا صورتي الزمان والمكان الفطريتين بداخله قبلياً (معلوف ، ٢٠١٠ ص ١١٩) كما يقول ديفيد هيوم ان قدرة الذهن خلاقة لكنها لا تتعدى ملكة التركيب والنقل والزيادة والانقاص للمواد التي تزودنا بها الخبرة والحواس فحين نفكر في جبل من ذهب فإننا نجمع بين صورتين ذهب وجبل وحين نتصور حصانا فاضلا لأن الشعور الذي لدينا عن انفسنا يسمح لنا بتصور الفضيلة ، فيمكننا ان نوحد ما بين هذه وهيئة الحصان وشكله ، باختصار ان كل مواد التفكير مستمدة من الحواس الخارجية (هيوم ت ٢٠٠٨) .

في الغالب الاعم لا نستطيع فهم فعالية ما أو الوصول الى معنى دون تشكيل صورة مرئية في المخيلة ، وأقصد الصورة المرئية كمعيار للتأكد من حقيقة ما أو فعالية ما أو حالة ما ، ولدعم هذه النظرية أو الفرضية ان شئتم نتذكر كلام الفراهيدي(ت،١٧٥ه) عن المعنى حيث

قال : المعنى هو محنة الشيء وحاله الذي يصير اليه أمره ، حيث جعل المعنى حال ومحنة وهي الصورة (معلوف ،٢٠١٠ ص١١٦) فحتى في اللغة هناك الحرف كصورة مرئية ليذكرنا بدلالة معينة ، وقبل ذلك كان الحرف صورة الشيء او شكل رمزي له وقبل هذا كله كان الانسان يستخدم الإشارة وحركة الجسد أيضا كصورة مرئية للتخاطب ، وفي الأغلب دائما نتحدث عن الصورة سواء في الادب والشعر أو الدين والتاريخ وحتى الموسيقى رغم انفرادها في المخاطبة كصوت ، الا انها تثيرنا أكثر حينما يبعث فينا ذاك الصوت صورة ما يستدعيها من ذاكرة الماضي و يبدعها للمستقبل . هناك صور كثيرة منها الصورة اللفظية في اللغة والصورة التوثيقية نلتقطها بآلة تصوير ، والصورة العقلية من احلامنا وتخيلاتنا ، والصورة البصرية المنعكسة من الطبيعة ، والصورة التشكيلية في فن الرسم والنحت ، (شاكر ، ٢٠٠٥ ، ص ١٩٣) .

ما نقصده في اسبقية الصورة ، هو الاهمية القصوى للمرئي والدور الكبير في ادراك الفعالية بشكل اكثر تحديدا ووضوحا ، وما نقصده ايضا هو ترتيبها في الادراك كسابقة شكلية لونية على المفهوم المجرد للحدث، سابقة على التحليل الذهني وهذا الاخير لا بد ان يُبنى عليها ، والا تاهت الامور وتلاشت . ذكر عالم التربية الامريكي جيروم برونر Jerome Bruner (ت ، ٢٠١٦) ان الناس يتذكرون ١٠% فقط مما يسمعون و٣٠% مما يقرأون و٨٠% مما يرون أو يقومون به . في هذه الدراسة سوف نؤكد شيئا واحدا ومهما الا وهو الأسبقية لتلك الصورة ، وسنحاول التركيز على هذه الجزئية ما أمكن لنؤكد هذه القضية أولا ، وكما سنوضح مدى أهمية الصورة المرئية في مدركاتنا الحسية . فالحواس هي مدخل الفكر ، والعين هي المدخل الأهم لكل ما يحيط بنا من فعاليات وظواهر واحداث وصور ، وقد تنتابنا الحيرة ويداخلنا الشك في ما نسمع أو نشم أو نلمس ، ولا تكتمل الصورة الا بالرؤيا حيث تتلاشى الحيرة ويتبدد الشك امام الصورة المرئية التي تؤكد الحدث او الظاهرة وتزيل عنها اللبس .

في هذه الدراسة سوف يكون هناك مبحث عن المرئي كظواهر كونية وطبيعية وبيئية تشكل مفاهيمنا ، والمبحث الثاني سوف يكون عن مدرستين من مدارس الفن الحديث هما التكعيبية والتجريدية كمدارس تمردت على رسم الواقع ونشدت التغيير ، فهل اختفى الواقع فيهما ؟ وهل شكلتهما الافكار الخالصة ؟ وهل اختفى أثر المرئي فيهما ؟ هذا ما سوف تحاول هذه الدراسة الاجابة عليه .

مشكلة البحث

لا شك ان القول بأن الافكار تنجم عن المادة أو الواقع الخارجي هي افكار كل التجريبيين لكن هذه الدراسة ليست لبحث ظواهرية لوك او هيوم ، فالأمر في هذه الدراسة محدود في محاولة اثبات اهمية المرئي في الطبيعة كباعث للفكرة والمفهوم ، وتطبيق ذلك على مدرستين من مدارس الفن الحديث فقط وهي التكعيبية والتجريدية كمدارس تمردت على الواقع ، رغم حضوره الفعال كواقع مرئي قبل الحواس الاخرى من سمع ولمس التي لم تكن بنفس الاهمية خاصة في الاتجاهات الفننية، لأن الصورة تتغلغل في كل افكارنا وهي الباعث الاول عليها.

اهمية الدراسة

تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تؤكد على اهمية المشهد الحسي المرئي اولا كباعث لوجود فكرة على صعيد المفهوم في مجالات حياتية كثيرة وخاصة في الاتجاهات الفنية التي تمردت على الواقع والاتجاه التمثيلي له .

اهداف الدراسة

- اثبات اهمية المرئي في المحيط على وجه الخصوص كصورة في ميلاد الفكرة .
- تلمس الصورة المرئية في أغلب النشاطات البشرية من خلال أمثلة محددة.
- تلمس الصورة المرئية الواقعية في التكعيبية والتجريدية رغم تمردهما على الواقع.
- اثبات أن الواقع لم يختفي في التجريدية والتكعيبية بل أصبح رمزاً للواقع .
- إن الافكار لوحدها لا تنتج شكلا في الفن حتى في الفن التجريدي الخالص من.

منهج البحث

منهج وصفي تحليلي

حدود الدراسة

مبحثين فقط هما

- المبحث الاول لإثبات اثر الظواهر المرئية كونية وطبيعية وبيئية في خلق افكار واساطير وعقائد (المفهوم) وهو كتمهيد لتقديم المبحث الثاني .
- المبحث الثاني اهمية المظهر المرئي في الطبيعة كباعث للفكرة في اتجاهات فنية حاولت التمرد على الطبيعة والواقع ، التكعيبية والتجريدية مثال.

المبحث الأول

المظهر الحسي المرئي واثره الفاعل

دعنا نقسم ذلك الى مايلي :

- ظواهر كونية وطبيعية
- مؤثرات بيئية

الظواهر الكونية والطبيعية

الادراك يرتبط بمجموعة عمليات يتم من خلالها تنظيم المعنى وتجميعه واعطائه للمثيرات الحسية وعملية الادراك لا تتحد فقط من خلال الاشياء الخارجية التي ندركها ، لكنها تتحد وتتشكل ايضا من خلال مجموعة كبيرة من العوامل المؤثرة من انتباه ودافعية وتنظيم وخبرة سابقة وخداع بصري وتشويه وشكل وارضية (شاكر ، ٢٠٠٥) ولكن السؤال كيف تطورت هذه العمليات لدى الانسان ؟ وهل تشكلت بمعزل عن المؤثرات الحسية ؟ وهل نقدر أن نقيسها بدون هذه المثيرات ؟ فالمؤثرات الحسية هي الأرضية التي لا بد من وجودها لنستطيع تلمس هذه العوامل ، فاذا عرفنا أن وجود الكون سبق وجود الانسان بمليارات السنين سنعرف ان الانسان تشكل وفقا لهذا القالب الذي نشأ به . فكانت المؤثرات الحسية من بيئة وجغرافيا تؤثر ايضا في الصفات الجسدية فكيف الثقافة والفكر ، فلقد جاء في كتاب (تأثيرات الجغرافيا) Influences of Geographic Environment: On the Basis of Ratzel's System of Anthropo-Geography الصادر ١٩١١ لمؤلفه الين تشرشل سمبل Ellen Churchill Semple (ت١٩٣٢ م) وهي احدى ابرز الجغرافيات الاميركيات أن الانسان في المنطقة الجبلية يختلف عنه في الساحلية او في النهرية وان لكل واحد منه صفات جسدية توافق بيئته ، لأن كل بيئة تحتاج مجهودا جسديا خاصا لمزايا خاصة تتمتع بها هذه البيئة (semple ،١٩١١). فاذا كانت الصفات الجسدية

تخضع للمؤثرات البيئية وهي المادة الحسية المرئية غالبا ، فالأولى ان تتأثر الثقافة والدلالة (المفهوم). يقول الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد ان ما اراه يصبح معيارا وما لا اراه يظل في عداد اللامعقول ، فعن طريق العلم والتجربة اعرف ان هناك عالم في منتهى الصغر لا اراه الا عبر مكبر ، اذاً فمثل هذا المرئي بالواسطة ايضا يقنعني (آل سعيد ، ١٩٩٨) .

ان السماء المفتوحة قديما والبعيدة عن اي تأثير للإضاءة حيث كانت تبدو النجوم بعدد هائل لامعة ومتألقة ، مما كان له دوره في حضور السماء بقوة في كل الحضارات ، فها هي الاهلة والنجوم تعلن عن نفسها في الثقافات القديمة ، وهي حاضرة حتى الآن، فهناك هلال على قمة المئذنة الإسلامية وهلال رمضان والشهر القمري ، والنجمة السداسية في الزخرفة الاسلامية وهي نفسها كما يسمونها اليهود نجمة داوود ، مع ان كثير من الباحثين قالوا انها اسلامية وتعني التقاء السماء بالأرض حيث المثلث العلوي السماء يدخل في المثلث السفلي الأرض ، ان السماء والكواكب والنجوم من قمر وشمس كظواهر مرئية خلقت افكارا وعقائدا لا تحصى على مر التاريخ البشري ، حيث خلقت من الاساطير العدد الهائل ، وأن كل اسطورة كانت تشبه اهلها وبيئتها ومعاناتهم وصراعهم ، ففي مصر الفرعونية عبدو الشمس ، فكان اله الشمس خوفو بالأسرة الرابعة له مركبتين احداهما بالنهار والثانية بالليل تدعى مراكب الشمس ، كما اصبح ابو الهول في الدولة الحديثة اله الشمس ولقب بـــ (حور أم خت) أي الاله حورس في الافق (اديب ،١٩٩٧ ص٧٦-٨٠) كما ان (أتون) الذي عبده اخناتون هو اله الشمس وكان على هيئة قرص الشمس، والقمر هو (تحوت) رسول الآلهة على هيئة طائر او قرد ، و(خنسو) ايضا رب القمر على هيئة صبي وعلى رأسه صورة القمر(Wikiedia.org) كما يتجلى نهر النيل وفيضانه في ثقافتهم والذي منذ كنا صغارا حفضنا الجملة الخالدة – مصر هبة النيل- عن ظهر قلب وما زلنا نحفظها ، وكان الاله (محيت ورت) ومعناها الفيضان العظيم بقرة السماء تلد الشمس حيث ترفع الماء بين قرنيها(Wikiedia.org) وفيضان مصر كان حدثا طبيعيا تسرب عميقا الى

ثقافتهم حيث كانوا دائما يحاولون استرضاء هذا العملاق لكي لا يغضب عليهم ، ففي عهد الملك جسر يقال انه استشار كهنته لطلب العون في سنة مجاعة فأشاروا عليه طلب العون من (خنوم) اله الشلال ، وفي الليل حلم الملك ان (خنوم) يقول له انا الفيضان الذي يرتفع ، وفي الصباح امر الملك ان يقدموا الخير الوفير الى الاله (خنوم) اي النهر (اديب ١٩٩٧ ص٨٠) . اما نجم الشعرى المع النجوم بعد الشمس والقمر والزهرة الذي قال عنه القرآن (وانه هو رب الشعرى) يقال ان فتحة التهوية في حجرة الملكة في الهرم المصري الكبير ماهي الا فتحة لتطل منها الملكة على هذا النجم ، ونجم الشعرى وهو سيريوس عند اليونان . ونجم الشعرى عند المصريين له علاقة بالفيضان حيث يظهر في ١٨ يوليو وقت الفيضان(Wikiedia.org)

وفي بلاد الرافدين تمحورت دياناتهم في العلاقة بين الزراعة والمفكرة الفلكية فأخذ القمر اهمية كمعبود وساعة لمعرفة المواسم ، ولذلك تجلى دجلة والفرات والبيئة العراقية في الثقافة الرافدية وكانت ثقافة الماء المنبعثة من هذين النهرين العظيمين سببا في ظهور فكرة النشوء وارتباطه بالماء ، ولم تكن هذه الفكرة في بلاد الرافدين بحسب بل طاليس المالطي (المتوفي ٤٥٠ ق م) يرى ان المادة الاولية لجميع الموجودات هي الماء ، كما اكد هوميروس ان المياه الازلية مصدر البشر والآلهة (عدنان يحي ٢٠١٥ ص٢٣) وفي حضارة سومر وآشور وبابل عبدو آلهة مثلّت القمر والمطر والسماء والارض والبحر ،(نامو) اله البحر السومري و(ابسو) المياه الابدية و(تيامة) المحيط الخارجي و(آن) اله السماء و(كي) الهة الارض و(نانا) اله القمر و(أنليل) اله الهواء(يحي ٢٠١٥ ص٢٤-٣٦) . حتى ان الطمي الذي يجيء به النهران العظيمان وأثره في حياتهما كان له اعمق الاثر في المفهوم والثقافة الرافدية ، لقد مثلوه بأول الآلهة (لخمو) و(لخامو) وهو ينفصل عن الماء ليتشكل ويظهر(يحي ٢٠١٥ ص٤٢) وهذا يطابق وصفهم وتخيلهم لنشوء الانسان والآلهة من الماء المادة الاولى للحياة الاولى كما هي المادة الاولى لحياتهم واسباب وجود حضاراتهم التي كانت تنشأ على مجاري الانهار ومصباتها .

ان الارض المجدبة الشحيحة ارض عدائية تساهم في انشاء ثقافة عدائية ، فقبائل الصحراء الشحيحة مارسوا الغزو لبعضهم واعتمدوا في حياتهم على السلب والغنائم من القبائل الأخرى الأضعف منهم عدة وعتاداً ، اما الارض الغنية بمصادرها من مياه وخضرة فقد ساهمت في قيام حضارات عملاقة ، فقامت الحضارات الكبرى على ضفاف الانهار والينابيع مثل الحضارة المصرية القديمة على ضفاف النيل والحضارات العراقية السومرية والبابلية والاشورية على ضفاف دجلة والفرات ، فالبيئة ممثلة بكل الظواهر الطبيعية هي التي تشكل حواس الانسان وطبائعه وسلوكاته وافكاره ومفاهيمه فقد أوضح ماركس Karl Marx (ت ١٨٨٣) في الأدب والفن ان تشكيل الحواس هو عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن (الصباغ ،٢٠١٧) فالحواس هي مدخل افكارنا وتصوراتنا عن طريق المحسوس المادي ، ليست الحواس ثقوب في الجسم من خلالها تصب الاحساسات فهي أولا وقبل كل شيء أفعال للطبيعة تقع على الجسم (فنكلشتاين ، ١٩٧٢) .

يقول ميرلو Maurice Merleau (ت ،١٩٦١) انني ارى العالم بعيني التي في جسدي واستطيع أن احرك بهما العالم من حولي ، فهم في مركزٍ على اتصالٍ مع دماغي بواسطة جهاز عصبي حساس ينقل كل ما تراه بالإشارة ، إن طاولتي امامي اراها بعيني وبجسدي ولا أراها إلا إذا كانت في مرمى فعلهما ، ورؤيتي للعالم تتم من نقطة معينة في العالم ، وحركاتي وحركات عيني تهزان العالم مثلما بالإصبع اهز نصبا دون زعزعة صلابته الاساسية ، وفي كل حركة لعيني اللتين تكتسحان الفضاء امامي يطرأ على الاشياء انفتالا يسيرا انسبه لي ، وسأكون قد عبّرت بشكل سيئ جدا لو قلت : أن ما حدث فعلٌ ذاتي واسهامٌ جسدي (ميرلو ،٢٠٠٨) فهذا وهم ، فحتى الصورة المرئية بالعين الواحدة لا يمكن مقارنتها بالإدراك التآزري للعينين الإثنتين (المرجع السابق) فكيف لنا ان نقدم الفكر على العالم المادي الذي تشكل قبله بمليارات السنين ليكون منشأه وحاضنته ووجوده ، فنحن نتنفسه في كل شهيق وزفير ، وبرأي ميرلو الفكر لا يتسنى له تجاهل تاريخه الظاهري لأن العالم الحسي اقدم من عالم الفكر وما يحدث خارجي هو جزء مني بالخبرة والعمل

والتعايش (المرجع السابق) فأنا لا اتفاعل مع اي شيء خارجي الا من خلال خبرتي بهذا الشيء ، فلو لم ادرك الألم لما هزني ألم الآخر المنفصل عني وقس على ذلك كل إحساس وكل فكرة. ومع ان العالم المحيط بنا يبقى مستقل عن افكارنا رغم انه يشكلها ويسبب وجودها فصانع الآلات لا يسكنها (ميرلو ، مرجع رقم٢١) ان الافكار التي يشكلها العالم المحيط تأخذ المرتبة الثانية في التمثيل لأنها ليست الاصل بل صورة عنه ولا تغني عنه ، فعندما نتذكر أو نتخيل ألما أصابنا لا نعاني بالذكرى او التخيل كما عانينا من الألم نفسه ، والذي لا تراه العين قد نأخذ عنه فكرة ولكنها تبقى باهتة (هيوم ، ٢٠٠٨) .

ان حواسي أو أنا كلي ، لأن حواسي هي أنا الكلي ، ولولاها لم أدركت نفسي ، ولا العالم من حولي ، فحواسي أو أن كلي تذكرة السفر التي بدونها لن ادخل هذا العالم ، وفلسفتي وفكري ونظرياتي انبثقت من اعمال هذه الحواس التي تشكلني ، ولن تكون هناك اية فلسفة مستقلة عني ، وعن العالم من حولي ، فحتى الفلسفة المثالية المصنوعة بعيدا عن العالم لم تخرج للعالم الا بتفاعلها معه ، مع انها لن تصلح لمواجهة العالم ، فمثالية افلاطون ومدينته الفاضلة تبقى منفصلة عن العالم . ان الفلسفة المثالية لا تستطيع أن تؤسس العالم بما لديها من تصورات عن الطبيعة (ميرلو ، ؟)

اسمائنا كان لها نصيب كبير من هذه الظواهر الطبيعية والكونية المرئية ، فكانت احيانا اسماء للظواهر مباشرة او معاني مأخوذة من هذه الظواهر ، فحين كان القمر لا يُدرَكُ الا ضوءً وبهاءً كالشمس ، كانوا يسمون اولادهم وما زالوا للآن قمرا وشمسا وهلالا ونجما وسهيلا أو ما ينتج عنهم من ضياءٍ وسناءٍ وبهاءٍ وكمالٍ ونور ، وهناك كوكب والليل ونهار وفجر وضحى وسحر ومطر وندى ورعد ونسيم وصخر وصقر ونمر وفهد وذيب الى آخر ذلك ، فهناك عدد غير يسير من هذه المعاني التي تحولت الى اسماء ، وبقية الاسماء ان لم تكن اسماء ظواهر محسوسة فهي قد تكون من افعالها او اشكالها او صفاتها هديل ورنين وصفاء واحلام وايام وسنين ، وهناك اسماء قد لا تبدو تحاكي ظاهرة ولكن لو بحثت عن معناها ربما تكتشف ارتباطها بالطبيعة وهناك الكثير الكثير نورد بعضها كمثال فقط لا لحصر ، فمثلا اسم سلافة يعني اول العصير ، ورسيل هو الماء العذب ، ومعن هو الماء

الظاهر المنكشف ، وعمر هو العُمر والحياة ، وعلي هو الشيء العالي اي خبرة طبيعية بامتياز، وزينب بالمعنى العربي اسم شجرة ، ومعناه غير العربي هو الحياة الموهوبة من الاله زيوس ، وعثمان معناه فرخ الحية ، وبكر الفتيّ من الابل ، وفاطمة من الفطام فصل الولد عن الرضاعة، وحمزة اسم بقلة فيها حموضة ، وأوس عند العرب معناه الذئب (www.almaany.com/ar/name) ، وبهذا عندما تبحث وتتقصى عن الاسماء تجدها في الاغلب ذات المعنى الظاهر، وأما ذات المعنى الخفي فهي منسلخة من البيئة المحيطة والبيئة المرئية في المرتبة الاولى .

مؤثرات بيئية في مجال المرئي

وقد نقسمها الى

- اشكال
- الوان

الاشكال

كل ما نواجهه في حياتنا لا يتعدى عن اشكال واحجام متغيرة دائما ، وهذه الاشكال نواجهها بواسطة اجسادنا والتي هي حواسنا التي تشكل ادراكاتنا ، فالمربع حين ننظر اليه بطريقة ما قد يظهر كأنه معيّن ، والمستطيل قد يبدو اكثر استطالة من زاوية ما ، والدائرة قد تبدو بيضاوية أو خط منحنٍ ، فعيوننا تبدو كأنها تشكل الأشكال أو تعبث بها رغم ثباتها في الحقيقة ، وهذا يذكرنا بقول هيوم الذي سبق ذكره بأننا مخطئين حين نظن إن هذا فعلنا . فكيف نشاهد الشكل الحقيقي اذا كانت عيوننا وحواسنا تخدعنا ، اذا فلا بد من معرفة أن الاشكال والاحجام لا تُدرك كصفات موضوعية فردية وإنما اسماء لتعيين علاقات بين اجزاء الحقل الظواهري (ميرلو ، ١٩٩٨) ان حجم الشجرة الصحيح ليس صفة ثابته في ادراكي فهي تبدو على مسافة ما صغيرة وصغيرة جدا على مسافة أخرى تبعا للمنظور ، وقس على ذلك ، كل الاشياء ، وهذا ما أسماه ميرلو قانون التغيرات المرافقة للمظهر

البصري والمسافة الظاهرة (المرجع السابق) اذا فالواقع امامي يفرض نفسه من خلال عيني ومن خلال قوانين خارجة عن ذاتي بحيث يصبح الواقع ليس مظهرا واحدا وانما مظاهر ، من خلال هيكلية العلاقة لجميع المظاهر ، فنحن قد نشاهد الشكل بتشوه منظوري معين ، ولكن من وجهة النظر الواقعية فهذا التشوه المنظوري هو الصحيح ، فقد تنظر الى مكعب يكون على مستوى نظرك عبارة عن مربع ببعدين فقط ولا تستطيع ان تشاهده من زاويتين بنفس اللحظة.

بهذه التراتبية بين اعيننا والعالم المحيط بنا نشأ نظام من التعبيرات والترميز الشكلي لأشكال عديدة من حيوانات وطيور ونباتات وبشر ، فحمّلوا هذه الاشكال خبرات ومعاني ومفاهيم استمدوها اما من اشكالها أو من التعامل والتفاعل معها، ففي الطيور كان للنسر والعقاب والباز نصيب كبير لما تمتاز به هذه الطيور على صعيد الشكل من قوة ورشاقة ، فالباز رمز حورس الاله الوصي على الفراعنة ، والباز ذو الجناحين المبسوطين يشكل اساسا لعددٍ من الصور الصدرية المصرية ، وفي الاناضول في (ساتال هيويوك) احد اكثر المراكز قدما للحضارة في العالم تمثل عدد من الصقور على الجداريات ، كما ان العقاب رمز يوحنا ، والعقاب لوحده يجسد الهواء والسماء والشمس ، وكان العقاب رمز جوبتير ايضا(سيرنج ، ١٩٩٢) ربما الطيور مثلت للأنسان هذه الرغبة العارمة في التحليق سواء المكاني او المعنوي ، فصورة الطائر المحلق وخاصة لأنسان لم يحقق القدرة على الارتفاع كما استطاع ان يحققها انسان هذا العصر ، كانت مثيرة الى حد تقليده احيانا كما حصل مع ابن فرناس ، من هنا قد نفهم استخدام طيور تحلق بقوة لترمز لهذا الفضاء الازرق بمكوناته من شمس وهواء ، فالطيور غالبا ما اعتبرت رمز التسامي الروحي ، والطير ذو الرأس البشري كان في مصر يمثل روح الميت ، كما ظهر ليمثل معاني قريبة من ذلك في الفن الساساني والبيزنطي والسلجوقي الاسلامي (المرجع السابق) لقد استغل الانسان كل اشكال الطبيعة في الترميز وبث الأفكار حتى الحشرات مثل الجُعْل أو الجعران رمز شمس مصر(المرجع السابق) كما كان العجل والبقرة والثور رموز حيوانية تدل على القوة والقدرة

والعطاء والخصوبة ، والباحث يرى من خلال ملاحظته على تسمية البقرة في القرى والارياف (بالمانوحة) من منح واعطى وكان يسمع القرويون يقولون مسكين من ليس عنده (مانوحة) ، وما زال الباحث يتذكر ايضا في قريته قبل ثلاثة عقود واكثر عندما كانوا اهل البلد يحضرون ابقارهم في مكان معين ليأتي واحد من خارج القرية يملك عدد من الثيران لتخصيب البقر ، وربما هذا سر رمزية الثور للخصوبة تاريخيا ، اما العجل فيرى الباحث أننا جميعا نعرف انه للذبح لأن لحمه طري ليس كلحم البقرة أو الثور ، وربما ايضا في ذلك بعض السر ان العجل رمز القربان والاضحية ، فقد ذكر سيرنج ان الثور أبيس المصري ، وفي ما بين النهرين دجلة والفرات كان الثور اله الخصب والعجل هو لوقا وهو –اي العجل– حيوان قرباني بامتياز (المرجع السابق).

كما أن النباتات والاشجار ساهمت بقدر كبير في هذه المادة الثقافية ، فشجرة الحياة التي ترمز للخلود في الفكر اليهودي والاسلامي والمسيحي حيث شكلت شجرة الحياة جزءا من تزيين الكنائس في كافة العصور، كما ان الربيع في كافة مناطق العالم كان دائما مناسبة أعياد للإحتفال بتجدد العالم النباتي والحياة الكاملة ، وطبيعي ان يختلف النوع النباتي لشجرة الحياة حسب القارات وفي القارة الواحدة حسب الاقاليم ، فشجرة الأرز مثلا ترمز للبنان وشجرة النخيل كانت شعارا وطنيا للفنيقيين ، وفي العهد الاغريقي تُحمل النخلة في اثناء موكب الاحتفالات وشجرة الزيتون ترمز لأثينا (المرجع السابق) .

نحن لا نستطيع حصر كل الرموز الشكلية التي انتجتها الطبيعة بفعل الحواس والجسد ، فقد استخدم الانسان عدد هائل من الاشكال حتى في جسده من العين الى الانف والأذن واليد والجمجمة ، ولكن بما تحدثنا عنه اعتقد اننا اعطينا فكرة واضحة عن قدرة الطبيعة الحية وسلطتها في مسيرة وحياة الانسان.

الألوان

لكي ندرك اهمية اللون فقد يكون علينا ان نتخيل العالم بلا ألوان ، وتخيلنا هذا ايضا تتيحه لنا الطبيعة ، لأننا خبرنا اشياء غير ملونة في عالمنا ، بالتأكيد اذا لم يكن هناك لون في الطبيعة فستخلو مفاهيمنا وفعالياتنا منه لأنه ليس من خبراتنا اليومية ، ولكن بما ان اللون احد الخبرات في محيطنا فسيكون له النصيب الوافر من الادراك ، فالإدراك كما عرّفوه له صلة بتفاعلنا مع ما حولنا ، فوصفوه بقدرة الانسان على استخدام ميكانيزماته الحسية لتفسير ما هو محيط به أو انه عملية توسطية لاستخلاص النتائج عن العالم المحيط ، من زمان ومكان واشياء وحوادث أو أنه اختزال لبيئة معقدة في نظام مبسط أو أنه مخرجات عمليات الانظمة الحسية للمعلومات المُتسَلَمة عبر الحواس(صالح ، ١٩٨٢) ان المحيط الخارجي غني بالمثيرات لدرجة ان الانسان لا يستطيع أن يتعامل معها بالتفصيل والدقة كما هي ، ولا يستطيع ان يستوعب كل المدخلات والاشارات الخارجية ، ولذلك يلجأ الى الاختزال والتبسيط ، فما يدخل عبر قنوات البصر عدد هائل من القطع ، حيث ان عدد البواعث العصبية التي ترسلها هذه القنوات الى الدماغ سيكون مذهلا يخرج عن طاقة الدماغ الذي تُقدّر قابليته بـــ(٢٥) قطعة من المعلومات في الثانية ، فكيف اذا عرفنا ان هناك الملايين من القطع التي تستقبلها البواعث العصبية (المرجع السابق) .

يرى الباحث إن ما هو موجود في محيطنا يشكل لغتنا ، فغنى الألوان في بيئة ما قد يساهم في إثراء اللغة ، أو انتشار لون ما في بيئة ما قد يؤدي إلى حضور قوي لهذا اللون في الثقافة مع أن هذه الحالة قد تكون حقيقة ولكن لا تنفي أحيانا أن الحرمان من شيء أو نقصه قد يؤدي لحضوره بقوة أيضا ، وهذا لا يناقض اطروحتنا لأن الشعور بالحرمان من شيء لا يأتي دون خبرة به ، فلن نشعر بالحرمان لشيء لم نخبره ، من هنا سوف نستمر بالتأكيد على أهمية الخبرة الحسية في المنتج الفكري أو الثقافي ، ففي الأسكيمو يملكون سبعة أسماء لأنواع الثلج لا يملكها من هم لا يعيشون في فضاء واسع من الثلج (المرجع

السابق) وهذا ينسحب أيضا عل تقديرنا للأشياء التي نملكها وتقدم لنا منفعة كبيرة ، فقد كان العرب يعرفون أسماء كثيرة للفرس والسيف والرمح وحتى الصحراء نفسها بيئتهم رغم قساوتها فهم يهيمون بها حبا مع أن حرمانهم أيضا من اللون الأخضر في الصحراء مع خبرتهم به كلون للزرع قد جعل هذا اللون مُقدّرا لديهم ، فظهر في نصوصهم الدينية والادبية ورياتهم الحربية وأسماء لأماكن وفرق مثل الساحة الخضراء والكتيبة الخضراء واللباس (سندس خضر واستبرق) مع أن العباسيون خالفوا ذلك وعُرِفوا بـــ (المُسَوِّدة) نسبة الى اللون الاسود ، وهذا أيضا نتيجة خبرتهم باللون الأسود كلون يثير بالنفس شيء من الهيبة والرهبة والسؤدد ، وما يتمتع به من غموض وجلال ، ربما أحسوا ذلك وخبروه من ظلمة الليل في تلك الليالي حالكة السواد دون اضاءة كما اليوم . حضور اللون أولا ثم تأويل الأفكار والمفاهيم ثانيا ، فاختلاف دلالات اللون ورمزيته من بيئة إلى أخرى ومن شخص لآخر ومن ظرف لآخر تدلل على صدق اطروحتنا بأن ما هو مادي محسوس ومرئي هو صانع الاثر وخاصة اللون فالعين هي التي تدرك خصائصه وكنهه ودرجته وشدته .

في كل الحضارات اكتسب اللون دلالات رمزية ودينية وثقافية واجتماعية ، لأن الألوان لها تأثيرات على خلايا الانسان نتيجة الموجات الضوئية المختلفة لها فيتأثر جهازه العصبي وبالتالي يحدث التأثير النفسي (عبيد ، ٢٠١٣) فاللون الاحمر يمتلك أطول موجة في ألوان الطيف ، ولهذا قد يكون لون هجومي يصل إلى العين بسرعة وقوة تعطيه مزايا خاصة ومعاني تعبيرية قوية ، مثل الحب والانتماء والتضحية على عكس اللون الازرق ذو الموجة القصيرة المسالم والهادئ الرصين ، إذاً خصائص اللون لها أكبر الأثر في حضورها لدينا ، كما أن علما الفيزياء اثبتوا أن اللون أكثر من زخرفة أو زينة للعين انه النور وقد تجزأ الى موجات متباينة الطول والاهتزاز فكلما طالت الموجة اقتربت من الأحمر وكلما قصرت اقتربت من الأزرق (المرجع السابق) فاللون الأبيض لون الفرح لدى شعوب ولون الحزن لدى أخرى وهو رمز الطهارة والنقاء فقديما عندما كانوا يريدون وصف ملاك أو رجل

صالح ، قالوا : شديد بياض الوجه ، أو شديد بياض الشعر أو شديد بياض الثياب ، والأبيض لون الحداد في البلاط الفرنسي ، وحداد الأبيض حداد الملوك والآلهة التي ستولد من جديد غير حداد الأسود لون حداد الشرق وهو الفقدان النهائي ، وفي افريقيا الشمالية الون الأسود لون الأرض الخصبة والغيوم الممتلئة وغالبا ما يعبر الأسود عن المرجعية القوية ، فيلبسون رجال الدين سوادا كما يضع علماء الشيعة الإمامية العمامة السوداء ، والأزرق الفضاء والنقاء والخلود والهدوء ، والأصفر الكراهية رجل أصفر وصحف صفراء ومزاج أصفر ، ويرمز للخيانة فكانوا في القرنين السادس عشر والسابع عشر يلونون أبواب الخونة باللون الأصفر ، وفي سنة ١٢١٥ فُرض على اليهود وضع شريحة صفراء على ثيابهم (المرجع السابق) .

هذا وقد اثبتت الطبيعة والتعايش معها اثرا في تطور طاقات الإنسان وقدراته حتى الفسيولوجية ، نتيجة ممارسة الفعاليات الظواهرية تأثيرها على أجهزته الحساسة ، فقد افترض الاطباء البيولوجيين أن شبكية العين تطورت في حساسيتها لإدراك اللون وأن الإنسان قديما لم يكن يحدد الألوان ولم تظهر في ثقافته بسبب ذلك القصور (جعفر ،المرجع رقم ١٧) مع أنه كان هناك اختلاف على هذا الرأي ولكن لا نستطيع تحييده تماما لإيماننا بأسبقية الظاهرة المرئية والمحسوسة على الفكرة ، وأهمية الحواس كمدخل لها ، أنظر مثلا لقوس قزح كظاهرة طبيعية لونية في المقام الأول وشكلية في المقام الثاني ، ترتبط بالمطر كيف رمزت في اليهودية للميثاق بين الله وكل نفس حية ، وهذا الميثاق الذي أظهره الله بعد الطوفان وأخذ على نفسه أن يظهره كميثاق بينه وبين كل نفس متى ينشر سحابا وينزل مطرا (المرجع السابق) فوجود القوس كان سببا في وجود كل هذه الأفكار ، كما أن تكرار حدوثه أيضا له دور كبير في الفكرة فلو حدث مرة واحدة او مرات قليلة متباعدة زمنيا ربما لقل حضوره كمفهوم .

المبحث الثاني

التكعيبية

التكعيبية Cubism إتجاه فنيي حديث ظهر في فرنسا في بداية القرن العشرين واتخذ من الاشكال الهندسية منطلقا بنائيا، معتقدين بنظرية التبلور المعدنية وهي إنتاج بلورات بفعل ضبط معين للضغط والحرارة ، وقد ركزوا في هذا الإتجاه على التكعيب الشكلي وهذا لم يمنع ظهور المسطحات والتي هي البعد الواحد والبعدين للمكعب نفسه ، أي هي أجزاء منه ، فكان هاجسهم الرؤيا المتعددة في زاوية النظر للمشهد ، أي رؤيا أوسع تشعر بها أنك تشاهد الموضوع من أكثر من زاوية ، لإيمانهم بأن الحقيقة لها أكثر من وجه واحد ، فقد عمل الفنان التكعيبي على جعل الواقع هو الشكل ، حيث ربما زادت الاشكال في المتاح البصري بزيادة وعي الفنان ، وزيادة التقدم العلمي الذي أتاح لهم مفاهيم ونظريات جديدة ، بالإضافة إلى آلات وميكروسكوبات وعدسات زادت رقعة المرئي أمامهم ، فكم من مدرسة واتجاه فني كان التقدم التكنولوجي وما أتاح من محسوسات جديدة له أبعد الاثر على وجودها ، مثل الانطباعية تأثرت بعلم الضوء والوان الطيف ، والسريالية تأثرت بنظريات فرويد في علم النفس ، والمستقبلية وتأثرها بالآلة الحديثة الخ القائمة من الاتجاهات والمدارس الفنية ، وهذا يدعم اطروحتنا في أسبقية المرئي وضرورته كمحرض لميلاد الفكرة ، فحتى هذا التقدم التكنولوجي الذي استفاد منه الفنان كانت الطبيعة والملاحظة الاولى والفرضية الأولى طبيعية من المحيط نفسه ، فكلنا نذكر تفاحة نيوتن ونظرية الجاذبية .

التكعيبية خطاب تشكيلي ، أداة التعبير فيه الشكل ، وهو جزء من الواقع المحيط ومجال الفنان لا يتعدى التعبير التمثيلي الذي يحشر فيه ذاتوياتاً يتوهمها مستقلة وجديدة ، لكي يحس أنه موجود ومستقل ككيان ، ربما هذا يرضيه لحد معين ويشعره بالتميز والتفوق . ففي التكعيبية والتي هي في الأصل سمة ظهرت لدى فنان انطباعي وهو سيزان Cézanne

Paul (ت،١٩٠٦) ، قد تشاهد الأشكال فيها بجوانبها المتعددة من زاوية واحدة كأن الفنان امتلك أكثر من عين لرؤية هذا التعدد في الوجوه أو كأنه اقتطع شريحة نموذجية لتمثيل أكثر للسطوح ، فحين تدقق النظر ترى محاولة الفنان في نزعته التجريدية للواقع بين النزعة الحرفية الذاتية والسطح المرئي التصويري ، كما أن نزعة الفنان الحرفية الذاتية قد يكون استقاها من فنون سابقة بدائية أو سابقة مرحلية ، كما حدث عندما طوّرَ بيكاسو Picasso (ت ، ١٩٧٣) تكعيبية سيزان الانطباعية ، كما ان هناك اتجاهات فنية حديثة اتكأت على فنون بدائية ، يقول شاكر حسن آل سعيد الفنان العراقي : ان لوحاتي التجريدية جاءت من ملاحظة بعض الآثار السومرية والبابلية التي أوحت لي جدرانها المتآكلة بأهمية تحقيق الكثافة اللونية ، كما تبين لي ان الفن اللاشكلي سأجده في محيطي على جدران المدينة وأرضياتها وشوارعها وأرصفتها (آل سعيد ، ١٩٩٨).

ان الفلسفة والفكر لا تؤلف عملا بمعزل عن السطوح المرئية والابعاد التصويرية السابقة عليها ، مع انها وأقصد الفلسفة والفكر قد تكون قابلة للتطبيق ولكن من خلال أدوات المرئي وأبعاده ، فمهما اعتبرنا الشكل يمثل روحية عالية أكثر من المادة إلا أن الشكل مفردة طبيعية ، رغم انهم قالوا كلما تغلب الشكل على المادة كلما زادت درجة الكمال ، فالرياضيات شكل تجريدي خالص ولذلك هي في غاية الكمال (فشر ،١٩٩٨) وهذه رؤيا مثالية للشكل حيث يرونه فكرة خالصة كيان روحي على رأي افلاطون ، ولكن لو رجعنا للمسألة الرياضية الاولى التي شكلت الرياضيات ، وتساءلنا من أين انبثقت؟ وما هي محرضات وجودها الاولى ؟ ولو تساءلنا من أين جاءت فكرة الشكل؟ فكيف لو افترضنا أن هناك في الطبيعة لا توجد اشكال البتة ، أو لو افترضنا ايضا انه لا يوجد في الطبيعة الوان البتة ، هل سنرسم لونا ، من اين نأتي به ؟ لو ان نظام الطيف الشمسي عند انكساره بقي ابيضا ، ولم يظهر فيه اي لون ، اعتقد اننا في هذه الحالات لن نعرف الشكل اطلاقا ولن نعرف اللون اطلاقا .

في التكعيبية اعتمدوا الظل والضوء ايضا كمفردات واقعية لتعطي احساسا بالحركة للعين عبر السطوح المختلفة في اللوحة ، فكوربيه وبيكاسو وماتيس Matisse (ت ،١٩٥٤) في نظر Louis Aragon (ت ،١٩٨٢) محللو الواقع الذين كانوا مثل الكاتب الواقعي في تحيزه ، اذ جعلوا الانسانية تتقدم بتعميق رؤيتها وبالتالي ادراكها للأشياء(بونييه ،١٩٧٩) فحتى اشد الاعمال بعدا عن الطبيعة والتي قد تمثل تشكيلا مفارقا يطلق عليه اسما يحمل معنا واقعيا ، ففي عمل برانكوزي Brancusi (ت، ١٩٥٧) الذي اسماه (طائر في الفضاء) فهو ان اطلعت عليه يعطيك احساسا أنه احد اجنحة طائر في وضع الطيران ، لكنه مجرد من تفاصيله الواقعية ، مع ان فيه هذه الانسيابية التي في جناح الطائر ، ولم يسميه ذلك عبثا ، لوحة رقم (٢) .

ان العلاقات التشكيلية بين الكتل المصورة تؤلف جزءا من معنى الشكل أو القالب ، وقد صاغه سيزان –الاب الروحي للتكعيبية– بتحريف ملحوظ لما هو مُعطى في الطبيعة والهيئة البشرية والشجرة والمنظر الطبيعي (ستولنيتز ، ١٩٨١) ان لوحة بيكاسو (نساء افينون) لوحة رقم(١) وهي اللوحة التي انبثقت منها الحركة التكعيبية ، ويقال انها في البداية كان المقصود منها عملا تمثيليا له دلالة اخلاقية (المرجع السابق) ولكن كيف خرجت حتى بعد ان قالوا عنها انها ثورة فنية بصرية ، انها اشكال نساء واضحة لم تذب نهائيا الى اشكال ومساحات لونية لكنها ظهرت بطريقة اختزالية لكثير من التفاصيل الواقعية ، محاولة واضحة في استخدام التكثيف لإيقاعات لونية وشكلية لعنصر واقعي هدفها جذب العين في تصميم جديد يستفز المشاهد في ذاك الوقت ، يقول ليجيه Leger (ت ١٩٦٣) في الفن المهم خلق تصميم يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها (المرجع السابق) ولكن السؤال الذي يطرح نفسه كيف تدربت العين على ما يجذبها ؟ ومن أين لها خبرة اللون والشكل والتصميم والمعيار كي تحكم على هذا التصميم أنه مثير والآخر اقل اثارة او رديء ، أليست مختبرها الاول رؤية الطبيعة وتصميمات الطبيعة والوانها وتشكيلتها ، والتي قد تحدث امامك احيانا بالصدفة كما حصل لـــ كاندنسكي Kandinsky (ت ،

١٩٤٤) عندما شاهد بالصدفة لوحة من اعماله في مرسمه وكانت مقلوبة فبدت له غامضة في تشكيلها ويقال ان هذا الامر كان بداية اهتمامه بالتجريدية .

ان فناني ونقاد التجريدية ومنها التكعيبية كأحد اتجاهات التجريدية يريدون اخضاع الاعتبارات النفسية والطبيعية لاعتبارات تشكيلية ، فقد وصف فراي Roger Fry (ت،١٩٣٤) لوحة بروجيل Breughel (ت،١٥٦٩) (المسيح يحمل الصليب) لوحة رقم(٨) هي ابداع نفسي عظيم ، ولكن من الواضح في جميع عناصر هذه اللوحة أن بروجيل قد أخضع الاعتبارات التشكيلية للاعتبارات النفسية (المرجع السابق) أي انه رأى العلاقة بين القيم التشكيلية والقيم النفسية والحسية بشكل معكوس ، وهذا أيضا لا يرضيه ، فما يرضيه أن تكون القيم التشكيلية وهي عناصر ومكونات العمل الفني نفسه من شكل وظل وضوء وملمس وخط مستقلة خالصة ، فكيف ستكون كذلك ؟ وهي عناصر ومكونات مأخوذة من المحيط الواقعي نفسه ، فهل يمكن اعتبار الجنين الذي يحمل جينات ابويه خالصا مستقلا عنهم ، ولا يربطه بهما اي رابط ، إن ملامحه وميوله ونسبة ذكائه ولون عينيه ومشاعره تدلنا على ابويه .

إن مدارس واتجاهات الفن عبر تاريخ طويل من تتابع وتراتبية كانت تكرر نفسها قربا وبعدا عن الطبيعة الأم ، وما انفكت عنها حتى في التجريد الخالص الذي كانت فيه علاقات الاشكال والألوان والكتل والمسطحات تنبئنا بكل ما في الطبيعة من علاقات شكلية ولونية في مختلف الوجود والوجوه ، حتى اذا ما نظرنا تحت المجهر الى عينات طبيعية او بشرية او نباتية لرأيت لوحات فنية في غاية الجمال ، ففي تركيب الشعر والجلد والدموع تظهر تشكيلات لونية وخطية رائعة ، انظر لوحة رقم (٩) وهي تمثل جلد انسان تحت المجهر واللوحة رقم (١١) تمثل بلورات من الكوليسترول كأنها لوحة تكعيبية (hazemsakeek.net)، وهنا صورة فريدة رقم (١٠) صورها مصور اميركي للدموع

تظهر البروتينات والمعادن والهرمونات والاجسام المضادة والانزيمات في الدمعة بأشكال تجريدية تشبه الانهار(banatgirls.blogspot.com).

يرى التوحيدي (ت ، ٤١٤ه) ان ليس بمقدور اية قوة بشرية ان تتساوى مع الطبيعة أو تتفوق عليها إلا عن طريق التشبيه او التقريب وأن عمل الفن متناهي على عكس الطبيعة ، مع أنه يرى ان للحس دوره في تعديل وتحوير الطبيعة ، وأن الموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة وقريحة مواتية وآلة منقادة ، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، كما وصف أن الاشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق (بهنسي ، ١٩٨٧) .

إن ما يهم الفنان بالطبيعة علاقة خارجية تفسر نظرته للعالم ،فهو يرى العالم شكلا ولونا ولا يهمه قوانين الطبيعة الا بمقدار ما تعطيه بعدا تشكيليا ، كما في التكعيبية التي حاولت ان تستفيد من مقولة علمية بأن أصول الأجسام والأشكال الطبيعية هندسية ، أو استفادة السريالية من نظريات علم النفس ، أو استفادة الانطباعية من قوانين الضوء ، فوصول الفنان لهذا المستوى من التجريدية قد يكون سببه هذا الحضور القوي عنده للشكل بعيدا عن وظائفه ومسمياته الواقعية ، يريد أن يخرجه من حيزه افتنانا به وبسحره ، لكن أعتقد أن محاولاته في تخليص الأشكال من براثن المنظور والإنتظام وتمثيل الواقع في المحيط ،لا يحجب الشكل عن هويته كمفردة واقعية في الاصل مهما اختلق من معاني ومدلولات له ، بل إن محاولة الفنان ذلك قد تصب في اهمية الشكل واللون والظل والضوء في ذاتها كمفردات واقعية تحمل قدرة تعبيرية خالصة ، فليس هناك معناً يمتلك جوهرا أو مفهوما محصنا متعاليا يُعَبّرُ عنه بمدلول لغوي ، وأن كان المدلول اللغوي له أثر في انتاج المعنى ، فكل معنى انتهاك لمعنى آخر ، فليس هناك معنى واحدا لدى أشخاص مختلفون ، فكل شخص يرى المعنى بتجربته الخاصة المنبثقة من مثيرات حسية مرئية بالدرجة الأولى . يقول ميرلو Maurice Merleau (ت ،١٩٨١) هذه الارض الغير مستكشفة لا يوجد فيها شيء لأعرفه ، ففي الحياة داخل الرحم لم أدرك شيئا ، لذلك لا يوجد شيء لأتذكره ،

ويقول فبينما أنا أُدرك أعي بأنني أدمج أنواعا من الوعي الحالم الموزع على البصر ثم السمع واللمس ، فالموضوع الطبيعي هو الأثر لهذا الوجود المعمم ، وكل موضوع يكون أولا الى حدٍّ معين موضوعا طبيعيا ، ويكون مصنوعا من المرئي مع تظافر الصفات اللمسية والصوتية لكي يصبح قادرا على الدخول الى حياتي .(ميرلو، ١٩٩٨).

ولهذا لا بد من تظافر كل الظروف الحسية لتوليد الاتجاهات الفنية من تاريخ وطبيعة وجغرافيا ، ولذلك علينا ان نسأل انفسنا اذا كانت التكعيبية او التجريدية نظرة مستحدثة ، ام هي فكرة مطروقة في الفنون القديمة ، واذا كانت مطروقة في الفنون القديمة ، كيف استحدثها الفنان قديما؟ اذا افترضنا وجود المثير الحسي والمرئي بالدرجة الاولى فالتكعيبية صفة كامنة في اشكال الطبيعة كأجسام ثلاثية الابعاد قد تراها في العمارة وكتل الصخور وقطع الأشياء المتناثرة امامك على المكتب ، والأوراق التي تضغطها بيدك وترمياها في سلة المهملات ، انظر لوحة تكعيبية لبيكاسو رقم (٣) كأنها سطح مكتب تناثرت فوقها اشياء مختلفة وانظر اللوحة رقم (١٢) لوحة تكعيبية تحليلية لبراك Praque (ت ،١٩٦٣) أيضا تبدو كأنها كتل معمارية .

ان التجريدية او التكعيبية سمها ما شئت فكلنا نعرف منذ البدايات كدارسين للفنون ان اسمها كتكعيبية اطلقه عليها الناقد لويس فوكسيل Vauxcelles (ت،١٩٤٣) لما لمسه فيها من تكعيب في الأشكال، وقد نلمس التجريد والتكعيب في الفنون القديمة مثل الفن الاسلامي حيث ظهرت الاشكال بصورة تجريدية معينة انظر لوحة رقم (٤) من فسيفساء جدارية الجامع الأموي وقارنها بلوحة بيكاسو رقم (٦) بطريقة تكتل السطوح وتكعيبيتها المقصودة في الحالين وظهور روح محيط الفنان الماثل ايضا في الحالين من رغبة لدى المسلم في سكن هذه القصور التي وُعِد بها في الآخرة والتي مثّلها تعلو بعضها بعضا ، ورغبة الآخر في تبسيط الواقع الذي كان ربما يراه ثقيلا عليه بتفاصيله ويريد تغييره أو اخفاءه ، ففي علم نفس الشخصية ان الانسان قد يهرب من الواقع الى تحريفه وتغييره او انكاره وهذا كنوع

من الحماية او التحصن (حنا ، ١٩٩٠) ، وكلا الاثنين كان المحيط الخارجي يمثل المحرض ويبدو واضحا في النتيجة .

نستطيع أن نقول أن اختزال الشكل الواقعي لا يخفيه أو يقلل من واقعيته بل يشير الى اهميته بذاته دون تمثيل ، وهذا يُظهِر قوة أثره ولا يظهر ضعف أثره أو حياديته ، وتظهر التكعيبية أو التجريدية أن للأشكال الواقعية صفة أخرى غير صفتها الواقعية هي صفتها الشكلية ، ففي نظرية الجشتالت أن المثلث ليس هو مجموع أضلاعه وإنما مضاف له صفته الشكلية(إم غازدا) حيث أن نظرية الجشتالت تؤمن بكلية النظرة ولا تهتم بقضايا الإرتباط بقدر قضايا الاستبصار والفهم ، ففي التكعيبية وهي أحد اتجاهات التجريدية عملية تعميق الرؤيا للأشكال وفهمها بشكل بصري لا يعني فك ارتباطها بالواقع .

التجريدية Abstract art

وهو اتجاه ظهر في بداية القرن العشرين ينزع الى تجريد الاشكال من صفاتها او تفاصيلها الواقعية لكي يصل برأي روادها الى مستوى يمثل الحقيقة اكثر ، على اساس ان الشيء الواقعي ووظيفته لا تهم الفنان بقدر شكليته او ما هو عليه دون اي معنى تمثيلي ، فحين نقوم بوصف الاعمال التجريدية ونقول بأنها تتحول إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتصبح تشبه قصاصات الورق المتراكمة أو قطاعات الصخور أو أشكال السحب ، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة ، لكنها تشبه هذه الدلائل التي ذكرناها ، فهل جاءت تشبه (لا شيء) وكيف سنصفها كما فعلنا لو انها لا تشبه شيئا ، وهل هذا الشبه صدفة ؟ فإذا كان صدفة ، فلماذا يتكرر في اللوحات التجريدية ؟ وهل بإخضاع الفنان للأشكال الواقعية لسلطان الفن قد تخلص من واقعيتها ؟ فالتجريديون استخدموا مصادر كثيرة في اعمالهم وكلها تنتمي الى الطبيعة من اشجار وصخور وماء وسحب وجدران عتيقة وصور مجهرية ، كما استخدموا اساليب عديدة مثل تكرار نمطي او معالجة لونية او شكلية او خطية او معالجات عن طريق الظل والضوء ، انظر هنا لوحة رقم (٥)

لوحة تجريدية للفنان ليجية Fernand Leger (ت،١٩٥٥) استخدم فيها اسلوب الشكل واللون فهو يمثل سكة حديد وقد بدت فيه قضبان واسطوانات وتقاطعاتها فتحس بوجود شيءٍ صلبٍ فعلا وهذه هي صفة السكة المعدنية ، اي تستطيع ان تحس روح الواقع فيها او وعي الواقع ان صح التعبير، وهنا لوحة لموندريان رقم(٧) Piet Mondrian (ت، ١٩٤٤) لوحة في غاية التجريد ، اعتمد فيها اسلوب الخط ، لكنها تعطيك انطباعا انها مشروع نافذة او بناء او هيكل معدني او ناطحة سحاب بواجهات زجاجية ، نحن نعرف ان العمل الفني بالنسبة للفنان عملية واعية ينتهي فيها بخلق صورة جديدة للواقع تمثل هذا الواقع كما فهمه واخضعه لسيطرته (فشر ،١٩٩٨) ان الفنان ينفذ بيده وادواته عبر خامة (الوسيط) ليعبر عن افكاره ، وهكذا تكون المادة اهميتها وضرورتها في عملية الابداع البصري قد اخذت دورها الريادي في الفنون البصرية، يذهب فشر على ان الأداة هي التي جعلت من الانسان انسانا ، وتساءل هل جاء الانسان اولا ام الأداة (المرجع السابق) اذا كان اصحاب النظرية العقلية في تفسير الابداع الفني والتجديد فيه يقررون أن الابداع الفني ناجم عن الفكر الخالص للمبدع ، فلنا ان نتساءل بغية مزيد من الدقة ، من أين ينجم هذا الفكر ذاته ؟ وهل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد فطريا في الانسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ ولهذا يقول اوجست كونت Agguste comte (ت ، ١٧٩٨) أن الفنان يجب عليه تنظيم الداخل بالاستناد الى الخارج (عبد المعطي ، ؟) التجريدية تريد اختزال هذا الخارج العديد الى أقل القليل شكليا ، تريد ان تكون كرة واحدة تعبر عن كل الكرات ، والمربع الواحد يختصر تاريخ المربعات ، واللون الاحمر يختزل الطاقة اللونية لكل المنظومة التابعة لهذا اللون ، وربما هذا سعيا وراء ان الشكل في الفن هو الجوهر الاعلى والايقونة الاغلى ، وبذلك يتحقق الكمال واللذة الأعلى حين تذوب الاشكال في شكل واحد (فشر ، ١٩٩٨) وجوهر الشكلية هنا هو الوصول الى حد تنتفي فيها الغايات والمصالح والتشبيهات ، فالتجريدية كانت تنزع لذلك ولكن من خلال استخدامها ادوات في الاصل منغمسة في الغاية والتشبيه ، فاللون مهما جردناه فسوف

يذكرنا بشيء تعودنا رؤيته والشكل في اللوحة التجريدية مهما تنكر بهيئة هندسية أو خطية فسوف يذكرنا بهيئة مألوفة لدينا ، كما كنا ونحن صغار نستلقي على سطح البيت ونحلق في الغيوم ونحصي الأشكال التي تتكون نتيجة دفع الرياح لها ، فنراها تارة فيلا او حصانا او طائرا او بشرا ، فالإنسان دائما يبحث عن نفسه في كل الفعاليات ويؤنسنها أو يؤطرها بما يقربها من روحه لأنها تثير فيه متعة او احساسا مألوفا ، فما الذي دفع الكائنات البشرية الى استخدام المسافات المتجهة في الزخرفة ؟ لا شك أن الدافع كان نتيجة لمسح الاراضي ، ذلك العمل الذي يُعد الأب الشرعي للهندسة ، كما أنه لا بد أنه تأثر بالمتعة التي يحدثها الترتيب والنظام في الكائنات البشرية (المرجع السابق) فهناك في الطبيعة الكثير الكثير ويحاول الانسان البحث فيها عما يشبهه من خلال صراع التوازنات في الطبيعة التي تمثل على رأي هيجل Hegel (ت،١٨٣١) اتجاهين متناقضين واحد يمثل قوة الترابط والتشكل والآخر يمثل قوة الابتعاد والتلاشي والانحلال ، والانسان يحاول التغلب المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبي ، لأن الواقع حالة توتر بين العدم والوجود (المرجع السابق) والفن هو نوع من التوازن على صعيد نفس الانسان ، وهو توازن وجداني ، وذلك بما ينتجه من فعالية خارجة عن ذاته لتخفف قوة احساسه أو ألمه ، فقديما كانوا يستأجروا ندّابات في الجنازات حتى يمكن من خلال تعبيراتهن التأمل بالأسى عن بعد لتخفيف الشعور بالألم ، كما ان دموع الانسان وعويله تخفف مرارة احساسه (هيجل ، ٢٠١٠) او توازن بينه وبين الطبيعة التي قد يشعر بامتلاكها لشدة اعجابه أو فرط احساسه فيحاول تقليدها ومحاكاتها لكي يشعر بالرضا او اللذة النفسية ، على انه قدم شيئا للمحبوب ، أو رغبته في أن يبتعد عنها بتجريدها واختزالها ليخلق ايضا توازنا من نوع آخر ، وذلك بمحاولته اكتشاف سرها والتفوق عليها أو التخلص من ألم ، وفي الحالتين تكون الطبيعة حاضرة حين حاول أن يمثل حضورها أو غيابها ، وذلك لقوة وتميز الطبيعة ، فالطبيعة تعاود الرجوع في الاعمال الفنية لقوتها لتؤكد انتظامها وتتابعيتها بثبات واضح ضد النزعة المصنوعة والمتعسفة للفنان (المرجع السابق) أن اللذة والألم كمفردات واقعية نَصِفُ فيها

اعمالا فنية مع ان الفن قد يكون قبيحا ولكنه يُحدث لذة نسميها لذة فنية (كروتشة ، ٢٠٠٩) ربما تحدث لدينا ، لرغبتنا العارمة في ان يكون هذا الموضوع الذي عبرنا عنه قبيحا ، فهنا حدثت مفارقة بين اللذة بالمعنى الواقعي للشيء اللذيذ واللذة الفنية للشيء القبيح ، ولكن لو لم نختبر اللذة ونعرفها هل يتحقق ان نصف بها اللذة الفنية ؟ والحال في التجريدية عندما اختزلنا مفردات الواقع لنسميها تجريد الواقع ، فنحن احتجنا الواقع لتجريده ، ثم ادعينا اننا صنعنا فنا ذاتيا رغم اننا اتكأنا على عناصر العمل الفني نفسه التي شكلت العمل الفني الواقعي ، قد نكون تخلينا عن عنصر او اثنين منها ، ولكن لو تخلينا عنها كلها لما ظهر للوجود اي عمل فني حديث ، لقد ظهر ايضا ما يسمى التجريديون التعبيريون وهم ايضا استخدموا عناصر العمل الفني من لألوان والخطوط والأشكال بحريّة في تركيب بعيد عن الواقع ، لإيمانهم انها أقدرُ على التعبير وإبهاج البَصَر منها حين تُستخدم وفقاً للمفاهيم الطبيعية أو حين تُستعمل لتمثيل الأشياء. من أبرز ممثلي هذا الاتجاه جاكسون بولوك (Jackson Pollock ت ١٩٥٦،) وهانس هوفمان Hans Hofmann (ت١٩٦٦) وهذا يشبه استخدام خنجر مرصع بالجواهر في تقطيع قالب حلوى ، او وضعه على الطاولة كتحفة وفن جميل ، في الحالة الاولى مارسنا فيه أمرا نفعيا واقعيا ، وفي الحالة الثانية حاولنا ان نستخدمه كشكل له قيمة جمالية تغني عن نفعيته ، وفي الحالين كان الخنجر هو نفسه . وهنا قد تساهم التجريدية في المصادقة على أطروحتنا اكثر من التكعيبية بالتأكيد على اهمية المثير البصري بنفسه متحررا من الابعاد التمثيلية او حتى التخيلية لواقعية ما ان جاز هذا التعبير ليكون اكثر شمولية او كلية ، حيث هناك اتجاه يعتبر الفن نوع من الحدس يعبر عن الكلية حيث ان الخاص ينبض بحياة المجموع والمجموع يسري بحياة الخاص (كروتشه ، ٢٠٠٩) فالتجريدية هي التعبير عن طريق اختزال شكلي واختزال وظيفي للأشياء ومسمياتها الواقعية حيث لا يبقى الا المعنى الكلي للمشهد تشهد عليه وجوديته البصرية فقط .

نتائج البحث

- ان المرئي كمثير يشكل اغلب ادراكاتنا ، لأنه يطالعنا أولا قبل سماعه أو لمسه .
- إن الإدراك فينا رغم اعتماده على عوامل نفسية إلا أن المثير المرئي أساسي لكونه سابق في وجوده على وجود الإنسان نفسه وحواسه.
- ان الابداع والتجديد في الفن لم يخرج عن تمثيل المحيط لارتباطه بعناصر الفن التي هي مفردات طبيعية أو تأويلية للطبيعة مثل الخط الذي هو تأويل للخط الخارجي للأجسام وحواف الاشياء.
- المدارس الفنية الحديثة ومنها التجريدية والتكعيبية حاولت تلخيص المثير الحسي بصريا فقط دون المعنى الواقعي وهذا تأكيد على اهمية المثير البصري بنفسه متحررا من اي بعد آخر.
- اهمية المرئي في العمل الفني تأكده تظاهرات حسية هي مكونات العمل الفني من شكل وكتلة ولون وظل وضوء وملمس .
- اهمية المرئي تأكده التشابه بين المنتج الثقافي والفني وبيئته المادية الحسية .
- عدم تمثيل الواقع في الاتجاهات الفنية التي تمردت على الواقع تثبت أننا منغمسين في الواقع اكثر ونقدر مفرداته لدرجة أن نصنع منه رموزا فنية خالصة .

المراجع

١-أديب ، سمير-١٩٩٧-تاريخ وحضارة مصر القديمة-الاسكندرية -مكتبة الاسكندرية.

٢-السواح ، فراس- ٢٠٠٢ – مغامرة العقل الأولى – دمشق – دار علاء الدين النشر.

٣-آل سعيد ، شاكر-١٩٩٨-أنا النقطة على فاء الحرف-بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة.

٤-إم غازدا ، جورج-١٩٨٣-نظريات التعلم-عالم المعرفة-الكويت-عدد٧٠-(ص٢٢٩).

٥-الشريفي ، أزهار -٢٠١٣-الابعاد الفكرية والنفسية في رسوم سلفادور دالي- مجلة جامعة بابل بغداد-مج١-عدد٢.

٦- ب،كروتشة-٢٠٠٩-فلسفة الفن-ترجمة سامي البارودي-بيروت-المركز الثقافي العربي.

٧-بهنسي ، عفيف-١٩٨٧-فلسفة الفن عند التوحيدي-دمشق-دار الفكر.

٨-داوود ، عزيز حنا، وناظم العبيدي-١٩٩٠-علم نفس الشخصية-مطابع التعليم العالي-بغداد.

٩-سيرينج ،فيليب-١٩٩٢-الرموز في الفن والأديان والحياة-ترجمة عبد الهادي عباس-دمشق -دار دمشق.

١٠-الصباغ ، رمضان-٢٠١٧-مقالة -الحوار المتمدن-الفن والانسان-عدد٥٥١٠.

١١-عبدالمعطي ، علي-فلسفة الفن-بيروت-دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

١٢-عبيد ،كلود-٢٠١٣-الألـــــــــــــــــــــــــوان- بيروت -مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٣-عبدالحميد ، شاكر-٢٠٠٥-عالم الصورة-عالم المعرفة- الكويت -عدد ٣١١-(ص١٩٣).

١٤-عدنان يحي ، أسامة-٢٠١٥-الآلهة في رؤية الانسان العراقي القديم-بغداد-أشور بانيبال لكتاب.

١٥-فشر ، أرنست -١٩٩٨-ضرورة الفن- ترجمة محمد سعيد حليم-القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٦-فنكلشتاين ، سدني-الواقعية في الفن-ترجمة مجاهدعبدالمنعم-القاهرة-الهيءة العامة للكتاب.

١٧-كمال جعفر ، محمد-رمزية الألوان بين الأديان اليهودية والاسلام- ؟- ؟ .
١٨-لوثر بونييه ، برنار-١٩٧٩-آراغـــــــــــــــون-دمشق-مشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.
١٩-مرلو بونتي ، موريس-٢٠٠٨-المرئي واللامرئي -ترجمة عبدالعزيز العبادي-بيروت-المنظمة العربية للترجمة.
٢٠-مرلو بونتي ، موريس- ؟ - العين والعقل-ترجمة عفيف الشاروني-الاسكندرية-منشأة المعارف.
٢١-مرلو بونتي ، موريس-١٩٩٨-ظواهرية الإدراك- ترجمة فؤاد شاهين-بيروت-معهد الإنماء العربي.
٢٣-معلوف ، سمير-٢٠١٠-الصورة الذهنية -مجلة جامعة دمشق-دمشق-مج٢٦-عدد١+٢.
٢٤-هيجل ، فريدريك-٢٠١٠-علم الجمال وفلسفة الفن -ترجمة مجاهد عبدالمنعم-القاهرة-مكتبة دار الحكمة.
٢٥-هيوم ، ديفيد-٢٠٠٨-مبحث في الفاهمة البشرية-ترجمة موسى وهيب -بيروت-دار الفارابي.
٢٦-www.wikipedia.org/wiki/.

٢٧-Sempel,Ellen Churchil-influences of geographic enviromenton the basis of ratzel's system of anthropo-geography-New York-Henr Holt.
٢٥-www.hazemsakeek.net/ar/

٢٦-www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٥٥٧٣٢٩

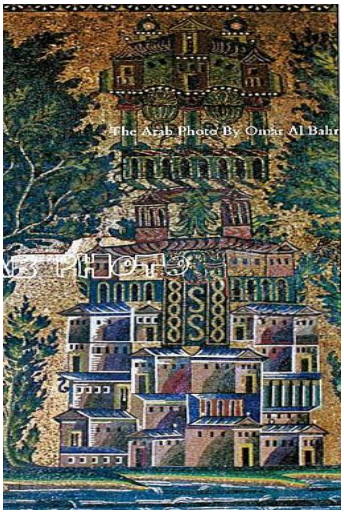
٢٧-www.almaany.com/ar/name/.

٢٨-www.shatharat.net/vb/showthread.phpt=٢٤٣٣.

(١)

(٢)

(٣)



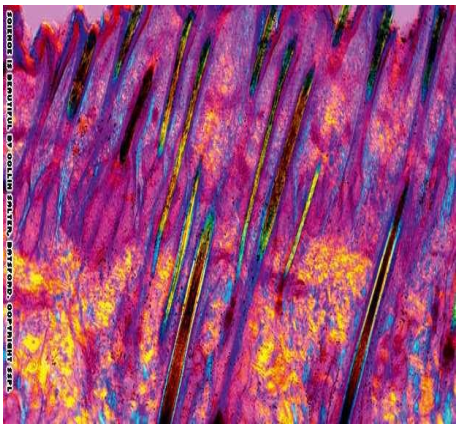
(٤)

(٥)

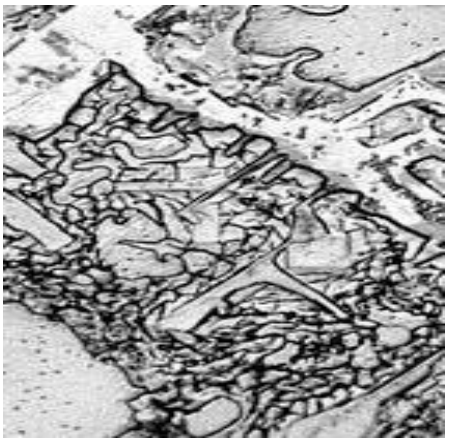
(٦)

(٧)

(٨)



(٩)



(١٠)

(١١)

(١٢)