مقدمة :

توصف المشهدية أو (السينوغرافيا) بأنها العناصر (إضاءة ، أشكال ، مؤثرات موسيقية وإكسسوارات وديكور) التي وظفت لتشكيل بنية عرض مسرحي يمثل بكليته مشاهد صورية تعد لوحات متراتبة ومتآلفة ضمن العرض المسرحي الواحد ، بمعنى تعالق عناصر المسرح مع عناصر اللوحة التشكيلية من خلال تركيب المشهد بطريقة بنائية تؤهل المخرج من تشكيل الصورة الفنية بعناصر تكوين اللوحة التشكيلية في العرض المسرحي ، وهذا ما يطلق عليه التشكيل الحركي (الميزانسين mise – en – scene) (م ٦ ، ص ١) فتتحرر الأشكال من جمودها وثباتها بفعل حركة الممثل ، لذا يشكل التشكيل الحركي طاقة دالة إلى عناصر المشهدية ، هذه المنظومة تأسست وأطرت الرسم الأوروبي في العديد من اللوحات ذات الطابع الدرامي المشهدي ، لتمتد وتتسع في الرسم الأوربي الحديث الذي عدت فيه الإنطباعية العتبة الأولى للرسم الحداثي ، وعلى هذا التأسيس تبنى الباحث التساؤل الآتي : ماهي الآلية الجمالية للمشهدية (السينوغرافيا) في الرسم الحديث ؟ لتتضح أهمية البحث بدراسة البنى المجاورة في الفنون البصرية لا سيما اللوحة التشكيلية والمسرح والوقوف على المنطلقات الجمالية للمشهدية في المسرح وإسقاطها على اللوحة الأوروبية الحديثة ، فتتمثل الحاجة في إستزادة معرفة الدارسين والمتابعين لمعرفة التواصل الجمالي لمشهدية الرسم الحديث ، فضلاً عن رفد المكتبة العلمية بمثل هكذا بحث بكر لم يتطرق إليه مسبقاً ، بينما تمثل هدف البحث بدراسة المشهدية في الرسم الأوروبي الحديث ، بدءاً من الإنطباعية ، ولتعريف المشهدية لغوياً ظهر المصطلح كالآتي (أصل الكلمة (ش هـ د) – (الشهادة) خبر قاطع ... و (المشاهدة) المعاينة ... قوم (شهود) أي حضور) (م ٨ ، ص ٣٤٩) أما تعريفها الإصطلاحي فهو (الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي) (م ٣٢ ، ص ٢٠) في حين نحت الباحث تعريفاً إجرائياً للمشهدية بما يتوافق مع إشتغالاتها في متن البحث : وهي البنية الدرامية لصورة اللوحة التشكيلية بوصفها قيماً وعناصر تؤطر اللوحة المعاصرة لتعزز الفعل الدرامي عبر تفعيل الدلالات المكانية بصرياً ، فيجمع ما بين العلامات اللغوية والبصرية والسمعية بوصفها صور محسوسة .

الأطار النظري للبحث :

المبحث الأول : الجذر التاريخي للمشهدية (السينوغرافيا)

تمثل المشهدية (السينوغرافيا أو السينولوجيا Scénologie) إطاراً عريضاً يشمل الفضاء المسرحي ، وكمصطلح توسع فإتصل مع كل نواحي التداول الحياتي (العمارة والأدب والتشكيل) فصور بمقطعيه (Skini خشبة المسرح) و (Grafo تكتب أو تصف) ليصف شيئاً ما على خشبة المسرح ، وتعود مرجعيتها الإصطلاحية إلى (سكينو غرافين Scenographie) وقد بدأت مع الإغريق بإعتماد المسارح المرتفعة والإضاءة الطبيعية المدعمة بموسيقى الجوقة والراوي أو الكورس حتى عدوا الإغريق أول مخترعي طريقة رسم المناظر وتحريكها على خشبة المسرح ، وأول من إستخدم الستارة وطريقة إسدالها في المسرح ، ولهم يرجع أقدم تاريخ مشهدي مسرحي معماري في القرن الخامس عشر (مسرح أبيدور الأثري في أثينا) إكتملت فيه جميع عناصر العرض المسرحي (البداية الحقيقية ... بداية المسرح في اليونان) (م ٣٠ ، ص ٢٣) كما إرتكز المسرح الدرامي الإغريقي على المدرجات نصف الدائرية لتصور إحتفالية دينية ميثولوجية إطارها العام بساطة وتنظيم درامي تراجيدي كما في مسرحيات (سوفوكلوس ويوريبيديس وأسخيلوس) ودراما كوميدية كما في مسرحيات (أريستوفانيس) فظهرت في تراجيديات (سوفكليس) تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث من خلال المكان أو مسرح الأحداث فلازمت المشهدية (السينوغرافيا) الأمم القديمة التي إشتغلت بالمسرح ، بيد أنها أكدت على الكواليس الدوارة بوصفها بداية المعرفة الحركية للمسرح ، وإمتدت المشهدية إلى الرومان بوصفها مفهوماً مركباً يتضمن عدد من العناصر البصرية التشكيلية بإفتراض منطقي أن العرض المسرحي يمثل إنتاج لوحات تشكيلية بصرية متراتبة ومتوالية تكمل أحدها الأخرى ، فقد تأطرت بالزخرفة والتفخيم والمبالغة وتمتين البنيان وإقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بأقواس أنشأت على أراض منبسطة ، لأنها إعتمدت بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة ، لا سيما أن المسرح الروماني جمع بين الإتجاه الديني والدنيوي ، وكان موجهاً لخدمة الأباطرة والأمراء وحاشيتهم والقادة العسكريين الكبار والنبلاء ورجال الإقطاع ، بينما كان العبيد ذكوراً وإناثاً منوط بهم التمثيل حصراً ، كما إهتموا بالرقص الإستعراضي الجماعي بإستخدام حيوانات حقيقية ، واللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة وإستخدام المبارزات العسكرية (م ٣٤ ، نت) أما في العصور الوسطى لم تبتعد السينوغرافيا عن التوجه الديني المسيحي في الكنائس بإدارة مباشرة من قبل رجال الدين وبمرافقة الممارسات الدنيوية المخصصة لعامة الشعب ، فظهرت تقنيات وماكينات وآلات ومنصات عرض مزينة بالزخارف ظهرت على إثرها ثلاثة

أنواع من خشبات المسرح (مسرح المصطبة الثابت ، ومسارح متصلة تنتقل من مكان إلى آخر حسب تغيير المنظر ، ومسرح العربة الذي يتحرك في الطرقات بكل عناصره) (م ٢٠ ، ص ٤١) غير أن الفراعنة أستخدموا المشهدية بطقوسها الدينية داخل المعابد (الأهرامات) المرتبطة برجال الدين (الكهنة) وتمثلت بطقوس وممارسات تركز على الموسيقى والرقص ، وبذلك نجد مسيرة المسرح والتشكيل كعلاقة متلازمة في المسرح الإغريقي والروماني بفعل الحضور التشكيلي من خلال الحائط المعماري (م ٢٧ ، ص ٧٧) وفي القرن السادس عشر، أخذ الممثلون يرتجلون على المسرح بموضوعات تتغير يومياً بإطار كوميدي شعبي تعرض ليحضرها العامة ، أما المسارح الأخرى خصصت للأمراء والنبلاء ورجال الإقطاع كما في مسرحيات (الكوميديا ديلارتي) وكان مسرحاً تحضره جميع طبقات الشعب ويلزم الأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية ، وإن المجتمع في القرن السادس عشر تحسس أهليته فإستعاد كيانه ووجوده ثقافياً ومذهبياً ، فبدأت الدراما القديمة والكوميديا الأدبية تستخدم اللغة المحلية في عروض المسرح والأدب ، وبدافع التجديد في هذا القرن لا سيما في إيطاليا ومن ثم أوروبا تنامى الفن البسيط بفعل تذوق الشعب للمسرح ، فنشأت مسارح متنوعة عديدة مربعة ومستطيلة في إنكلترا تتميز في العهد إليزابيثي بمعمارية خاصة تتكون من ثلاث خشبات (خارجية ، داخلية ، وعليا) ومن أشهر المسرحيين الغربيين الإنكليزي (شكسبير) ، بينما إعتمدت مشهدية الميلودراما في القرن السادس عشر في مدينة فلورنسا الإيطالية مع الكاتب (دافنيه) على تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة للعرض ، وإستخدام فن وميكانيكية المسرح ، والإشتغال على تقنية مشاهد الظواهر الطبيعية والمؤثرات الصوتية (الحريق وفيضان الأنهار) وإتسمت بالطابع الباروكي التزييني الفخم ، ومن ثم إنتشرت في إسبانيا وإنكلترا وألمانيا وفرنسا ، وما يعيبها ضخامة المناظر والديكور المسرحي ، وفخامة العرض فتحيل إنتباه المتفرجين عن متابعة الأداء المسرحي والموسيقى التصويرية كأحد مثالب العرض المسرحي ، وعليه فإن سينوغرافيا العصور الوسطى كانت دينية مسيحية إرتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس بإهتمام رجال الدين تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً ، يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح ، يوازيه مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية والترفيه إذ تعرض مسرحياته في الأماكن العامة والشوارع والمدن ، كما تعاقب تطور المفهوم من الزخرفة والتزيين في المسرحية الكلاسيكية التي تستند إلى الشعرية الأرسطية وتوظيف نظرية التطهير الأرسطي عبر إحترام الوحدات الثلاث ، والدقات الثلاث ، ومراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية (م ٣٥ ، نت) فقسمت المسرحية إلى فصول ومشاهد ، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة داخل العلبة الإيطالية ، وإستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية المرسومة القريبة من الإيهام الواقعي بعيداً عن كثرة التخيل والترميز والتجريد ، مما يعني أن

المسرح الكلاسيكي كان يعتمد كثيراً على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق ، أي سينوغرافيا مناسبة للنص الدرامي إيحاءاً وسياقاً ، لذا فقد كانت وظيفة السينوغرافيا الشعرية الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث ، وتشير إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث ، يقوم فيها الأشخاص بالمحاكاة تراجيدياً وكوميدياً ، بمعنى أن السينوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف للممثل والمخرج والمتلقي ، إذ يعمل السينوغرافي على تحديد عناصر العرض المسرحي ، فكانت وظيفة السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية جمالية ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على الإخراج ، كما دخلت العمارة والمنظور وكان المسرح عبارة عن خيمة أو كوخ من الخشب (م ٢٧ ، ص ٩٧) ومع عصر النهضة صورت المشهدية بتأثيث خشبة المسرح بالديكور والمناظر ، فتطورت أكثر حتى توصلت إلى فن الديكور لتصور زخرفة تجمل واجهة المسرح بألواح مرسومة بوصفها نقطة التحول في التغير الإجتماعي والإنساني حيال الممارسات الإبداعية للفنون والآداب فتحددت ملامح العصر برسالته التي بثت قيم المعرفة والعلوم على كافة الصعد ، بمعنى تميز المشهدية في عصر النهضة بالطراز الباروكي وإستغلال فن العمارة والنحت والرسم مع التأكيد على عنصر المنظور (م ٢١ ، ص ٣٧) .

ومع الأدب الواقعي تطورت العناصر البصرية للعرض المسرحي (التمثيل والأزياء والملحقات والديكور وملحقاته ومصادر الإضاءة) فتطلب تدخل الرؤية التشكيلية التي تعزز رؤى المخرج لتصميم العرض المسرحي ، وأصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة ، الديكور يعني تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح ، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل (الشاسيه) أما الزخرفة تشير إلى مكان الحدث وأدوات ملحقة بالعرض (لوحات وأثاث وإكسسوارات) (م ٢٦ ، ص ١٤) ويلعب كل من الديكور والزخرفة دوره عند رفع الستار ليصبح للممثلين الأولوية في الحوار ، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للعرض ، لذا ظهرت تحولات المشهدية المسرحية في هذا القرن إذ أصبح مصطلح المشهدية (السينوغرافيا) ذات أهمية واسعة وإدراكاً راسخاً بفعل تنظيرات (أدولف آبيا) إذ إكتسب المصطلح معنى معاصراً حدد بموجبه المفاهيم لتصور فضاء العرض فتأطر برؤية وتقنية تشكيلية مدعمة بشحنة وجدانية عاطفية جمالية تحفز المتلقي للإستجابة (م ٣١ ، ص ٣١) وأردفها بالمذهب الطبيعي الذي إستند إلى سينوغرافيا طبيعية مع (إميل زولا) بينما أصبحت السينوغرافيا الرمزية قائمة على الرمز والإيحاء والتلويح ، ومن ثم إرتبطت التعبيرية في نشأتها الأولى بالحركات التكعيبية والمستقبلية في الرسم لأن الهدف الأساس هو الغوص تحت السطح وإكتشاف ما وراء الظاهري ، وكان (

بيراندوللو) من أمهر من تصدوا لحل هذه المشكلة مسرحياً بإستخدام الأقنعة ، وتوظيفها بشكل تعبيري ، كما حضرت التكعيبية في التكوينات الديكورية وبنائية فضاء المسرح ، وظهرت السينوغرافيا السريالية بعد الحرب العالمية الأولى مع المذهب السريالي مرتكزة على اللاشعور الفردي وتعرية الغرائز الجنسية وعلى الهذيان والأحلام والسلوكيات الإنفعالية ، بفعل ثورة تنافي العقل والمنطق والإستلاب البرجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيها الجوانب الذاتية والروحية والإنسانية نتيجة إكتشافات فرويد ، وكان من دعاة المشهدية السريالية كل من (أراكون و أنتونان أرتو) أما في العصر الحديث والمعاصر ظهرت السينوغرافيا التجريبية والطليعية مع المسرح البريختي والمسرح العبثي واللامعقول الذي يمثله (صمويل بكيت) وفي القرن العشرين إتخذت المستقبلية في المسرح من التشكيل وسيلة للخروج عن السائد ، فسعى الرسامان المستقبليان (جياكوموبالا ، أمبرتو بوتشيني) إلى كتابة النص المسرحي لمحاولة تحريك الجانب الفني وإزاحته بما يتناسب مع الإبداع فكان لها أثراً بالغاً في المسرح كما هي في التشكيل وعدت رائدة في المسرح الأوروبي المعاصر بتبنيها التجريب الذي تجاوز التقاليد الموروثة للمسرح وللدراما فخرجت من معطفها مدارس إنفصلت عن الواقعية والموضوعية مثل الدادائية والسريالية والبنائية الروسية ومسرح العبث (م ٣٤ ، نت) .

وتأسيساً على ماتقدم يرى الباحث أن المشهدية (السينوغرافيا) مصطلح رصين وغني بعناصره محكم برؤية معاصرة تفترض سيادة العناصر دون إلغاء أي عنصر ، لا سيما بعد أن تغلغلت التكنولوجيا والعلوم إلى مفاصل العرض المسرحي ودقائقه ، فأستحدثت تقنيات كبيرة المعنى والتطبيق ثم زادت إستخداماتها بإستقدام فنون مجاورة قريبة وحتى بعيدة عن المسرح ، فكانت الوسائل العلمية الحديثة ضاغطاً كبيراً على الصورة المسرحية (الكاميرا السينمائية والأجهزة الرقمية والليزرية ، والفيديو) لذا يمكن حصر أهم عناصر المشهدية التي تتوائم بنيتها مع البناء الجمالي للوحة التشكيلية تتمثل بـ (الفضاء المسرحي و المنظر (الديكور) والأزياء والملحقات (الإكسسوارات) و الماكياج (MAKE UP) والمؤثرات الموسيقية والصوتية والألوان (م ٣١ ، ص ١٦٥) عناصر لرسم التصورات التي تضفي معنى لتشكل من معطياتها تكوينات بصرية – مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على توليد الدلالة (م ١٦، ص١) .

المبحث الثاني : الجمالية المشهدية في الرسم الأوروبي :

أ- **الجمالية المشهدية في رسوم عصر النهضة :** يعد عصر النهضة الأوروبية في إيطاليا أحد المثابات الثقافية والعلمية وفيها تكونت الإتجاهات الجمالية المختلفة في الفنون التشكيلية على مستوى

العمارة والنحت والرسم ، ومن إيطاليا مركز النهضة إمتدت لتشمل معظم أوروبا بعد إستقلالها وخلاصها من الحروب في القرن الخامس عشر ، فكانت ايطاليا مجرد دويلات تحكمها العائلات الثرية تأتمر بسلطة أسر كانت لبنة مهمة في تنمية الجانب الفني ، أسست لتنمية النشاط الإنساني وقيامه بمهامه الجمالية ، فأنشأت أكاديمية للرسم والتصوير عام ١٥٦٢ ، ونشطت حركة التأليف الفني لا سيما في ميادين الفنون التشكيلية ، فإمتازت رسومات هذه الفترة بخصائص مهمة على مستوى الشكل والمضمون والإهتمام بمعالجة الضوء والظل والدراسة العلمية لقواعد التشريح والمنظور ، وإثراء الصور بالحياة المتحركة ، من خلال المبالغة التعبيرية في وجوه الشخوص والأزياء المرسومة والإهتمام بالعمق ، كما تسيدت قيمة الإنسان وإحتلاله المركزية في معظم اللوحات الفنية ، إلى جانب ضغوطات المضامين الدينية والأسطورية في الرسم (م ٢٩ ، ص ٤٥– ٨٦) يرى الباحث هذه الخصائص تعد من أهم الجماليات المشهدية في اللوحة المرسومة في عصر النهضة فظهر فنانون كبار عدوا أساطين الفن التشكيل العالمي (ليوناردو دافنشي ، و مايكل أنجلو ، و روفائيل) (عصر النهضة الذهبي ١٥٠٠– ١٥٥٠) فجسدت لوحات (دافنشي) القيمة المشهدية بكل مفاصلها الجمالية والفكرية لا سيما في لوحته (العشاء الأخير) بفعل توظيف عناصر المشهدية أصدق تمثيل فكانت دراسته للمنظور والضوء وتأثير الألوان البراقة وما تبث أزياءهم من دعم موضوعي لقصة المسيح (ع) فضلاً عن دراسته للأشخاص وإنفعالاتها داخل إطار اللوحة من خلال حركات رؤوسها بما يتوافق مع البعد الدرامي للموضوع حتى عدت مثالاً جمالياً للمشهدية ، بمعنى توافر كل عناصر المشهدية في اللوحة ، وفيها إستخلص (دافنشي) حالة عقائدية إنسانية بتوصيفه موضوعة اللوحة بطريقة درامية مبطنة للحظة إعلان المسيح (ع) بوشاية أحد حواريه إذ صور جلستهم بعناية وموضوعية تعزز السياق فأفرد أحدهم بشكل مغاير للآخرين وهو الثاني عشر (يهوذا) كما في (الشكل ١) (م ٢٨ ، ص ٢٢٨) ويعد هذا التوجه في التوظيف الدرامي (المشهدي) من ملامح الرسم المهمة في عصر النهضة ، كما تميزت معظم لوحات هذا العصر بالتصميمات المعمارية الهندسية لتؤكد قيمتها الديكورية فضلاً عن الملحقات الأخرى ، كنزعة ظهرت في لوحات الفنان (روفائيل) من خلال دراسته العميقة لأعمال (دافنشي والنحات مايكل أنجلو) فرسم العديد من اللوحات ذات الملامح الدرامية التي تجسد قصص العذراء مريم وطفلها يوحنا إلى جانب إقتفائه لموضوعات من الحضارتين الإغريقية والرومانية من خلال الزخارف التي وظفها

شكل ١

على جدران الكنائس بما تدعم الرسومات الدينية ، كما رسم الصور الشخصية لفلاسفة الإغريق ، ولعل لوحته الشهيرة للمفكر إفلاطون وتلميذه أرسطو بتوجه درامي مسرحي فلسفي كبير ، وتعد موضوعة لوحته (مدرسة أثينا) أنموذجاً لهذا التوجه من خلال عناصر مشهدية متراصة ومدروسة بعلمية وموضوعية تنم عن إطار أحاط فن الرسم في عصر النهضة الذي صور بتقنية كلاسيكية كأحد مميزات العصر (والشكل ٢) يوضح هذا التوجه (م ٢٩ ، ص ١٠٤) وإستمر هذا الطراز لما بعد فترة عصر النهضة ليشمل الطراز الباروكي في القرن السابع عشر نتيجة تزايد القوة الدينية الكاثوليكية وقوة العائلات الحاكمة ، فأضحت الموضوعات الدينية بأسلوبها الواقعي مع تصرف مغاير لما سبق وجرأة في إستخدام النور المنبعث بأسلوب مسرحي يلقي بظلاله على الموضوع ، فعزز الرسام (روبنز) أعماله بتصوير الموضوعات الدينية في الكاتدرائيات والكنائس متأثراً بمن سبقه من الفنانين مؤكداً على العناصر الجمالية في اللوحة التشكيلية بتوافقها مع عناصر المشهدية ، فمثلت لوحته (إنزال المسيح) (الشكل ٣) مصداقاً مهماً للتوجه المشهدي في الرسم ، أما (رامبراندت) فقد أكد وبمبالغة واضحة على عنصر الإضاءة الموجهة بقصدية لما يؤكد على موضوعيته الشخصية في رسوماته التي كانت تعالج موضوعات العهد القديم والروح المسيحية ، فغدت الإنفعالية المسرحية واضحة إذ بثت واقعاً درامياً في إشعاعه من مصدر إصطناعي موجه إلى مركزية اللوحة إذ أسس له سيادة موضوعية فكرية من خلال الظلال والعتمة الظاهرة التي تعزز سيادة الأشخاص في لوحته (فقأ عين سمسون) (الشكل ٤) (م ٢٩ ، ص ١٦٠ – ١٦٨) وإستمرت القيم الجمالية المشهدية تتصاعد لتصبح نسغ اللوحة الرومانتيكية فجاءت متمردة على التقاليد الكلاسيكية السائدة ، وأكدت على الإعلاء من شأن المخيلة معززة بعاطفة وجدانية طافحة منفعلة ومترامية بعيداً عن سلطة العقل رغم إن الموضوعات تبانت على موضوعات سابقة معاشة ذات طبيعة درامية تراجيدية لتعد لوحة (ديلاكروا) (جحيم دانتي) أحد توجهات الرومانتيكية التي إستقت موضوعها من سابقاتها ، والتي صورت المشهد إعتماداً على عناصر المشهدية فأفضت إلى خطاب بصري جمالي رغم قسوة مضمونها (الشكل ٥) (م ١٧ ، ١٩ – ٢٩) .

الشكل ٢

شكل ٣

الشكل ٤

الشكل ٥

ب- تمثل المشهدية في الرسم الأوروبي الحديث : توالت حركات الرسم الفنية في الغرب منذ مطلع القرن التاسع عشر فبدأت بإتجاه جديد في التصوير سمي (الإنطباعية ١٨٧٤) إعتمد فنانوها إلى تصوير الطبيعة مباشرة وتسجيل إنطباعاتهم بلمسات وعلاقات لونية إكتسبت من خلالها الأشكال ألوانها نتيجة للإنعكاسات التي تقع على شبكية العين بتأثير الضوء ، والإنطباعية فلسفة في التعبير عن الموضوعات يكون اللون وسيلة للتعبير عن الحركة وتسجيل لإنطباع بصري آني ، لكنها ليست لوحة وصفية ولا تميل لمحاكاة الواقع إنما تسعى لتمثيل الظاهرة البصرية ، فسعى الفنان إلى تجسيد عناصر المشهدية بما يوائم الموضوع بالتأكيد على اللون والفضاء والشخصية السيادية إلى جانب الملحقات الأخرى لتعطي للمشهدية قيمتها الجمالية والمضمونية (م ٢٥ ، ص ٦٩ – ٧١) فالإنطباعية مع إنها مدرسة تحاكي الطبيعة إلا أنها إشتغلت على منظومة علمية غايرت ما سبقها وإتخذت موقفاً موحداً أن الجمال يكتنف الطبيعة برمتها (المقاهي والقرى وغرف النوم) فإنساقت إلى معطيات تجسدت في أعمال (بول سيزان) الذي رفع شأن اللوحة الحديثة لتأخذ مساحتها في الوسط الثقافي الجمالي الغربي (م ٤ ، ص ١٥٤) .

وقد ألقت معطيات فلسفة (ديكارت) العقلية بظلالها على وجود الإنطباعية بتكييف الكوجيتو الديكارتية المشهورة (أنا أفكر إذن أنا موجود) لتصبح (أنا أحس إذن أنا موجود) فأصبح التعامل مع الطبيعة وآلية تحولاتها على وفق تبدلاتها من خلال إزاحة المفهوم التقليدي وكسر الحواجز المعتادة للرسم للإنتقال من رسم المرئيات إلى رسم المحسوسات ، فتواشجت العلاقة ما بين الإحساس المباشر للفنان وما تراه عينيه ، حتى تبانت الذاتية في اللوحة الإنطباعية بالصدق على وفق مايسجله الفنان فيقول (أنظر إلى الصدق الذي يضفي عليها طابع الإحتجاج ، على الرغم أن مايهم الفنان هو تسجيل إنطباعه الذاتي) (م ١٨ ، ص ٩٧) كما أدت طروحات (كانت) الفلسفية أثراً مهماً في تحديد مسارات الفن الحديث ، والتي جعلت من التلقي الجمالي مرحلة إنتقالية وترحيله لمفهوم الجمال من المعيارية الرياضية إلى التقديرية غير المنضبطة مع تجرد الحكم

الجمالي من النفعية وتحرره من التفكير المنطقي العقلاني (م ١٥ ، ص ٩) وعلى وفق هذا المفهوم تقترب التصورات الفلسفية للإنطباعية كنتاج فني وتعبير آني مباشر مع فلسفة (كروتشة و برجسون) في الحدس عند دعوتهما للتحرر الفكري من مباشرة الواقع ، فحدسيتهما فلسفة غارقة في التأمل وغريزية تنحي العقل وتلتزم الإدراك المباشر ، فالإنطباعية نظرت لما هو راسخ في الفن التشبيهي ، إلا أنها إستبدلت النص المرسوم عن الواقع مع إزاحة القداسة في المكان والزمن ، فلم تعد المشهدية ثابتة أو مألوفة ، إنما خضعت لإزاحات لحظة الشعور الآني (م ١٢ ، ص ٢٦٤) وتمظهرت الإنطباعية الجديدة فغايرت الإنطباعية بأنها أعادت للشكل قيمته الأساس عبر المعالجات باللون وآلية الأداء التقني والتصرف الذاتي للفنان فبانت تمظهرات اللون على قماشة اللوحة بتحرر الفنان من اللون بصورته السابقة لتضفي عليه إنحلالاً مضافاً ، لذا عدت خطوة إنتقالية في إشتراطات السطح البصري من خلال تجاوز السائد لخلق جديد إستثمر الإكتشافات الفيزياوية بشكل يفوق إشتغالات الإنطباعيين ، حتى عدت مدرسة فنية علمية ، وقد أشارت إليها الدراسات النظرية لـ (جورج سوراه) الذي عالج أسلوبه التقني كمعادلة رياضية ، فمع إعتماده طريقة الرسم التعبيري كمنطلق ، تدارس نظرية اللون فإشتغل على تكوين لوحات بشكل بقع لونية صغيرة متصلة ساعياً لإمتزاج اللون في العين مباشرة دون أن تفقد من كثافتها أو تألقها ، فهي مدرسة تطبيقية إشتغلت على إرتجاجات البقع اللونية المتجاورة ، من خلال إعادة البناء والإلتزام بمظاهر الأشياء ومقاييسها وأحجامها وأشكالها ، إلا أنها وبفعل تجزيء المساحات اللونية وإعادة تنظيمها بشكل آخر مغاير أسست إلى مفهوم بث الطاقة الحركية الميكانيكية بتواصل المتلقي وجدانياً مع سطح اللوحة مباشرة فهي عملية متحركة ما بين السطح البصري وعضو الإبصار للمتلقي (م ١٧ ، ص ٦٥٨) كما أكدت لوحات ما بعد الإنطباعية على جمالية المشهدية ذاتها بفعل التقنيته في توزيع الألوان بشكل ورؤية جديدة ، فيحقق الفنان رؤية جمالية للمشهدية بتوظيف عناصرها في اللوحة مع إنه أغفل الموضوع لحساب قيمة تقنية (م ٢ ، ص ٨٠) .

أما النابية أو الرمزية ١٨٨٨ فقد تميزت إشتغالات فنانيها بالتسطيح والإختزال والألوان المبسطة على تقاليد وأسس صلبة نشأت كرد فعل على المناهج والأساليب التي تؤكد الواقعية ، فدعا النابيون إلى مثالية صوفية وإلى الحرية الفردية والقيمة الذاتية للفنان ، فالواقع عندهم إنعكاس لعالم آخر مثالي ، وليس من طريقة لإحضاره إلا بالرمز ، فأزاحوا مظاهر العالم المرئي وتمسكوا بقراءة التقاليد الكلاسيكية في الرسم الواقعي من خلال الرجوع إلى جماليات العصور القديمة في اليونان والشرق ، وصورت أعمال فناني هذا التوجه (بوفي دوشافان) في التصور المثالي للعالم عبر صيغ وألوان صافية وتكوين متماسك و (ماكس كلينغر) الذي عبر عن إحساساته عبر أعمال طباعية ، بينما تميزت أعمال (غوستاف مورو و أرنولد بوكلين) بطابع حسي ولمسات لونية

وتوظيف الميثولوجيا اليونانية والرومانية بشكل رمزي (من مباديء الرمزية في التصوير أن يحمل أفكاراً لأن مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة ، رمزياً لأنه يفسر الفكرة بالأشكال أما تأليفياً فهو يكتب هذه الأشكال بواسطة الإشارات ، أو ذاتياً لأن الموضوع لا يعتبر من حيث هو شيء ، بل من حيث هو إشارة تدل على فكرة مدركة من الذات ، زخرفياً لأن التصوير الزخرفي كما فهمه المصريون واليونانيون والبدائيون ، ليس شيئاً سوى تظاهرة فنية ذاتية ، تأليفية ، رمزية وفكري) (م ٢٣ ، ص ١٠٤) ولأن النابيين لم يستطيعوا التوافق مع الإتجاه الواقعي الإنطباعي إلا أنهم لم يكونوا سلبيين في التصور الجمالي للفن ، لا سيما ظهرت تغييرات درامية رافقت الأدب الفرنسي فأثيرت تساؤلات فلسفية (وضعية ومادية) أنتجت تساؤلات حول أسس العلم (فرويد ومفهومه الثوري للشخصية الإنسانية ، وآينشتين بإستنباط نظريات حول طبيعة العالم المادي) إلى جانب تنامي الإحياء الديني والتحول من المادية إلى الروحية (م ٢ ، ص ١٢٠)

وقد إشتغلت (الوحوشية Fauvism ١٩٠٥) على إزاحة المألوف والجنوح نحو التأثيرات اللونية لتحرير رؤية الرسام بعيداً عن القواعد السابقة في حرية مطلقة للتعبير وتصوير الحياة وتشكيلها على نحو يخرجها من حياديتها إلى شكل له معنى ، فنشدت التبسيط والتلقائية التعبيرية والجنوح نحو الفطرة والنقاء كما الفنون البدائية والأفريقية ، فكل خروج عن التقليد الدقيق هو ما أملته رغبته في التعالي عن الواقع ، حيال الروحي ، فوجدت كإنتقالة أسلوبية ناهضت الإنطباعية الجديدة لـ (سوراه وسينياك) من خلال الفنان (هنري ماتيس) رائد الوحوشية الذي أكد على الحس الخالص من خلال أعماله يعضده الفنانان (أندريه ديران و موريس فلامنك) بفعل إغناء الشكل بعيداً عن العقل لإرتباطه بالحس والوجدان ، فقد مثلت عودة للفطرة الذاتية والتلقائية والبدائية ، فلجأ الفنان إلى الإختزال والإزاحة مع الإحتفاظ بدلالتها الشكلية والتعبيرية وعليه مثلت الوحوشية حركة تنافر وتفاعل مابين الواقعي والبدائي ، وقد مثلها (ماتيس) بصدق التعبير من خلال (التعبير ... يتحكم في وضع اللوحة) (م ١٠ ، ص ٤٧) وفيما يخص إشتغالاته على الشكل واللون وكيفية معاملتها في اللوحة عبر إزاحتهما عن مألوفيتهما ، إلى جانب القيمة الجمالية التي أسبغها إلى الخط ، فولدت تقنية مختزلة تشتمل مساحات وسطوح وخطوط عدت منطلقاً للتجريد لأنه إشتغل على نفي المركز ونفي الحجومية ونفي المنظور (م ٩ ، ص ٣٤) وكتطبيق جمالي في الوحوشية تمثلت بفعل إزاحتها الوعي عبر إسقاطها نزعة التسجيل للمشهدية المرئية ، وأنظمة التعبير البصري التي تلوح بجمال ما يرى إلى جمال مالا يرى ، لأن الواقع بجدله الموضوعي بدا كما لو أنه صورة يعاد تمثلها مجدداً ليتخذ المشهدية مع هذا الفن صورة مصدرها الإحساس الذاتي ومساحة الغموض في الوجدان (م ٢٣ ، ص ٩٣ – ٩٦)

كما نشأت (التعبيرية في ألمانيا عام ١٩١٠) كإتجاه في الفن والأدب يقوم على تعبير الفنان والأديب عن

إنفعالاته وخياله وأفكاره ، وفكرتها أن الفن يجب أن لا يتقيد بتسجيل الإنطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن العاطفة عبر تجسيد التعبيريين في إنتاج لوحات تبث أحاسيسهم والبحث في النوازع النفسية عن خلجات الروح وما يصدر عن إنفعال باطن ، فعمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير بشكل ما تفرضه الرؤية عليهم ، وقد ظهرت جماعتين الأولى (جماعة الجسر ١٩٠٥) بعدد من الفنانين الشباب الألمان كان الإتجاه لديهم دراسة الأقنعة الأفريقية والفنون البدائية وتوظيفها في لوحاتهم ومن فنانيها أميل نولده ، وأن جوهر التعبيرية هو الإنفعالية المنطوية على نفسها ، أما الجماعة الثانية فهي (جماعة الفارس الأزرق ١٩١١) وتكونت من الفنانين الألمان وكذلك الروس والفرنسيين عملوا على تنمية حركة الجماعة السابقة وإستمروا لما بعد الحرب العالمية الأولى حتى عدت التعبيرية أهم إتجاه فني يعترف بها في ألمانيا ، تشتغل على فكرة عدم إنقياد الفن لتسجيل الإنطباعات المرئية واللجوء إلى التعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ، فإستبدلت كل ماهو موضوعي إلى ما هو ذاتي وإجتراح تكوينات مؤطرة بعاطفة جياشة تصور المآسي الإنسانية بأسلوب نفي المعايير الجمالية التقليدية وقراءة وتحليل العلل وما تؤول إليه دون الخوض في النتائج المترتبة عليه ، لذا عدت من ركائز الرسم الحديث بإشتغالها على تغيرات جذرية في اللغة الفنية ، كمنهج الحداثة الذي يلد من التغيرات الكبرى (م ٢ ، ص ١٣٥) .

أما (التكعيبية ١٩٠٦) عدت ثورة في طريقة الرؤيا وإستيعابها ، تقع في دائرة الفن المثالي لأن التكعيبيين لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة بل بأفكارهم ، فهم لم ينتجوا المرئي في لوحاتهم كما هو بل نقلوا منه جوهر ما يرون ، أو ما يعتقدونه هو الجوهر ، مما يؤدي بهم إلى إنقلاب تام في الفن التصويري ، ومن ثم نقله على قماشة اللوحة ، فالتكعيبيون فتتوا الأشكال وحللوها بوصفه تسجيلاً متلاحقاً لمجموعة حركات تحدث في فترة زمنية متعاقبة سجلوها في العمل الفني الواحد ، ولم يجمدوا الزمن التقليدي كما فعل الإنطباعيون فالزمن ممتد غير متناه ولا تحده فواصل وحدث ذلك عندما إخترقوا بنية المكان ، فالحداثة في التكعيبية كانت في إتجاهها لإستقبال المدركات الحسية من ثم تجزأتها وإعادة بناء الشكل بموجب قوانين الخيال والوهم وما ترتضيه رؤية الفنان ، ويعد (بيكاسو و جورج براك) الفنانان الأهم في فتح الباب واسعاً لحرية التجاوز في الفن ، فأكدا على حق الإنسان بخلق حقائق جديدة خارجة عن الطبيعة معتمدة مقاييس جديدة للجمال ، وأنتجا نظاماً شكلياً يتحلل ومن ثم يعاد تركيبه هندسياً (سطوح وأجسام متداخلة) على وفق تصورات (سيزان) الذي كشف التراكيب الهندسية الثاوية خلف المظاهر المرئية ، إلى جانب إكتشافه التداخل مابين الشكل والفضاء ، فضلاً عن إكتشافه القيمة النغمية للون ، لذا عدت إشتغالاته فريدة في تاريخ الفن من خلال الإمتداد الجدلي (الديالكتيكي) ما بين الحقيقتين الحسية والفكرية ، لذا أخذ التكعيبيون معطيات (سيزان) وعاملوا الموضوع كهندسة فهشموا

الوحدة مابين الحس والفكر في العمل الفني (م ٢٤ ، ص ٧٨) ومثلت التكعيبية مرحلة في إعادة إنتاج الشكل أو صناعته بأضافة بعض الآلات الموسيقية وقصاصات الصحف كنوع من التحول في بنية الشكل وصولاً إلى ماهية الشكل المضاف ، فيعد هذا الأداء مقاربة مشهدية لعناصر العرض المسرحي الديكورية ، كآلية أدائية جديدة في إختزال اللون فضلاً عن تجاوز الأطر التقليدية للشكل المركزي وتهميش البعد البؤري للعمل الفني فألغوا بذلك خلفية اللوحة (Background) وسعوا إلى تماهيها وتداخلها مع الشكل المركزي لموضوعة العمل الفني فإمتدت الأوجه إلى الفضاء الذي يحيطها فأصبح الفضاء والحجم كلاً واحداً كأهم خصائص التكعيبية التي سعت إلى تفكيك عناصر اللوحة بشكل تحليلي ، إنه نظام لا محدود من العلاقات بأزاحة مفاهيم الواقعية البصرية وإسقاط مفهومي الزمان والمكان ، ولأن التكعيبية لها مرجعيات إستطاعت أن تضع اللبنات الأساسية لوجودها بتأثرها بالفن الزنجي الأفريقي وبالخصوص فن النحت فضلاً عن تأثيرات (سيزان) موضوعياً وتقنياً (م ١١ ، ص ٤٩) ، كما عدت (المستقبلية Futurism ١٩١٢) من التيارات الجديدة التي ظهرت في المسرح في أوائل القرن العشرين ، وإتخذت التشكيل وسيلة في الخروج عن الواقعية والمألوف ، ورغم أن الحركة المستقبلية ترتبط أساساً في أذهان الكثير بالفنون التشكيلية إلا أننا نجد روادها الأوائل قد إهتموا بالدراما ، فألف كلاً من (الفنان التشكيلي جياكوموبالا والفنان التشكيلي أمبرتو بوتشيني) العديد من النصوص المسرحية التي أصبحت ذات قيمة تاريخية رغم قيمتها الفنية المحدودة ، لكنها مهدت للتيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة مما أدى إلى نشأة مدارس أخرى تتميز بإنفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادائية والسريالية والبنائية الروسية ومسرح العبث ، إذ إشتغلت على التكرار وإستمرارية الحركة بتجاوز مفهوم الزمان والمكان ، فهي مدرسة فنية بمفهوم فلسفي حيدت الماضي وألغت الموروث وخرجت من أسره ولجأت في الإشتغال على المستقبل ، ولإن المستقبليين ذوو رغبة تغييرية وبناء مالم يكن سائداً ، فقد جسدت الحداثة بأصدق صورة وظهرت منجزاتهم الفنية والجمالية متغايرة بشكل كبير عن التقنيات الفنية التي سبقتها ، فوضعوا التقنيات الصناعية والتكنولوجية كأحد عناصر رؤيتهم الجمالية (م ٢٢ ، ص ٤٤) لذا ظهرت اللوحة المستقبلية تشي بسطح تصويري يشاكس المتلقي بتأثير حركته وتحجيم صورة اللحظة التي غلبت على اللوحة في مدارس الرسم السابقة بإستثناء الإنطباعية والإنطباعية الجديدة (م ١٤، ص ٢٤٢) ومنه فإن المستقبلية إشتغلت على خطوط ثلاثة في العمل الفني هما تمثيل الحركة وإستنباط معادل صوري للماكنة ، وفضلاً عن إهتمامهم بالإنطباعية الجديدة ساهموا في إنعاش اللون بطريقة جديدة (م ٢ ، ص ١٨٠)

أما التجريدية Abstractism ١٩١٠ فهي مدرسة فنية إنبثقت كرد فعل مناوئ لرسم الطبيعة في ثمانينيات

القرن التاسع عشر ، فرفضت كل ماهو تشخيصي تجاوز فيها الفنانون التقيد بثوابت السياق الجمالي كالتشريح والمنظور بإزاحة 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 ، فأخذت من التكعيبية والمستقبلية المعطى الهندسي والسطوح الملونة فضلاً عن تبانيها مع تقنية الإنطباعية والوحوشية بتداخل اللون كقيمة شكلية كبيرة ، هذه المعرفة إتبعت أبستمولوجيا معرفية جديدة قوضت البناءات الجمالية السابقة ،فصورت فكرة الفنان أو شعوره تصويراً دون محاكاة لموضوع معين مع إستخدام الألوان أو الأشكال الهندسية ، محاولة منهم الوصول إلى جوهر الأشياء ، فهي تجمع بين المادة والروح وقيمتها التعبيرية بخطوط هندسية وألوان مضامينها تأملات ورؤى ذاتية ، والإتجاه التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث في جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي ، وقد إشتغل (كاندنسكي و موندريان) على صياغة العمل الفني بعيداً عن التشخيص فأضحى اللون عنصراً يبث طاقة تعبيرية ورمزية وروحانية ، فتجسد المعنى الدرامي المشهدي في الأعمال الفنية لتناسق عنصري المادي والروحاني والإنغماس بعاطفة متراكمة بجمالية (م ٢ ، ص ١٩٧ – ٢١٥

وتبنت الدادائية (Dadaism) فلسفة التهكم والرفض للجماليات التقليدية بآلية رفض بلغت شدتها مع أعمال الفنان الساخر (فرانسيس بيكابيا) الذي سخر من كل المرئيات ، سخر من الآلة والماكنة وحاول أن ينشئ عالماً عبثياً لا معقولاً ، إذ وصف الفن كالثقب في الفراغ ، بحث على إثرها الدادئيون عن معادلات متناقضة غريبة عن العالم هي (النظام = اللانظام ، الذات = اللاذات ، الإيجاب = السلب ، إنبثاق كلي للفن المطلق ، الحكم المطلق والخالص للفوضى على النطاق الكوني) (م ١٣ ، ص ٦٣) عرفت الدادائية كمدرسة فنية أسست مشروعاً للتخلي عن الجماليات التقليدية ولكل ماهو في دعم إتجاه الرفض ومؤسس الفوضوية الفردية فدعا إلى المحافظة على الملكية الخاصة من خلال تنامي قيمة (الأنا) كصرخة ضد الأيديولوجيات والأنظمة السياسية في الدولة الأوروبية ، فعضد (ميخائيل باكونين) هذا الإتجاه وتبنى ما ينافي وجوب وجود الدولة التي وجدها غير قابلة للإحتفاء لأنها مصدر البلاء ، وتمثلت مثالية المجتمع بتخليه عن الدولة ، لأن المجتمع هو مملكة الفرد ومستوطنة حريته ، لتنتج فوضوية عدت أصل النظام ، فوجد (باكونين) أهم متبنيات الدادائية وهو أن التخريب والهدم من أهم تمثلات الخلق الجمالي ، فلجأ الدادئيون إلى توظيف وإستخدام مباشر للنفايات والمهمل من الأشياء كالمبولة التي وظفها (دوشامب) وتسخيرها جمالياً لغرض كسر حواجز القيم الرصينة في الفن وتجاوزها لفسح المجال لإنطلاق الصور المرئية بحرية كبيرة (م ٩ ، ص ٧٠) فالدادائية أسقطت كل شي

وإستبدلته باللاشيء ، وإن لوحة الفنان الدادائي فرضت وجودها على التلقي البصري الأوروبي فقوضت القيم الجمالية السائدة حتى ظهرت فلسفة نقض الفن للفن من خلال مزاوجة مواد ليست متآلفة مع بعضها ، لأن الجمال يكمن في إتحاد وتجميع المواد غير المنسجمة والمتباينة النسيج ، بيد أنها تشترط تدخل الفنان العارف بأدواته وقدراته ، فاليد هي الواعية التي تحول الأشياء جميعها إلى صورة جمالية ، وبالإجمال فإن الدادائية قلبت الموازين وزحزحت ثوابت المفهوم الجمالي للعمل الفني ، ومع أن الدادئية عدت صرخة إبداعية لأنها لا تمثل نكوصاً فنياً بفعل غزارة الإنتاج الدادائي وثراءه الفني ، فالسخرية التي تبنتها الدادائية كمرحلة عدمية تنافي المثالية بإقترابها من الفوضوية (م ٥ ، ص ١٦٧) .

وفي الفن والأدب ظهر إتجاه يذهب إلى ما فوق الواقع تمثل بالسريالية ١٩٢٤ ، ويهتم باللاشعور على إبراز الأحوال اللاشعورية ، فإهتمت بالناحية النفسية وعللها وإظهار دوافعها مع ظهور نظريات (سيجموند فرويد) حول التحليل النفسي الأحلام ، تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية ، والغوص في أعماق اللاشعور لمعرفة مصدر إلهام الفنان بعيداً عن رقابة العقل وتحرير الفنان من عبوديته ومن سلطة العالم الخارجي ومن الكبت النفسي ، ولجأت إلى الخيال لتبتكر تأليفات عن طريق التأمل تعتمد العقل الباطن وأحلام اليقظة لتكشف خبايا النفس وأسرار اللاشعور فتنتقل بأشكالها الواقعية إلى عالم الأحلام فهي تبحث عن أسرار الأشياء الكامنة في أعماقها بتقصي فكرة ذات وقع مثير هي سطوة الطفولة على السلوك البشري في مراحل حياته فظهر الفن والإبداع (العقل ... يعطينا العلم ، واللاعقل ... يعطينا الفن) (م ١٩ ، ص ٧٢) ويرى الباحث إن اللاوعي في السريالية إشتغل على مبدأ اللا قصدية الآنية ومن ثم الجنوح حيال الوعي الفني والجمالي كأحد مقومات العمل الإبداعي ، بمعنى إن مقولة اللا عقل تتحول إلى عقلية حال الشروع في العمل الفني ، مع ذلك أطلق السوريواليون في بياناتهم (الحرية في الفن) التي تفعل وتستثير الفنان في التعبير عن هواجسه وخياله وأحلامه كمقتضيات لا تخضع لقوانين العقل والمنطق ، وهذا ماوجده (هربرت ماركوز) في السوريالية وموقفها الإحتجاجي النقدي ، أي أن الفن والجمال في اللوحة عند (ماركوز) له وظيفة نقدية تحررية (م ٣ ، ص ٢٠٤) فتعالقت مع الدادائية فكرياً من خلال سعيهما إلى تحرير المخيلة من أسر العقل والإتجاه نحو منظومة عبثية تقوم على الصدفة وإرادة اللاوعي ، فأسست منهجاً تمثل بإنقطاع الواقع عن الحلم من خلال رفض السرياليين للواقع والمحسوس والمدرك فتوافقت بذلك المثالية الإفلاطونية وسيكولوجيا (فرويد) وتحليله للوعي ، نتج عنه تعالي اللاوعي كحقيقة بديلة لمعطيات الوعي ، فأصبح اللامعقول يشكل بنية قصدية في السوريالية من خلال إستحضار مفردات واقعية معقولة وتركيبها ضمن منظومة علاقات ليست من جنسها ، بل تقاطعها شكلاً ومضموناً ، لذا عدت إشتغالات السوريالية على مجموعة علاقات متنافرة فيما

بينها مادياً ، حتى ظهرت لوحات السرياليين ذات بناء بني على أشكال وتراكيب ذات علاقات متنافرة ركبت بشكل قصدي واع ، فأصبحت السوريالية بوصفها مؤهلاً لإعادة إنتاج مثال جمالي يعيد هندسة الواقع من خلال تعطيل المشهدية الحسية وإستبدالها بمشاهد تنزع نحو ماهو غير واع بإعتبار أن الوعي هو وعي من وجهة نظر المتخيل لا العقل (م ١١ ، ص ١٩٢) .

وبالإجمال فإن ما يراه الباحث أن المشهدية نسغ الفنون البصرية ومنظومة جمالية فكرية تفترض تعالي الأداء التقني ليسمو بالعمل الفني كونه يتصل مع وجدان المتلقي بحميمية ، وتهيئ ذهنيته لمعارف جديدة ، كما أن تقارب صورة العرض المسرحي مع الصورة التشكيلية (اللوحة) يتأتى من تغيير حالة منظر العرض المسرحي فتتولد صورة تشكيلية جديدة بمعنى بقاء الصورة المسرحية خاضعة لسيطرة المصمم أو المخرج ورؤيته بفعل تطورات وتغيرات حاصلة في المسرحية فيبثان معاً دفقاً جمالياً وتصوراً فلسفياً ، لذا يقع عمل محترف المشهدية (السينوغرافي) لأن يكون له أفق ق جمالي وفني في تشكيل العرض المسرحي ، وأن ينطلق من قابليته في فهم النص الدرامي وخلق نص مواز تشكيلياً للنص الدرامي ، بسبب إستعانة المشهدية (السينوغرافيا) بمجموعة من الفنون الجميلة التي جعل من عمله عملاً فنياً وأدبياً قائماً على التأثرية الشعورية والإنطباعية الفنية والتذوق الجمالي المليء بالمؤثرات المشهدية ، وعليه تتمظهر جمالية المشهدية لأنها بانت على صياغة سيميائية بواقع ما تبثه من دلالات وإشارت في بنية اللوحة ، ولأن القيم الجمالية تتلازم مع النص والعرض المسرحي بذات الوقت تتناغم مع ما تعرضه الصورة التشكيلية لتصميم المسرحية (م ١ ، ص ٣٨)

تحليل عينة البحث (النماذج)

النموذج (١)

عنوان العمل : غداء على العشب

إسم الفنان : إدوارد مانيه Edouard Manet ١٨٣٢ – ١٨٨٣

المادة : ألوان زيتية على الكانفاس

السنة : ١٨٦٢

القياسات : ٢٠٨ سم × ٢٦٥.٥ سم

العائدية : Musée d'Orsay, Paris, France

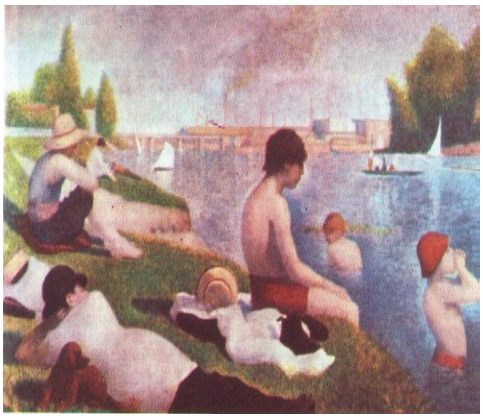
المصدر : http://www.wikiart.org/de/edouard-manet/

لوحة تصور مشهد يتألف من رجلين في حلة أنيقة وإم
والأخرى بعيدة عنهم ، بسط الفنان الأشكال في الكثير من تفاصيلها الواقعية وإختزلت لتتحول إلى مساحات لونية أعطت للون أهمية بموازاة الشكل بتقنية يعضدها الضوء كما في المرأتين فبانتا بشكل مبسط وقد أخذ

جسدهما مساحة لونية قلت فيها التفاصيل ، بفعل تأثير الضوء والإنعكاس الصادر عن الجسدين ، إلى جانب ذلك يتوضح الإنشاء الهرمي كقاعدة ذهبية في الرسم .

تتجسد عناصر المشهدية بجلاء في الشخوص الأربعة بوصفهم عناصر سيادية أنبنت عليها بقية العناصر فالإضاءة حددت تصور الفنان من خلال تفعيل قيمتها الدلالية والمضمونية وهو توجه علمي سارت عليه الإنطباعية بموازاة تأثير اللون بحزمة الإضاءة الطبيعية ، وبإفتراض غير مألوف وضعت اللوحة ومنتجها كمثابات لولادة الحداثة عبر الملابس كعنصر مشهدي إذ كان العري رغم الفته في فنون المراحل السابقة إلا انه على مستوى الإنشاء كان وليداً بكراً ، لذا عدت الملابس ذات سيادة موضوعية فرضتها عدم إلفة صورتها بهذا الشكل ، كما تجانست عناصر المشهدية لتولد للمتلقي مشهداً درامياً يبث جمالية في أكثر من جانب ، الأول في الجاني الموضوعي (المضموني) تمثل بإزاحة الفنان له عن التصور السائد ، والثاني في التقنية العلمية بإستخدامات الضوء واللون ، أما الفضاء ظهر مفتوحاً يضم كل العناصر الأخرى توافقاً مع مضمون العمل ، وجاء المنظر (الديكور) من خلال رسم الفنان للأشجار والحشائش مسلطاً على المشهد إضاءة إفتراضية مع تجاوز السائد الكلاسيكي الأكاديمي أو الواقعي كنهج ذاتي يفرد للفنان خصوصيته مع إنضمامه تحت معطف الإنطباعية ، وبتأثير الإضاءة على اللون وتحركاته البصرية الذهنية بتقنية علمية تفترض الإنسلاخ من الإستخدام الكلاسيكي للون والإنارة ، ففرضت تناغم موسيقي لكل عناصر المشهدية (المضمون) تسمح للمتلقي التآلف معها بحميمية ، بينما خرجت الأزياء من مألوفيتها المعتادة وظهرت الملحقات متوافقة مضمونياً فصورت الأشخاص برؤية مغايرة حداثية تبث قيماً لما بعدها من توجهات الفن المعاصر ، ولعل إتجاه نظر المرأتين العاريتين وأحد الرجلين الى مقدمة اللوحة كإفتراض درامي مفاده مخاطبة المتلقي على العكس منه في إتجاه نظر الرجل الأخر إلى مركز اللوحة ، ترسل منه اللوحة حوارية تولد إحساساً بواقعية الموضوع في تسجيل اللحظة المشهدية .

النموذج (٢)



عنوان العمل : الإستحمام في آسنيير

إسم الفنان : جورج سورا Georges Seurat ١٨٥٩ _ ١٩٨١

المادة : ألوان زيتية على الخشب

السنة : ١٨٨٣

القياسات : _____

العائدية : Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO, USA

المصدر : http://www.wikiart.org/de/georges-seurat/

مشهد لمستحمين في نهر ، صورهم الفنان بتقسيم اللوحة إلى مساحتين غير منفصلتين تضمنت المساحة في الأسفل عدد من الشخوص بفعالية توازي الحدث ، ومثلت المساحة في الأعلى السماء وعدد من البنايات البعيدة والأشجار، فوظفت المساحات اللونية بواقعية لكن بتقنية المزج البصري للألوان من خلال

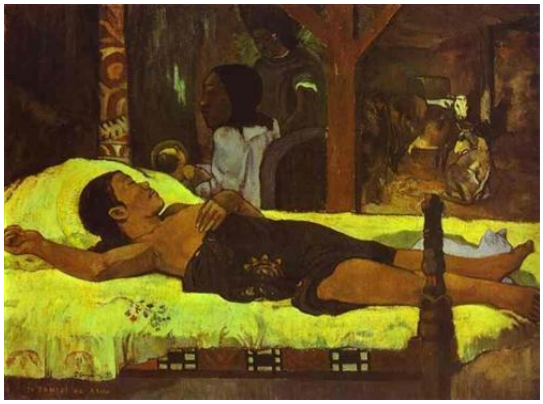
مجموعة من النقاط اللونية (مساحات صغيرة) كتقنية علمية حديثة إنسلخت بشكل نسبي من الإنطباعية ، وهو سعي لتحقيق رؤية جمالية للمشهد ، ومن خلال تصميم فضاء العمل تبرز عناصر المشهدية بوضوح فاللون يعضد الطاقة التعبيرية للمشهد تدعمه الملابس لتوحي بالحدث (الإستحمام في النهر) فضلاً عن الإنارة التي تعد مع اللون القيم الكبرى في رسومات الإنطباعيين وما بعد الإنطباعيين على وفق ما توصلوا إليه من جديد بعد قراءتهم للون والضوء بأسلوب علمي ، وفي ذات الوقت تبرز عناصر المشهدية بوصفها نسغ العمل الفني التصويري .

فرض المضمون في اللوحة فضاءً مفتوحاً يتآلف مع عناصر تنتمي للمضمون ، فأسس منظراً رسم فيه الساحل والبنايات البعيدة بإضاءة طبيعية ، فبانت الأزياء والملحقات بشكل يتوافق مع (عنوان اللوحة) ، واللوحة بتناغمها اللوني المتأتي من تمازج المساحات اللونية الصغيرة لتتكامل صورتها ذهنياً ومنه تبث تناغماً موسيقياً يصور المناخ العام للمشهدية ، إجمالاً تعد لوحات ما بعد الإنطباعية (التنقيطية) توجهات علمية أسست إشتغالاتها على علاقة اللون والإضاءة برؤى علمية لتصبح اللوحة من بين أهم نتاجات الفن المعاصر بصورة درامية مشهدية .

وإقتراباً من الرمزية وتسطيحاً للمساحات اللوحة تصور المستحمين دون أي إتصال أو تقارب يجمع الشخوص ، لذا غلب على اللوحة السكون والوجوم التراجيدي حتى أفصحت الأشكال عن ثباتها وجموديتها كأنها في لحظة تصويرية آنية ، ومما يبعث غرائبية المشهدية كصورة مسرحية إن الوجوه برمتها ليست ذات ملامح واضحة فأبعدت عن مخاطبة المتلقي حتى بانت مساعي الفنان في طرح موضوعة واقعية بأسلوب غرائبي نسبياً وذلك لغايات مضمونية إبتغاها الفنان للتأكيد على القيم اللونية وعلمية التقنية في هذه المدرسة بفعل المجاورات اللونية .

النموذج (٣)

عنوان العمل : الميلاد
إسم الفنان : بول كوكان paul Gaugin ١٨٨٤٨ _ ١٩٠٣
المادة : ألوان زيتية على الكانفاس
السنة : ١٨٩٦
القياسات : ١٣١ سم × ٩٦ سم
العائدية : Neue Pinakothek, Munich, German
المصدر : http://www.wikiart.org/de/paul-gauguin



مشهد لإمرأة نصف عارية مستلقية بعد عملية ولادة تترقب وليدها تحركها غريزة الأمومة ، يغطي اللوحة في منتصفها الأعلى عتمة كأحد المفاهيم الرمزية ما بين واقع الحدث وما ورائه ، فضلاً عن الجمال المتحقق من تضاد القيم اللونية ، إلى جانب ذلك صور الفنان إمرأة تحمل الوليد ضمن بنية العتمة بملابس بيضاء ، فالعمل برمته يحمل قيمة رمزية يشير إلى قدسية الحياة وجماليتها ، بفعل رمزي كمنهج تبناه الفنان بإزاحة الموضوع

من واقعيته بإتجاه جوهره ، وهذا ما أشار إليه الفنان كتلة الضوء الهلامية (الهالة) التي أحاطت برأسي المرأة والطفل رمزاً للطهر ونقاء الحياة المتجسدة في الحياة البدائية ، فبنى الفنان تكوينه بالإعتماد على الإنشاء المغلق ضمن فضاء يفترض هذا الإنشاء ، فضلاً عن توظيفه لعناصر المشهدية بكامل عناصرها (الملحقات الأزياء والمنظر) الذي غلب مناخ العمل ، ومن الخصائص التي غلبت على اللوحة التسطيح وإختزال المساحات اللونية وتجاوز نسبي للخط كإحدى خصائص الفنان كوكان لا سيما في المساحة المضيئة (اللون الأصفر) هذه الإختزالية تعد إحدى مميزات التوجه الرمزي في الفن ، فتبرز الإشتغالات المشهدية بفعل حوارية المرأة مع وليدها ، والمرأة الأخرى ليشكلوا بمجموعهم مناخاً وجدانياً توخاه الفنان لمشاركة المتلقي هذه الحوارية لا سيما إن موضوعة اللوحة ليست غريبةً على المتلقي .

ويمثل عنوان العمل (الميلاد) أحد المرتكزات الرمزية والشفرات التي بثها الفنان للتعبير عن الهواجس الحياتية التي يعيشها والغربة الإنسانية والتذكرة بالحياة كنقيض للموت .

النموذج (٤)

عنوان العمل : اليوم التالي
إسم الفنان : ادوارد مونخ Edvard Munch ١٨٦٣ _ ١٩٤٤
المادة : ألوان زيتية على الكانفاس
السنة : ١٨٩٤
القياسات : ١٥٢ سم _ ١١٥ سم
العائدية : National Gallery, Oslo
المصدر : http://www.wikiart.org/de

مشهد لإمرأة مستلقية على فراش غلبت على مساحة السطح التصويري برمته ، لغايات مضمونية يسعى لها الفنان لتوضيح المهنة التي تمتهنها صاحبة الصورة ، على أساسها أسس الإنشاء مغلقاً وبطريقة درامية تعزز مشهديته الملحقات الداعمة لسيادة المرأة في اللوحة ، توحي نشوة المرأة إلى ما ينافي طهرها تعززه نومتها الموحية بالأنوثة المدنسة ، لذا سعى الفنان إلى اظهارات الفكرة برؤية درامية لمشاركة المتلقي الموضوع بوصفه موضوعاً مشاعاً ، ولعل ما يحسب للعمل من خلال قراءته بأكثر من زاوية ، أحدها وأهمها الإختزالية والرمزية في الطرح واللون فجسدت المشهدية علامة أيقونية لإمرأة تبث العسف الأخلاقي بإستلقائها الذي يوحي بالملل إلى جانب إختزالية اللون إلى مساحتين متضادتين ومتناقضتين (الفاتح والغامق) إيحاءاً بالقهر النفسي والضغط الأخلاقي ، كتصرف جمالي ومضموني في عناصر المشهدية من خلال التلاعب في الإضاءة بوصفها عنصر أساس في التشكيل والمشهدية ، لذا أشار الفنان إليه بغائية رمزية لا تنافي السياق ، لذا فرضت موضوعة اللوحة على الفنان فضاءً مغلقاً يتآلف مع عنصر سيادي (المرأة النائمة) بلباس نوم يوحي بالموضوعة بتصرف لوني شكل مفصلاً في بنية اللوحة فتكاملت صورتها ذهنياً وتناغماً موسيقياً يجسد

الصورة العامة للمشهدية ، لذا تعالى الأداء التقني في اللوحة بفعل منظومة المشهدية لإتصالها مع وجدان المتلقي بحميمية .

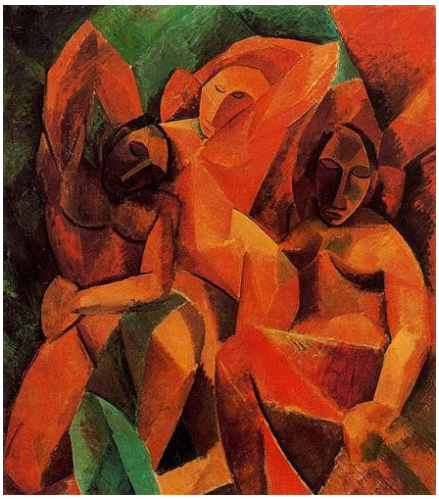
النموذج (٥)

عنوان العمل : الفنان والموديل
إسم الفنان : هنري ماتيس Henri Matisse ١٨٦٩ _ ١٩٥٤
المادة : ألوان زيتية على الكانفاس
السنة : ١٩١٢
القياسات : ٢١٧ سم × ١٧٧ سم
العائدية : Hermitage, St. Petersburg, Russia
المصدر : http://www.wikiart.org/de

مشهد لصورة الفنان وإمرأة برداء أسود يمثلان أمام شرفة نافذة بمساحة خضراء حددت بخطوط بسيطة وساق شجرة بلون بني مع مساحات صغيرة بلون بنفسجي مائل للزرقة وزهور حمراء ، موضوعة اللوحة تحمل في ثناياها تجاوز مفهوم الموديل ، والفنان عبر أشكاله المبسطة أعطى اللون سيادة واضحة أفاض عليها قيمة رمزية بتجاوز علاقة الفنان بالموديل أو الرجل بالمرأة ، ليحيل الموضوع لديه لحس مشترك ، مما يؤكد ميل الفنان للترميز وإستخدامه صيغة تجريد قيمة اللون الرمزية على مراحل وتحديد قيمته وفقاً لخاصية المكان الذي يتواجد فيه ، بعلاقات تفرضها إستراتيجية الفكرة على اللون والشكل والموضوع .

تكوين اللوحة فضاء مغلق يتآلف مع عناصر تنتمي لمضمون العمل فأسس المنظر بإضاءة إفتراضية ، أما الأزياء والملحقات والموديل فقد توافقت مع عنوان اللوحة بطريقة مبسطة إختزالية ، تضاداتها اللونية متأتية من مساحات لونية متباينة تبث لغة موسيقية تصور الاطار العام للمشهدية ، إجمالاً تعد لوحات ماتيس الوحوشية من أهم نتاجات الرسم الحديث بإطار درامي مشهدي ، هذه الإختزالية التي بثها الفنان تعد أحد القيم المشهدية والعناصر داخل اللوحة لأنها أطرت مجمل اللوحة بحوارية مابين الفنان والموديل من خلال مقابلة أحدهما للآخر دون الإكتراث بالنظر إلى المتلقي ، وهذه قيم سادت في المسرح كتعبير عن رمزية الحدث وتفعيل دور الإشتغالات الذهنية للمتلقي في التعاطي مع الصورة ، كما تسيدت المساحة الخضراء (النافذة) اللوحة فتوخى الفنان وضعها ما بين الشخصيتين لغائية تأويلية يفرضها الفنان لحث المتلقي على إظهار ملكاته الذهنية ، ويرى الباحث إن المساحة الخضراء هي نوع من التركيز الذهني والصفاء الذي أظهره الفنان تعزيزاً لمبتغاه ، متجاوزاً وبدراية فنان عنصر الضوء والمنظور والتشريح مما غلب على اللوحة التسطيح ، لذا لا يمكن تجاهل عمل بهذه الكيفية إلا أن يكون طرازاً مؤثراً في الحوارية الدرامية في الرسم الأوروبي الحديث .

النموذج (٦)



عنوان العمل : ثلاث نساء
إسم الفنان : بابلو بيكاسو Pablo Picasso ١٨٨١ _ ١٩٧٣
المادة : ألوان زيتية على الكانفاس
السنة : ١٩٥٥
القياسات : ٢٠٠ سم × ١٧٨ سم
العائدية : Museu Picasso, Barcelona, Spain
المصدر : http://www.wikiart.org/de/pablo-picasso/

كتقنية تكعيبية تداخلت فضاءات العمل الفني بمساحات لونية مع المساحات الخلفية ، فيتصدر السطح ثلاث نساء ، بنيت مشهدية العمل بتصور شكلي حر بفعل ترتيب وتنظيم السطوح وتقاطعاتها وتداخلها مع بعض ، فتداخل الألوان الحارة (البرتقالي) مع اللون الأخضر واللون الأسود إلى جانب الخطوط الحادة إشارة لمشهد تراجيدي ، فغرائبية الصورة إحدى تمثلات التكعيبية التي إفترضت غياب الزمن الفيزياوي بتداخل الزمان مع المكان ، بمعنى أن الفنان التكعيبي أسس له منظومة زمانية مغايرة للسائد ففعل الجانب التقني بتداخل المساحات وتداخل زوايا الرؤيا بإفتراض تعدد الزوايا قيمكن رؤيتها في أكثر من جانب كأحد خصائص اللوحة التكعيبية ، فلم تعد الخلفية (Background) مساحة أو جزءاً مكملاً للأشكال الأخرى ، بل أصبح عنصراً من بنية اللوحة لا يمكن فصله عن الموضوع ، إلى جانب التداخل في المساحة المكانية للوحة بفعل تداخل الخطوط وتقاطعاتها ، لأن اللوحة التكعيبية إمتلكت خصوصية هي أنها سعت إلى تكسر القيم الجمالية المألوفة لتحيل المشهد البصري إلى قيم أخرى منها تحليل بنية اللوحة وتركيبها بإفتراضات جديدة ورؤية حداثية ، فرضته تحولات تقنية أساسها علمي رافق مجمل عناصرها ، لذا تقاربت نسبياً اللوحة في عناصرها الجمالية مع عناصر المشهدية في أكثر من جانب ، منها الفضاء الذي شكل أس العمل الفني في الرسم التكعيبي بفعل التداخل الشكلي في اللوحة مع الفضاء تداخلاً متماسكاً ، أما الألوان والأزياء والعناصر المكملة الأخرى هي قيم جمالية أضفت على بينية اللوحة تكاملاً جمالياً أحال اللوحة إلى منجز إبداعي ، لذا كانت إشتغالات الفنان على توظيف المشهدية بكل عناصرها خاضعة الى قيم جمالية ذات رؤى ذاتية ، فنجد الدراما والمشهدية متحققة في السطح البصري بتوافر عناصرها (التكوين والتوازن النغمي للألوان والأشكال ، فضلاً عن الإنارة المصطنعة التي أوجدها الرسام لغائية مضمونية وتقنية ، أما الجانب الثالث تمثل بديمومة التصور الذهني للمشهدية مما لا يمكن تصور النساء إلا أيقونات متحركة) هذه المنظومات المشهدية خلقت آلية تلقي حميمة ما بين اللوحة برمتها والمتلقي منذ الوهلة الأولى ، بناء صوره الفنان تطبيقاً وإستحضاراً جمالياً ليشي بمشهدية مكتملة العناصر .

النموذج (٧)

عنوان العمل : الحرب الأهلية
إسم الفنان : سلفادور دالي Salvador Dali ١٩٠٤ _ ١٩٨٩
المادة : ألوان زيتية على الكانفاس
السنة : ١٩٣٦
القياسات : ٨٤ سم × ١١٠ سم
العائدية : Museum of Art, Philadelphia, PA, USA
المصدر : http://www.wikiart.org/de/salvador-dali

سماء ملبدة بالغيوم صورها بمساحة الفنان واسعة من سطح اللوحة ، بينما إنحسرت الأرض بمساحة قليلة ، تجسيداً لما هو أرضي وسماوي في مداه اللاواعي ، وتتمثل سيادة اللوحة في جزء من جسد مقطع بطريقة غرائبية (لا معقول) تلتقي أطرافه مع بعض ، فعموم اللوحة يمتاز بليونة التشكل ، أما المساحة في الأسفل تمثل أرضاً مشوهة وخرائب ، من خلال المشاهدة الأولى تلف المشهدية دراما اللامعقول وعدم الوضوح ، وهو ربط ما بين الوعي واللاوعي ، السمة التي بنيت عليها المدرسة السريالية توجهاتها الجمالية والتقنية ، ومن خلال العنوان يفترض الفنان تجسيد كوارث الحروب الأهلية ، وما تؤديه من إستنزاف لطاقات مجتمع ، تمثل صورة العمل بإقترابها من الكتل النحتية المتصلبة فإفترض الفنان من هذه التقنية مشهدية غرائبية بوضع العناصر والأشكال في مكان لا يمت لها بصلة غريب عنها ، كما أدت الغايات المضمونية في اللوحة (الحرب) بالفنان إلى إتساع الإنشاء وجعله مفتوحاً يعضده غرائبية توظيف الجسد المتهالك والممزق فضلاً عن إستقدام الملحقات كبنيات تكاملية لبنية العمل ككل ، وبفعل توصيف عناصر المشهدية وتكاملها في اللوحة تعالت القيمة الجمالية للوحة بإفتراض توافق عناصرها مع عناصر المشهدية ، فأسس الفنان أشكاله بتناغم لوني أقرب للواقعية فضلاً عن إغناء جانب التشريح لبعض أجزاء الشكل لا سيما في منطقة الثدي بحمرته لغايات مضمونية بوصفه مصداقاً حقيقياً للموت والمأساة ، فاللوحة بنية متكاملة لحوارية إنسانية أسسها الفنان بمشهدية إرتكزت الى قيم وعناصر داخلة في بنيتها تبث رسالة يتعامل معها المتلقي بقسرية إفتراضية لتشيع لديه الجانب الإنساني وترجعه الى الفطرة التي جبل عليها ، الخيال الذي صوره الفنان كان مؤثراً في الصورة المسرحية بإحياء المناظر البسيطة دون الإتكاء على التفصيلات الواقعية .

النتائج ومناقشتها

في ضوء التحليل لعينة البحث (النماذج المختارة) توصل الباحث إلى النتائج الآتية

١ – تمثل عناصر المشهدية ضاغطاً فكرياً وجمالياً يدعم وظيفته التقنية ، لذا عدت الجمالية المشهدية في الرسم الحديث إطاراً تقنياً ، فظهرت إزاحات كبيرة للمشهدية بفعل اإزاحات طرأت في الفعل التقني فعدت ممارسة إبداعية ، ولأن المشهدية بوصفها ضاغطاً تقنياً وجمالياً ، لذا فكرياً تؤسس لها منظومة علاقات وجدانية على أكثر من صعيد (نفسي وإجتماعي وسياسي ومعرفي) يكون المتلقي حاملاً لها وتكون إشتغالاته على وفقها النماذج جميعها .

٢ – يتباين توظيف وإستخدام العناصر المشهدية دون العناصر الأخرى . فتوضحت سيادة اللون والضوء في النماذج (١ ، ٢ ، ٤) بإنزياح بقية العناصر ، وساد عنصر الشخص (الممثل) النماذج (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) ، وإتسع الفضاء الذي يؤطر الأشكال في النماذج (١ ، ٢ ، ٦ ، ٧) دون غيره ، بسبب آلية الإنشاء التصويري للموضوع ما بين الإنشاء المفتوح النماذج (١ ، ٢ ، ٦) والإنشاء المغلق (٣ ، ٤ ، ٥)

٣ _ يعد تبني المشهدية وإضفاء جمالياتها للمتلقي بصورة متفاوتة في الرسم الحديث من حركة وتوجه إلى آخر ، فكانت المشهدية في الإنطباعية تؤكد على إغلب عناصرها المشهدية بتبني مفهوماً علمياً على مستوى اللون والإضاءة بوصفها قائمة على هذا التوجه النموذج (١) وفي الإنطباعية التنقيطية (ما بعد الإنطباعية) عززت المفهوم الإنطباعي في المشهدية وأسست لها جمالية مضافة من خلال إنزياحات الإستخدام التقني للون النموذج (٢) إلا أن المشهدية في غيرها أضافت جمالية تبعاً لتقنية كل توجه فني في الرسم ، التكعيبي الهندسي النموذج (٦) والسريالية وإحتكامها لمبدأ اللاشعور النموذج (٧) والتعبيرية بتعالي العاطفة الوجدانية النموذج (٤) والوحشية بوصفها تعاملت مع اللون قيمة مضافة مغايرة لما سواها النموذج (٥) والرمزية النموذج (٣) .

٤ – يعد توظيف عناصر المشهدية في اللوحة رسالة يبثها للمتلقي للتواصل معها بحميمية بافتراض تماسها وجدانياً وتراجيدياً كما في النماذج (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧) أو شعوراً بالمتعة النموذجين (١ ، ٢) أو لبث رسالة جمالية كما في النماذج جميعها ، من خلال التوافق ما بين عناصر المشهدية مع عناصر البناء الجمالي .

٥ – تغايرت المشهدية في النماذج عينة البحث بتسيد عناصر مشهدية دون أن تأخذ العناصر الأخرى مكانتها بتقنية قصدية ، لذا كان حضور بعض العناصر متفاوت ، يفترضها الباحث أنها جاءت بإفتراض الحدث وحبكة المشهد ومتطلباته .

٦ – تتمظهر نماذج العينة عن جمالية المشهدية على وفق مبثوثاتها السيميائية (دلالات وإشارت) في بنية اللوحة .

المصادر

١- أبو الحسن . سلام ، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية** ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠٠١

٢- باونيس . الآن ، **الفن الأوروبي الحديث** ، ت : فخري خليل م. جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.

٣- بو منير . كمال ، **جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت** ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الإختلاف ، ط ١ ، الجزائر ٢٠١٠

٤- تشايلدز . بيتر ، **الحداثة** ، ترجمة د باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، دمشق ، سوريا ٢٠١٠

٥ - جيمنيز . مارك ، **الجمالية المعاصرة ، الإتجاهات والرهانات** ، ترجمة وتقديم د. كمال بو منير ، منشورات ضفاف ، منشورات الإختلاف ، دار الأمان الرباط ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ٢٠١٢

٦- حسين محمد حسن . **مذاهب الفن المعاصر . الرؤية التشكيلية للقرن العشرين** ، دار الفكر العربي القاهرة

٧- الخزاعي . عبدالسادة عبدالصاحب فنجان ، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧

٨- الرازي . محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر ، **مختار الصحاح** ، دار الكتاب العربي . بيروت . لبنان

٩- ريد . هربرت ، **الموجز في تاريخ الرسم الحديث** ، ترجمة لمعان البكري ، مراجعة سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار آفاق عربية ، ط ١ ، بغداد ١٩٨٩

١٠- زكريا إبراهيم ، **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب ت

١١- زهير صاحب (وآخرون) ، **دراسات في بنية الفن** ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر ، دار الأصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ٢٠٠٤

١٢- سوريو . إتيان ، **الجمالية عبر العصور** ، ترجمة ميشيل عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧٤

١٣- الشوك . علي ، **الدادائية بين الأمس واليوم** ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب ت

١٤- شيفر . جان ماري ، **الفن في العصر الحديث – الإستطيقا وفلسفة الفن في القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا** ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٩٦

١٥- عبدالحميد شاكر ، **التفضيل الجمالي** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٠

١٦- علي ، عواد . **نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي** ، الأردن : الجامعة الأردنية ، ١٩٩٦، ص١

١٧- غومبرتش . إي . هـ ، **قصة الفن** ، ت : عارف حديفة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة . دمشق ، ٢٠١٢

١٨- فيشر . أرنست ، **ضرورة الفن** ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ ، ص ٩٧

١٩- كمال عيد ، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور** ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٧

٢٠- لويس مليكة ، **الديكور المسرحي** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإرشاد ، والنشر ، الدار العربية للتأليف والترجمة ، السنة بلا .

٢١- ماهر راضي ، **فن الضوء** ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٥

٢٢- محمد عبدالله ، **الحداثة وما بعد الحداثة** ، جامعة فيلادلفيا ، كلية الآداب والفنون ، عمان

٢٣- محمود أمهز ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، ط ١ في ١٩٩٦ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، السنة بلا .
٢٤- محمود صبري ، **أسئلة وأجوبة مع الفنان ضياء العزاوي ، محمود صبري حياته وفنه وفكره** ، إعداد وتقديم ، د . حمدي التكمجي ، مطابع دار الأديب ، ط ١ ، عمان ، الأردن ٢٠١٣
٢٥- موري . بيتر ويلندا ، **فن عصر النهضة** ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٢٦- مؤيد حمزة ، **خصوصية الفن المسرحي والتكنولوجيا** ، جريدة مسرحنا ، مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر ، عمان ، ٢٠٠٧
٢٧- نديم معلا ، **لغة العرض المسرحي**. ط ١ ، دار المدى ، دمشق ٢٠٠٤
٢٨- نعمت إسماعيل علام . **فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك** . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧٦ .
٢٩- هلتون . جوليان ، **نظرية العرض المسرحي** ، ت : نهاد صليحة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ٢٠٠١ .

الرسائل والأطاريح الجامعية

٣٠ – فصيح جرجيس إيليا أصفر ، **عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي** ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧

المنشورات والمؤتمرات

٣١ – الجبوري . محمد ، **الفضاء المسرحي السينوغرافي ومهمة تشكيل خشبة المسرح في العراق** . مجلة الأكاديمي ، عدد ٤٦ ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٥
٣٢ – الجبوري . محمد و رياض شهيد ، **الفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية** ، مجلة العلوم التربوية والنفسية ، ع ٢٢ ، جامعة بابل ، كلية التربية ، بابل ، ٢٠٠٩

المواقع الإلكترونية

٣٣ – جميل حمداوي ، **أنواع السينوغرافيا المسرحية** http://www.jamilhamdaoui.ne
٣٤ – الخديدي . فيصل ، **العلاقة بين الفن التشكيلي بالسينوغرافيا** http://www.taiftheater.com
٣٥ – الشسخ . علي ، **السينوغرافيا لإعادة تشكيل الفضاء المسرحي** http://www.tishreen.net