التعبير في المنجز النحتي العربي المعاصر-جمال السجيني وسامي محمد أنموذجا- دراسة مقارنة

م. د. جولان حسين علوان

جامعة ديالى/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

يعنى البحث الحالي بدراسة التعبير في المنجز النحتي لكل من جمال السجيني وسامي محمد في دراسة مقارن بينهم لبيان الخصائص التعبيرية الشكلية والجمالية للمنحوتات المجسمة لكلا النحاتين .وبذلك كانت مشكلة البحث في الفصل الأول قد ارتبطت بقضية اساسية هي أن معظم الدراسات الفنية او الجمالية لم تتعرض لموضوعة البحث الموسوم والخاص بالتعبير في المنجز النحتي لدى النحاتين العرب وكان التساؤل الاتي:ماهي طبيعة التعبير لدى هذين النحاتين وماهي اوجه المقارنة بينهما في هذا المجال؟.

وتتجلى أهمية البحث كونها من الأهمية لتضيف فائدة معرفية لعموم الدراسات الجمالية والفنية، والتي تعد الإجابة المناسبة لسد الحاجة لمثل هذه البحوث ، فالبحث يسلط ضوءاً معرفياً عن التعبير في المنجز النحتي لدى النحاتين سامي محمد وجمال السجيني فهي دراسة رائدة في هذا المجال، وكذلك تمثل حاجة المكتبة لمثل هذه الدراسة ويهدف البحث إلى :

1-التعرف على طبيعة التعبير في اعمال الفنان جمال السجيني .

2-التعرف على طبيعة التعبير في اعمال الفنان سامي محمد .

3-المقارنة بين طبيعة التعبير في اعمال الفنانين.وتحدد البحث الحالي بالحدود الزمانية من عام 1935-1983 والمكانية ضمن الكويت ومصر و الموضوعية:وهي دراسة التعبير في المنجز النحتي في المنحوتات المدوره للفنانين جمال السجيني وسامي محمد.اما الفصل الثاني فقد ضم الاطار النظري فقد احتوى على ثلاث مباحث وهي كالاتي:

المبحث الأول:التعبير فكرة ومفهوم.

المبحث الثاني: المنجز النحتي اساليب واتجاهات.

ومن بعدها المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.وفي الفصل الثالث كانت اجراءات البحث التي اشتملت على مجتمع البحث وعينته القصدية والتي بلغت (3) عينات قصدية لكل فنان.

إعتمدت الباحثة المنهج التحليلي المقارن والذي يلبي متطلبات مشكلة البحث في الخروج بنتائج تحقق أهداف البحث .وفي الفصل الرابع توصلت الباحثة الى اهم النتائج التي حققت اهداف البحث ومنها:

1. اتسمت اعمال النحات جمال السجيني بتبسيط السطوح .
2. اتسمت اعمال النحات سامي محمد بالاهتمام بالتفاصيل مع محاولة تهشيم السطوح في اماكن معينة .
3. اتسمت اعمال النحات سامي محمد بالتعبيرية لمعالجة انفعالات الانسان وصراعاته .
4. وضوح التعبير في اعمال النحات جمال السجيني مع التاكيد على الرمزية.
5. تحقيق سمة التكرار الشكلية المحققة للتشكيل النحتي في اعمال النحات سامي محمد.

الفصل الاول

مشكلة البحث:-

الفن نشاط أنساني وهو نتيجة لفيض فكري وعاطفي يحدث في ثنايا الفنان الذي بدوره يقوم بالتعبير عنه، وتباعاً فان الفنان في الاساس يحتاج الى المهارة الفنية والبراعة الادائية، لكي يكسب نتاجه الفني اثارة لاسيما عند المتلقي وبالتالي تحقيق المستوى الجمالي، وقد انجز النحات العربي اعمالا نحتية تضمنت خيالاً خصباً وذا تعابير لها قصدية عالية تحمل في طياتها ارادة واعية تحقق اشكالها في صميم اهدافها ، كان الخطاب الفني فيها يمثل صدق الانتماء وعمق الرؤية.

ان كل من جمال السجيني وسامي محمد ينتميان إلى ارث حضاري عميق شكل لهم خزينا تمظهر في تجربتهم النحتية فقاموا بالنهل من هذا العطاء الثر وبلورته إلى شكل فني متجدد حدد فيه أسلوب التعبير في منجزاتهم النحتية التي شكلتها المؤثرات عامة.

من هنا ترتبط مشكلة البحث بقضية اساسية هي كون معظم الدراسات الفنية او الجمالية لم تتعرض لموضوعة البحث الموسوم والخاص بالتعبير في المنجز النحتي لدى النحاتين

العرب وخاصة انها دراسة مقارنة لكل من الفنانين المصري جمال السجيني والكويتي سامي محمد، كونهما عمودان من اعمدة النحت العربي ففنهما يستحق الدراسة والتمحيص خصوصا وان كلا النحاتين قد كان له التاثر الواضح ضمن النحت العالمي والعربي المعاصر، وان هذه الدراسة وموضوعها تستحق عملية البحث العلمي والاجابة عن التساؤل الاتي:ماهي طبيعة التعبير لدى هذين النحاتين؟ وماهي اوجه المقارنة بينهما في هذا المجال؟.

أهمية البحث:

تحمل هذه الدراسة نوعا من الأهمية في كونها تمثل إضافة نوعية جديدة لعموم الدراسات الجمالية والفنية، والتي تعد الإجابة المناسبة لسد الحاجة لمثل هذه البحوث ، فالبحث يسلط ضوءاً معرفياً عن التعبير في المنجز النحتي لدى النحاتين سامي محمد وجمال السجيني فهي دراسة رائدة في هذا المجال، وكذلك تمثل حاجة المكتبة لمثل هذه الدراسة ولكونها دراسة أصيلة بتناولها الأسلوب التعبيري والجمالي والفني لهذين النحاتين.

اهداف البحث:-

1. التعرف على طبيعة التعبير في اعمال الفنان جمال السجيني .
2. التعرف على طبيعة التعبير في اعمال الفنان سامي محمد .
3. المقارنة بين طبيعة التعبير في اعمال الفنانين.

حدود البحث:-

الحدود الزمانية:- 1937-1983

الحدود المكانية:- مصر والكويت.

الحدود الموضوعية :- دراسة التعبير في المنجز النحتي في المنحوتات المدوره للفنانين جمال السجيني وسامي محمد.

تحديد المصطلحات:

1-التعبير

<u>التعبير لغويا</u>:

عرف التعبير على لسان ابن منظورفي (لسان العرب) في باب (عبّر): "عبّر الرؤيا عْبراً وعبارة وعبرها: فسرّها وأخبر بما يؤول اليه أمرها. واستعبرهُ أياها: سأله تعبيرها.

والعابر: الذي ينظر في الكتاب فيعتبره أي يعبر بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه. وعبر عما في نفسه. اعرب وبيّن[1]". وفي (المنجد في اللغة) جاء متطابقاً مع ابن منظور "فيقول عبر الرؤيا: فسرّها"[2]. وجاء في (الرائد) فيرى في "عبّر: أي اظهار الافكار والعواطف بالكلام والحركات"[3].

2- التعبير فلسفياً:

فسر فلاسفة العقل التعبير على نحو متباين فأفلاطون يؤكد ان مصدر التعبير "هو المثال المعقول للجمال. تلك الوحدة المتعالية عن الحس التي تتربع في عالم وراء عالمنا... كأنما الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته من مثال الجمال بالذات"[4].

وقد يشاركه تلميذه ارسطو في المثال ولكنه يختلف عنه في ادراك المحسوسات قبل مفهومها او تعبيراتها فالفن والتعبير عنده محاكاة وتجاوز الواقع او محاكاة الحقيقة الداخلية، وعندهُ أن الفنان بما وهبته الطبيعة من عقل ويد فانه يسمو عليها، وبهذا المعنى "ينبغي على الشاعر ان يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه ان يخلق من كل هذه الأخيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها، وفي هذا المعنى يقول ارسطو عبارته المشهورة (ينبغي ان نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لايقبل التصديق)"[5].

وحسب رأي سانتيانا نرى ان للتعبير حدين "الحد الاول هو الموضوع الماثل امامنا بالفعل، أي الكلمة، أو الصورة او الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحي به، أو الفكرة او الانفعال الاضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما"[6].

اما هربرت ريد فيقول ان الفنان "يحاول التعبير عن وجداناته اكثر مما يحاول تسجيل ملاحظاته ... والحالة التعبيرية الذاتية تصبح احساسات الفنان ذاتها مادة للتعبير"[7].

التعريف الاجرائي:

التعبير: هوتجسيد واظهار للانفعالات الذاتية والجمعية من خلال مفاهيم ومشاعر وأحاسيس سايكلوجية بوسائط ذاتية .

الفصل الثاني/ المبحث الاول

التعبير فكرة و مفهوم

اهتم الفلاسفة والمفكرين بمسالة التعبير لقرون عديدة إذ تناولوه بعدة شكليات وحيثيات سواء كان تعبيرا لغويا اوحركيا او حتى ايحائيا كما اختلفوا في صياغه معناه، واذا اردنا ان نبلور مفهوما عاما لماهية وكينونه التعبير، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها انه " الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وبين نتاجه الابداعي وهي اللغة التي تؤهله لتحمل نسقا فريدا لا يحاكي ابعاد الواقع الملموس بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الابداعية من خلال معايشة التجربة الابداعية، فيبدأ بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني".[8] فاذا كان موضوع العمل الفني يحمل دلالات تشكيلية كجسد الانسان او رموز مختلفة يتضح من خلال نفسه بالمعنى فأن هناك هالة اخرى من المعاني تشع فيها حول العمل الفني بفضل ما ينطوي عليه من تعبير.

ان التعبير في المنحوتات هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية او روحية متفاعلة مع روحانية المادة الازلية وكأنَّ الاشكال الجمالية المتمثلة بالاعمال التشكيلية تنصهر في بودقة واحدة بتفاعل دينامي وصولا لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية واضحة في استنطاق المضمون ولا تعبير الا بتفاعل ذلك كله مع مكونات العمل الفني.

ويؤيد ذلك "اننا نتذكر الوجه الذي نعرفه، لا بقسماته وملامحه ، وانما بتعبيره ومعناه، يعني بتلك الدلالة التعبيرية التي تخلعها عليه، فالاعمال التي نفذها كبار النحاتين لبعض المواضيع لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة وانما كانت اعمالا فنية تكشف لنا عن مدلولات اعمق مما تبوح به القسمات"[9].

"ان العمل الفني انما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فانه يعني بذلك ان صورة الشخص انما تصبح عملا فنيا حيث تعني حياته وتشير اليها وتدل عليها"[10] وينعكس هذا المفهوم على النحت ايضآ فحتى بعد انجاز التمثال او البورتريت لشخص او لموضوع محدد فان الفنان يترك بعد انتهائه دلالات تعبر

عن اسلوبية وخصوصية الموضوع المعبر عنه، فهو ذلك الموضوع الذي يخبرنا بشيء عن حياته وبيئتة .

ان قيمة العمل "تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية، او ما نسميه عناصر التركيب الفني، وما ينتج بينها من علاقات طبيعية وتتيح لنا دراسة تركيب الفن ان نستخلص هذه العناصر ونقدر اهميتها، فما ان نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقتها المتبادلة ، حتى نصبح اكثر حساسية لكل ما هو متضمن بفكرة العمل . وبذلك يزداد الابصار الجمالي حدة ، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية امتاعا"[11]. ان الاعمال الفنية المتمثلة في الاجساد البشرية اكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية، فعندما ندركه جماليا ، نجده ينطوي على انفعالات ، وصور وافكار من خلال دلالاتها التعبيرية .

وعلينا ان لا ننسى ان المضمون والتعبير والشكل، بالنسبة الى العمل الفني الواحد مُكون يؤثر بعض في بعض ويتفاعل معه. وهي لاتكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها الا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة. اذ ان الشكل والمضمون متلازمان منذ الازل والاثنان يعطيان التعبير المطلوب لأي عمل فني يقصده الفنان مهما كان نوعه ومادته .

التعبير والتعبيرية كلمتان تدلان على حركة ادبية بدأت في المانيا في اوائل هذا القرن وامتدت ما يقارب عشرين سنة، وأول ما نشأت هذه الحركة كانت في مجال الرسم وكانت رد فعل للمدرسة التأثيرية ايذاناً بالتحول عن اسلوبها في الرسم والادب الى التعبير عن شعور عميق واحساس شامل يكشف عن حقيقة الانسان بأكمله.

"والتعبير الفني قديم ظهر بظهور الانسان، وهو اقدم من الكتابة في تاريخ البشرية، وقد احس الناس في مختلف العصور بجمال الطبيعة وعبروا عنها اجمل تعبير، ونظروا نظرة خاصة الى تلك الآثار تؤكد قدرتهم وبلاغتهم وصدق تعبيرهم، لقد عبروا عمّا يحيط بهم تبعاً لأنفعالاتهم وعقائدهم وفلسفتهم تعبيراً فنيا ولم ينقلوا الطبيعة بل تأثر الفنان بما حوله وأضاف اليه احساسه وشعوره ثم صاغ افكاره صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على خبرته الفنية فجاءت اعماله التعبيرية قوية صادقة تمتاز بتكوينها الفني الجمالي"[12].

ويصف ستولينتيز التعبير بعداً من ابعاد الفن كالمادة والشكل، وبعبارة اخرى "فالأفكار والانفعالات التي يمر بها الفنان خلال التعبير والتي ينبئنا عنها في يومياته ورسائله الخ ، قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل وهي لايمكن ان تساعد على ذلك الا اذا اتضح انها في العمل بصورة او بأخرى فالمشكلة في لفظة (التعبير) عند

ستولينتيز هي غموضه فمن العسير صياغة معنى واحد واضح للفظ التعبير، وقد يبدو امرا مستغربا ما دام لفظ (التعبير) من اكثر الفاظ لغتنا الفنية تداولاً"[13].

والتعبير المقصود به في الفن هو اقامة "انعكاس معادل للمضمون المراد اثباته الى اعتبار ان الفنان لابد ان يضمن عمله مضمونا دراماياً فنياً ينبغي نشره او التعريف به من خلال الفن فضلا عن اثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل مرحلة التعبير نفسها"[14]."ويمكننا ان نعرف الاوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق ادراك العمل فباستطاعتنا ان نحس بالمادة ونتعرف على الشكل وندرك الموضوع ومع ذلك يظل الموضوع جامداً لا حياة فيه(فهو لايقول لنا شيئاً) ومن الممكن ان يعبر العمل عن صورة او انفعالات او افكار، وحين يكون العمل معبراً بالنسبة الينا (نبعث فيه الحياة) ويصبح مشحوناً باثارة تخيلية اذ يوحي باكثر مما يصوره صراحة وهو يكتسب عمقا ورنينا من اصدائه الانفعالية"[15]

ان التعبير ومن خلال فلسفة الجمال والفن والفكر الفلسفي الانساني لما لها من علاقة في ابداع الصورة الذهنية للتعبير والتي تتحقق في العمل الفني. على ارض الاغريق بدأ الفكر يحلل ويستنتج ويستدل بعد قرون من الاساطير والحكايات الخرافية.

ويعتقد هويسمان "ان علم الجمال ولد يوم اهتدى سقراط الى ان الجمال ليس صفة ملازمة لألف شيء وشيء، فالناس والخيول والالبسة، والعذراء، والمزهر اشياء جميلة بلا ريب ولكن مافوق كل ذلك، يسكن الجمال ذاته فالجمال هنا مثال الكامل الكلي وجوهره صور أزلية اما الجميل فهو الناقص الفاني الجزئي، وقد يحاول الفنان ان يقترب من مثال الجمال في ان يختار ويركب عناصر من الجميل فيقول سقراط انه من الصعب ان تجد انساناً كاملاً من الناحية الجمالية، أي لاتشوب جماله أي شائبة فأنت عندما ترسم انساناً جميلاً فإنك تأخذ من عدد من الناس اجمل ماعندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الانسان الذي يمكن ان تسميه جميلاً"[16] .

ويستطرد في موقع آخر في "ان يحصل التوافق بين الشيء وصورته وهذا التوافق اساس التعبير الفني عن الشيء"[17] والصورة هي مثال الجمال الخالد لانه لايأبه بالجمال الحسي العرضي. وكان سقراط قد أعلن، وهو المُولع بعلم النفس: "على النحات أن يجعل الشكل المرئي ممثلاً لتفاعلات الروح"[18] أي تعبيراً مثالياً.

ونذكر بعقل هيمن بأفكاره على عصره ونقصد بـذلك صـاحب مـذهب الشـك الفيلسوف ديكارت منهجه في الفلسفة: حدسي حسي المبادئ البسيطة والمعاني في منهجه تمضي من البسيط الواضح الى المركب الغامض. و"له منهج في الشك، ومن خلال الشك يصل الى اليقين فشكه هو تفكيره بالشك ولما كان الشك تفكير فأنا افكر ولما كان التفكيـر وجوداً فأنا موجود"[19] فأطلق تعبيره المشهور (أنا أفكر فاذن أنـا موجـود). وفضـل ديكارت الامتداد المتخيل على الامتداد المعقول. لان المخيلة لاتقف عند حد في تخيلهـا. والامتداد هو جوهر الجسم المستقل عن جوهر النفس، لا ذلك الامتداد الحسي الذي تمثله بحواسي وبخيالي، بل "هو الامتداد الذهني المجرد، خارج الزمان والمكان، لانـه كواقـع يستعير فعله بما تحدثه المادة من خطوط وألوان ليتلقيه المتلقي صاحب العين البصـيرة ، يتبين من ذلك اننا لانعرف العالم الخارجي معرفة مباشرة، بل بالحدس والامتداد الـذهني وهو أشبه بالفضاء الهندسي" والفنان عندهُ هو "ذلك الانسان المبتكر والمبدع في مجـالات المعرفة والفنان وهو ذلك الذي اجتاح الشك ذاته اجتياحاً عارماً فعمل على ايجاد حل لهذه الشكوك فكان طريقه هو المنهج الرياضي"[20]

المبحث الثاني/ المنجز النحتي المعاصر(اساليب واتجاهات)

اولا:التحول الفكري وتاثيراته في المنجز النحتي:

يؤدي الفكر دوراً حيوياً في بناء العمل الفني أو الإبداعي بشكل عـام، اذ تنطلـق المفاهيم والرؤى والتصورات والأفكار لتُترجم إلى نتاجات إبداعية يقودها هذا الفكـر او ذاك في عموم حركة الإبداع، فالفكر يُعدْ القاعدة الأساسية التي يرتكز وينطلق منها النتاج المعبر عن ذلك الفكر وتلك الفكرة، فالفن ارتبط منذ عصور غابرة في حركة فكر المجتمع الذي يُنتج فيه ليعبر عنه ويوثقه على وفق صياغات إبداعية معينة. فلو دققنا النظر إلـى منجزات الحظارية التاريخية مثلاً في سومر وأكد وبابل وآشور لوجدنا إختلافات جوهرية عن مستوى حركة المنجز النحتي وشكله وتحولاته.[21] إذ ترتبط بشكل واضح بالمنجزات الفنية سواء كانت الدينية منها اوالمدينة.

ولكي لا نسهب في ذلك نشير بشكل موجز أيضاً إلى تحولات الشكل الفني وحركته المرتبطة بحركة ومتغير الفكر في حضارات مصر والإغريق والحضارات الأخرى التي تختلف اشكالها الإبداعية أيضاً من مرحلة إلى أخرى تلك الحضارة التي ارتبطت إلى حد بعيد بالمنجزات النحتية الدينية والمدنية على السواء. على أن هذه النتاجات الإبداعية

نجدها،في تحولات الفكر وأثره في حضارات مصر القديمة على جدران وقاعات المنشآت المعمارية المهمة دينياً وحضارياً.

"ان قراءة تشكيلية تحليلية تركيبية لنظم العلاقات التي تميز الاشكال النحتية في عصر فجر الحضارات على ارض وادي النيل، ستظهر ان البنية الثقافية لهذا العصر، الذي شهد وضع الاسس والمرتكزات الاولى للفكر المصري، قد تحركت وفقاً لانظمة فكرية متعددة، هذا التعدد في انظمة الفكر، يمكن اعتباره دليلاً على صفة التطور المنجز النحتي في بناية التشيدات العمارية"[22].

كما ان تبلور المفاهيم الفكرية وتأثيراتها على المنجز الابداعي النحتي سواء كان فنون تشكيلية او عمارة اذ "استلهمت الفنون المصرية القديمة عناصرها الروحية من العقائد الدينية والمبادئ ومن العادات والتقاليد، اما عناصرها الشكلية فقد استمدتها من طبيعة الاقليم ومواده الخام وتتجلى عظمة المنجزات النحتية المصرية الدينية في خاماتها الخالدة وفي طرازتها النابع من البيئة وفيها ينعكس عليها من مظاهر التجميد لفكرة البقاء، ولقد ادت وفرة الخامات من الطين وحجر جيري وكرانيت مما ادى عمق الحاسة الدينية الى تشيد هذا العدد الضخم من المعابد والاهرامات"[23]، وكذلك في تحولات الفكر وأثره في حضارات الإغريق والرومان. وهذا ما سنتعرف عليه لاحقا.

اذ يأتي التحول الجذري في التشكيل الفني على وفق الفكر الاسلامي بظهور الديانة الاسلامية ومن خلال فلاسفتها ورؤاهم الجمالية فأبن سينا يرى "العيني المحسوس هو اساس المجرد المعقول، ولهذه نجده ندم على تعجله قبول قياسية المنطق الصوري الارسطي، على انه لا ينكر اهميته في تحصيل المعرفة لانه وحده لايكفي بل يجب ان تنظم اليه نتائج التجربة المحسوسة والواقع المشاهد الذي اصبح ميدان المعرفة، بل انه هجرها قروناً طويلة"[24].

في حين يرى استاذه ابو نصر الفارابي (257هـ–339) "ان الاشياء المادية اذا ما ادركها تحولت الى معقولات وصار لها وجود في العقل يخالف وجودها المادي والعقل يكون في الانسان بالقوة فاذا ما ادرك الانسان بحواسه صور الاجسأم الخارجية اصبح العقل يعدها موجوداً بالفعل، بمعنى ان المعرفة الحسية لا تتم الا بانتقال العقل من التحقق بالقوة الى التحقق بالفعل وهذا الانتقال لا يحصل بفعل الانسان، بل بفعل العقل الفعال الذي هو اعلى من العقل الانساني مرتبة وهو عقل الفلك الاخير (القمر) أي ان الانسان لا

يحصل على المعرفة باجتهاده، بل هي هبة من العالم العلوي عن طريق سلسلة من الدرجات من العقل الادنى الى العقل الاعلى، أي ان الصور العقلية الكلية تأتي الى العقل الفعال من العقل يعلوه مرتبة، وهذا بدوره من الذي يعلوه وهو (الله تعالى)، بمعنى ان العقل يكون فاعلاً بالنسبة لما دونه منفعلاً بالنسبة لما فوقهً"[25].

وهذا يؤكد الرؤية المثالية لابي نصر الفارابي على الرغم من تحديده درجات العقل وفعالياته وصولاً الى اعلى المراتب وهي (الله تعالى) وبناءً على ذلك "فقد خرج بنزعة رومانسية صوفية تحمل في طياتها الروح الشرقية الاسلامية ما بين الفلسفة الجمالية عند كل من افلاطون وارسطو وهو واضح في كتابه الموسيقى الكبير ومن خلال الالتزأم الفارابي بمحاولة التوفيق بين الدين والفلسفة، فقد كان الجمال بالنسبة له تحقيق القيم الخيرة في الاشياء الجميلة من خلال بناءها وتركيبها"[26].

وهناك الفيلسوف العربي الاسلامي الاخر (ابو حيان التوحيدي) الذي يتساءل قائلاً:"ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتحمية للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للانسان؟ اهذه كلها من اثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم هي من سهأم الروح؟ أم هي خالية من العلل الجارية على الهذر؟ وهي يجوز ان يوجد مثل هذه الأمور الغالية والاحوال المؤثرة على وجه العبث وطريق النظر"[27].

وفي هذا يذكرنا التوحيدي باشتراطات التناسب بين الاجزاء للعمل الفني لدى ارسطو وانسجأماته بين عناصره المتعددة المؤلفة للعمل الفني.

وتبدو مضافة لهذه الأشكال أن الفن الاسلامي وحركتة التشكيلية قد تجاوزت المألوف من الأشكال ولاسيما الأشكال الآدمية والحيوانية المباشرة والسعي إلى تحقيق وحدات زخرفية قوأمها الأشكال النباتية الطبيعية أو المحورة على وفق حشوات وضعت في اشكال هندسية متكررة.

وبعد أن تطرقت بصورة مختصرة على أثر الفكر وتحولاته في حضارات متعددة في العراق ومصر والاغريق من خلال النتاجات الفنية والمتغيرة بفعل هذا الفكر أو ذلك وتحولاته، ترى الباحثه ضرورة أن نطلع أيضاً على التحولات الفكرية في الاتجاهات الرئيسة في الفكر والفلسفة من مثالية ومادية وبرجماتية ووجودية ووضعية منطقية

وتحقيق ذلك الأثر ورصيده وترجمته في النتاج الفني لتلك التحولات المرتكزة والمنطلقة من تلك الاتجاهات الفكرية وتحولاتها.

فالفكر المثالي ممثلاً في مثلثه الذهبي سقراط وأفلاطون وأرسطو، ويرى أن فكرة الجمال ترتبط بأمثال والمثل العليا، على أن هناك تحولات في رؤى كل منهم وضمن الاتجاه الواحد في الفكر الفلسفي والجمال له. فقد أكد سقراط أن الفن الجميل يتحقق عندما يكون نافعا ومفيداً للمجتمع وقد عدّ سقراط الفن تقليد للطبيعة ومحاكاتها، وان الموضوع الأساس الذي يجب على الفنان أعادة تجسيده هو الانسان الرائع روحاً وجسداً، مما جعل سقراط من خصوم الجمال الشكلي ومن أنصار الجمال الروحي والباطني وجمال النفس الفاضلة[28] في حين أكد أفلاطون ضرورة الأشغال الفنية هندسية ومجردة لتحقيق جمالها المثالي اذ يقول في ذلك "لست أقصد الان بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس، مثل الكائنات الحية أو الصور. لكن ما أقصده توضيحاً لوجهة نظري هو الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخاريط والمساطر والزوايا"[29] وفي هذا الرأي لأفلاطون يخالف أستاذه سقراط وهو ما يعدّ تحولاً في الموقف الجمالي في حدود وضمن الاتجاه الفلسفي الواحد. وقد ترجم الكثير من النحاتين المعاصرين الرؤية التجريدية لدى أفلاطون في الشكل الفني وضرورتها في أعمالهم الفنية أمثال برانكوزي وهنري مور وغيرهم انظر الشكل(1)(2).

شكل(1)

شكل(2)

ومن خلال هذا الطرح الجديد على مستوى الفكر المثالي نستطيع أن ندرك مستوى التحول الجوهري في هذا الفكر وانعكاسه على المجال الابداعي، ومنه الفنون وتشـــكيلاته واشتراطات أرسطو للبناء الفني لمتكون الجميل "لقد أثرت دراسة الشعر البناء الـــدرأمي عند أرسطو في تحديد عمومية في ماهية الرائع والجميل من حيث البناء التكويني وهـــذه العمومية شملت كل الأنواع والأجناس من الفنون فعدّ الرائع والجميل هو الشيء أو النتاج الذي يحوي الترتيب والتناسب والوضوح خلال بناء فني يجب أن يحوي على:-

أ-الوضوح.

ب-التناسب في التكوينات البنائية لأجزائه.

ج-وجود البداية والنهاية تكون الأجزاء مرتبطة وتتبع الوحدة الأخرى بانتظام"[30].

وهذا ما يؤثر في واقعية أرسطو والتوجه العقلاني لديه، حيث جمع بين الموضوعي والواقعي في رؤيته الفلسفية الجديدة وبالعكس من أستاذه أفلاطون الذي يرى درجات عدة للجمال على وفق ثلاث مراحل:-

1-الجمال الشكلي: أي جمال الأشكال (الجمال الحسي).

2-الجمال الأخلاقي والعقلي: أي جمال الافكار وهو "جمال المعرفة".

3-الجمال المطلق:أي الجمال الأبدي (الجمال المثالي) والفني عند أفلاطون محاكاة للطبيعة، والطبيعة نفسها للأصل لمثلها- فالفن اذن تقليد التقليد"[31].

وفي تحول فكري جوهري مثل الفكر الحديث، انطلق (ديكـــارت) فـــي مشـــروعه الفلسفي الحديث الذي يراى فيه أن الفلسفة الحديثة لديه "لم تعد تنظر الى الانسان كما نظر له فلاسفة العصور الوسطى، بل أصبح في نظرها (ذاتاً) هي مقر ومرجع الحقيقة واليقين، وهي المركز والمرجع الذي ينسب الحقيقة لكل شيء، وسواء سميت هذه الثورة بالنزعـــة الانسانية، أو النزعة الذاتية، أو بالفردانية، فهي تعني تقريبا الشيء نفسه، تنصيب الانسان ككيان مستقل، واعي وفاعل ومالك للحقيقة[32].

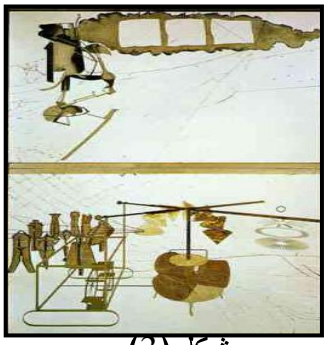
وبناء على كل هذه الرؤية الجديدة تبنى ديكارت مفاهيم جمالية يؤمن ديكارت فيهـــا "بنسبية الجمال، لان الادراك الجمالي، بحسبه يكون مشتركاً بين العقل والحس"[33].

فالعملية الفنية لديه ليست العضو الحاس ويطابق الفعل في الوقت نفسه، والخلاصة أن ديكارت يميز بين اللذة الجمالية من خلال مرحلتين:-

1-مرحلة الحس

2-مرحلة الذهن

والمرحلة الثانية لا يمكن تصورها دون المرحلة الأولى، واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً"[34].وهذا ما يؤكد النظرة الجديدة في الفكر وحداثته وانعكاسه ذلك على مجمل حركة الفنون وفيها التشكيل الذي تميز برؤيته ونزعته الذاتية كما في الشكل (3) وفي هذا يؤكد ديكارت مقولته (أنا أفكر أذن أنا موجود). شكل (3) مجموعة أعمال نحتية، تتميز بالنزعة الذاتية، التي تمثل قمة النزعة الذاتية في تحول فكري وجوهري في الفكر الفلسفي.

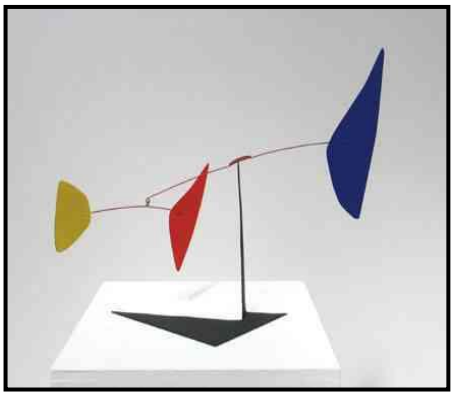


شكل(3)

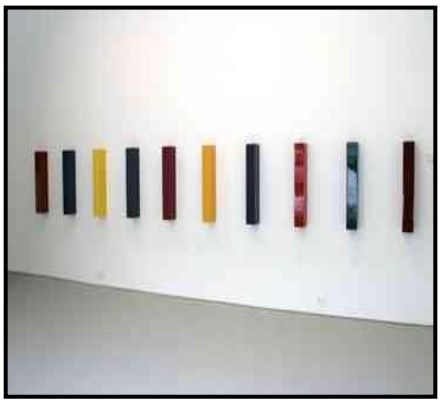
في حين أن هناك فلاسفة مثاليون في القرن الثامن عشر أمثال كانت قد جسد الفكرة الأفلاطونية المثالية من حيث عدم ارتباط الفن والجمال بالمنفعة المادية اذ يقول في ذلك "أن الجميل يهيأنا لحب الشيء والطبيعة نفسها دون ابتغاء منفعة"[35].

وهذه يؤكد رفض كانت للتشخيص الدقيق وبحثه عن فكرة الكلية في المنجز الجمالي، وهذا ما أكدته الأعمال التراجيدية المنجزة في النحت المعاصر.

أذن المهمة عسيرة في ادراكنا للجليل من الفن والاحساس به ونقله للاخرين وهو ما يؤكد فكرة استحالة التوصل أو الوصول ادراكياً الى الجليل الذي قد كان يمثل لدى أفلاطون قيمة ومثله العليا، وهذا ما يؤكد طبيعة الجميل والجليل والسأمي لدى كانت الذي ترى الباحثه في أنه قد يجدها في الأعمال ذات النزعة العقلية (التجريدية) وليست الأعمال التشخيصية وهذا ما نجده في أعمال معاصرة في الفن انظرالاشكال(4)(5).



شكل (4)

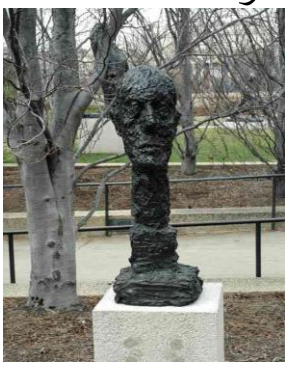


شكل (5)

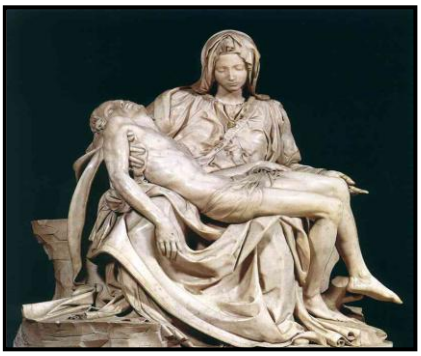
ويبرز هيكل كمفكر فلسفي في أراء الجمالية المميزة بالفكرة المطلقة والمعرفة واشتراطات الشكل بين واقعية ورمزيته في بصيرته.

عن فكرة المطلق وفي الجمال خاصة اذ يقول في ذلك: "الجمال فكرة بوجه عام وعلى وجه التحديد من حيث هو جمال غير قابل لان يحبس في مفاهيم، ويبقى بحكم ذلك موضوعاً يعجز الفكر ادراكه وايضاحاً لذلك يضيف "هيغل": صحيح أن لكل ما هو حقيقي تعدّ حتى في أيامنا هذه، غير قابل للتصور، وان تنامي الظاهرة وعرضيتها الزمنيتين هما وحدهما القابلان لان يقعا تحت الادراك لكننا نعتقد العكس أن الحقيقي هو وحده القابل للتصور لان أساسه هو المفهوم المطلق وبتعبير أدق الفكرة، والجمال أن جمال بالنظر الى أنه نمط مضيء لتظهير الحقيقة وتمثيلها، يعرض نفسه من كل جانب الفكر المفهومي حتى ما كان هذا الفكر يمتلك حقا القدرة على صوغ المفاهيم، فالجمال ليس تجريديا من تجريدات ملكه الفهم، و أنما هو المفهوم في ذاته العيني والمطلق وبتعبير أدق الفكرة المطلقة"[36]. فهيغل يرى أن هناك ثلاث أنماط من العمل الفني هي النمط الرمزي، النمط الكلاسيكي والنمط الرومانتيكي،انظر الاشكال (6)(7)(8) وهو يقم هذا التصنيف على أساس طبيعة الشكل في العمل الفني فالنمط الرمزي عنده هو النمط الذي تكون فيه الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة وتبدو كأنها بعيدة العلاقة من الشكل الخارجي، بل تبدو متنافرة معها، ومظاهر هذا النمط تتضح بالفن الذي يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء المصريين وهذا موجود في فن (ارابيسك) على أنه يرى أيضاً أن النمط الكلاسيكي يكون الصراع الديالتيكي بين الفكرة، ومادتها الشكلية صراع متكافئ ومتوازن، بل قد يبدوا اتحاداً وائتلافاً بين الشكل الخارجي، وفكرته في العمل الفني، وهذا ما شاهده في الفن الاغريقي القديم حسب رأي هيغل، بينما يعتقد أن في النمط الرومانتيكي تتفوق الفكرة في العمل الفني على مادته أو شكل العمل الفني وهذا ما نشاهده في الأعمال الموسيقية العالية المستوى وفي بعض أنواع الشعر"[37].

شكل (6)



شكل (7)



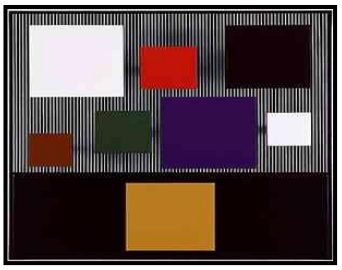
شكل (8)

وهناك الاتجاه البرجماتي الذي يمثله الفيلسوف جون ديوي الذي يؤكد دور الخبرة وأهميتها في المنجز الجمالي الذي يعدّ تحولاً مهماً أيضاً في الفكر الانساني. "الخبرة هي مسألة تفاعل بين الكائن وبيئته وان البيئة انسانية كما هي مادية، وان الملاحظ في الخبرة الى الأشياء والأحداث التي تنتسب الى العالم طبيعيا كان أم اجتماعياً لابد أن تخضع لضرب من التحول، نتيجة لاندماجها في السياق البشري، كما أنه لا للمخلوق الحي من أن يتغير ويتطور بفعل تعامله (أو اختلاطه) مع أشياء كانت من قبل خارجية بالقياس اليه"[38]. اذ يتميز جون ديوي بتأكيده على الخبرة ودورها في البناء الفني والحياتي بشكل عام. أن "جون ديوي" يحاول أن يربط الفن بالتجربة أو الخبرة (بمعناها العام) فيخلع على الفن صيغة نفعية وضيفية فيسبغ على الخبرة بصفة عامة طابعاً جمالياً وأنه يريد أن يوسع من مفهوم الخبرة الجمالية لكي يجعل منه ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية، فليس حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية أو يأتي بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية"[39]. وهذا ما نتعرف عليه في مدرسة البوهاوس[40]. التي اعتمدت الخبرة والمهارة في الفنون التطبيقية وضرورات تظافر فنون التصميم والعمارة والنحت في منجزات فنية.

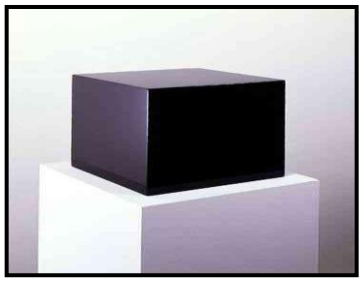
"أن الفن ليس هو الطبيعة، وأنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة"[41]. اذ أن جون ديوي لا يرى في استنساخ الطبيعة فناً بل يعد الفن خلقاً فنياً من خلال التجربة التي تنتج عنها خبر مكتسبة بفعل عمليات التجريب المستمر للوصول الى أفضل الانجاز الفني فقد "ربطت هذه الفلسفة بين الفكر والعمل، ونادت بالقول أن (قيمة أي فكرة تكمن في فائدتها العملية) والجديد في هذا المبدأ هو وضع الفائدة العملية في المقام الأول[42].

ولو تتبعنا حركة النحت وتشكيلاته في الفن الحديث لوجدنا العامل الأساس في حركته هو الفكر الذي أنتقل من العام إلى الخاص بفعل ظهور الأساس في القرن التاسع عشر وتأكيدها عمل الإنسان بوصفه القيمة العليا في المجتمع وتأكيد دوره فيه.ومن خلال تحولات الفكر العام إلى الخاص انبرى الفنانون في تنظيراتهم الجمالية الذاتية والجديدة التي تجاوزت هذا العام وكملت كل تحقيق تنظيراتهم وتطبيقها في نتاجاتهم الفنية أمثال رودان، هنري مور، بيكاسو، موندريان، كاندنسكي، وغيرهم .

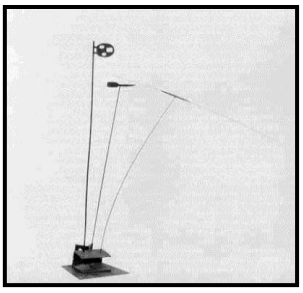
ثانيا:التقدم العلمي والتكنولوجي وإستثمار خردته في التعبير الفني.إستغل مجموعة من النحاتين المعاصرين التقدم العلمي في نتاجاتهم التي يسمونها نحتاً أمثال تاكيس وسوتوولاري بيل، وجون مكراكن وغيرهم الذين عملوا على "تجاوزهم للنحت وعناصره ومادته الأساسية والإستعاضة عنه بتاثير بعض عناصره فضاء أو المادة أو اي شيء من هذه العناصر، واعتمادها على عنصر جديد هو الضوء الكهربائي ليحقق قيماً جمالية جديدة يراها ضمن هذا الأنجاز العلمي الفيزياوي البحت".[43] كما يتضح ذلك في الأشكال الاتية(9)(10)(11)(12)



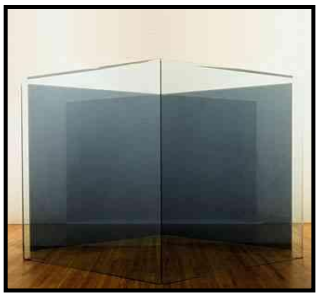
شكل (9)



شكل (10)



شكل (11)



شكل (12)

إذ أكد هؤلاء النحاتون المستغلون للجانب والتقدم العلمي الإشارة الضوئية وأعتمادها في تكويناتهم الجديدة. وقد إنطلق بعض هؤلاء الفنانين من رؤاهم الجمالية الذاتية وعملوا على تطبيقها في نتاجاتهم كما جاء عند لاري بيل الذي أكد هذا الأتجاه "فقد استخدم ألواحاً من الزجاج المصقول موضوعة بزوايا قائمة، إنها تعكس المشاهد كما تسمح له في الوقت عينه، برؤية ما يكمن وراءها، إن الشيء الفني ليس المكعب ذاته، بل تأثيرات عابرة من الأنعكاس والشفافية"[44].

في حين استغل نحاتون معاصرون آخرون الخردة التكنولوجية في العمل الفني "وذلك لبساطة تجميع عناصره الجاهزة من المخلفات التكنولوجية والعلمية"[45].

ومن الفنانين الذين حققوا أعمالاً في هذا الاتجاه، بيكاسو وبـــراك و ونـــدربيروني وماكس بيل وادوارد باولوزي وديفيد هير وغيرهم.

ولم يكن استثمار النحاتين المعاصرين للخردة التكنولوجية عبثاً بـــل حـــاولوا فيـــه التعبير عن مجموعة من المفاهيم الجديدة وتحقيق رؤى جمالية جديدة منها علـــى ســـبيل المثال.

1-تجاوز الاشكال التقليدية في النحت ولاسيما الجسد البشري وتمثيله وانتقالهم الى تكوينات لا تمت بصلة الى مثل هذه الاشكال مثال (تانغولي وبسينغر وسيزار).

2-تجاوز سمة الثبات والسكون في النحت والعمل على تحريكه فعلياً كما فعل ذلك النحات كالدر، علماً ان بوتشيوني قد حقق الايحاء بالحركة عند المستقبليين.

3-حاول بعض النحاتين المعاصرين تحرير النحت من استقرار وتوازنه المعهود به، ليجعلوه قلقاً غير مستقر. كما فعلت ذلك النحات الروسية بريجيت مير في عملها العاصفة.

4-حقق بعض النحاتين المعاصرين تأكيدهم تفعيل الجانب العلمي لعرض خدمة النحت كما فعل تاكس وسوتو وجان تانغولي في مكائنه الكبيرة.

في حين اكد نحاتون اخرون على عناصر فنية دون سواها في النحت المعاصر، فقد اكد بعضهم على عناصر الخط والملمس الصقيل وتحقيق حركة خطية بالقضـــبان أمثـــال ماري كاليري وجوز دي ريفيرا.وفي اتجاه اخر حقق بعض النحاتين شفافية نافذة لسطوح العمل النحتي الجديد أمثال نعوم غابو في اعماله المميزة بذلك انظر الشكل(13). "ولأمفر من التسليم بأن بيكاسو أكثر إبتكاراً في عمل هذه التركيبات المعدنية، وقد يجد أحيانـــاً لا يتعدى جمع الأشياء الملتقطة معاً ثم تحويل أجزاء الدراجة المهملة، وأدوات الحقيبة ولعب الأطفال وما شبهها إلى أي نوع من الطير أو الحيوان، هناك دعابة جمة متضمنه كما أن هناك قدراً من التعالي، ثم في الستينات بعد أن مل الابتكارات التحويليـــة، قطـــع ورســـم صفائح معدنية ليعمل منها رؤوساً وأشكالاً وبعضها تكبيرات بقياس ضخم وبغض النظـــر عن هذه الأستعمالات المختلفة للمعدن عمل بيكاسو منذ عام 1930 أشياء نحتية مـــن أي شيء مطلق كان رهن يديه رمل وأكياس ورقية وعلب وساعات وشبكة أمتلاك وحصـــى وعظام"((46)) عدّ العمل الفني قائماً بذاته وليس بتفسيره. وينطلق النحـــاتون المعاصـــرون الذين اكدوا ان العمل الفني لم يكن بالضرورة ان يمثل فكرة ما او فكرة محددة،

(شكل13)

بل هو عمل قائم بذاته او هو كيان قائم بذاته، لا علاقة له بمؤلفه او معانيه، اذ يرجع هذا الفكر الى الاتجاه البنيوي الذي يدعي هذه الفكرة "فهي كل شيء في الوجود عامة والانسان خاصة وهي عبارة عن بناء متكامل يضم عدة ابنية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بناءه وتوضح وظيفته وتبين مكانته ضمن ابنية الوجود الادبي"[47]. وينعكس هذا التصور او الرأي في المنجزات الفنية المعاصرة التي تأسست على وفق هذا المفهوم البنيوي، اذ ان "الكيان الداخلي لظاهرة ما او التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء"[48].

وهذا ما يؤكد ان هناك كياناً داخلياً للمنجز الفني تحتويه صورته الخارجية وهو ما يعني البنية الداخلية للشيء الفني ضرورة حتمية عند البنيويين فهناك علاقة "دائماً بين الممارسة والتطبيق وسط يشكل البنية التطورية التي بفضل عمليتها تكتمل المادة والشكل"[49].

علماً ان البنيوية قد تجاوزت الدال والمدلول في العمل الفني وضرورات التطابق فيه من خلال كون البنيوية هي احدى الاتجاهات النقدية في الالسنيات واللغة التي حاولت ان تلغي الدال والمدلول التي تعد السمة الاساسية للسيميائية، فالسيميائية ترى "عدّ الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقاً دلالية والثقافة عبارة عن اسناد وظيفة للاشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها وهي بذلك تكون مجالاً لتنظيم الاخيار في المجتمع الانساني اذ

ترسخ التجارب السابقة وتلعب دور البرنامج وتشتغل لتعليمات ويرى هذا الاتجاه ان العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبني هي الدال والمدلول والمرجع"[50].

في حين الغت التفكيكية فكرة المرجع اصلاً فضلاً عن المعنى المحدد في حين ترى السيميائية "المعنى هو قدرة أي نوع من الاشكال البصرية وأمكانية التعبير عنها حسياً"[51][(52)]، اعتماد على المبدأ او الفكر "فمحتوى الفكر لا يكشف عن نفسه الا من خلال تمظهراته، ان الشكل المثالي لا يعرف الا من خلال الدلائل المحسوسة، تلك التي يستخدمها الشكل وقصد التعبير"[53] ويرى السيميائية ان العنصر الاساس في عملية التعبير تلك هي العلامة "فالعلامة الاساسية التي تدخل في نطاق التشكيل هي عبارة عن تطابق بين الاشارة Signal والمعنى ومن الطبيعي ان تؤلف مجموعة المعاني نظأماً يرتكز على قاعدة من التميزات والمقابلات اذ ان هذه المعاني تتعلق مع بعضها منا تؤلف نظأماً متزأمناً اذ ان هذه العلاقة مترابطة"[54] في حين اكدت التفكيكية على ضرورة تفكيك المنجز الابداعي او الخطاب الفني والغاء فكرة الدال والمدلول والغاء تحديد المعنى، وموت المؤلف، وعدم ارتباطه بنصه، وضرورة مشاركة المتلقي في اكمال النص او تنصيص النص او اكماله "تعد التفكيكية التي ظهرت كاهم حركة – ما بعد البنيوية التي تعنى في النقد الادبي والفني، فضلاً عن كونها الاكثر اثارة للجدل ايضاً"[55]

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

1. ظهرمفهوم التعبير كمحصلة متفاعلة روحية وازلية مع المادة .
2. ظهر التعبير باسلوب(استاتيكي) .
3. للرمز دور مهم في التعبير النحتي وذلك بما يحققه من انفعالات في النفس بالنسبة للفنان حول موضوع ما .
4. بالنسبة لموضوع العمل النحتي فانه يحمل دلالات تشكيلية مثل جسد الانسان او رموز مختلفة فانه يتضح من خلال نفسه بالمعنى .
5. هناك نوع من التعالق بين الاسلوب وبين التعبير في المنجز النحتي .
6. يمثل التعبير في الفن انعكاسا للمضامين المراد اثباتها.
7. ان الدلالة التعبيرية في المنجز التشكيلي لها من الخاصية الجمالية التي تظهر في العمل النحتي المتكامل.

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث الاعمال النحتية الفنية للفنانين جمال السجيني وسامي محمد والتي تمثل مجموعة كبيرة من بداياتهم الفنية، والتي كان لزاماً على الباحثه إحصاء المجموع الكلي للأعمال وإختيار عينة لتمثيل مجتمع البحث ونظراً لكبر حجم المجتمع ، لذا اختارت الباحثه العينه القصدية.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثه لإختيار (3) عينات لكل فنان والقيام بتحليلها ودراستها على أن تمثل اعمالهما القيم التعبيرية .

منهج البحث:

إعتمدت الباحثة المنهج التحليلي المقارن والذي يلبي متطلبات مشكلة البحث في الخروج بنتائج تحقق أهداف البحث من كشف التعبير في المنجز النحتي لكلا النحاتين.

تحليل العينات:

عينة رقم (1)

إسم الفنان: جمال السجيني

إسم العمل: راس فتاة وفيقة

السنة: 1937

التحليل:

لا يخلو فن البورتريت في النحت او غيره من الفنون التشكيلية من تنظيم شكلي لـــه مرجعياتـــه المؤسسة شـــأنه شأن التكـــوينات النحتية الاخرى، ففن نحت البورتـــــريت قد اكد حضورهُ في الساحةالفنية ليحقق قدرات تعبيرية عالية على الـــرغم مـــــن حـــدود التعبير فيه. ولكن مع هذا استطاع النحات جمال السجيني ان يدلو بـــدلوه واداءه ضـــمن حدود هذا الفن ليحقق قطعة نحتية جميلة لا تخلو من التعبير والحركة والانفعال.

فالاحساس العالي للراس اضفت جمالاً على التنظيم الشكلي وديناميكيته الفعالة على الرغم من سكون القطعة النحتية، وهذا ما يمكن ادراكه في كثير من منجزات الفن العالمي المعاصر امثال روسو وردوان وبرانكوزي وغيرهم وكذلك عند النحاتين العراقيين امثال جواد سليم ومحمد غني وخالد الرحال وغيرهم من الذين انجزوا الكثير من التماثيل النصبية.

ومن هذا يتضح ان مرجعية هذا العمل مؤسسة على استثمار واظهار القدرات التعبيرية لفن نحت البورتريت لدى الفن العربي المعاصر والفن المصري المعاصر، ناهيك عن الفن الفرعوني القديم الذي كثيراً ما انجز فيه مثل هذه التماثيل النصفية.

هذا من جانب ومن جانب اخر فان النحات هنا قد تصرف بشكل ذكي في معالجته للموديل التي تجاوز فيها الكثير من السياقات التشبيه خدمة لاظهار القدرة التعبيرية المناسبة للموضوع، على انه استطاع خلاف ذلك في الوجه الذي اكد فيه التزامه بتلك السياقات التشبيهية ان صح التعبير، وعليه فان المنجز وتنظيمه الشكلي قد تضمن تنوعاً ملموساً في الاداء بين اجزاءه على الرغم من حدودية اجزاءه بين الرقبة والرأس، فضلاً عن ذلك ملمسه المتنوع المبسط في منطقة الشعر والحاد في منطقة الرقبة والمتوسط بين ذلك في منطقة الوجه. وهذا ما يذكرنا بأحد تماثيل برانكوزي المتباينة الملمس في وقت واحد.

عينة رقم (2)

إسم الفنان: جمال السجيني

إسم العمل: امومه

السنة:1952

التحليل:

يقوم العمل على مركزه المبني على الكتلة، ... وهي التي تحيل الى بيئة من نوع خاص في العلاقة بين النحت وخامتة. ويتبادلان في ذات الوقت لعبة الحجوم التي غالباً ما تفعّل الكثير في فن النحت.يتكون العمل من حيث الوصف من كتلة هرمية صخرية من المرمر، وقد فتحت الكتلة من اليسار باتجاه الاعلى، فتشكل تبايناً اخر بين صلادة العمل وفضاء الفتحة.

ان مثل هذا الاتجاه ساد النحت الحديث فترة طويلة، وذلك لخلق كيانات وكتل تحاول الاقتراب من محاكاة الفعل الطبيعي وتقترب من التكوينات الصخرية المحفورة بحكم عوامل التعرية. والتي تحيل في ادراكها الحسي التحولي الى اشياء كثيرة، وتحقق من خلال مثل هذه الاحالة فعل التواصل الفني والتاملي.

ورغم ان التجريديات التعبيرية لا تشير في الوهلة الاولى الى شيء محدد الا انها تشكل مناخاً من التأمل. وكذلك ترسم حدود البيئة الخاصة للتجريدات المرتبطة دائماً بالذاكرة الانسانية والطبيعية، ان انفتاح التاويل للعمل يؤدي بنا الى مقاربات عديدة واحالات كثيرة، وهو يعني ان التحولات المفهومية قابلة للانفتاح.. اذ يمكن وضع العمل في بيئة معينة، او اخرى.. ليعطينا تنويعات دلالية مختلفة لا تحددها ايديولوجيا مسبقة او مفاهيم ومضامين ومرجعيات ثابتة. لذلك فان عمل السجيني يأتي في سياق الاعمال التجريدية التعبيرية في النحت المصري والتي حققت اسلوباً خاصاً بها وبيئة قابلة للانفتاح.

عينة رقم (3)

إسم الفنان: جمال السجيني

إسم العمل: الارض

السنة: 1955

التحليل:

يتكون العمل في هذا النموذج من بناء كتلة واحدة، على هيئة انسان في حالة جلوس وانضمام اليدين حول اسفل منطقة الحوض فيما يثني ساقيه باتجاه صدره ، حقق النحات ضخامة نوعية في مناطق الاطراف العليا والسفلى على حد سواء، فيما اعطى حجما اصغر لمنطقة الراس، والنحات هنا حقق تحولا شكليا من خلال تجاوزه النسب الطبيعية للانسان وتضخيمه بعض الاجزاء وطبيعة حركة الانسان في هذا النموذج.

حقق النحات جمال السجيني خروجا على المالوف والمبالغة وكذلك في بناء تكوينه الديناميكي وفقاً لاسلوب حداثوي مميز وجديد على السياقات المالوفة للنحات في نماذجه السابقة انفة الذكر.

حاول النحات التاكيد على القدرة التعبيرية للمنحوتة من خلال تاكيده على الملامح التشريحية والمبالغة فيها لاسيما في منطقة الافخاذ والحوض، اذ اراد النحات هنا الاشارة الى انوثة قطعته النحتية، على الرغم من مظاهر القوة والصرامة في البناء العام للنموذج النحتي هذا.

نفذ النحات هذه القطعة النحتية بمادة البرونز، في حين كانت الخامة في نموذجه السابق هي النحاس الاحمر وبطريقة الطرق عليه، وفي هذا ايضا تحقق تحول شكلي من خلال التحول في الخامة ومن ثم في طبيعتها المطاوعة او عدمها وهذا ما يلقي بظلاله على طبيعة الشكل وتحولاته في النموذج.

ان المحتوى الفكري لهذا النموذج يشير الى الاسلوب الرمزي الذي اتبعه الفنان في هذه القطعة النحتية وهو اسلوب حتم على الفنان تحولا شكليا فيه، ويتضح الاسلوب الرمزي في النموذج من خلال استعارته لشكل الانسان وترميزه للارض والعكس صحيح، اذ منح عنوانا باسم الارض على منحوتته الممثلة "بامراة" ذات طابع عضلي ورجولي وهو في هذا يحقق رمزية اخرى في موضوعه، مما حتم ايضا هذا الترميز تحولا شكليا اخر وفقا لهذا الغرض.

عينة رقم (4)

إسم الفنان: سامي محمد

إسم العمل: محاولة الخروج

السنة: 1978

التحليل:

حين نتكلم عن أعمال الفنان الكويتي سامي محمد فإننا نتكلم عن تجربة فنية لها خصوصيتها النابعة لا من الأفكار – أفكاره – وحدها، وإنما من الأسلوب الذي يحكم به سيطرته على هذه الأفكار التي لا تلبث أن تتحوَّل – عنده – إلى إحساس، وانفعالات نجده "ينظمها" ويعمل، عبرها، بثقافة ووعي هما عماد التشكّل الذي يعكسه عالمه الداخلي.فان العمل محاولة الخروج الذي هو عبارة عن رجل يحاول الخروج من كتلة مكعبة هوبمثابة الصراع نحو الحرية في عالم يحاول الضغط على رغبة الانسان في الحرية.

إلاّ أن هذا العالم لا ينطوي أو ينكفئ على نفسه، وإنما ينفتح على الخارج – يواجه المتلقي به. لذلك فإن "منحوتاته" لا تمثل وعيه المنجز وحده، وإنما، بالإضافة إليه، تحقق اكتمالها في "وعي المستقبل".

فمنحوتاته تندرج في ما يمكن اعتباره نظاماً ذاتياً متحركاً، مما يجعل الحاضر (حاضرة الإنسان) عنده يضجّ بالأصداء. هناك وعي يحاول به اختراق العالم – وهذا هو عمل الفنان الحقيقي. ونحن مع الفنان سامي محمد، مع فنان يقف بين حلمه وواقعه، وبين الحياة وفكرته عن هذه الحياة. فإذا كانت الحقيقة، عنده أمراً شخصياً – كما يذهب هيغل – فإن من الممكن القول: إن هذا الفنان في ما يرمي إليه من تشخيص قائم على تجزئة مشهد الوجود – أو الموجود، مقدماً الحقيقة بوجهها الصارخ، إنعكاساً لواقع موحَّد للإنسان: الحلم/الكابوس، والرؤيا من داخله – وهنا لابد من كلام عن الإنسان عند سامي محمد، فهذا الإنسان خاضع، عنده – أو معرّض لمصادفات متباينة، وهو في أعماله النحتية (والتخطيطية) موجود لا بفعاليته، وإنما بتلقي "فعل الواقع" عليه: مجزأ، ممزّق، يعيش أزمته، ويواجه واقعاً تتمثل فيه أزمته الأخرى.

عينة رقم (5)

إسم الفنان: سامي محمد

إسم العمل: الشلل والمقاومة

السنة: 1980

التحليل:

العمل عبارة عن (فكر)يتمظهر بحركة انفعالية حيث تربطة مجموعة من الشرائط تلتف حول عيناه وفمة وهي بذلك تقيده فلا يستطيع التكلم او التعبير عن رايه،ربما يكون الإنسان – بما هو ذات متضجرة، أو محاطة أو محاصرة – مثار "الأسئلة الأولى" عند الفنان سامي محمد، فهو يثير أسئلته بهذا الإنسان، وعبره، كما يجعله، نفسه، "سؤالاً"، ولكن لمواجهة الوجود. أو الكشف عن ممارسات في الوجود ضد هذا الإنسان لذلك جاء عمله هذا مليئ بشحنات هائلة تحاول تجاوز أزمات الوجود، وتحقيق الذات.قد تبدو أعمال سامي محمد الفنية وكأنها "تتاج عزلة" ولكنها "عزلة" يتفجَّر فيها الداخل "داخله" لا ليجسّد الدهشة أمام هذا العالم، وإنما

ليحدد "معالم الخوف" فيه، ومواجهة هذا الخوف ببناء الذات، (أو تمزقها – لا فرق!) ما دامت في واقع لا ينبت ترابه سوى الرعب.هذه "العزلة" عند ساميمحمد هي مصدر استقلاليته فناناً، إنْ بأسلوبه أو في أفكاره. وهو، بهذا، لا يريد تغيير وجهالعالم بقدر ما يهمه الكشف عنه، أو إظهاره عارياً. فهو يطرح في هذا "الوجه" تأويلات متعددة لعمله، فهو ينحت استناداً إلى "تجربة" لها طبيعتها الوجودية، وانطلاقاً من موقف في الوجود ومن الوجود. إنه يصوغ عمله الفني من ذلك الاندماج الذي يتحقق بين ما يراه "رؤية العين" وما يتشكل "إحساساً" مقدّماً بروح جديدة، تنطوي على رموز وتكشف عن مضامين اكتسبتها مخيلة الفنان، من الوجود ومن مواجهة الوجود.

عينة رقم (6)

إسم الفنان: سامي محمد

إسم العمل: التحدي

السنة: 1983

التحليل:

يتصف العمل بكونه عبارة عن هيئة لجسم رجل مكبل يحاول التخلص من قيودة ،فنا رسالة اراد ارسالها الفنان مفادها صراع الانسان للحصول على حريتة المسلوبه لا يجد سامي محمد في واقعه ما يريد، ولا يستطيع تحقيق ما يريد. وهناك الكثير الذي يهدّده، رؤيا ووجوداً – وهنا المفارقة في ما يكون لعمله من صياغة فنية لوجود هذا الإنسان، فهو في "عمله" هذا، "عالم" يتوسط عالمين؛ الحلم والكابوس وهو، في رؤياه، غير مستقل عنهما. إنه يمثّل البرهة الزمانية التي تقع والوجود في مستوى واحد. ومن هنا يبدأ مسار رؤيتنا له. إذا كان أفلاطون، في زمانه، قد وضع الكلام قبالة العنف، فإن الفنان المعاصر وضع "المادة" " قبالة الاثنين: الكلام والعنف، متكلماً "لغته" التي وجد فيها ما هو أكثر وقعاً، وربما تأثيراً أيضاً، محوِّلاً "الواقع" و"الحادث فيه" إلى "نتيجة" ليؤسس علائق إنسانية جديدة، وإنما ليصرخ، من أعماق جحيمه، معلناً احتجاجه على هذه "العلائق" التي تمحق الإنسان مانحاً ذاته، عبر تعبيره هذا، لا قدرة التوازي مع هذه الحالة – وفي هذا كشف عن "حرية الإنسان" كما فيه اخفاء لها. وهي حرية لها بناءاتها، لذلك نجد الفنان، معها، واقعاً بين "التكوين" "الابداع" واضعاً الوجود الإنساني موضع "المحتجّ له" على كا مل هو ضده.

نتائج البحث

1. اتسمت اعمال النحات جمال السجيني بتبسيط السطوح .
2. اتسمت اعمال النحات سامي محمد بالاهتمام بالتفاصيل مع محاولة تهشيم السطوح في اماكن معينة .
3. اتسمت اعمال النحات سامي محمد بالتعبيرية لمعالجة انفعالات الانسان وصراعاته .
4. وضوح التعبير في اعمال النحات جمال السجيني مع التاكيد على الرمزية.
5. استخدام خامة البرونز لاعمال النحات سامي محمد لما لها من تاثير وتعانقها مع فكرة الموضوع.
6. تجاوز فكرة تحقق الجمال المألوف في العمل النحتي والبحث عن اساليب جديدة لجمال جديد على وفق رؤى جمالية تعبيرية (كلا النحاتين).
7. تحقيق سمة التكرار الشكلية المحققة للتشكيل النحتي في اعمال النحات سامي محمد.
8. اختلاف تقنية الاظهار لدى النحاتان فالنحات سامي محمد استخدم خامة البرونز واما النحات جمال السجيني اعتمد الحجر والنحاس .

الاستنتاجات:

بعد توصل الباحث الى نتائج البحث يرى عدد من الاستنتاجات الخاصة به:

1. قصدية اللون عند النحات سامي محمد وتوضيفه فنيا.
2. تحولات الشكل لدى النحات جمال السجيني.

المقترحات:

ترى الباحثة اقتراح بعض المقترحات في مجال هذا البحث:

1. ان تكون هناك دراسة تحت عنوان التعبير اللوني في منحوتات سامي محمد دراسة تحليلية
2. الرمز والرمزية في اعمال النحات جمال السجيني دراسة تحليلية.

التوصيات:

توصي الباحثة بما يلي:

1. التأكيد في الدراسات الجمالية في تاثير التعبير في المنجز النحتي العربي المعاصر.
2. توجيه العناية والاهتمام في الدراسات الخاصة بالمعانات السايكولوجيا التي يعيشها الفنانون التشكيليون العرب.

الهوامش:

(1) ابن منظور، ، لسان العرب والمحيط ،بيروت، دار لسان العرب، المجلد الرابع، 1956، ص ص529، 533.

(2) لويس معلوف، المنجد في اللغة، بيروت، ، د.ت، ص33.

(3) جبران مسعود، الرائد، بيروت، 1981، ص412.

(4) محمد علي ابوريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، اسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1979، ص11.

(5) اميرة مطر حلمي ، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974ص 85-ص86.

(6) جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، ت محمد مصطفى بدوي، القاهرة، الانجلو المصرية، ، د.ت، ص214.

(7) هربرت ريد، التربية عن طريق الفن، ت عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، 1970،

(8) محمد سعيد ابو طالب ،علم النفس الفني، جامعة بغداد،ط1 ،1990،ص 123

(9) محمد سعيد ابو طالب، علم النفس الفني، مصدرسابق ،ص126.

(10) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مصدر سابق .ص 36-37

(11) جيروم ستولينز،النقد الفني،تر: د.فؤاد زكريا،القاهرة، ط1 ،ص: 321-322

(12) حسن حسين،التعبير الفني والتربية ،مكتبة النهارالمصرية،القاهرة،1960،ص10.

(13) جيروم ستولينز ،النقد الفني،تر:فؤاد زكريا،مطبعة عين شمس،القاهرة،1974،ص273-275.

(14) جورج سانتيانا ،الاحساس بالجمال ،تر:محمد مصطفى بدوي،مراجعة وتصدير زكي نجيب محفوظ، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، (د.ت) ص214.

(15) جيروم ستولينز ،النقد الفني ،مصدرسابق،ص276-277.

(16) ديني هويسمان،علم الجمال،ت:ظافر الحسن،بيروت،منشورات عويدات،1975،ص17.

(17) اوفسيانيكوف،موجز تاريخ النظريات الجمالية،ت:باسم السقا،بيروت،دار الفارابي،1979،ص18.

(18) رنيه هويغ،الفن تاويله وسبيله،ت:صلاح برمدا،دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي،ج1 ،1987،ص237.

(19) يوسف كرم،تاريخ الفلسفة الحديثة،القاهرة،دار المعارف،مصر،1975،ص64.

(20) نجم عبد حيدر،التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،1996،ص29.

(21) انظر: جبار محمود العبيدي، إشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر، اطروحة دكتوراه(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة-جامعةبغداد ص63.

(22) زهير صاحب: الفنون الفرعونية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن: 2005، ص33.

(23) مصطفى محمد عزت: قصة الفن التشكيلي،ج1، العالم القديم، دارالمعارف ،مصر،1961 ص29.

(24) مجيد محمود مطلب، تاريخية المعرفة عند الاغريق حتى ابن رشد، دار الحرية للطباعة، بغداد،1980، ص152.

(25) مجيد محمود مطلب: المصدر السابق، ص151.

(26) نجم عبد حيدر، علم الجمال،مصدر للتدريس في كلية الفنون الجميلة،بغداد، ص36.

(27) ابراهيم زكريا: ابو حيان التوحيدي، اديب الفلاسفة وفيلسوف الادباء،د.ت، ص273.

(28) مصطفى عبده: المدخل الى فلسفة الجمال، ط2، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1999، ص51-52.
(29) هربرت ريد ،الفن اليوم، ت: محمد فتحي وجرجيس عبده،دارالمعارف،مصر، 1981، ص68.
(30) نجم عبد حيدر: علم الجمال، مصدر سابق، ص27.
(31) مصطفى عبده: المدخل الى فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص51.
(32) محمد سبيلا: مخاضات الحداثة، ط1، دار الهادي، بيروت، 2007، ص87.
(33) حامد سرمك: فلسفة الفن والجمال، الابداع والمعرفة الجمالية ط1، دار الهادي، بيروت، 2009، ص414.
(34) نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر،مصدر سابق، ص30.
(35) أبن روبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ت: عبد الرحمن بدولي، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة،1967، ص251.
(36) هيغل: فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، 1981، ص8.
(37) نجم عبد حيدر: علم الجمال، مصدر سابق، ص75.
(38) جون ديوي: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963،، ص416-417.
(39) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة،، 1967، ص197.
(40) بول كلي، نظرية التشكيل،ترجمةوتقديم:عادل السيوي،ط1،دار ميريت،القاهرة،2003 ص 88.
(41) جون ديوي: مصدر سابق، ص137-138.
(42) المرهج: علي عبد الهادي، الفلسفة البرجمانية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008، ص5.
(43) جبار محمود حسين العبيدي: إشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر،مصدر سابق ص115.
(44) ادوارد لوسي سميث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص 222.
(45) العبيدي: جبار محمود حسين، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر، مصدر سابق، ص105-106.
(46) هربرت ريد، مئة عام من النحت الحديث، مجلة آفاق عربية، العدد2 سنة 1989، ص 104-105.
(47) رافع احمد سماح، المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولوي، القاهرة، 1973، ص125.
(48) رفعت الجادرجي، حوار في بنيوية الفن والعمارة، ط1، لندن، 1995، ص272.
(49) جان بياجيه، البنيوية، ت: عارف منيمة، بشير خوري، منشورات عويدات،بيروت، 1971، ص91.
(50) مارسيلو داسكال: الاتجاهات المسرحية المعاصرة، ص61.
(51) كلودليف شتراوس: الاسطورة والمعنى، ت: شاكر عبد الحميد، مراجعة:عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص31.
(52)
(53) مارسيلو، داسكال، المصدر السابق، ص62.
(54) جان بياجيه، البنيوية، مصدر سابق، ص64.
(55) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك،مصدر سابق ص138.

المصادر

القرآن الكريم.

1-ابن منظور،لسان العرب والمحيط، بيروت،دار لسان العرب، المجلد الرابع، 1955.

2- ابراهيم، عبد الله واخرون، معرفة الاخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، .1990

3- ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1979 .

4- ابو طالب، محمد سعيد، علم النفس الفني، جامعة بغداد،ط1، .1990

5- اوفنيس انيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، .1979

6- ابن روبي، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا،ت: عبد الرحمن مدبولي،ج1 ، دار النهضة العربية، القاهرة، .1967

7- ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة،.1967

8- الجادرجي، رفعت، حوار في بنيوية الفن والعمارة، ط1 ،لندن،.1995

9-العبيدي، جبار محمود، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر،اطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

10-بياجيه،جان، البنيوية، ت:عارف منينمة وبشير خوري،عويدات ،بيروت،.1971

11- جاويد، توفيق،ا لقاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية،.1970

12- حسين، حسن، التعبير الفني والتربية، مكتبة انصار المصرية، القاهرة، .1960

13- حيدر، نجم عبد، علم الجمال، مصدر للتدريس في كلية الفنون الجميلة، بغداد.

14- حيدر، نجم عبد، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد،.1996

15- حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة البنيوية الى التفكيك، منشورات عويدات، بيروت،.1983

16- داسكال، مارسيلو، الاتجاهات المسرحية المعاصرة،د.ت.

17- ديوي، جون، الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.

17- ريد، هربرت، الفن اليوم، ت: محمد فتحي وجرجيس عبده، دار المعارف، مصر، 1981.

18- ريد، هربرت، مئة عام من النحت الحديث، مجلة افاق عربية، العدد2، 1989.

19- زكريا، ابراهيم، ابو حيان التوحيدي، اديب الفلاسفة وفيلسوف الادباء،د.ت.

20- سماح، رافع احمد، المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973.

21- سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي،القاهرة، الانجلو مصرية،د.ت.

22- ستولينز، جيروم، النقد الفني،ت:فؤاد زكريا، القاهرة، ط1 ،د.ت.

23- سبيلا، محمد، مخاضات الحداثة، ط1، دار الهادي، بيروت،.2007

24- سرمك، حامد، فلسفة الفن والجمال، الابداع والمعرفة الجمالية، ط1، دار الهادي،بيروت،.2009

25- شتراوس كلود، الاسطورة والمعنى،ت:شاكر عبد الحميد ،مراجعة:عزيز حمزة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،.1986

26-صاحب،زهير، الفنون الفرعونية،ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، 2005.

27- عبد المنعم ،راوية، القيم الجمالية، كلية الاداب، جامعة الاسكندرية، 1987.

28- عزت،مصطفى محمد، قصة الفن التشكيلي،ج1 ، العالم القديم، دار المعارف، مصر، 1961.

29- عبده،مصطفى، المدخل الى فلسفة الجمال، ط2، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1999.

30- كلي،بول، نظرية التشكيل،ت: عادل السيوي،ط1، دار ميريت، القاهرة،.2003

31- كرم،يوسف،تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار المعارف، مصر،.1957

32- لوسي سميث،ادوارد،الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،ت: فخري خليل ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،.1995

33- معلوف،لويس، المنجد في اللغة، بيروت،د.ت.
34- مسعود،جبران، الرائد ،بيروت،.1981
35- مطر حلمي، اميرة، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة،دار الثقافة للطباعة والنشر،.1974
36- مطلب،مجيد محمود، تاريخية المعرفةعند الاغريق حتى ابن رشد، دار الحرية للطباعة، بغداد،.1980
37- هويسمان، علم الجمال،ت:ظافر الحسن، بيروت، منشورات عويدات،.1975
38- هويغ، رينيه، الفن تاويله وسبيله، ت: صلاح سرمد، دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1987
39- هيغل، فكرة الجمال،ت:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،1981.

Expression in contemporary Arab done sculptured -Jamal Sajeeni and Sami Mohammed as sample- comparative study

Jolan Hussien Alwan

Summary

the study focusing on the Interesting in current research study done in the expression of the beauty of each sculptured Sajeeni and Mohammad Sami in the study, including the statement of comparative between the expressive formal and aesthetic properties of three-dimensional sculptures of both sculptors.

Thus, the search was a problem in the first chapter has been associated with a key issue is the fact that most of the technical studies or aesthetic not exposed to Find placed marked private and express done in sculptured sculptors of the Arabs and the question was the following: What is the nature of expression with these two sculptors, And what aspects of the comparison between the two in this area?

The importance of research being important to add new quality of the research to the general aesthetic and technical studies, and which is the appropriate answer to fill the need for such research, the quest sheds light cognitively for expression in done sculptured with sculptors Sami Mohammed Jamal Sajeeni it is a pilot study in this area, as well as library need for such a study and for being authentic study intakes expressive and aesthetic and technique of these two sculptors.

The objective of this research to:

1. Identify the nature of expression in the works of artist Jamal Sajeeni.
2. Identify the nature of expression in the works of the artist Sami Mohammed.
3. Comparison between the natures of the expression in the works of the artists.

The researcher also identifies current research objective limits:

A study done in sculptural And identifies current research temporal boundaries of the year 1935-1983 and spatial within Kuwait and Egypt

expression in recycled sculptures of artists and beauty Sajeeni Sami Mohammed

The second chapter has included theoretical framework contains three Detectives are as follows:

First topic: the idea and the concept of expression.

The second topic: done sculptured styles and trends.

In the third chapter was action research, which included the research community and appointed intentionality, which amounted to (3) intentional sample for both artists.

The researcher has adopted the comparative analytical approach which meets the requirements of the research problem in check out the results of the research objectives.

In the fourth chapter the researcher reached the most important results that have achieved the goals of research are:

1. Characterized by acts of beauty sculptor Sajeeni simplifying surfaces.
2. Marked by acts of sculptor Sami Mohamed attention to detail with an attempt to crush the surfaces in certain places.
3. Marked by acts of sculptor Sami Mohamed to address human emotions and conflicts.
4. Clarity of expression in the works of sculptor Jamal Sajeeni with an emphasis on symbolism.
5. Achieve formal redundancy achieved for the formation of sculptured feature in the works of sculptor Sami Mohamed.