جدلية المادي والروحي في الرسم الإيراني المعاصر (دراسة تحليلية)

.....

أ.م.د نبراس وفاء بدري -كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة تكريت

١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة جدلية المادي والروحي في الرسم الإيراني المعاصر ؛ إذ يهدف إلى التعرّف على طبيعة الجدلية القائمة بين القيم المادية والقيم الروحية في هذهِ الظاهرة ، فضلاً عن التعرّف على الأساليب والوسائل التي عبرّت عنها ؛ وتضمن البحث أربعة مباحث ؛ تناول الأول منها التعريف بماهية الجدلية بين المادي والروحي على وفق المنهج الظاهراتي الذي يقول بجدلية احتواء النقيض وليس اقصاءه ؛ إذ يماهي بين الذات والموضوع وبين المادة والروح ؛ أما المبحث الثاني فقد تضمن عنوانين ، تناول الأول منهما المقاربة الظاهراتية لجدلية المادي والروحي في فن الرسم ، وتناول الثاني تاريخ هذهِ الجدلية على مر العصور وتقدم الجانب الروحي في فنون ما بعد الحداثة ؛ وتناول المبحث الثالث استعراضاً لتاريخ الرسم الإيراني المعاصر منذ مطلع القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، وما يتصف به من جدلية بين التقليد والحداثة خلال جميع مراحله ؛ أما المبحث الرابع فهو دراسة تحليلية لنماذج مختارة من الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الرسم الإيراني المعاصر ضمن حدود البحث الزمنية ؛ وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج التي أجابت عن الاسئلة التي جاءت في المقدمة وحققت هدفه ، وخلص إلى أن الرسم الإيراني المعاصر يتصف بالشاعرية لأنه ذو طبيعة ظاهراتية ؛ أي مادي وروحي في الآن ذاته.

المقدمة

يعدّ الفن على نحو عام والتشكيل منه على نحو خاص وسيلة الإنسان وغايته للتعبير عن القيم المادية والروحية التي تشكل وجوده ؛ وينطلق هذا البحث من الجدلية القائمة بين هذهِ القيم في ظاهرة الرسم الإيراني المعاصر بعدّهِ فناً مؤثراً ومتأثراً ، منفعلاً ومتفاعلاً ، ويتمتع بمكانة مرموقة على الصعيدين الإقليمي والعالمي ، فضلاً عن عمقه الحضاري ، فهو صيرورة وإبداع وفي تجدد دائم.

ومن ثم ، فإن مشكلة البحث تتمثل في الأسئلة المنبثقة ، حتماً ، من هذهِ الجدلية ؛ فهل يتصف ظاهر الرسم الإيراني المعاصر بكونهِ تعبيراً عن القيم الروحية بعدّها قيماً متسامية ، أو أن للقيم المادية مكانتها التي تتصدر؟ أم أن هنالك مصالحة بين المادي والروحي في هذا الظاهر؟ وما هي الأساليب والوسائل التي تم عن طريقها التعبير عن هذهِ الجدلية؟ إذ يهدف البحث إلى التعرّف على طبيعة الجدلية القائمة بين القيم المادية والروحية في الرسم الإيراني المعاصر ، فضلاً عن التعرّف على الأساليب والوسائل التي عبرّت عنها.

وإذ يتبنى هذا البحث موقفاً ظاهراتياً من الجدلية يتمثل بتماهي المادي والروحي ، فهي جدلية احتواء لا تقصي النقيض بل تحتويه في وحدة واحدة ؛ لهذا فإن البحث يفترض أن الرسم الإيراني المعاصر هو مادي وروحي في الآن ذاته ؛ إذ يسعى إلى اثبات فرضيته عن طريق دراسة الأدبيات المتعلقة بموضوعه ، فضلاً عن دراسة وتحليل الأعمال الفنية الممثلة للظاهرة والمنجزة في جمهورية إيران الإسلامية للمدة منذ عام ١٩٩٠م ولغاية عام ٢٠١٥م.

وتأتي أهمية البحث والحاجة إليه عن طريق عدّهِ تعريفاً بظاهرة مهمة لم تحظى بالاهتمام المطلوب على مستوى البحث العلمي الأكاديمي في العراق والعالم العربي ، فضلاً عن عدّهِ إضافة جديدة إلى المكتبتين العراقية والعربية على حد سواء ؛ وسوف يتم تعريف مصطلحات البحث المهمة ضمن متن الدراسة.

المبحث الأول : ماهية الجدلية بين المادي والروحي

بدءاً ، ولغرض التعريف بماهية الجدلية بين المادي والروحي ، يستلزم أن نبين موقفنا من (الجدل)[١] بعدّهِ طريقة في المناقشة والاستدلال ؛ إذ يستند هذا الموقف إلى فلسفة العلوم المعاصرة (الأبستمولوجيا المعاصرة) التي ترى الحقيقة في النقاش (التناقض) ، وليس في الانسجام ؛ فالجدل ، على وفقها ، يعود إلى (سقراط) بعدّهِ مناقشة تقوم على الحوار والسؤال والجواب ؛ وتعارض هذهِ الجدلية ، بعدّها ضرورة وظيفية للبقاء بين التوازن والإيقاع ، الجدلية المنطقية المبنية على التناقض ؛ أي جدل (هيغل) الذي ينتقل بالذهن من القضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما ، ثم متابعة ذلك وصولاً إلى المطلق ، فهي تدعو إلى جدل تكاملي ؛ أي طريقة يعرف عن طريقها الفكر ذاته ويعبّر عن موقفه لا برفضه للقديم وإقصائه للنقيض ، بل احتواءه ؛ وذلك عن طريق تأليف حكم مركب جامع بين الأحكام المتناقضة ؛ أي جدلية لا جدلية ، فهو ((وعي بالتكامل والتنافس بين مفاهيم لا يكون التناقض المنطقي محرّكها))(كانغيلام،٢٠٠٧، ٢٩٦).

وهذا ما يدعو إليه الفيلسوف الفرنسي الظاهراتي غاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢م) في كتابه (فلسفة الرفض ، ١٩٤٠) ، فهذهِ الفلسفة هي حرية تنويع وليست إرادة سلب ؛ بعدّها فلسفة عمل لا تنفي الأشياء بل تؤكد ما هو خارج حدودها ؛ فرفض باشلار لمنطق (أرسطو) ، وعقلانية (ديكارت) ، ونقدية (كانت) ، يقابله انفتاح على كل هذهِ الأنظمة الفكرية ، لا بعدّها أنظمة مغلقة حين تُستدعى في العملية المعرفية ، فهو موقف مصالحة وليس موقف رفض ، فالجدل ((هو موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لا يمكن أن يكون نهائياً ، وأن هناك باباً مفتوحاً لإعادة النظر فيها دائماً))(صليبا-ج١ ،١٩٨٢، ٣٩٤) ؛ لهذا يحيل جدل باشلار التكاملي إلى المطالبة بفلسفة استدلالية تسمح بتعددية فلسفية ؛ لكي يكون الفكر كله حاضراً في فكر واحد ؛ فلتأسيس معرفة خاصة ينبغي استدعاء مقولات من أنظمة فلسفية متنوعة تساهم في تقدم هذهِ المعرفة ؛ أي الدعوة إلى انتقائية الوسائل لا الغايات ؛ فالجدل هو (الفاعل والفعل ، والملكة العقلانية المتابعة للواقع في تطوّره)(نواريه،١٩٨٨، ٧٤) ، فحينما يوجه الفكر حركته إلى المتناقضات تؤثر فيه تأثيراً متقابلاً يفضي في النهاية إلى تقدمه ؛ لهذا يتصف الجدلي بكونه حركي ، وتقدمي ،

وتطوري ؛ والموقف ذاته نجده عند جورج غورفيتش (١٨٩٤-١٩٦٥م) ، ذي النهج التعددي ؛ إذ يدعو في كتابه (الجدلية وعلم الاجتماع ، ١٩٦٢) إلى جدلنة الجدلية ذاتها ؛ فالجدل ((هو اتصاف الفكر بالحركة ، وميله إلى مجاوزة الذات ، على أن تكون طريقته في تفهم كل شيء إرجاعه إلى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك)) (صليبا-ج١ ،١٩٨٢، ٣٩٤) ؛ والجدلية الحقيقية ، على وفق غورفيتش ، لا تحطم مبدأ الوحدة في التعددية أو التعددية في الوحدة ، وأن ثوابتها تنحصر في :

((١- تشمل الجدلية على الصعيد المنهجي ، المجموعات والعناصر التي تتألف منها هذه المجموعات .

٢- تعمل الجدلية على نقض جميع قوانين المنطق الصوري .

٣- تحارب الجدلية الشكوكية والدوغماتية معاً .

٤- تتوصل الجدلية إلى كشف سلسلة غير متناهية من المستويات المتوسطة بين العناصر المتناقضة))(معتوق،١٩٨٢، ٦٤).

تعرّف (المادة)[٢]اصطلاحاً بأنها ((ما به يتكون الشيء كالرخام الذي يتكون منه التمثال ، وتقابل الصورة وهي الشكل الذي يحدد الشيء كشكل التمثال))(مجمع اللغة العربية،١٩٨٢، ٦٣) ؛ فالمادة في اصطلاح الفلاسفة هي ما يقابل الصورة ، وعلى وفق هذا التقابل ، فهي عند (أرسطو) و(المدرسيين) بوجهين : الأول بعدّها مادة أولى (هيولى) بدلالتها على العناصر غير المعينة التي يمكن أن يتألف منها الشيء ؛ أي كل ما يقبل الصورة ، فهي قوّة محض أو مطلقة لا تنتقل إلى الفعل إلا بقيام الصورة فيها ؛ والوجه الثاني بدلالتها على المعطيات الحسية والعقلية المعينة التي يعمل الفكر على إكمالها وانضاجها ، فهناك تقابل بين المادة والصورة في المحسوسات كمادة الجسم وصورته وفي المعقولات كمادة الاستدلال وصورته ، ((فكل موضوع يقبل الكمال بانضمامه إلى غيره ، فهو مادة ، وكل ما يتركب منه الشيء ، فهو مادة لذلك الشيء حسياً كان أو معنوياً ، ومن هذا القبيل قولنا : إن مادة المعرفة هي المعطيات الحسية التي يتألف منها مضمون الفكر ، وأن مادة الفن هي المعطيات التي يستمدها الفنان من تجربته))(صليبا-ج٢، ١٩٨٢، ٣٠٦-٣٠٧) ؛ والمادة عند (ديكارت) هي ما يقابل الصورة من جهة والفكر من جهة ؛ لقوله بثنائية العقل والجسد ؛ أما عند

(كانت) ، فهي معطيات التجربة الحسية المستقلة عن قوالب العقل وصورتها هي العلاقات التي تضبطها وتنظم حدوثها ؛ لقوله بوجود أحكام تركيبية قبلية يصدرها العقل (الأفاهيم الفاهمة التي تنطبق قبلياً على موضوعات الحس) كمقولات الكم ، والكيف ، والجوهر ، والعليّة ، وصورتي الزمان والمكان ؛ و(المادي)[٣]هو ما ينتسب إلى المادة ويقابل الروحي كقولنا بوجود قوى وقيم مادية وروحية ، ويقابل الصوري كقولنا بوجود حقيقتين مادية وصورية ؛ أما (المذهب المادي)[٤]فهو المذهب الذي يقول بقبلية المادة على الفكر ، وأن الفكر هو انعكاس للمادة وظلاً لها ، ويفسر جميع ظواهر الحياة وجميع أحوال النفس بالأسباب المادية ؛ أي بالمادة وحدها بعدّها الجوهر الحقيقي.

وتعرّف (الروح)[٥]، على نحو عام ، بأنها مبدأ الحياة العضوية والانفعالية ؛ أما في الاصطلاح الفلسفي ، فهي ((الحقيقة المفكرة والذات التي تتصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصوّر ويقابل المادة كما يقابل الجسد))(مجمع اللغة العربية،١٩٨٢، ٩٣) ؛ فالروح هي الذات المدركة (الأنا) المقابلة للشيء المدرك (اللا أنا) ؛ إذ تقابل المادة ، والطبيعة ، والجسد ؛ وبمقابلتها للحس ، فهي تدل على القوة المفكرة أو الذهن بعدّهِ قدرة معدة لاكتساب العلم ، أو هي إحدى صفات الفكر بتضييق المدلول ، كقولنا : الروح الفلسفية ، أو الروح الانتقادية ؛ وروح الشيء هي نفسه بدلالتها على ماهيته وجوهره ؛ أي معناه وحقيقته ، كقولنا : روح المذهب القلي ؛ و(الروحي)[٦] هو ما ينتسب إلى الروح ، وهو ما يقابل المادي ويدل على كل ما هو عقلي ، وفكري ، ومعنوي ؛ فالحياة الفكرية هي حياة روحية ، وهي مقابلة للحياة المادية ؛ والروحي هو ما ينتسب إلى الأمور الدينية ؛ أي المتعلق بالحياة الدينية لا الحياة المادية والمصالح الدنيوية ، وهو في مصطلحات (العرفانيين) أعلى من النفسي والمادي ؛ و(المذهب المثالي)[٧]هو المذهب الذي يقول بقبلية الفكر على المادة ، وأن المادة ما هي إلا انعكاس للفكر وظلاً له ، وأن القيم المادية يجب عليها أن تخضع للقيم الروحية ؛ لقوله بوجود جوهر مستقل عن المادة ، وهو الفكر أو الروح.

وتتضح ، عن طريق ما تقدم ، الجدلية القائمة بين المادي والروحي ، وبانتمائنا الى إطار فكري عقلاني تطبيقي ؛ أي مثالية مفتوحة تقدم البنية على المثال وتعدّ الظواهر علاقات وليست أشياء في ذاتها (جواهر) ؛ لذلك فإننا نقول بجدلية احتواء النقيض وليس إقصائه ؛

فعندما تتحد المادية بالجدلية – اتحاداً مغايراً للمادية الجدلية – فإن الجوهر ((يجب أن يجمع في الآن نفسه الوجود والصيرورة ، اللحظة الواقعية والديمومة المتصورة ، العيني والمرّكب ... العيني والمجرّد))(باشلار،العقلانية التطبيقية،١٩٨٤، ٧٩) ؛ لهذا فهو جوهر مباح وذو نوافذ وابواب مشرعة ، (فالجوهر يتواصل بعدّهِ غير قابل للنفاد ؛ لأنه جملة امكانات ؛ فالممكن يظلّ ممكناً ، والمرجّح الموزون جيداً يحتفظ دائماً بقيمته الصحيحة)(باشلار،جدلية الزمن،٢٠١٠، ١٦) ؛ وحيث أن المادة متضمنة في الصورة وأن الصورة لا تقوم إلا بالمادة ؛ فالوجودان الحسي (المادي) والفكري (العقلي أو الروحي) متلازمان ويكمل بعضهما الآخر ؛ ففي الفلسفة ((لا بديل عن الجمع بين الحساسية الخيالية الأصيلة ، من ناحية ، والعقل المجرَّد والصرامة المنطقية ، من ناحية أخرى . والصرامة من دون الحساسية جوفاء ، والحساسية من دون صرامة هذر))(سيرل،٢٠٠٦، ٢٣٢).

المبحث الثاني : جدلية المادي والروحي في فن الرسم

أولاً: المقاربة الظاهراتية لجدلية المادي والروحي في فن الرسم

ينطوي فن الرسم ، بعدّهِ نتاجاً إنسانياً وظاهرة واكبت حياة البشرية على مر التاريخ ، على قيم مادية وأخرى روحية ؛ فالفن يصدر عن قيم ويدعم القيم ؛ وإذ تعرّف القيمة بكونها موضوع تقدير ، بعدّها وجوداً مرغوباً فيه أو موضوع رغبة ممكنة ؛ أي ما نحكم بأن من الواجب تحققه ؛ فإن القيم تنفذ إلى جوهر الفن بنقلهِ ما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي أن يكون ؛ ووسيلته لتجاوز الواقع المعاش هي خلق لاواقع أو تكثيف الواقع ؛ فالعمل الفني يقطع ألفة التجربة التي نعيشها في الواقع ؛ ليدخلنا إلى غربة الحياة التي يوجدها من جديد على وفق أشكال طريفة.

والقيمة من الناحية الموضوعية هي صفات عينية كامنة في طبيعة الأشياء ، وهي ثابتة وغاية تطلب لذاتها ؛ أما من الناحية الذاتية ، فهي صفة يخلعها العقل على الأشياء ، وهي متغيرة ووسيلة إلى تحقيق غاية ؛ وتعلن الظاهراتية ، التي تماهي بين الذاتي والموضوعي ، عن تمفصل مستوى مزدوج (مادي وصوري) ؛ فعلى وفقها تتحدّد موضوعية القيم بتوحّد الجانب المادي ، الذي يحدّد حدود الموضوع المتخذ نقطة مرجعية ، مع وسيط المبادلة أو التواصل الاجتماعي ؛ أي الجانب العقلي ؛ حيث تعرب القيمة عن ذاتها ، من الجانب الصوري الذي

يغطي مفهوم حيّز الانتقال ، في خطاب يشير إلى غايات ، وأهداف ، ومعايير ؛ وعليه فإن للقيمة وظيفتان : الأولى هي وظيفة تجسيد الثقافة ، أما الثانية ، فهي تقديم علامات ضرورية لاجتياز تلك الثقافة ؛ لهذا ، فهي معقدة ومبهمة وهي حاوية ؛ لأنها تمثل بآن واحد بيئة تبلور الثقافة ونقطتها ، فهي تطلع ومأخذ ، غاية ووسيلة ، انفتاح وعجلة مرور ؛ إذ تفتح لنا حيز ثقافتنا المجازي بدءاً من المحل ذاته الذي نعيش فيه ونحن نحترمها ؛ ومن ثم تيسر لنا القيم انفتاح عالم مشترك يمكن العيش فيه ، فهي ليست مُثلاً عليا مطلقة أو متعالية بل وسائل مبادلة وتواصل[٨]. بناءً على ما تقدم ، تتوحّد مادة العمل الفني مع صورته بتماهي الحسي (الجمالي) مع العقلي (الفني) ، حيث يتحد الخيال المادي بالخيال الصوري باتحاد الحسي المنقطع (الوجود) مع العقلاني المتصل (العدم) ؛ أي باتحاد اللاوعي مع الوعي ؛ لتتم ولادة الصورة الفنية بعدّها (روح) ؛ أي صورة كونية ، ويتم إعلان اللحظة (واقعة العمل الفني) على حساب الديمومة ، ويولد المعنى بما يوجده العمل الفني ، (إن ألوان اللوحة تنّم عن ألوان الطبيعة بتغييرها ... وهي تتنكر لمرجعياتها من أجل فوارقها . لم يبقى اليومي مُقاماً ، بل لحظة الانتشار ، لحظة النفحة ... الإشارة تتحول إلى قرينة : إنها تنقلب من مرآة الواقع فتصبح أثر حادثة ، أثر انبجاس المعنى ذاته)(رزفبر،٢٠٠١، ٤٣).

يمثل كل من عنصري اللون والفضاء في فن الرسم مادته اللاعقلانية (مكان) ، في حين يمثل عنصر الخط الجانب العقلاني (زمان) ؛ فالرسم هو العقل محققاً ذاته باللاعقل ؛ وهذا يعني أن الرسم تركيب جدلي بين المادة والفكر ، بين المادي والروحي ؛ أي بناء (زمكاني) ؛ غير أن اللون هو علّة مادية وعلّة صورية في الآن ذاته ؛ وهذا يعني أن الرسم سرد ، وتواصل ، وصورة ، وهوية ؛ أي (ديمومة) ، إلا أنه قائم بالقطيعة والاختلاف (اللحظة) ؛ أي قائم باللون الذي هو موضوع ذاته بعدّهِ مادة وصورة (تعبير وشكل) ؛ لهذا فإن الرسم حدث (واقعة) ؛ فهو ((الناتج أو الأثر المتحقق بفعل كم وكيف الأداء الانفعالي أو التعبيري المتحرك على مساحة السطح التصويري بتقنيات الرسم أو التلوين المختلفة ؛ لهذا فهو أثر لتولده الخاص ؛ أي إن غايته ذاته ، وهو بنية زمكانية ؛ أي إنه حدث (واقعة)))(بدري،٢٠١٢، ٥).

تتضح مما تقدم ، وعلى وفق المقاربة الظاهراتية ، طبيعة الجدلية القائمة بين المادي والروحي في فن الرسم من حيث عناصره المادية ، إلا أن المادة (الموضوع) التي يعالجها الفنان ويبث فيها تعبيره (المضمون) ، هي مادة مقتطعة من سياق تاريخي واجتماعي لا يمكن تجاوزه ؛ وبهذهِ الكيفية يكتسب العمل الفني قيمة معينة تمنحه مضموناً معيناً فضلاً عن القيم الجمالية لعناصره (المادة ، والشكل ، والتعبير) التي تتحدّد عن طريق علاقاتها الحسية المتبادلة والمتحققة كوجود كلّي حاضر أمام العقل ؛ وهذهِ القيم المضافة ، التي تتنوع وتتعدد بتنوع وتعدد المضامين ، كالقيم الدينية ، والعملية ، والسياسية ، يُعاد تحديدها وتوزيعها على وفق سلّم جديد حين تتصدر القيم الجمالية في العمل الفني ؛ فحين تنتقل من عالمها إلى العمل الفني تتوقف بأن تخضع لقانونها الخاص في الواقع المعاش وتخضع لقانون عالمها الجديد ؛ أي اللاواقع أو الواقع المكثّف في العمل الفني.

ثانياً : تاريخ الجدلية وتقدم الجانب الروحي في فنون ما بعد الحداثة

شهدت الجدلية بين المادي والروحي في فن الرسم تحولات عبر التاريخ ؛ فما موضوع العمل الفني ، والتقنية ، والأسلوب ، إلا وسائط للتواصل مع المتلقي والتي تتغير من عصر إلى عصر ، ومن فنان لآخر ؛ فمشكلة الفنان الحقيقية الوحيدة عبر التاريخ ، بعدّهِ وسيطاً بين المصدر والمتلقي ، كانت في اختيار شكل الواسطة ؛ وحيث أن القيم هي وسائل مبادلة وتواصل ؛ فالفن بعدّهِ قيمة ، هو واسطة طبيعية للتعبير عن أو التواصل مع المتعالي (ما ينبغي أن يكون) ؛ لهذا فهو فعالية روحية في أساسه ؛ لأنه نتيجة للإلهام الذي يمتلك طبيعة روحية ؛ فالشكل المثالي له هو نقل ذلك الإلهام أو تنويره إلى المتلقي بوساطة تردد عقلي يقوده إلى حالة من الانبهار أو الدهشة ، وكذلك الفنان الذي يختبر نفس العاطفة من التوحد مع مصدر وجوهر الوجود الذي هو أصل الفن ؛ فالفن هو تواصل الإنسان مع شعور الوجود ، واكتشاف الأسرار العميقة ، والتوغل إلى مصادر الأشياء.

في المجتمعات البدائية كان شكل الواسطة مع المحتوى مفروضاً من قبل المجتمع عندما كان الدين هو المجال الروحي البارز ، وكان الفن والدين متصلين مع الحياة اليومية بكيفية لا يمكن فصلهما عنها ؛ إذ كان الفنان يتواصل مع القوى الطبيعية والأحداث اليومية أو الموسمية ؛ لاحقاً وفي الحضارات القديمة كان الفن يخدم بعدّهِ تصوراً للإيديولوجيات الحاكمة ؛ إذ كان

الفنان يتصل بالطبيعة والمجتمع وفي ذهنه تلك الإيديولوجيات ، ففنون تلك الحضارات نقلت لنا معتقداتها المركزية وقيمها ، وتلك المعتقدات والقيم كان لها بعداً دينياً أو روحياً قوياً ؛ بعدها ومنذ المجتمع البدائي إذ كان الدين ومؤسساته ، ومنذ السلطات العلمانية للقرن السابع عشر التي كانت لها فلسفتها للحياة والعلم ، كان الفنان يوسّع تدريجياً من الفضاء لتنفيذ فرديته نحو الإبداع ؛ فمنذ أن أستقلت الصورة المرسومة عن العمارة في عصر النهضة وعدّت كموضوع بحد ذاتها ؛ ابتعد الفنان تدريجياً عن أيديولوجية الدولة وأصبح متفرداً أكثر فأكثر كما في الرومانتيكية.

انتقل المركز الحيوي للفنون ، في الغرب الحداثي وما بعد الحداثي ، بعيداً عن الدين المؤسسي ؛ إذ أصبح الفنان مستقلاً بشكل تام ، وأصبح العمل الفني موضوعاً بحد ذاته ؛ إذ أقصى الفنان الواقع ولم يتواصل معه ، بل أن تواصله كان مع عمله الفني بعدّهِ الواسطة المؤلفة من الشكل وباقي العناصر ؛ فالفن الحديث يُشخَّص بالبحوث الشكلية والتقنية التي تجعل من العمل الفني واقعاً بذاته ، أكثر تعقيداً واستقلالاً ، والنموذج لتلك المرحلة هو حدوث تقنيات الكولاج والتجميع ؛ إذ ابعدت يد الإنسان وسلبت شخصيته ، ومع ذلك فإن التواصل بين الجانبين المادي والروحي ظل باقياً ، وكان هذا التواصل ينطبق بشكل خاص على رواد الفن التجريدي في بداية القرن العشرين ؛ إذ تمتلك بدايات هذا الفن جذوراً روحية قوية مستقاة من مصادر شرقية ؛ وعلى الرغم من التركيز على الابتكارات الشكلية التي أبعدت الدافع الأكثر مركزية ، إلا أنها تعدّ صالحة روحياً ؛ فاللوحات الخالية أو أحادية اللون ، والفضاءات الخالية ، والأشكال الهندسية البسيطة أو الأحيائية للعديد من الأعمال الفنية ، يُنظر إليها بعدّها معينات تأملية عُني بها الكشف عن المتعالي أو إثارة وعي متعالي ؛ ويعبّر الرسام الروسي كاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤م) عن هذهِ القناعة في كتابه (فيما يتعلق بالروحانية في الفن ، ١٩١٢) بقوله : ((عندما أهتز الدين ، والعلم ، والأخلاق ، أخيراً على اليد القوية لنيتشه ، وعندما هددت المعينات الخارجية بالسقوط ، يحوّل الإنسان نظره من الخارج إلى ذاته ؛ الأدب والموسيقى والفن هي المجالات الأولى والأكثر حساسية التي تُستشعر عن طريقها

هـذه الثـورة الروحيـة ؛ إنهـم يعكسـون صـورة مظلمـة للوقـت الحاضـر ويظهـرون أهميـة الـذي كـان في البدايـة فقـط نقطـة صـغيرة مـن الضـوء لاحظهـا القليلـون وهـي غـير موجـودة بالنسـبة للغالبيـة العظمـى ؛ ربمـا أنهـم ينّمـون ظـلام بـدورهم حـتى ، ولكـنهم مـن ناحيـة أخـرى يلتفتـون بعيـداً عـن الحيـاة غـير الروحيـة للوقـت الحاضـر باتجـاه المـواد والأفكـــار الـــتي تعطـــي مجـــالاً حـــراً للمســـاعي غـــير الماديـــة للروح))(Kandinsky,www.gutenberg.org).

شهدت ستينيات القرن العشرين نقلة جديدة في الجانب الروحي ؛ إذ تقدم إلى الواجهة الوجود الإنساني ، وبناءه العقلي ، والإيحاءات والسلوك ، والتأثير على البيئة ؛ والذي مكن من هذا التقدم هو دخول التكنولوجيا الحديثة : الحواسيب ، وأنظمة الفيديو ، والتصوير الفوتوغرافي ، ووسائل الاتصال السلكية واللاسلكية التي مكنت جميعها من التعبير السهل والمباشر ؛ مما أدى إلى تقدم المجال العقلي للمبدع ، وإهمال الحرفة اليدوية ، وتراجع الفعل الإبداعي ؛ ففي هذا الشكل من الإبداع لا يتواصل الفنان مع عمله الفني الخاص ، بل يطوّر علاقات في مجال الأفكار ؛ أي ما يسمى بـ (عدم التجسيد) ، فالمهم في (الفن المفاهيمي) هو فكرة الفنان وليس تجسيدها ، أو حرفتها ، أو فضيلتها ، فهو يتواصل مع اللاوعي الجمعي ، مع الإمكانات الروحية للكون كله ؛ وذلك باتصاله مع مفاهيمه الخاصة والتعبير عن ذاته ، في كثير من الأحيان ، باستعمال المخططات ، والنصوص ، والرسوم البيانية ، أو تنظيم الأشياء التي يحصل عليها ، والأشياء جاهزة الصنع ؛ وهذا النوع من التواصل أدى إلى ظهور أشكال فنية جديدة أهملت الجماليات وقربت الأخلاقيات ، وهي شبيهة بمظاهر الحياة اليومية ، وتعمل على تحويل الحياة إلى شكل فني ؛ ومن بين أشكال الفن العقلي أو الروحي في عصرنا الراهن : الحدوثية ، والأدائية ، وفن الجسد ، وفن الأرض ، وفن الفيديو ، والفن البريدي ، والفن البيئي ، وكلها تجارب تقود المتلقي إلى تجارب أكثر تعقيداً أو تكثيفاً من وجوده الخاص ، وتوجهه نحو القوانين الأساسية للوجود بأسلوب مباشر وحي[٩].

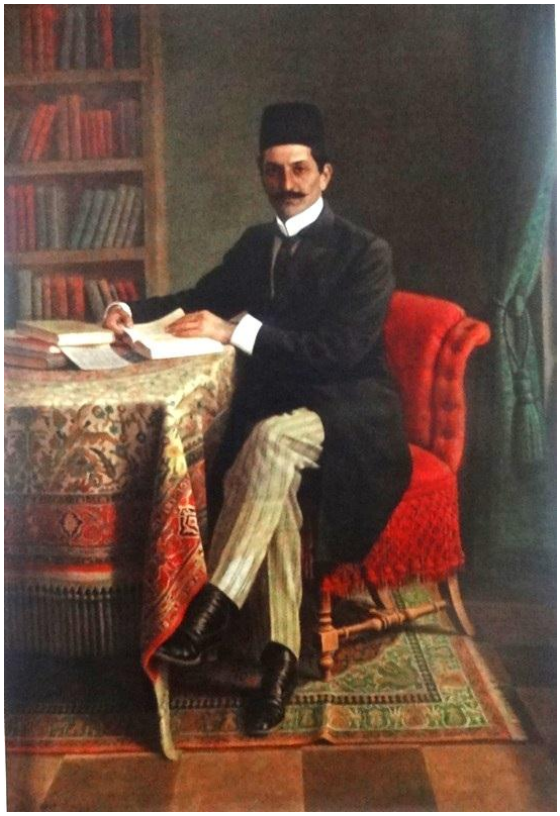
المبحث الثالث : الرسم الإيراني المعاصر وجدلية التقليد والحداثة

تعدّ الجدلية القائمة بين التقليد والحداثة في الرسم الإيراني المعاصر من أبرز القضايا التي شغلت الدراسات التاريخية والنقدية ، فهي السمة البارزة لهذا الفن منذ مطلع القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، وهي قضية ذات طبيعة ظاهراتية ؛ أي متجددة لتوحيدها عن طريق الوعي بين الموروث بعدّهِ ابتكارات الماضي والابتكار بعدّهِ طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء في ضوء الخبرة الحسية والمعرفة ؛ والظاهرة الفنية لهذهِ الجدلية بعدّها جدلية احتواء ، هي ما يسميه الباحث عبد الحميد كشميرشكن بـ (التقليدية الجديدة)[١٠]أو (حداثة أخرى بمنظور إيراني)[١١]على وفق فرشته دفتري ؛ والتقليدية الجديدة هي رد فعل تجاه قضايا التقليد ، والحداثة ، والهوية ، متمثلة بأشكال مختلفة ومتأثرة بالجو الثقافي ، والاقتصادي ، والسياسي ، إذ يعرّفها كشميرشكن بكونها (مسعى نحو نمط من التعبير الفني الحديث لتحقيق موازنة بين الميراث الثقافي للماضي والحداثة كنزعة ، أو هي محاولة لخلق تأليف بين تراث الماضي الصوري واللغة الجديدة للفن المعاصر ، ينجح عن طريقها الفنانون الإيرانيون في ترجمة تراثهم الماضي عن طريق موشور الحداثة بتضمين مفاهيم وعناصر مهمة من الفن الحديث في أعمالهم الفنية مع الحفاظ على هويتهم الفنية)(Keshmershekan,٢٠٠٤,٢٩٣) ؛ ويمكننا أن نتتبع ثلاث مراحل من تاريخ الرسم المعاصر في إيران مرتبطة بالتحولات السياسية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية ، وذلك بعدّ المعاصر (صفة الحدث (الواقعة) الحاضر حضوراً كلّياً ؛ أي مادة وصورة (شكل وتعبير) ؛ وهذا الحضور الكلّي يعيده إلى أولانيته (ظاهراتيته) ؛ أي اكتشاف وتوكيد جِدَّته (أصالته) ؛ فهو ليس معطىً ، بل مؤسس وفي صيرورة مستمرة (مُجرَّب))(بدري،٢٠١٢، ٧).

المرحلة الأولى (١٩١١-١٩٤٢م) :

وجد فن الرسم فرصته لينمو في إيران على خلفية التغيرات الاجتماعية والثقافية الناتجة عن ثورة (١٩٠٦م) ، وكان محمد غفاري (كمال الملك) (١٨٤٧- ١٩٤٠م) ، بعدّهِ آخر رسام حقيقي للبلاط القاجاري ، هو الشخصية الفنية البارزة في ذلك الوقت وأول من كسر التقاليد العنيدة للرسم الإيراني متحولاً بحزم نحو الطبيعية الأوربية ، شكل (١) ؛ فبعد عودته

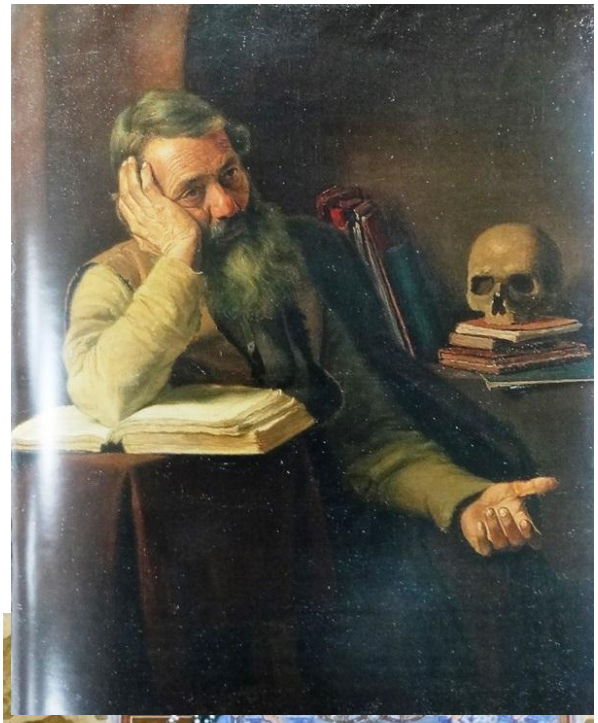
من الدراسة في أوربا ، قام بتأسيس مدرسة الفنون الجميلة بموافقة الحكومة ، وكان هدفه من تأسيس هذهِ المدرسة هو تدريب طلاب الفنون بإتباع مناهج أكاديمية أوربية.



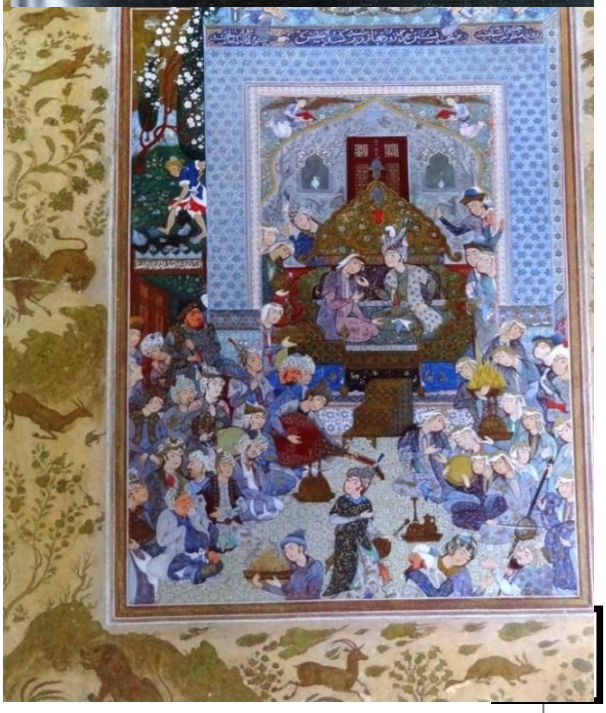
شكل (١) :
كمال الملك ، صورة شخصية لحكيم الملك
زيت على الكانفاس ، ١٢٣ × ١٨٠ سم
متحف قصر صاحبقرانيه ، مجموعة نياوران
المصدر : (كشميرشكن،٢٠١٥، ٣٩)

وفي الوقت ذاته ، كانت المدارس الروسية النشطة في تبريز تُدرّب الرسامين أيضاً بإتباع مناهج شبيهة بمناهج مدرسة كمال الملك ؛ وضمن المرحلة ذاتها ، تم لاحقاً تأسيس مدرسة أخرى في أصفهان تهدف إلى إحياء الفنون التقليدية والحرف ؛ وقد مهدت مدرسة كمال الملك إلى تطور الفنون التشكيلية في إيران ؛ فمنذ عام (١٩١١م) وبفضل جهوده خلال السنوات الخمس عشرة التي أدار بها المدرسة ، تم تدريب العديد من الرسامين المتمكنين تقنياً ليتبعوا لاحقاً منهج أستاذهم في التدريس وفي أعمالهم الفنية ؛ فقد حاولوا إحداث تغيير في تقليد (رسم المنمنمات الفارسية)[١٢] باللجوء إلى الوسائل التقليدية والتعامل مع مشاهد الحياة اليومية في بعض الأحيان ؛ ومثل هذا الموقف تجاه التقاليد والمستمد من سياسة التجديد الثقافي بعد حكم ناصر الدين القاجاري (١٨٤٨- ١٨٩٦م) ، تم إتباعه أثناء عهد رضا شاه بهلوي (١٩٢٥- ١٩٤١م) ، حيث التقى بمباركة داعمي إيران الخارجيين ؛ واشتملت

المبادرات الحكومية الداعمة على إقامة المسابقات ومنح الجوائز ؛ مما شجع الجهود المعاد تجديدها من قبل الفنانين ؛ وكنتيجة ، ظهر إلى الوجود اتجاهان في الفن الرسمي ، فقد كان الأول يمثل سعياً نحو المناهج الأوربية في الفن بجهود فنانين من أمثال : إسماعيل أشتياني ، حسن علي وزيري ، علي محمد حيدريان ، شكل (٢) ؛ في حين كان الاتجاه الثاني يمثل محاولة لإعادة إحياء الرسم القديم في قالب مطابق لأذواق المرحلة بجهود فنانين من أمثال : هادي خان تجويدي ، أبو طالب مقيمي تبريزي ، حسين بهزاد ، شكل (٣) .(Pakbaz,www.icro.ir)



شكل (٢) :
علي محمد حيدريان ، الفيلسوف ، ١٩٥٧م
زيت على الكانفاس ، ٧٣ × ٩٢ سم
متحف طهران للفنون المعاصرة



شكل (٣) :

هادي خان تجويدي ، القبة البنفسجية ، ١٩٣٠م

كواش على الورق ، ٢٢ × ٣١ سم

المتحف الوطني الإيراني للفنون

المصدر : (كشميرشكن،٢٠١٥،٤٨)

وأزدهر في المرحلة ذاتها وخارج نطاق الفن الرسمي ما يسمى برسم المقهى أو (سبك المقهى)[١٣]، متمثلاً بأعمال فنانين من أمثال : عباس بلوكي فر ، أحمد خليلي ، علي أكبر صادقي ، حسين همداني ، جواد عقيلي ، محمد فرهاني ؛ فقد كان ظاهرة أُعجب بها عامة الناس والشريحة الدينية في المجتمع لتضمّن مواضيعه : صور الأنبياء وأئمة الهدى الطاهرين (ع) ، والشعائر الدينية ، والحروب ، والشخصيات الوطنية ، شكل (٤).

شكل (٤) : حسين همداني ، حياة علي (ع) ، ستارة كبيرة بأبعاد ١٣٥ × ١٨٠ سم ، مجموعة رضا عباسي

المصدر :

(www.caroun.com/Painting/Iran/HusseinHamadani.html)

وفي أثناء تلك المرحلة كان تراث الماضي يلقى به جانباً ، كما سنلاحظ ذلك لاحقاً مع فناني التقليدية الجديدة ، إذ يقول كشميرشكن : ((إن الشعور بالفقدان ، بالنسبة لفناني التقليدية الجديدة ، هو حافز لا يمكن نكرانه تجاه إعتاق فردية جديدة من الإبداع في الأعمال التي تجمع الشعور العميق بالهوية الإيرانية مع وعي بزمنهم الخاص))(Keshmershekan,٢٠٠٤,٢٩٣).

المرحلة الثانية (١٩٤٢-١٩٧٩م) :

اثناء الحرب العالمية الثانية ، وبسبب وجود جيوش الحلفاء في إيران ، بدأ عهد جديد في تاريخ الفن الإيراني المعاصر ؛ إذ تمتع المجتمع الإيراني بقدر ضئيل من الحرية والمزيد من الاتصالات المباشرة مع مظاهر الثقافة الغربية بعد تنازل رضا شاه عن الحكم ؛ وبتأثير مباشر من قبل المدرسين الأجانب في كلية الفنون الجميلة بجامعة طهران ، التي كانت الموقع الوحيد للتغيير ، فُتحت آفاق جديدة لطلبة الفنون من الشباب الذين تعرفوا على حياة وأعمال رواد الفن الحديث ؛ مما أثار فكرة تحررهم من القيود التقليدية برفضهم لقوالب الفن الرسمي للمرحلة السابقة ، فضلاً عن المناهج التي كانت تختلف عن مناهج مدرسة كمال الملك بشكل جذري ؛ إذ تم تشجيعهم وبتوجيه من (أندريه كودارد) على الإبداع بدلاً من النسخ ، وكانت أعمال الواقعيين الروس والانطباعيين الفرنسيين ، فضلاً عن سيزان وفان كوخ ، هي النماذج المفضلة لرسامي الجيل الجديد ؛ وبعد فترة وجيزة قام العديد من خريجي كلية الفنون الجميلة بوضع نماذج جديدة بعد عودتهم من الدراسة في أوربا ، إذ تجمعوا في معاقل جديدة للفن ، مفتونين بالتكعيبية والتعبيرية ، كمجتمع (خروس جنكي)[١٤] وصالون (ابادانا)[١٥] الذي أفتتح عام (١٩٦١م) ، فضلاً عن بروز فنانين من أمثال (ماركوس غريغوريان) الذي دعا في الخمسينيات إلى الالتزام بخلق شكل من الفن الحديث في إيران.

تطورت حركة عصرية جديدة نتيجةً لتعليم الشباب بحثاً عن الأصالة ، وأنشطة الفنانين العائدين من أوربا وأمريكا ، ونشر عروض الدعوة للرسم الجديد ، فضلاً عن الدعم الحكومي ؛ وبعد عقد واحد اندلعت المواجهات الساخنة بين أتباع الفن القديم وأتباع الفن الحديث ، إذ يُقسّم مؤرخ الفن رويين باكباز فناني هذهِ المدة على مجموعة الحداثيين من أمثال : حسين كاظمي ، جليل ضياء بور ، جواد حميدي ، أحمد اسفنديارى ، محمد جوادي بور ، مهدي ويشكايي ، عبد الله أميري ، سيراك ملكونيان ، شكل (٥) ؛ ومجموعة التقليديين من أمثال : علي أصغر بتكر ، جعفر بتكر ، بهزاد ، علي كريمي ، شكل (٦) ؛ أما المجموعة الثالثة ، فهي التي وفقت بين التقليد والحداثة من أمثال : محسن وزيري مقدم ، علي أكبر صنعتي ، عباس كاتوزيان ، علي روخسار ، حبيب محمدي .

شكل (٧).

شكل (٥) : جليل ضياء بور ، بدو قوجاني ، زيت على الكانفاس ، ٣٥٤ × ١٥٧ سم ، ١٩٥٢م ،

متحف طهران للفنون المعاصرة

شكل (٦) :

جعفر بتكر ، الرواف ، ١٩٤٣م

زيت على الكانفاس ، ١٣٣ × ١٠٧ سم

متحف طهران للفنون المعاصرة

شكل (٧) :

محسن وزيري مقدم ، بدون عنوان ، ١٩٧٦م

زيت على الكانفاس ، ٢١٠ × ١٥٠ سم

متحف طهران للفنون المعاصرة

ومن الأحداث المهمة لهذهِ المرحلة ، هو افتتاح بينالي طهران عام (١٩٥٨م) الذي منح اعترافاً رسمياً بحركة عصرية عن طريق جمع أعمال الحداثيين وتقديمها في معرض كبير ؛ ويرى باكباز أن الهدف من تنظيم البينالي ، هو إحداث وسائل مراجعة وتقييم لأعمال إيرانية جديدة ، وتعريف العامة بالأساليب الحديثة ، وانتقاء عدة أعمال لفنانين في ضوء عروضهم التي قدموها في المعارض الدولية ؛ ويرى كذلك ، أنه وعلى الرغم من تطور الفن نتيجة للدور الفعال الذي لعبته البينالات الخمس أثناء هذهِ المرحلة ، إلا أنها أفرزت حركات مصطنعة ومؤقتة في الفن المعاصر ، فضلاً عن أن المكافأة التي كانت تمنح للأعمال الفائزة أصبحت نموذجاً للفنانين الشباب منعهم من بذل جهد أضافي في البحث والتجارب الأدائية الشخصية ؛ مما أدى إلى نشوء موجات من التعبيرية ، والتجريدية ، والتقليدية الجديدة ، واحدة تلو الأخرى من سياق هذهِ البينالات(Pakbaz,www.icro.ir).

والحدث المهم الآخر ضمن هذهِ المرحلة ، هو ظهور حركة (السقاخانه)[١٦]؛ ففي عام (١٩٦٣م) استعمل الناقد كريم إمامي مصطلح السقاخانه لوصف الأسلوب المنبثق عن مجموعة من الفنانين الإيرانيين الذين عرضوا أعمالهم في بينالي طهران الثالث عام (١٩٦٢م) ؛ وتشير الكلمة إلى نوافير المياه العامة التي أقيمت لذكرى شهداء كربلاء والتي كانت أماكن للصلاة ؛ والسقاخانه ، في بحثها عن إيجاد تأليف متواصل يجمع بين التقليد والحداثة ، تعدّ (أول حركة شبه منظمة تثبت مكانها كأول حركة تقليدية جديدة مرتكزةً على الرغبة في تأسيس مدرسة وطنية للفن الحديث باستعمال اللغة الحديثة للفن ومواد وطنية محلية)(Keshmershekan,٢٠٠٤,٢٩٤) ؛ إذ وجد (حسين زنده رودي) إلهامه في الثقافة الشعبية ونظر إلى الأشكال وجماليات الأشياء المصنوعة كتعويذات للعبادة العامة ، والصلوات المطبوعة ، وغيرها من الأيقونات الشيعية ، شكل (٨) ؛ ومن أهم فناني السقاخانه ، فضلاً عن زنده رودي : برويز تناولي ، فرامرز بيلارام ، مسعود عربشاهي ، صادق تبريزي ، منصور قندريز ، ناصر أويسي ، جازه طباطبايي ؛ ومن ناحية أخرى كان فنانو (نقاشي – خط) ؛ أي (رسامي – خط) ، ملهمين بالمفاهيم الدينية ، والأدبية ، والبناء الصوري للخط التقليدي كمصدر أساسي ؛ فالمهم في اللغة المعاصرة للفن هو الشكل ، وليس الرواية والوصف الذي

تحمله الكلمات ؛ أي لا أهمية لمعانيها ، فعناصر الخط والمئات من العناصر التقليدية تم استعمالها كأشياء لها أشكال غريبة وتختزن طاقات تعبيرية وبصرية عالية ، وهكذا كان الخط مفصولاً عن خلفيته الأصلية وموضوعاً في بيئة جديدة في حقل غريب ، شكل (٩).

شكل (٨) : حسين زنده رودي ، اليد ، ١٩٥٩م ، حبر ، الوان طبيعية ، طلائي الذهب والفضة على الورق ، ٤٥ × ٦٨ سم ، مجموعة جامعة نيويورك – صالة غري للفن

المصدر :

(www.zenderoudi.com/english/THE%٢٠HAND.html)

شكل (٩) : سيد محمد احصائي ، بدون عنوان ، ١٩٧٧م ، زيت على الكانفاس ، ١٩٤ × ١٠٧ سم ،
متحف طهران للفنون المعاصرة

ومن العوامل التي ساهمت في انبثاق حركة السقاخانه ، حدث أخر مهم ضمن هذهِ المرحلة ؛ فقد تم تأسيس مدرسة الفنون التزينية عام (١٩٦١م) بهدف تدريس الخبراء في مجال الفنون التطبيقية ؛ إذ قدمت هذهِ المدرسة الفرصة لخريجي كليات الفنون الجميلة لمواصلة دراستهم في إيران ، حيث تم تعليم العشرات من الرسامين الحداثيين تحت إشراف الخبراء الإيرانيين والأجانب ؛ ولإعطاء هوية إيرانية لأعمالهم الفنية ، استلهم عدد منهم الفن التقليدي ، في حين تحوّل الآخرين على عجل نحو المظاهر الغربية من أجل مواكبة التطورات الفنية العالمية ، وأنظم بعض خريجي كلية الفنون الجميلة إلى هاتين المجموعتين ؛ وفي تلك السنوات بدأ يتشكل نوع جديد من الفن الرسمي ، إذ استمرت سياسة رعاية الفن والفنانين من قبل البلاط وأعلى السلطات الحاكمة ، والعديد من الإدارات الحكومية ، ومؤسسات القطاع الخاص ؛ وتمت إقامة المعارض لأعمال الرسامين الإيرانيين الحداثيين من قبل الجمعية الإيرانية- الأمريكية ، ومعهد غوته ، والمعهد الإيراني- الإيطالي ، وصالون سايروس في باريس ؛ وفي هذهِ المرحلة ، تم إنشاء العديد من المتاحف ، وصالات العرض ، ومراكز الفنون في العاصمة طهران وغيرها من المدن ؛ ومن صالات العرض التي كانت نشطة في طهران : الفن الجديد ، بورغيس ، سياهون ، صبا ، ميس ، ليثو ، زارفان ، زاند ، سامان ، قندريز ؛ وكل واحدة من هذهِ الصالات كان لها أسلوبها الخاص في تقديم وترويج الفن الحديث ؛ مما أدى إلى زيادة عدد الفنانين وتنوعت أعمالهم يوماً بعد يوم ؛ وبهذهِ الطريقة ، بدأت حركة كبيرة وغير مسبوقة ؛ إذ تلى العقد الخمسيني المفعم بالنشاط ، العقدان الستيني والسبعيني بالحماسة ذاتها ، وشهدت هذهِ العقود انفتاح إيران على المشهد الفني العالمي بمشاركة الفنانين المحليين في المعارض الفنية ، وتأسيس صالات العرض ، والتقرب من جامعي الأعمال الفنية الأجانب ؛ ومن بين الأسماء التي كانت نشطة في تلك المرحلة : سهراب سبهري ، بهمن محصص ، هانيبال الخاص ، ليلى متين دفتري ، مرتضى مميز ، أردشير محصص ، سيد محمد احصائي ، بروانه اعتمادي ، منصوره حسيني ، غلام حسين نامي ، آيدن أغداشلو ، إيران درودي ،

بروين كلانتري ، منوجهر يكتايي ، سونيا بالاسانيان ، منير فرمان فرمانيان ، أبو القاسم سعيدي ، بهجت صدر ، رويين باكباز ؛ وعلى الرغم من المبادرات الداعمة للفن التقليدي في هذهِ المرحلة ، مثل إقامة معرض كبير لأعمال رسامي المنمنمات وتسليط الضوء عليها في معرض فني حكومي عام (١٩٧٥م) ، إلا أنها أظهرت مقدرة محدودة على التطور ، فلقد كانت موجات التحديث تهمش هذا النوع من الرسم(Pakbaz,www.icro.ir).

إن الإبداع الأصيل المتمثل بالتأليف بين التقليد والحداثة في الأعمال المنجزة في تلك المرحلة ، يشكل دعماً للفن الإيراني في الوقت الحاضر ، فما يسمى برسم السقاخانه أو (سبك السقاخانه) ((لا يزال مستمراً في تنوع الأشكال والبنيات الجمالية متضمناً أسلوب الخطية الجديدة (الحروفية التي كانت ميراث السقاخانه ونقاشي – خط) وكذلك التقليدية الجديدة لما بعد الثورة))(Keshmershekan,٢٠٠٤,٢٩٤).

المرحلة الثالثة (١٩٧٩م ولغاية الآن) :

مع ظهور الثورة الإسلامية عام (١٩٧٩م) ، بدأت مرحلة جديدة في تاريخ الفن الإيراني المعاصر ، إذ يستطيع المرء أن يلاحظ الأثر العميق للثورة في الفن ، كما في مجالات أخرى من الحياة والثقافة الإيرانية ؛ ففي ظل هذا التحول الكبير ، تم إنكار وظيفة الفن الرسمي الذي اتبع تحت رعاية محمد رضا شاه (١٩١٩– ١٩٨٠م) ، وتقدمت إلى الواجهة القوة الشابة غير المدربة ، بعد أن غادر المشهد العديد من الإداريين وعدد من الفنانين ؛ وفي رد فعل متسرع وجذري ، تم رفض كل ما أنجز في الماضي ، إلا أنه ، وفي خضم الثورة ، حاول العديد من الفنانين المبتدئين والكفوئين أن يتكيفوا مع المجتمع الإيراني ؛ ومنذ فجر الثورة ولاحقاً ، شهد فن الرسم تطوراً وازدهاراً تمثل بظواهر وأنشطة متعددة ؛ فمن أبعاد الثورة ، تزايد الجماهير الباحثة عن النشاط الفني ، وعلى نحو خاص ، تحوّل النساء إلى حد كبير نحو الأنشطة الفنية ؛ فقد ظهرت إلى الوجود العديد من المدارس الفنية وعدد لا يحصى من الصفوف الخاصة ، استجابة إلى الأعداد المتزايدة من الناس الراغبين في دخول دورات في الفن ، كما استأنفت معارض الفن القديمة أنشطتها ، وبدأ سوق الأعمال الفنية بالازدهار ؛ ونتيجة للتزايد المستمر في عدد الطلاب الدارسين في إيران ، تطورت صالات العرض المختلفة والعديد من المعارض التي تركزت في العاصمة طهران ؛ وبعد عدة سنوات من النشاط

العشوائي ، بدأ متحف طهران للفنون المعاصرة ينظم البينالات والترينالات بشكل منتظم ، ويمنح الجوائز للأعمال الفائزة بهدف تشجيع الفنانين الشباب في مجالات : التصميم الغرافيكي ، والرسوم التوضيحية ، والرسم ، والتصوير ، والرسوم المتحركة ، والصور الشخصية ، والخزف ، والنحت ؛ مما ساهم في النمو النوعي وتطور الفعاليات في جميع حقول الفن ؛ ومن هذهِ المعارض ، بينالي الرسم أو معرض (تجلي)[١٧]الذي يعرض كل سنة ؛ وفضلاً عن معارض البينالي ، ونسبة إلى العدد الكبير من الرسامين العاملين في إيران ، أقيمت مجموعة أخرى من المعارض السنوية ، ومن أمثلتها معرض (فجر)[١٨]الذي يقام في طهران وباقي مدن إيران الكبيرة احتفالاً بعيد الثورة الإسلامية[١٩].

يقسم مؤرخ الفن حبيب الله آية اللهِ فن الرسم بعد قدوم الثورة على قسمين ؛ إذ يغطي القسم الأول المدة منذ زمن الثورة إلى نهاية الحرب الإيرانية- العراقية (١٩٨٠- ١٩٨٨م) ، في حين تتضمن المدة الثانية الأعمال الفنية التي أنتجت بعد الحرب ؛ وتتضمن المدة الأولى عدداً من الأساليب والجماعات الفنية المختلفة ؛ فقد أتبعت المجموعة الأولى من الفنانين القليل من الخصائص المعروفة للثورة الإسلامية وواصلت الأساليب الفنية للاتجاهات الأوربية والأمريكية ، إذ أبدع الفنانون مجموعات من الصور غير الشكلية أو التكوينات الخطية السطحية ، والأشكال والألوان التي قدمت ما تلتقطه العين والمشاهد المسرة بصرياً ، أو كما سموه (شكل من الفن العالمي) ؛ أما فنانو المجموعة الثانية ، فقد طوروا أساليبهم الشخصية الخاصة وواصلوا هذا الاتجاه ؛ في حين تمثلت المجموعة الثالثة بالفنانين الشباب الذين كافحوا لإبداع أسلوب يجسد روح الثورة الإسلامية واستمرارها ، لكنهم كانوا إما غير مدركين لخلفيتهم الفنية والتاريخية وإما متخرجين من نظام أوربي ؛ إذ قدموا مواضيع أو مشاهد إسلامية أو ثورية من الحرب باتباعهم لأسلوب (الواقعية الاشتراكية) ؛ وأتباع هذا الأسلوب ، من الذين شكلوا مجموعة (الجمعية الفنية) ، لم يكونوا متصلين بهويتهم الشخصية الخاصة فحسب ، لكنهم اتبعوا نماذج سياسية أوربية وكانوا مدعومين من قبل مسؤولين حكوميين وشخصيات سياسية مختلفة ؛ أما المجموعة الرابعة ، فهي التي حاولت إبداع رسومات تعدّ إيرانية بحق ، بحملها لجذور عميقة في الثقافة الإسلامية للبلد وتقدّم إحساساً من الجمال

الإيراني والجماليات ، مبتعدةً عن الاتجاهات الغربية والأفكار السياسية المحددة(Ayatollahi,٢٠٠٣,٣٠٩-٣١٠).

أما باكباز ، فيسقم رسامي المرحلة بمجملها ، على وفق ازدياد تنوع وتباين الاتجاهات ، على خمس فئات ؛ تمثلت الأولى منها برسامي الحقول التقليدية ، إذ واصلت اللوحة الخطية امتدار المسار السابق ولكن بمحدودية من التكرار والتدهور ؛ أما اللوحة الهجينة ، التي واصلت وجودها هامشياً في المرحلة السابقة ، فقد وجدت الأرضية الملائمة لإظهار نفسها ؛ ووجدت أشكال أخرى من الرسم التزييني ، الذي يحتضن ملامح إيرانية وشرقية ، فرصتها لأن تظهر هي الأخرى ؛ ومن بين الأسماء المهمة في هذهِ الفئة : فرح أصولي ، نصرالله أفجي ، محمد باقر أغا أميري ، محمد علي ترقيجاه ، شهلاء حبيبي ، جليل رسولي ، جعفر روحبخش ، محمود فرشجيان ، أردشير مجرد ، شكل (١٠) ؛ أما رسامو الفئة الثانية ، فقد استعملوا طرائق تشخيصية طبيعية للتعبير عن مواضيعهم الموضوعية والذاتية ، ومنهم : ساميلا أمير إبراهيمي ، مسعود بهنام ، نامي بتكر ، مصطفى دشتي ، حجة الله شكيبا ، مرتضى كاتوزيان ، أحمد وكيلي ، شكل (١١) ؛ وحاولت الفئة الثالثة من الرسامين أن تتخطى الطبيعية التقليدية عن طريق أساليب مختلفة ؛ ومن رساميها : ناصر أراسته ، يعقوب عماد الدين ، علي رضا ، نفيسه رياحي ، هادي ضياء الديني ، منوجهر معتبر ، أحمد نصر الله ، شكل (١٢) ؛ أما الفئة الرابعة ، فهي مجموعة الرسامين من الجيل القديم الذين أضافوا إلى تنوع اتجاهاتهم تجارب جديدة ، ومنهم : شهلاء حسيني ، بهرام دابري ، مهدي صاحبي ، همايون سالمي ، سعيد شهلابور ، كوروش شيشه كران ، منوجهر سفرزاده ، نصرت الله مسلميان ، علي ناصر ، شكل (١٣) ؛ وتقدمت الفئة الخامسة بأشكال لا تختلف عن سابقتها ، ولكن مع تركيز قوي على الموضوعات السياسية والدينية ، متمثلة بأسماء مثل : مرتضى أسدي ، ايرج اسكندري ، كاظم جليبا ، حسين خسروجردي ، حبيب الله صادقي ، حسين صدري ، غلام علي طاهري ، مصطفى كودرزي ، ناصر بلنكي ، شكل

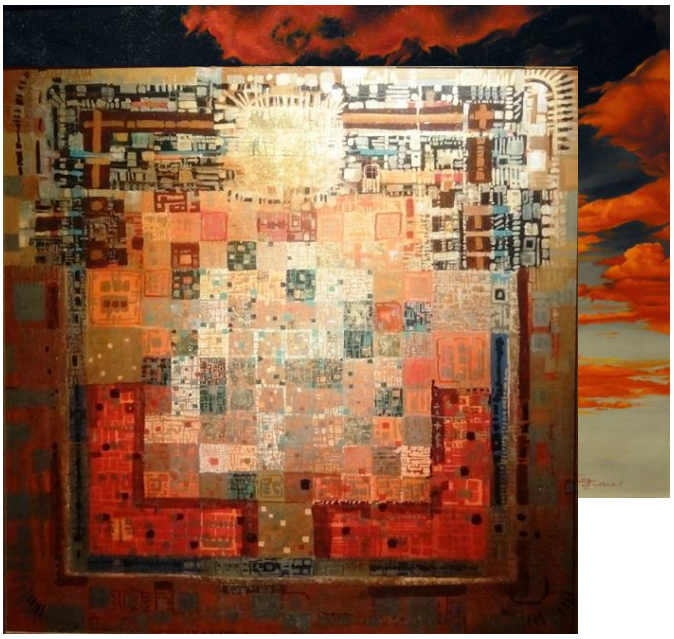
(١٤) ؛ وفي السنوات الأخيرة ، بدأ عدد من كبير من الرسامين الأصغر سناً نشاطاتهم بعلاقة أو بدون علاقة مع الاتجاهات المذكورة أعلاه(Pakbaz,www.icro.ir).

شكل (١٠) :

جعفر روحبخش ، تكوين مبوب ، ١٩٩٤م

زيت على الكانفاس ، ١٠٠ × ١٠٠ سم

متحف طهران للفنون المعاصرة



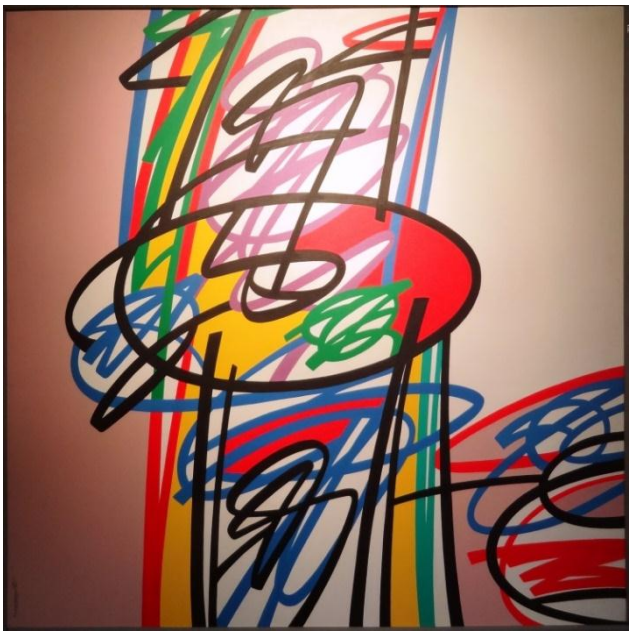
شكل (١١) : مرتضى كاتوزيان ، إنذار الخطر ، ١٩٨٠م ، زيت على الكانفاس ، ٨٠ × ٦٠ سم

المصدر :

(mortezakatouzian.com/gallery/files/ofoghi/٥٢.htm)

شكل (١٢) : منوجهر معتبر ، بدون عنوان ، ٢٠٠٢م ، اكرليك وفحم على الورق المقوى ، ٥٠ × ٤٠ سم

المصدر : (manouchehrmotabar.com/works/)



شكل (١٣) :

كوروش شيشه كران ، ملخص ، ١٩٩٨م

زيت على الكانفاس ، ١٠٠ × ١٠٠ سم

متحف طهران للفنون المعاصرة

شكل (١٤) :

كاظم جليبا ، زيارة ، ١٩٩٥م

زيت على الكانفاس ،

٢٠٠ × ١٥٠ سم

متحف طهران للفنون المعاصرة

عادت قضية الثقافة والهوية الفنية لتتقدم إلى الصدارة من جديد في اهتمامات الفنانين الإيرانيين ؛ ففي هذهِ المرحلة ، وعلى الرغم مما تقترحه التقليدية الجديدة أو المنظور الإيراني الجديد للحداثة من اختلاف أسلوبي عن المرحلة التي سبقتها ، إلا أنها تُظهر اهتمامات متشابهة ، وبشكل رئيس ، في الطرق الأساسية للتفكير ؛ فعلى الرغم من المرجعية الثقافية التي كانت مقصودة ، إلا أن التقليدية الجديدة لم تكن ، أساساً ، استجابة بصرية للمعتقدات الدينية ، ولكن رغبة الفنان الخاصة نحو هوية ثقافية وفنية ؛ إذ يرى كشميرشكن أن اختلافها الأساسي عن المرحلة التي سبقتها كان في قصد الفنان بمحتوى الأشكال التقليدية أو التقاليد الصورية وكيفية توظيفها لملائمة الحقائق المعقدة للحياة المعاصرة ، وكذلك ، التطلعات أو المشاكل الاجتماعية في بعض المناسبات ؛ ويعزو سبب بزوغ تقليدية جديدة في العقد التسعيني ، بعد عقد من الثورة والحرب ، والأصولية والعمق ، والتغير السريع للاجتماع السياسي ، إلى أن فن السقاخانه كان قد أعيد النظر فيه من قبل الفنانين والجماعات الفنية الرسمية وغير الرسمية ، فقد كانت تلك المرحلة إعادة إحياء للسقاخانة وتطلعاتها الأساسية ، إذ يمكن اقتفاء أثر اتجاهات مختلفة بضمنها الاهتمامات المقصودة للاجتماع السياسي ، ونزعة الحنين غير الواعية تجاه المواد والميراث التقليدي ، واستعمال بناءات شكلية من تقليد تصويري للبناء المعماري من الفن الإسلامي الإيراني ، والخط ، والميثولوجيا(Keshmershekan,٢٠٠٤,٢٩٣-٢٩٥).

ويتفق كل من باكباز وكشميرشكن على صعوبة التنبؤ بمستقبل الفن الإيراني ؛ لأسباب نوجزها بالآتي :

أولاً: التنبؤ بالمستقبل السياسي والاقتصادي الإيراني ؛ فعوامل مثل التغيرات السياسية ، والسياسات الحكومية ، ووجهات نظر الدوائر الخارجية ، وأذواق السوق ، قد أثرت على تطور الفن الإيراني المعاصر أكثر من المحفزات والتطلعات الداخلية.

ثانياً: أوجه القصور الناتجة عن فشل الفن الحديث في أن يصبح مؤسسياً في المجتمع الإيراني.

ثالثاً: مضاهاة العشوائية والنسخ ؛ فالجيل الجديد من الفنانين يحاول ، وبرغبة ، في أن يكون جزءاً مما يحصل في أغلب الأحداث الفنية الحالية للألفية الجديدة في المشهد العالمي ؛ والذي

يفسر عدم التوصل إلى انجاز ناضج وشامل لنموذج جمالي إيراني لعالم الفن في يومنا الحالي ، على الرغم من الجهود الحثيثة من قبل الفنانين الإيرانيين ، هو عدم وجود حركة أو نزعة مهيمنة في زمن ما بعد الحداثة التعددي.

ويرى باكباز ، أن مستقبل الفن الإيراني يعتمد ، إلى حد ما ، على هدى المواهب التي يزخر بها المجتمع الإيراني نحو الإبداع والابتكار ، وهذا صحيح من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى ، يرى كشميرشكن أن المجتمع الإيراني يمضي خلال عملية نقد ذاتي ، واضعاً تحت المناقشة ما تم تجربته خلال القرن الماضي ، متضمناً التحديث ، والثورات ، والأصولية ، وأثرها جميعاً في مجالات مختلفة من الثقافة والفن ، ويتنبأ بتكرار محاولة ربط جذور الثقافة بظواهر العالم المتغير بسرعة ، وأن النتيجة في الفن يمكن أن تبقى تسمى بالتقليدية الجديدة ؛ ونتفق مع كشميرشكن فيما يتنبأ به ، مستندين إلى مقولة جيل دولوز (١٩٢٥- ١٩٩٥م) في التكرار الذي يحمل معنىً إبداعياً يرتبط بالجِدَّة (الأصالة) ، إذ (ليس التكرار إعادة (العينه) ، ولكن قدرة الاختلاف ، بل إن التكرار هو موضوع الاختلاف نفسه ، هو نتاج إيجابي وتكثيف الفرادات ؛ والتكرار هو كليَّة الفريد ضدّ عمومية الخاص ؛ وإذا كان الكائن في البداية اختلافاً وبدءاً ؛ فالتكرار هو نفسه الوجود ، بدء الكائن مجدداً ؛ والتكرار هو الشرط الذي يوصل أوامر الوجود)(دولوز،٢٠٠٩، ٥٥٥).

المبحث الرابع : تحليل الأعمال الفنية من الرسم الإيراني المعاصر

اشتمل مجتمع البحث على العديد من الأعمال الفنية من الرسم الإيراني المعاصر المنجزة ضمن حدود البحث الزمنية ؛ وقد تم جمع هذا المجتمع عن طريق زياراتنا إلى المعارض التي أقامها متحف طهران للفنون المعاصرة في النصف الثاني من عام (٢٠١٦م) والنصف الأول من عام (٢٠١٧م) ، فضلاً عن الأعمال الفنية المتاحة في المواقع الفنية الإلكترونية على الأنترنت ، كموقع مزاد طهران (حراج طهران) للأعمال الفنية ، ومواقع صالات العرض الإيرانية ، والمواقع الشخصية للفنانين الإيرانيين ، والكتب المتعلقة بالرسم الإيراني المعاصر ، وكذلك المجموعات الشخصية الخاصة بالفنانين ؛ وتم اختيار عينة مؤلفة من ثمانية أعمال فنية من هذا المجتمع بطريقة قصدية ؛ لتنوع الخامات المستخدمة في تنفيذها ، واختلاف أساليبها ، كالواقعية والتعبيرية ، والرمزية ، والتجريدية ، والحروفية ، وكذلك لتنوع الاتجاهات التي تنتمي

إليها ضمن مشهد الرسم الإيراني المعاصر ، كالتقليدية الجديدة ، والخطية الجديدة ، فضلاً عن كونها منفذة من قبل فنانين ينتمون إلى أجيال مختلفة وذوي أسماء بارزة ومكانة مرموقة في الرسم الإيراني المعاصر ؛ أما أداة البحث ، فهي مجموعة المفاهيم التي تم عرضها في المباحث الثلاثة السابقة ، فضلاً عن التعاريف ؛ والمنهج المتبع في تطبيق الأداة هو المنهج الوصفي التحليلي ؛ وسنتناول الأعمال الفنية بالدراسة والتحليل على وفق سنوات إنجازها من الأقدم إلى الأحدث وكالتالي :

نموذج (١) : محمود فرشجيان (١٩٢٩م) ، اللذة والألم (١٩٩٠م) ،
اكريليك على الورق المقوى ، ٤٣ × ٥٨ سم

المصدر :

(www.farshchianart.com/html/pain.htm)

في هذا العمل الفني ، نحن أمام ملامح أصيلة في الشكل والنص ؛ فهور بروح إيرانية بحتة ، إذ تعود جذوره إلى تقاليد رسم المنمنمات الفارسية ؛ لكن الفنان نجح في تخطي حدود تلك التقاليد وقدم لنا تأليفاً بين التقليد والحداثة عن طريق أسلوبه الخاص والمتفرد في التعبير الفني ؛

ليبرهن لنا أن الماضي والحاضر سيان ، وأن التقاليد يمكن لها أن تبعث من جديد في حلة جديدة تواكب روح العصر ؛ فهذا الشكل الفني هو معادل موضوعي ، حاول الفنان أن يعبّر عن طريقه عن فكرته حول المضمون ؛ أي مشاعر اللذة والألم ، بطريقة رمزية ؛ فنحن أمام رموز ولسنا أمام محاكاة مباشرة ، والرموز لها تاريخ ، فهي تحكي لنا قصة ؛ غير أن الصورة الفنية لا تقوم بهذا السرد (التواصل) وحده ؛ فالديمومة هنا قائمة باللحظة (القطيعة) ؛ إذ يستند التكوين الفني إلى بناء هندسي مكون من شكل مستطيل قائم بشكل عمودي وكأنه نافذة تحوي جميع الأشكال ، وكذلك الشكل الدائري الكبير في المنتصف الذي يرمز إلى جنة النعيم بما يحتويه من أزهار زاهية الألوان ، وجداول ماء ، وطيور ، فضلاً عن الشكل الدائري الصغير الذي يمثل كوكب الأرض ؛ ويتوسط العمل شكلان بشريان لفتاة شابة جميلة المظهر بشعرها الطويل ، وجسدها الرشيق ، وثوبها الأبيض المنقوش الأنيق وهي ترقص بخفة ورشاقة رافعةً ذراعيها إلى الأعلى ، إذ نشاهد يدها اليسرى وهي تمسك بباقة من الأزهار ، ويدها اليمنى التي ترتفع لتنثر الأزهار على رأسها وباقي جسدها ، فضلاً عن الأزهار الجميلة والمتعددة الألوان التي تحيط بها من كل جانب ؛ وهذهِ الفتاة تنظر بانحناءة ، وفي عينيها نظرات الإغواء ومشاعر الحب ، إلى شاب منتشي يجلس قبالتها ، إذ يرفع رأسه ناظراً إليها بمشاعر الحب والهيام ؛ ويبدو هذا الشاب بشعر رأسه الطويل ، وزيه الأبيض الفضفاض ، وقبعته الجميلة ، وحذاءه الأنيق ، كأنه أمير فارسي من القرون الوسطى ، كأنه شخصية من الأدب الفارسي القديم ؛ يجلس واضعاً ساق على ساق ويده اليسرى تستند إلى موضع جلوسه ، أما يده اليمنى فترتفع إلى أعلى لتستقبل الأزهار من ذراع ويد مُثلثا بألوان حيادية كتعبير عن يد الشيطان الذي يحاول إغواءه ؛ ففي الجانب الأيسر من العمل تظهر اليد الأخرى للشيطان بألوان حيادية كذلك وهي تمسك بمنجلٍ كبير منقوش لتقتلع به كل شيء وتحرمهما من اللذة والنعيم ، إذ نلاحظ المنجل في أسفل الركن الأيسر من العمل بلون وردي دافئ وهو يتصل بثوب الفتاة من الأسفل ويحاول اقتلاع الأزهار وتحطيم جنتهما ؛ فالدائرة الكبيرة تبدو كأنها تتفكك وتتلاشى وتنتقل أجزاءها إلى خارج حدود المستطيل الأزرق الكبير ، إلى الإطار الممثل بتدرجات من الألوان الحارة ، إلى عالم العذاب والألم حيث المعاناة والشقاء ، تتحول الجنة إلى نار ؛ فمما لا شك فيه إن جميع هذهِ الأشكال ، بدلالاتها ،

تحيل إلى قصة إبعاد سيدنا آدم وزوجه (ع) عن جنة النعيم ، ومنها شكل الأرض البعيدة التي تمثل المستقر والمستودع إلى حين ؛ وتبدو لنا جميع الخطوط المنحنية والمتموجة الحرة التي مُثلت بها الأشكال ، والحركة الاتجاهية الدائرية للأشكال التي تبعث على الشعور بالتكامل ، فضلاً عن رمزية الألوان وتكاملها في انسجامها وتضادها ، كأنها تأتلف جميعاً وتلتقي مع البناء الهندسي المنتظم للتكوين الفني في هذا العمل الفني ، حيث يكمّل الجانب المادي المتمثل بالقيم الجمالية الحسية ، الجانب الصوري العقلاني ، فضلاً عن فكرته أو مضمونه (اللذة والألم) ، وتبدو لنا جميع القوى المادية والروحية في حالة توازن.

نموذج (٢) : هانيبال الخاص (١٩٣٠– ٢٠١٠م) ، تمرير التقليد حتى الوقت الحاضر (١٩٩٣م) ، زيت على الكانفاس ، ٨٠ × ٨٠ سم ، المصدر : متحف **طهران للفنون المعاصرة**

تمرير التقليد حتى الوقت الحاضر ، هذا هو عنوان العمل الذي نجح الفنان عن طريقه في التعبير عن استمرار وديمومة التقليد ، امتداد الماضي في الحاضر ؛ أشكال ورموز فارسية من ماضي إيران التاريخي ، وأشكال ورموز من الزمن الحاضر ؛ أشكال بشرية ، وحيوانية ، ونباتية ، وأيقونات إيرانية تاريخية تبدو كأنها منحوتات بارزة ؛ سماء وأرض ، معتقدات وطقوس من الماضي والحاضر ، ووجوه بشرية بنظرات غير محددة ، ليست تجاه بعضها البعض ، بل نحو الأمام ، نحو المستقبل ، لكنها تتواصل وتنتقل من جيل إلى جيل.

تكوين فني مبتكر ومعاصر ؛ أشكال هندسية مستطيلة ومربعة تحتوي باقي الأشكال الأحيائية والهندسية (المربعات والأقواس) ، إذ قسمت مساحة السطح التصويري عن طريق الإطار الخشبي الذي يؤطر العمل إلى مساحتين مستطيلتين أفقيتين ؛ نظام الأشرطة الذي يروي لنا الأحداث وكأنها شريط سينمائي ؛ وقسمت هاتين المساحتين المستطيلتين إلى مساحات مربعة ؛ أربع مساحات مربعة تتقاطع لونياً وتتداخل فيما بينها ، فهي غير مفصولة عن بعضها البعض ، لا من ناحية الموضوع ، ولا من ناحية التمثيل الفني ؛ حضور قوي وتكرار للشكل المربع الذي ينتقل من مشهد إلى آخر بحركة دائرية متخذاً ألوان مختلفة ، أصفر ، وأزرق ، وأخضر ، وأحمر ؛ إيقاع حركي ولوني وصولاً إلى الشكل المربع للعمل ككل ، مربع وحركة دائرية تبعث على الشعور بالتكامل ؛ انتقال للتقليد معبر عنه بالشجرة التي تمتد من الماضي إلى الحاضر ، من المشهد في الأسفل إلى المشهد في الأعلى ، إذ تسمك بجذعها الشخصية التي ترمز إلى الماضي في الأسفل لتمتد إلى الأعلى وتتصل بالفارس وحصانه اللذان يرمزان إلى روح التقليد كذلك ؛ فتاة من الحاضر في الماضي ، وفارس من الماضي في الحاضر ؛ رجل وامرأة ، طائران ، رموز الماضي والحاضر ، المعتقد ، والطقس ، والأسطورة ، الحياة والموت ، غموض وواقع مكثّف يضم مضامين عدة ؛ أشكال تعبيرية وألوان رمزية بعلاقات تكاملية ، أحمر يكمله الأخضر ، وأصفر يكمله البنفسجي والأزرق.

روح التقليد التي تنتقل عبر الأجيال وحضور مادي مكثّف للموجودات ؛ علاقات جمالية للعناصر المادية الحسية وتنظيم هندسي عقلاني ، مادة وروح ، تعبير وشكل ؛ واقع لا واقع ، تواصل زماني ومكاني ، تواصل مع العمل الفني (الشكل وباقي العناصر) ، تواصل مع المفاهيم الخاصة للفنان ومع اللاشعور الجمعي ؛ صورة فنية يلتقي فيها الخيالان المادي والصوري ، يتوحد فيها المادي والروحي ليجسدان ديمومة التقليد وانتقاله من الماضي إلى الحاضر.

نموذج (٣) : جواد حميدي (١٩١٨– ٢٠٠٢م) ، صناع ماء الورد (١٩٩٧م) ، زيت على الكانفاس ، ٩٠ × ١٢١ سم ، المصدر : متحف طهران للفنون المعاصرة

يعرض لنا الفنان في هذا العمل مشهداً لصناع ماء الورد ، إذ تظهر فيه المزارعات المحليات وهن يقطفن الورود من الأشجار ويقمن بجمعها وتهيئتها لاستخلاص مائها لاحقاً ؛ وعلى الرغم من التمثيل الواقعي للأشكال ووضوح الموضوع ، إلا أن المشهد المصور لا يبدو كمحاكاة مباشرة ؛ فقد قام الفنان باستعمال مفردات الواقع ليقدمها عن طريق تكوين فني مبتكر وحديث يذكرنا بتكوينات (أميل برنار) و (بول كوكان) ؛ فالشخصيات الممثلة تبدو كأنها تقوم بعرض على خشبة المسرح ، إذ نشاهد في الجانب الأيسر جزء من شجرة كبيرة يمتد من الأعلى إلى الأسفل وكأنها طرف ستارة ، ويقابلها في الجانب الأيمن شجرة كبيرة أخرى مع ظلها وسلة الورود في المنتصف مع امرأة واقفة تسند يدها إلى جذع الشجرة وتقوم بقطف الورود بيدها الأخرى ؛ وهذهِ المرأة تبدو كأنها تقوم بفتح الجانب الأخر من الستارة المتمثل بالشجرة وظلها ؛ ليظهر لنا المشهد ؛ ففي المنتصف نشاهد امرأة واقفة وهي ترفع ذراعيها لتسقط الورود في كيس كبير تمسك به امرأة أخرى جالسة على الأرض ، وتبدو المرأة الواقفة كأنها تؤدي رقصة ؛ وتظهر في الخلف امرأة رابعة وهي تعمل جالسة أمام سلة مليئة بالورود ؛ ويظهر في الخلف ، من بعيد ، ثلاث نساء أخريات يقمن بالعمل ترافقهم طفلة صغيرة ؛ مشهد مسرحي فيه شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ؛ ونلاحظ أن ظلال الأشجار والنساء مُثلت بأشكال لا تحاكي الواقع ، فهي تبدو بأشكالها ولونها الأخضر الزيتوني كأنها

أشجار هي الأخرى ؛ وتقوم هذهِ الظلال بوظيفة ربط الأشكال بعضها ببعض ، وخلق التوازن بين الخطوط المنحنية ؛ فالخط المنحني الكبير للشجرة في الأعلى ، يقابله في الأسفل ، الخط المنحني الناتج عن ظل المرأة التي تستند إلى الشجرة وظل المرأة الجالسة في المقدمة ؛ وتظهر لنا الخطوط المحورية للأشكال وهي تتقاطع في مركز السطح التصوري ، وكذلك تتقاطع الخطوط العمودية للأشكال مع تلك الخطوط المحورية ؛ وثمة توازن بين الخطوط المنحنية والخطوط المستقيمة ؛ ولا يبدو لنا خط الأفق إلا من بعيد ، إذ يظهر مندفعاً إلى الخلف ؛ أما الألوان ، فهي في علاقة تكاملية ، فاللون الأخضر السائد في أشكال الأشجار ، والظلال ، وملابس النساء ، يكمله اللون الأحمر في ملابس النساء والورود ، فضلاً عن لون الأرض الفاتح الذي يبدو محايداً بينهما.

إن هذا الواقع اللاواقع المجسد في هذا العمل الفني ، لا يبدو بعيداً عن الروح الإيرانية ؛ ليس عن طريق موضوع العمل الفني ، أو عن طريق النساء بزيهن الشعبي المحلي فحسب ، بل عن طريق طريقة التمثيل الشاعرية التي تستند حتماً إلى تقاليد الرسم الفارسي ؛ وبالنتيجة ، فنحن أمام صورة فنية تنقلنا من الواقع إلى اللاواقع بالواقع ذاته ؛ أمام روح غير متجردة عن المادة وعوالقها الحسية ، أمام قيم جمالية حسية تأتلف مع الفكرة لتنتج هذا الشكل الفني ؛ فالفنان يتواصل هنا مع الشكل ، مع عمله الفني ، أكثر من تواصله مع الواقع.

نموذج (٤) : ناصر أويسي (١٩٣٤م) ، حصان وامرأة في حالة حب (بداية الألفية الثالثة) ، زيت ، ونسيج ، وأوراق الذهب على الكانفاس ، ١٢٦ × ١٠٦ سم

المصدر : (www.invaluable.com/auction-lot/horse-and-woman-in-love-٨٠-c-de٥iv٢axoz)

ينتمي هذا العمل الفني في أسلوبهِ إلى رسم السقاخانه (سبك سقاخانه) الذي هو تأليف بين المفردات المحلية الإيرانية التقليدية والحداثة كنزعة في الفن ، فالفنان هو واحد من الرواد البارزين لحركة السقاخانه في ستينات القرن العشرين ؛ وفيه نشاهد مشهداً لحصان وامرأة في حالة حب ، تعبير مجازي أستدعى فيه الفنان مفردات من الواقع الموضوعي متمثلة بمجموعة من الأشكال ، كالحصان ، والمرأة ، والفاكهة ، والأزهار ، والأواني ، فضلاً عن الحلي ، والزخارف ، والأشرطة الملونة ، حيث قام بجمعها وعرضها عن طريق شكل حداثي ، تكوين فني مبتكر ؛ ليجسد مشاعر الحب ، وكأنها حلم ؛ جو شاعري نشاهد فيه بريق الحب في أشكال العيون والوجنات المحمرة خجلاً من المشاعر الجياشة ؛ ولتكثيف هذهِ الحالة قام الفنان بتعزيزها عن طريق استعمال اللون الذهبي البراق والمشرق في أشكال الحلي والزخارف الزهرية التي تغطي الأشكال بشكل أشرطة ؛ ورسمت الأشكال لتغطي معظم مساحة السطح التصويري ، في فضاء يخلو من خط الأفق ، إذ تبدو وكأنها هائمة في الفضاء وفي منطقة وسط بين التسطيح والتجسيم ، إذ يمكننا تمييز الأشكال الهندسية الدائرية ، والمربعة ، والمستطيلة ؛ ومثل البعد الثالث بأسلوب تراكب المستويات ؛ ورسم شكل الحصان بوضعية جانبية لكي تظهر لنا تفاصيله ، أما المرأة فرسمت بشكل مائل وبوضعية المواجهة ، إذ تبدو

جالسة وهي تضع يديها على جانبي رأسها وضفيرتا شعرها متدليتان ؛ ويبدو شكلها كأنه آنية ، قارورة ، فهو ضمن إيقاع باقي أشكال الأواني التي في العمل ، كتلك التي فوق كتفها. أسود وترابي وذهبي وبريق بضربات من اللون الأبيض ؛ تدرجات من الألوان الحيادية في الخلفية مع إحساس قليل بألوان الأشكال التي تقع عليها ؛ تضاد شاعري مع ألوان مشرقة في أشكال الأزهار والرمان ؛ أحمر يرمز إلى الحب ، وأخضر يرمز إلى الروح ، وآنية زرقاء ترمز الماء والحياة ؛ تواصل مع الموروث ، مع المضمون الروحي ذو القيمة النفسية العاطفية ، وتواصل مع الشكل وباقي العناصر ؛ يلتقي التعبير بالشكل ، والمادة والانفعال بالروح ؛ لتولد لنا هذهِ الصورة الفنية بعدّها لحظة مكثفة من الواقع.

نموذج (٥) : محمد علي ترقيجاه (١٩٤٣– ٢٠١٠م) ، بدون عنوان (٢٠٠٦م) ، اكريليك على الكانفاس ، ٢٠٠ × ١٥٠ سم

المصدر :

(www.bonhams.com/auctions/١٦٣٩٣/lot/٩٣/)

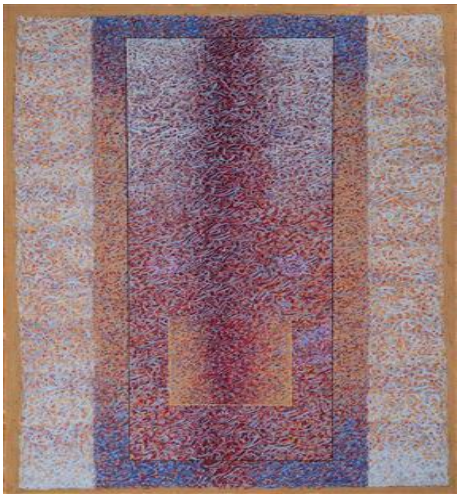
يضعنا الفنان في هذا العمل أمام صورة شاعرية لفضاء تشغله الكائنات الحية ، فضلاً عن السماء والأرض ؛ فالمشهد المصور هو ريف إيراني تم تمثيله بوحي من المنمنمات الفارسية ؛ إذ مُثل البعد الثالث بأسلوب تراكب المستويات ، فضلاً عن المنظور الحلزوني ، ومُثلت جميع الأشكال بخطوط منحنية ، وكذلك الألوان غير الواقعية لبعض أشكال الخيول البرية ؛ وتبدو

جميع الأشكال وكأنها تسبح في فلك ، حتى التي مثلت مساحة الأرض الصغيرة بخطوط متموجة في الركن الأيسر من مساحة السطح التصويري ؛ إذ نلاحظ جميع أشكال النساء ، والخيول ، والأشجار ، والطيور وكأنها تطير في السماء مندفعة باتجاه محوري نحو الأعلى ؛ وتبدو كأنها تتحاور ، لا عن طريق تمثيل أجسادها بأسلوب متشابه فحسب ، بل عن طريق الحركة الاتجاهية لرؤوسها ونظراتها ؛ إذ تساهم هذهِ الحركة في توازن القوى وتجمعها في المركز ، فهي تعمل ، فضلاً عن بعض الخطوط المستقيمة لجذوع الأشجار ، على إبطاء سرعة الحركة الناتجة عن التكوين الفني المحوري ؛ ونشاهد كذلك أن أشكال الطيور التي تشبه الديكة ساكنة في وقفتها على قمم الأشجار التي مُثلت أوراقها وكأنها قصائد شعرية كتبت بالخط الفارسي التقليدي ، في حين تبدو باقي اشكال الكائنات الحية ، التي تتخللها أشكال شبحية مشابهة لأشكال الطيور ، هي التي تطير.

إن جميع الأشكال تبدو مبهمة وشفافة ومغمورة في ضباب أبيض ، فهي تتوحد مع السماء عن طريق اللون الأبيض الذي يتخللها ، وهو ما يدعوه الفنان بأنه رمز إلى الوجود الإلهي ، وهو قوة منتشرة تمر عبر كل شكل من أشكال الحياة ؛ وما يميز العمل الفني هو تكرار الخطوط ، والأشكال ، والألوان بإيقاع مختلف ، فضلاً عن التدرج اللوني الذي يمنح الحياة للأشكال ؛ وبالتالي ، فإن القيم الجمالية (الحسية) ، الناتجة عن تنظيم عناصر الوسيط المادي ، تُعبّر عن المضمون الروحي الذي نجح الفنان في تجسيده بأشكال حية تنتمي إلى السماء أكثر من انتمائها إلى الأرض.

نموذج (٦) : غلام حسين نامي (١٩٣٦م) ، بدون عنوان (٢٠٠٧م) ، زيت على الكانفاس ، ١٠٠ × ١٥٠ سم

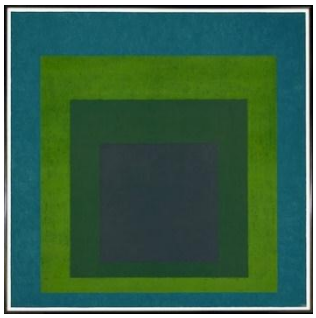
المصدر : (en.tehranauction.com/auction/gholamhossein-nami-b-١٩٣٦-٣/)



في هذا العمل ، يلتقي المشاهد بصورة كونية ، بروح ؛ صورة فنية متحررة من المادة بالمادة ذاتها ، فهي تكامل مادي وصوري (روحي) ؛ إذ يحتوي العمل على أطر مستطيلة الشكل يتم التخلص فيها من أي نص أو صورة ، فهي معفاة من عبء النص الثقيل ؛ وهذهِ الأطر مغطاة بخطوط متداخلة عائمة على سطح ملون مموج ؛ إذ يتم تحرير النص من حدود الإطار ؛ تكوين هندسي عقلاني لإطارين مستطيلين ، فضلاً عن الشكل المربع في منتصف الجزء الأسفل ؛ وهذهِ الأشكال الهندسية هي إشارة إلى الاتجاهات الأربعة وتمثيلاً للهندسة الكونية ؛ أي التناظر (نظام الكون) ، وتدلل الألوان على الأمزجة أو المواد الأصلية الأربع : الماء ، والهواء ، والتراب ، والنار ، وما تحويه من صراع للأضداد في داخلها : السطح مقابل العمق ، الخفة والسرعة مقابل الثقل والبطء ، الصلابة والمقاومة مقابل الليونة والسماح ؛ وجميع هذهِ العناصر تستند إلى بعضها البعض عن طريق الألوان التي تمثلها : الأزرق السماوي والغامق ، والترابي ، والأحمر أو القرمزي ، حيث تتداخل الأرض مع السماء ، ويتداخل الحار مع البارد والرطب مع الجاف ؛ وثمة حضور قوي لعنصر النار المتمثل بالخط الأحمر الذي يمتد عبر المحور الرأسي في المنتصف ، والذي يربط جميع الأشكال الهندسية وينتشر في باقي المساحات ، وكأن الهواء يحمله ، وكأنه يتخلل الماء والتراب ؛ ثمة انسجام وتضاد ؛ موسيقى لونية تعطينا

بكليتها صورة حالمة بنفسجية اللون ؛ فالخطوط الملونة الصغيرة والحرة ، والمستوحاة من الخط الفارسي ، تطبع العمل بنكهة فارسية وتعزز من شاعريته ؛ صورة مجرّدة تعمل بكليتها ولا يوجد فيها أي عنصر مستقل يسعى إلى نقل معنى بحد ذاته ؛ صورة كأنها الانفجار الأول الذي أوجد الكون بعناصره.

إن هذا العمل هو نتاج معاصر ، فهم للفيزياء المعاصرة ؛ إذ يلتقي فيه الخيال الصوري بالخيال المادي ، العقلاني باللاعقلاني ، المطلق بالنسبي ، المبدأ الأبولوني بالمبدأ الديونيسي ؛ أي النظام وإعطاء الشكل بالفوضى والأحلام ، الميكانيك النسبي بميكانيك الكم وكأننا أمام نظرية كل شيء (الأوتار الفائقة) ؛ فالخطوط الصغيرة الناتجة عن الحركة السريعة على سطح القماش ، كأنها أوتار الطاقة المهتزة ، تنقل لنا مفاهيم السرعة والتغير ، ظواهر الإنسان المعاصر ؛ فالرسم هنا لعب حر باستعمال الألوان والتصميم ؛ إذ قُللت اللوحة إلى الخطوط ، والألوان ، والأشكال التي تبدو جميعها كأنها تحاول الهروب والانفلات من الأرض الممثلة باللون الترابي الذي يؤطر مساحة السطح التصويري ؛ فالمساحات اللونية الفاتحة على جانبي العمل والتي تتميز بالخفة ، تسعى إلى تحرير الأشكال في المنتصف ؛ وبالنتيجة ، نحن أمام تسوية ، أمام مصالحة بين القيم المادية والقيم الروحية التي تستند إلى بعضها البعض ، وكأننا أمام تأليف بين مربعات (جوزيف البرز) الفضائية وحروفية (هنري ميشو) ، النموذجان (٦أ) و (٦ب).



نموذج (٦أ) : جوزيف البرز (١٨٨٨- ١٩٧٦م) ، تكريم المربع (١٩٦٩م) ،
زيت على الماسونايت ، ١٢٢ × ١٢٢ سم ، متحف المتروبوليتان للفن
المصدر :
(www.khanacademy.org/humanities/art-١٠١٠/abstract-exp-nyschool/ny-school/a/albers-homage-to-the-square)

نموذج (٦ب) : هنري ميشو (١٨٩٩- ١٩٨٤م) ،

بدون عنوان (١٩٦١م) ،

حبر صيني على الورق

المصدر :

(www.rugusavay.com/henri-michaux-paintings/)

نموذج (٧) : سيد محمد فدوى (١٩٥٥م) ، خلق (٢٠٠٩م) ،

مواد مختلفة على الكانفاس ، ١٠٠ × ١٥٠ سم ، المصدر : مجموعة خاصة بالفنان

يلتقي الرسم بالتصميم الغرافيكي في هذا العمل الفني ليعبر عن الخلق ، لحظة النشأة الأولى ؛ فنحن أمام معادل موضوعي لصورة ذهنية ارتسمت في مخيلة الفنان ، حيث التقت الذاكرة بالمخيلة وجاءَ التمثيل بشكل مبتكر من حيث انتقاء الخامات الجمالية والتكوين الفني المعاصر الذي يلتقي فيه البناء الهندسي المنتظم بالأشكال الحرة ؛ إذ يلتقي الشكل بالتعبير ، النظام بالفوضى ، يلتقي الوعي باللاوعي ، الزمان بالمكان ؛ فالصورة الفنية هنا هي تركيب بين المادة والصورة ، بين الروح والعقل ؛ وهي فكرة ، حقيقة وظاهرة لأنها كونية ، إذ تنتقل بنا عن طريق ظاهراتيتها (كونيتها وماديتها) إلى عالم روحي ، عالم أثيري بعيد عن الواقع الموضوعي.

شكل دائري منتظم يتوسط الجزء الأعلى من مساحة السطح التصويري ، تحوم حوله مساحات لونية لأشكال غير منتظمة تتقاطع فيما بينها ، وجميع هذهِ الأشكال تجسد لحظة

الخلق في واقعة العمل الفني ، نشأة الكون ، ونشأة الأرض ، ونشأة الإنسان ، عودة إلى بداية التكوين ، نشهد تكوين الحياة عن طريق الشكل الدائري والحمم التي في داخله وكأنه كتلة لا زالت منصهرة ، وما يحيط به من حركة الأشكال والخطوط المتموجة والدائرية غير المتناظرة على جانبي العمل والتي تبعث على الشعور بالتكامل وتحقق التوازن ؛ وهذهِ الأشكال ذات طاقة تعبيرية مزدوجة ، فهي توحي كذلك بشكل بويضة داخل الرحم وهي في مراحل الانقسام الأولى تحيط بها الظلمات ؛ صورة لم تتشكل بعد ، ضربات صغيرة باللون الذهبي المتوهج ، ومضات وبريق ، كأنها نبضات قلب ، كأنها طاقة تتحرر ، كأنها لحظة نشوء الضوء ؛ ومما يعزز هذهِ الانطباعات ، الأشكال المقوسة ذات الزوايا الحادة وكأنها أشكال أهلة ترمز إلى الولادة الجديدة ؛ وجاءت الألوان بعلاقات متنوعة ، فثمة علاقة تكاملية بين الأصفر والبرتقالي داخل شكل الدائرة وما يحيط بها من ألوان زرقاء وبنفسجية ، وثمة انسجام بين الألوان الثلاثية المركبة في الأشكال التي تحيط بالدائرة ؛ موسيقى لونية تعزف لحن النشوء بانسجام وتضاد وكأنها تبدأ من مركز الدائرة لتنتشر على شكل موجات ، ايقاعات من الخطوط ، والألوان ، والأشكال ؛ شاعرية بروح فارسية كأنها حلم للحظة مكثفة من الوجود ، إذ يتواصل الفنان مع عمله الفني (الشكل) ، ويتواصل مع اللاشعور الجمعي ، مع الإمكانات الروحية للكون ؛ أي يتواصل مع القيم المادية المتمثلة بالقيم الجمالية الحسية بعدّها كلّاً (جمالي وفني) ، ويتواصل مع القيم الروحية المتسامية منتقلاً عن طريق ما هو مادي إلى ما هو روحي.

نموذج (٨) : جليل رسولي (١٩٤٧م) ، شجرة الصداقة (٢٠١٥م) ، اكريليك وزيت على الكانفاس ، ٢٦٢ × ١٥٠ سم

المصدر : (

en.tehranauction.com/category/٢٠١٦)

يمثل العمل شكلاً خطياً لرائعة من قصائد حافظ الشيرازي (١٣٢٦- ١٣٩٠م) ، إذ يدعو البيت الشعري إلى زرع بذور الصداقة التي تجلب الوفاء وتبعد عذاب العداوة ؛ ونحن هنا بصدد قيمة معنوية أخلاقية تنقلها لنا الكتابة المقروءة ذات المغزى ، فهي إلى جانب استعمال القماش والألوان كمواد تقليدية في فن الرسم ، تجمع التقاليد الجمالية للخط الفارسي والأدب مع فن الرسم ؛ فالغموض الناتج عن كسر الحدود بين الخط ، والرسم ، والطباعة في هذا العمل ؛ يؤدي إلى شكل فني ذو روح إيرانية بحتة قادر على أن يتواجد في هذا التأليف الجديد ؛ إذ ينتقل الفنان بالخط الفارسي التقليدي ، الذي تقلص مع ظهور الحداثة إلى شكل فني معزول وانطوائي ، إلى عالم جديد تؤديه رقصة الحروف الجميلة جنباً إلى جنب مع النكهة الفارسية ؛ وهذا الانتقال تم عن طريق المهارة العالية والأنامل الرقيقة التي تعامل بها الفنان مع الحروف والكلمات وصيرها إلى هذا الشكل.

إن هذا العالم الجديد تمثله ولادة الصورة الفنية الناتجة عن التقاء الجانبين المادي والروحي ؛ أي القيمتان الجمالية (الحسية) والمعنوية (العقلية) ؛ فإلى جانب معنى البيت الشعري ، يأتي

الترابط الهادئ والرقيق للحروف بعضها ببعض مع إيقاع الانحناءات والمنعطفات ؛ أي الخطوط المنحنية التي تبعث على الاسترخاء وذات التعبير الحالم ، فضلاً عن تمثيل عبارة (زرع بذور الصداقة) ، التي شغلت معظم مساحة السطح التصويري بشكل أفقي وتكررت بشكل عمودي وحجم أصغر في الجانب الأيسر من العمل ، باللون الأحمر لمحاكات الدم المتسرب على قلب أسود ليمحو (عذاب العداوة) ؛ وبالنتيجة فإن الكتابة الخطية التصويرية التي تم تمثيلها بتصميم غرافيكي مدعومة بالتكوين الفني المبتكر والمعاصر ، يمكن لها أن تتحول إلى فن مفاهيمي ؛ ففي هذا العمل نجد الفنان يتواصل مع اللاشعور الجمعي ومفاهيمه الخاصة ، فضلاً عن تواصله مع العمل الفني ؛ أي الشكل.

نتائج البحث

عن طريق دراستنا لجدلية المادي والروحي في ظاهرة الرسم الإيراني المعاصر وتحليلنا للأعمال الفنية موضوع الدراسة بهدف الإجابة عن أسئلة البحث وتحقيق هدفه وإثبات فرضيته ، تم التوصل إلى النتائج التالية:

١. إن جدلية المادي والروحي في الرسم الإيراني المعاصر ذات طبيعة ظاهراتية ، فهي جدلية احتواء لا تقصي النقيض بل تحتويه في وحدة واحدة ؛ والرسم الإيراني المعاصر يتصف بالشاعرية لأنه ذو طبيعة ظاهراتية ؛ أي مادي وروحي في الآن ذاته ، إذ يلتقي فيه الجانب المادي المتمثل بالقيم الجمالية الحسية بالجانب الصوري العقلاني ؛ فالصورة الفنية فيه هي تركيب بين المادة والصورة (الروح والعقل) ، وهي صورة كونية (فكرة) تكثّف الواقع وتنقلنا ظاهراتيتها إلى عالم أثيري بعيد عن الواقع الموضوعي.

٢. يتميز الرسم الإيراني المعاصر بروح أصيلة ، روح إيرانية بحتة ؛ وقيمة الأصالة فيه ناتجة عن الجمع بين التقليد والحداثة ؛ أي الجمع بين التقاليد الجمالية لرسوم المنمنمات الفارسية والتقاليد الجمالية للخط الفارسي وبين التكوين الفني المبتكر والمعاصر.

٣. يحقق الفنان الإيراني المعاصر جميع أشكال التواصل ، فهو يتواصل مع الواقع الموضوعي ، ومع عمله الفني (الشكل وباقي العناصر) ، كما يتواصل مع مفاهيمه الخاصة واللاشعور الجمعي ، مع الإمكانات الروحية للكون كله ؛ أي يتواصل مع القيم المادية والقيم الروحية على حد سواء.

٤. أتخذ الفنان الإيراني المعاصر أكثر من أسلوب فني للتعبير عن جدلية المادي والروحي في عمله الفني ، ومن هذهِ الأساليب : الواقعية ، والتعبيرية ، والرمزية ، والتجريدية ، والحروفية ، والفن المفاهيمي.

٥. ومن الوسائل المستعملة للتعبير عن جدلية المادي والروحي في ظاهرة الرسم الإيراني المعاصر ، استعمال الخامات الجمالية المتنوعة والتركيب بين الرسم ، والخط ، والتصميم الغرافيكي ، والطباعة ، فضلاً عن اللجوء إلى الشفافية ، والغموض ، والحلم.

الهوامش :

١-Dialectic

٢-Matter

٣-Material

٤-Materialism

٥-Spirit

٦-Spiritual

٧-Idealism

٨-للمزيد من التفاصيل ، ينظر : رزفبر ، جان- بول(٢٠٠١) ، فلسفة القيم ، ص٣٠- ٣٣.

٩-للمزيد من التفاصيل حول الفن والروحانية ، ينظر المقالين المنشورين على الإنترنت ، ورابطيهما :

http://www.atisma.com/art_and_spir.htm

http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/Aesthetics/art_spirit.htm

١٠- Neo-traditionalism

١١- ينظر :

Daftary ,Fereshteh(٢٠٠٢) , Picturing Iran (Art, Society and Revolution) , P٣٩.

١٢- Persian Miniature Painting

١٣- Coffee-house Painting

١٤- Khoroos Jangi

١٥- Abadana

١٦- Saqqakhana Movement

١٧- Tajali

١٨- Fajar

١٩- للمزيد حول ما قدمته الثورة الإسلامية للفن في إيران ، ينظر :

Ayatollahi , habibolla(٢٠٠٣) , The Book of Iran (The History of Iranian Art) , PP٣١٠-٣١١.

المصادر

١. باشلار ، غاستون(٢٠١٠) ، جدلية الزمن ، ت : خليل أحمد خليل ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط٤ ، بيروت.
٢. باشلار ، غاستون(١٩٨٤) ، العقلانية التطبيقية ، ت : بسام الهاشم ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت.
٣. بدري ، نبراس وفاء(٢٠١٢) ، العقلانية التطبيقية في التشكيل المعاصر – دراسة تحليلية (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، بغداد.
٤. دولوز ، جيل(٢٠٠٩) ، الاختلاف والتكرار (الثبت التعريفي) ، ت : وفاء شعبان ، مراجعة : جورج زيناتي ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، بيروت.
٥. رزفبر ، جان- بول(٢٠٠١) ، فلسفة القيم ، ت : عادل العوا ، عويدات للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان.
٦. سيرل ، جون(٢٠٠٦) ، العقل واللغة والمجتمع – الفلسفة في العالم الواقعي ، ت : سعيد الغانمي ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي ، ط١ ، الجزائر والمغرب ولبنان.
٧. صليبا ، جميل(١٩٨٢) ، المعجم الفلسفي ، ج١-ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان.
٨. كانغيلام ، جورج(٢٠٠٧) ، دراسات في تاريخ العلوم وفلسفتها ، ت : محمد بن ساسي ، مراجعة : محمد محجوب ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، بيروت.
٩. كشميرشكن ، حميد (٢٠١٥) ، الفن الإيراني المعاصر – جذور ووجهات نظر جديدة ، ط١، المعهد الثقافي للطباعة والنشر ، طهران.
١٠. مجمع اللغة العربية(١٩٨٣) ، المعجم الفلسفي ، تصدير : إبراهيم مدكور ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة.
١١. معتوق ، فردريك(١٩٨٢) ، تطوّر علم اجتماع المعرفة – من خلال تسع مؤلفات رئيسية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت.

١٢. نواريه ، أندريه وآخرون(١٩٨٨) ، مداخل الفلسفة المعاصرة ، ت : خليل أحمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت.

١٣. Ayatollahi , habibolla(٢٠٠٣) , The Book of Iran (The History of Iranian Art) , Center for International-cultural Studies , Tehran – Islamic Republic of Iran.

١٤. Daftary , Fereshteh(٢٠٠٢) , Picturing Iran (Art, Society and Revolution) , Edited by Shiva Balaghi and Lynn Gumpert , I.B.Tauris , New York.

١٥. Kandinsky, Wassily(٢٠٠٥) , Concerning the Spiritual in Art , ww.gutenberg.org

١٦. Keshmershekan , Abdolhamid(٢٠٠٤) , Contemporary Iranian Painting: Neo-traditionalism during the ١٩٦٠s to ١٩٩٠s (PhD thesis) , School of Oriental & African Studies – University of London.

١٧. Pakbaz , Ru'in(١٩٩٩) , Contemporary Art of Iran , Iranian Art Publishing , Quarterly Tavoos , www.icro.ir

١٨. www.atisma.com

١٩. www.bonhams.com

٢٠. www.caroun.com

٢١. www.en.tehranauction.com

٢٢. www.farshchianart.com

٢٣. www.invaluable.com

٢٤. www.khanacademy.org

٢٥. www.manouchehrmotabar.com

٢٦. www.mortezakatouzian.com

٢٧. www.rowan.edu
٢٨. www.rugusavay.com
٢٩. www.zenderoudi.com

Abstract

This research is concerned with the study of the materialistic and spiritual dialectic in contemporary Iranian painting. It aims to identify the nature of the dialectic between the materialistic values and the spiritual values in this phenomenon, as well as to identify the styles and means expressed. The research included four topics, The first of which dealt with the definition of the dialectic between the materialistic and the spiritual according to the phenomenological approach, which says the dialectic of containment of the contrast, not the exclusion of it, unites between the self and the subject and between matter and spirit. The second topic included two titles, the first of which dealt with the phenomenological approach of materialistic and spiritual dialectic in the art of painting, the second dealing with the history of this dialectic throughout the ages and the spiritual aspect is advanced in postmodern art. The third topic dealt with the history of contemporary Iranian painting from the beginning of the twentieth century until the present day, and its dialectic between tradition and modernity throughout its stages. The fourth topic is an analytical study of selected samples of works of art belonging to contemporary Iranian painting within the limits of time research. The research reached a set of results that answered his questions and achieved his goal as follows: ١- The contemporary Iranian painting is characterized by poeticism because it is of a phenomenological nature, both materialistic and spiritual at the same time, where the materialistic aspect of aesthetic values meets the rational imagery aspect. The artistic image is a synthesis between matter and image

(spirit and mind), a cosmic image (idea) that intensifies reality and its phenomenological transmits us to an ethereal world far from objective reality. ٢- Contemporary Iranian painting is characterized by an authentic spirit, purely Iranian. Its originality is the result of the combination of tradition and modernity, combining the aesthetic traditions of Persian miniatures with the aesthetic traditions of the Persian calligraphy and the innovative and contemporary artistic composition. ٣- The contemporary Iranian artist achieves all forms of communication. He communicates with the objective reality, with his artistic work (shape and other elements), as well as with his own concepts and the collective unconscious, with the spiritual potential of the whole universe. ٤- The contemporary Iranian artist took more than a artistic style to express the materialistic and spiritual dialectic in his artistic work, such as realism, expressionism, symbolism, abstraction, calligraphy, and conceptual art. ٥- One of the means used to express the materialistic and spiritual dialectic in contemporary Iranian painting is the use of diverse aesthetic materials and composition between painting, calligraphy, graphic design and printing, as well as the use of transparency, ambiguity and dream.