أهمية الشكل ودلالته في النصب الفنية
(نصب السندباد أنموذجاً)

المدرس المساعد
حسين ماجد عباس
كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة إليه:

إن الشكل هو العنصر المميز والرئيس في العمل الفني بوصفه الأساس الذي يسعى الفنان إلى تشكيله والمتلقي إلى الاستمتاع البصري فيه ومن ثم تحقيق اللذة الجمالية قد أصبح هناك العديد من المتغيرات التي اثرت في صياغة الشكل وفي قراءته على وفق متغيرات الدلالة التي أصبح الشكل الجمالي منتظماً من خلالها في العمل الفني.

وفي فن النحت أصبحت المتغيرات التي طرأت على أساليبه والتي أثرت بتحويله من فن تزييني خالٍ من الموضوع ملحق بفن العمارة إلى فن ذي طابع جمالي يحمل دلالات فكرية واسعة، حيث اهتم الفنانون فيه بتأسيس نظام من العلامات والإشارات البصرية معتمدين نقل الموضوع النحتي بصيغة جمالية وفكرية لتأسيس الحضور الفاعل للعمل الفني وعده حلقة الوصل ولغة التعبير بين المتلقي والفنان، ومعتمدين ايضاً عناصر التكوين وتحريفها عن قواعدها الأساسية أو بالتركيز مرة أخرى على احد العناصر، وبذلك نتجت أعمال فنية مؤثرة .

وخلال فترات زمنية قصيرة أصبحت لغة الفن التشكيلي تعتمد من النقل المباشر في تحديد عناصر رمزية ايقونية بعدها عناصر الخطاب والتواصل في العمل الفني مع المتلقي .

وبما إن للشكل أهمية كبيرة في العمل الفني التشكيلي فضلاً عن أهميته في نقل خطاب الفنان للمتلقي، يصوغ الباحث مشكلة بحثه على ضوء الأنموذج الفني المراد قراءته (نصب السندباد) على وفق التساؤل الأتي ؟

كيف يمكن لنصب السندباد إن يبث دلالته استناداً إلى الشكل الفني الماثل امامنا ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على خصائص الشكل ودلالته في النصب الفنية (نصب السندباد أنموذجاً)

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة نصب السندباد البحري الواقع في مدينة البصرة وهو من عمل الفنان قيس عبد الرزاق العمر.

تحديد المصطلحات :

الدلالة:

دل على الشيء: أشار إليه عرّفها (كيروزويل) بأنها "العلامة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"[١].

اما (جومسكي) فيعرّفها على أنها "ذلك العلم الذي يهتم بالمعنى، أما (غيرو) فعرّفها على أنها تلك " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها[٢] .

الشكل:

[الشكل بالفتح، الشبه والمثل. والجمع أشكال وشكول[٣]] وهو انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتيبها. ويعرفه جيروم: بأنه تنظيم لعناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل الفني ويتحقق الارتباط المتبادل بينها

واهم الأنواع في التركيب الشكلي ما يحقق الوحدة العضوية[٤]. ويعرفه الباحث إجرائيا بأنه: تشكيل وصياغة لعناصر التكوين على وفق رؤيا فنية يؤديها الفنان للشكل النحتي لتحقيق وإيصال صورة فنية وجمالية للمتلقي والمكان .

مفهوم الدلالة:

ظهر علم الدلالة في نهاية القرن التاسع عشر على يد مجموعة من العلماء والباحثين المتخصصين في البحث في الأدبيات وعلاقتها مع المعاني التي توصلها (فظهر علم سمي بالسيموطيقا أو السيميولوجيا وهما مصطلحان قديمان يرجعان في الأصل إلى الثقافة اليونانية القديمة ((Semeinon)) وتعني علامة و((Logas)) وتعني خطاب)[٥] .

وقد تطورت السيميولوجيا مع بدايات القرن العشرين بعدد من الدراسات على يد (فرديناند دي سوسير) والفيلسوف الأمريكي (شارل ساند رز بيرس) وقد اختار سوسير مصطلح سيميولوجيا فيما اختار بيرس مصطلح السيموطيقيا وقد كان هدا الثنائي الأساس الفعلي الذي انطلقت منه الجهود الكبيرة لتأسيس هدا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة التواصل البشري ودراسة الدلالة.

وقد ركز سوسير على اللغة وارتباطها بالوظيفة الاجتماعية للعلامة وقد عرف سوسير السيميولوجيا ((عبارة عن علم يدرس حياة الإشارة في قلب الحياة الاجتماعية))[٦] والعلامة عنده ثنائية تنقسم قسمين وتكون عبارة عن شكل يسمى (دال) وفكرة يدل عليها تسمى (مدلول).

ويقدم لنا سوسير مثالاً عن وحدات اللغة بأنها تظل كما هي بغض النظر عما يمثلها من أصوات وإنها تحافظ على قيمتها نفسها سواءً تحققت صوتاً أو صورة.

إذ يستعين بلعبة الشطرنج، يقول سوسير:"لنأخذ قطعة الفرس مثلاً، وهو بمفرده عنصر ما من عناصر اللعبة؟ من المؤكد انه ليس كذلك، الا ترى انك إذا اعتبرت منه الجانب المادي المحض، وأخرجته من مربعه في

الرقعة، أضحى لا يمثل شيئاً في نظر اللاعب ولن يصبح عنصراً حقيقياً ملموساً إلا إذا استعاد قيمتهُ والتحم بها. وهب إن تلك القطعة أصابها عطب أو ضاعت فأنه يمكن تعويضها بقطعة أخرى معادلة لها" حتى لو كان شكلاً غير مشابه لها.

في الدلالة عند سوسير ثنائية اذن، وان "العلامة اللسانية ذات الطبيعة النفسية أساسا تكون جوهراً ذا وجهين مهيئاً لتداعي المفهوم والمدلول والصورة السمعية أو الدال وقد وضع بيرس نظرية عامة للإشارات اعتمد في أساسها المنطق، لاحظنا إن سوسير قد ركزّ على الوظيفة الاجتماعية للإشارة " في حين ركز بيرس على الوظيفة المنطقية للإشارات عند المعنيين بدراسة علم الدلالة، ولكن المصطلحين على نفس الصلة، والكلمتان سيميولوجيا وسيميوطيقا تعطيان اليوم مفهوماً واحداً. أما بيرس فقد قسم العلامة على ثلاثة مجاميع هي الإيقون والمؤشر والرموز.

الايقون:

هو عبارة عن علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة شريطة ان يشبه هذا الشيء ويكون مستعملاً كعلامة عليه)[٧] ، فاما الموضوعات المنبثقة من العلامات الايقونية تمتد لتبني جسوراً بينها وبين ما يمثلها أو ما يشابهها وهي تلك العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة. ومعنى هذا إن العلاقة بين الدال والمدلول تكون علاقة تشابه أي تطابق المشبه والمشبه به.

المؤشر:

(الإشارة) هي علامة تحيل على الموضوع الذي تعنيه كونها متأثرة به وليست مشابهة له وإنما هي مغايرة لأساسه الواقعي[٨])، والمؤشر أو الإشارة تشبه العلامة الإيقونة إلا أنها لها ارتباط سببي بالمشار اليه وليس التشابه هو الرباط الذي يجمعهما ومثال ذلك الاعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة في المريض والآثار التي نراها على الرمال والتي تدل على

مرور الناس من هذا الطريق وغيرها أي تصبح الإشارة رمزا لمدلول الشكل الايقوني .

الرمز:

وتكون العلاقة هنا علاقة اتفاقية عرفية بحيث ((تحيل العلامة إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون يعتمد على الاتفاق العام بين الأفكار))(٩) والعلامة هنا تكون في الغالب بعيدة عن المشار اليه من حيث الشكل أو المضمون أي لا تكون العلاقة بمدلولها الايقوني، وإنما هناك اتفاق عام على تحديد هذه العلامة للدلالة على ذلك الشيء، مثال ذلك علامات المرور وغيرها ....

التواصل:

إن تعدد التقنيات وتنوع الأساليب الفنية التي ينتقيها الفنان من خلال بحثه في تكوين أسلوبه الخاص إنما هي بالنتيجة تعدد لوسائل الاتصال بالمتلقي، ومحاولة الوصول إلى الغاية الأهم وهي تحقيق ذلك التواصل المنشود بين العمل الفني والمتلقي ليدرك المتلقي رموزه ويحلل الشفرات الموجودة في العمل الفني وعلاقتها في إضفاء جمالية للمكان.

فالفنان الذي يبادر إلى المواصلة عليه أن يستخدم نظاماً ملائماً ينقل بواسطته ما يريد قوله عن تجربته التي يود إيصالها، وإذا تعذر عليه إيجاد النظام الكفيل بنقل تجربته الخاصة فعليه أن يستنبط له نظاماً جديدا للإيصال البصري عند ذلك يقبل المشاهد على العمل الفني إن كانت هناك طرق عديدة للنظر إلى هذا العالم وان كانت هناك وسائل متباينة لإيصال خلاصة تجربة الفنان(١٠).

والفنان يستخدم تجربته الشخصية وانعكاسات البيئة المحيطة به من مختلف جوانبها الاجتماعية والنفسية وغيرها والتي يعجز عن بثها وإيصالها بشكل مباشر إلى المجتمع باللغة المتوارثة والمتداولة في المحيط (البيئة) ويعاود تشكيلها بالرموز والإشارات والعلامات الفنية الشكلية محققاً بذلك

لغة تواصل جديدة خاضعة لعناصر التكوين الفني تعبر عن عالمه الداخلي وعن وعيه بالعالم الذي يتحسسه.

ويأخذ الاتصال أهمية كبرى بين المشاركين في الاشكال الجماعية، مثال ذلك العروض المسرحية والخطابات الشعرية والشعائر الدينية والسياسية الخ.....)[١١] ويشير لوتمان إلى سمات العلامة في الفن بأنها تواصلية وإنها نظام النمذجة)[١٢] فالاعمال الفنية تتضمن رسالة بصرية مقروءة ذات دلالات محددة بأطر التشكيل.

والتركيب الفني يقصد منها تحديد المتلقي أو المستقبل للعلامة بحدود لغوية أحيانا او نفسية أو اجتماعية أو بيئية وإدراكها ومن ثم إعادة تركيبها وتشفيرها وبذلك يكون العمل الفني حاملاً في كل خطاب دلالة معينة (رسالة مشفرة) يقصد بها التأثير في المتلقي وإبلاغه بتلك الرسالة وبذلك يحل العمل الفني محل اللغة المتداولة وتكون العلامة التشكيلية المتمثلة بالشكل الفني المنتج هي وحدة الاتصال والإيصال بحيث تكون العلامة (هي اشارة دالة على رغبة في الاتصال[١٣]).

فالفنان التشكيلي عامة والنحات خاصة يستخدم عناصر التكوين الفني ويحاول من خلالها صياغة الخطاب الجمالي بأسلوب فني محولا بذلك تلك الاشكال والعناصر إلى علامات يستقيها من البيئة المحيطة به وإيصالها إلى المتلقي بتلك العلامات التي غالبا ما تكون رموزاً فنية أو نصباً نحتية وتكون هذه النتاجات وليدة الفنان نفسه وانعكاس البيئة وبذلك يكون القارئ أو المتلقي المتتبع لتاريخ الفنون التشكيلية في العالم قادراً على التمييز بين تنوع النتاجات الفنية على مر العصور ولمختلف الفنانين بحسب تأثيرات البيئة التي ينتمي اليها الفنان وانبثاق خطاب العمل الفني الذي يتم العثور عليه، فالعلامة أو الرسالة التي يرسلها العمل الفني تختلف من عمل إلى اخر ومن زمان إلى اخر ومن فنان إلى آخر من الفنانين.

وكذلك العلاقة الناشئة بين المتلقي والعمل الفني فانها من المفترض ان تكون تواصلية متأثرة بعوامل مختلفة وتتغير وفق متغيرات العصر (البيئة) الذي يكون فيه المتلقي، لذلك فالنتاجات الفنية التي أنتجت في القرون الوسطى أو في عصر النهضة الأوربية والتي كانت ذات طابع تقديسي للمسيحية هي نفسها بالنسبة للمتلقي اليوم لا تعدو ان تكون أعمالاً تحمل في طياتها صيغة جمالية بحتة بعيدة عن التقديس الذي كانت تحظى به في تلك المرحلة .

ولذلك فان دلالة التواصل للعلامات الفنية أو الاعمال الفنية لا تتحدد بالمنتج أو المرسل فقط وإنما هناك متلقٍ يتأثر في فهم العلامة المرسلة أو الرسالة البصرية بطبيعة البيئة (المحيط) الذي يكون المتلقي جزءاً منه وعاملاً فعالاً فيه .

الدلالة في فن النحت:

تعد العلامة أو (الدلالة) من العناصر المهمة التي تؤكدها الدراسات الأدبية في مجال الفن التشكيلي فالدلالة التي في اللغة هي نفسها التي في الفن التشكيلي إذ إن العمل الفني هو "نظام من العلامات، أو بنية من العلامات مكتملة ومكتفية بذاتها، تؤدي غرضاً معرفيا وجمالياً خاصاً"(١٤). (فالدلالة في المعنى اللغوي تبدأ من المفردة الكلمة التي لا تكون كاملة إلا في سياقها لان السياق هو الذي يحدد لها المعنى الحقيقي، إذ إن "المعاني لاتبدو مستقرة بل انها تعتمد مع المتكلمين والسامعين")(١٥).

والعمل الفني، له السياق نفسه وهو بنية ووحدة غير كاملة من دون معرفة الدلالات والتأثيرات المصاحبة له ليكون في السياق الذي ينتج لغتهُ ومعناه ليحقق التواصل مع المتلقي المتذوق للعملية الإبداعية.

ولكون العملية الفنية هي نتيجة تفاعل بين الفنان المنتج للعمل الفني الواعي بقضايا المجتمع وبين المتلقي، ونتاج ذلك يؤسس عملاً يتميز بالتعبير والتواصل الفني والاجتماعي.

ويقول (موركافسكي) ((إن العلامة في الفن يمكن رؤيتها على نحو خاص في علاقتها بالمجتمع، وتنشا الشخصية العلاماتية للعمل الفني أساسا من الطبيعة الاجتماعية للفن فالبنية الداخلية للعمل الفني تضعه في علاقة معينة مع نظام القيم الموجود في المجتمع المحدد آيديولوجيا))[١٦] .

وهناك فريق أخر يرى أن العلامة في الفن التشكيلي عبارة عن وسيلة تواصل وان الفنان والمتلقي على حدٍ سواء كل منهما يؤسس لغة خاصة تساعد على استيعاب وفهم العمل الفني ومن ثم فان مجموع هذه العلامات تؤسس لغة فنية (لغة الشفرة) وبهذا يحدد لوتمان سمات العلامة في الفن بأنها تواصلية وهي نظام نمذجة في آن واحد، فالاعمال الفنية تتضمن رسائل لاغراض التواصل والتخاطب مثلها مثل اللغة تماماً وتقدم في الوقت ذاته أنموذجا منفردا للواقع(إن التشديد على الخصائص التواصلية للفن وعلاقته بالواقع بشكله العام أمر غير قابل للنقاش)[١٧] .

وهذا ما يبدو واضحاً في الاعمال الفنية حيث بدأت الثورات الفنية في أوربا على القيم (العلامات) السائدة بعدها لغة الخطاب المتداول مقابل انبثاق لغة خطاب جديد وبدأ الفنانون بتأسيس علامات جديدة ترتبط بمفاهيم العصر، وبدأ الانعكاس الذي تحقق في المجتمع على الفنانين بدا يؤثر في لغة التواصل التشكيلية بالرغم من عدم الانسجام الأولي ورفض الجمهور للنتاجات الفنية الجديدة بسبب انقطاع التواصل في فهم الشفرات اللغوية وفكها لأنها ما استحالت إلى التواصل والانسجام بعد الفهم الحقيقي للإعمال والنتاجات الفنية من خلال الوعي الذي تحقق بفعل فاعلية المجتمع، فتمثال (بلزاك) لرودان مثلاً حقق صدمة ورفضاً من اغلب المتلقين للعمل الفني النحتي لان النحت غالباً ما عدُ مكملاً زخرفياً ملحقاً بالعمارة آنذاك (انما يعد وسيلة للتعبير عن الأفكار)[١٨] .

وتحقيق صيغ فكرية بعيدة عن مفاهيم الدين والكنيسة الرائجة آنذاك فهذا ما كان حالة جديدة لم يألفها الجمهور المتلقي للعمل الفني الذي اعتاد على نوع محدد من العلامات والدلالات الفنية في كل النتاجات التي سبقت هذه المرحلة التي تغيرت فيها الخطابات الفنية وسبب نتاجها ووسيلة النتاج وتقنيته ومن ثم أسس ذلك مفاهيم جديدة في الفن للتواصل والى جانب رودان كان هناك نحات اخر يدعى (امداردو روسو) كان أكثر حساسية للأفكار

الانطباعية العلوم والضوء وكان يسعى في أعمالة النحتية إلى تمثيل لحظة من الحياة اليومية مثل عملة (بائع الكتب) وغيرها من الاعمال.

وأصبحت النتاجات الفنية المختلفة في تلك المرحلة تنتج مختلف الخطابات منها ما يهدف إلى التواصل بالحضارات القديمة مثل أعمال كوكان ومنها ما ارتبط بالحضارة المعاصرة من أمثال ذلك نتاجات بيكاسو ودوشامب وغيرهم من الفنانين من أمثال جياكومتي وبرانكوزي الايطاليين وباربراهيبويرث وهنري مور البريطانيين وغيرهم من الذين أصبح فن النحت على يدهم لغة للمتعة الجمالية الخالصة والخالية من الموضوعات المفروضة على الفنان.

إن الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب إن تنظر إلى العمل الفني بوصفه علاقة تتألف من رمز حسي يخلقه الفنان، قائم في الوعي الاجتماعي، وعلاقته بالشيء المدلول عليه، وهي علاقة تشير إلى السياق الكامل للظواهر الاجتماعية لان الفن وسيلة اتصال وتعبير عن العلامات يقوم الفنان (المنتج) ببثها للمجتمع من خلال فهم خاص وإدراك لبعض المتغيرات وهذه قد لا يدركها أو يلاحظها الإنسان العادي.

فالفنان يحاول استلهام تلك اللحظات والمتغيرات في المجتمع وإعادة تشكيلها وصياغتها إما برمز أو صورة (ايقونية) دالة على ذلك الشيء ليقوم المتلقي بإكمال عملية التواصل وتحقيق الغاية التي تنتج من اجلها الاعمال الفنية والتي هي لغة التواصل التشكيلية.

المفهوم الجمالي الشكل :

للعمل الفني رسالة مرئية تحمل فكرة (دلالة) وتؤدي إلى معنى يستقبله المتلقي على شكل علامة (أيقونة) أو إشارة رمزية والفكرة أو الدلالة هي مضمون العمل الفني (الرسالة البصرية التشكيلية)[١٩] .

والشكل عبارة عن كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر وموجودات محسوسة بحيث يشكل الصورة البصرية لهذه الموجودات من خلال انعكاس الصورة في الوعي البصري والشكل من المثيرات وعملية الاستجابة هي عملية إدراك الشكل والشكل نوعان الأول

طبيعي موجود في الطبيعة (من صنع الخالق) وهو كل ما يحيط بنا من ظواهر وطبيعة وغيرها. وان أنماط الأشكال تتعدد وتتنوع في الطبيعة من حيث كونها هندسية أو حرة، والاشكال الهندسية تتعدد وتتنوع أيضا من حيث طبيعة التناسب بين أبعادها وخصائصها .

وقد ميز الفلاسفة الاختلاف في أنواع الاشكال ومدلولاتها من حيث البناء الشكلي لها فقد أكد سقراط أن جمال الاشكال الهندسية الناتجة عن حركة الخطوط وبمختلف أنواعها تمتلك صفة الجمال الدائم وليس الجمال النسبي المحكوم زمنياً وفقاً لأهداف وجوده[٢٠] حيث أن الاشكال الغير هندسية والتي هي من صنع الإنسان حسب اعتقاده محكومة بجمال نسبي محدد بالهدف الذي وجدت من اجله.

أما أفلاطون فقد ميز بين الاشكال الهندسية والإشكال الطبيعية والتي تعد عنده بأنها أشكال قصديه مقيدة بقيود المضمون الذي تحمله لذا هي لا تعبر عن صيغة جمالية سامية مطلقة، اما الاشكال الهندسية فهي دائمة الجمال وهي غير مقيده (فهي ليست جميلة لاي سبب كغيرها وإنما هي جميلة بطبيعتها وتشع سروراً لتحررها من الرغبة) وهذه الأشكال تعبر عن الجمال المطلق لان الشكل فيها يمثل أفكارا مجردة وهي تحاكي المثل العليا بعكس الأشكال الموجودة في الطبيعة فإنها غير ازلية وهي فانية .

ويرى أرسطو ان الشكل كامن بذاته وهو يطبع الشيء بالطابع الذي يجعله منتسباً إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الكائنات[٢١] حيث أعطى أرسطو حرية للفنان بتأسيس شكل يحاكي الطبيعة ولكنه غير الشكل الموجود في الطبيعة اذ كلما اقتربت الأشكال من البناء الهندسي كلما كانت اقرب إلى الجمال المطلق لكونها لا تحتاج الى التفسير .

والأشكال في الطبيعة ليس لتغيرها واختلافها حدود، نتيجة لاختلاف مصادرها، سواء أكانت طبيعية، أم متغيرة بفعل تأثيرات ومواد طبيعية. مثل الصخور والتلال الصحراوية، وتأثير العوامل الطبيعية عليها كالرياح والأمطار مسببة تغييرها.

والنوع الثاني من الاشكال هو من صنع الإنسان(الفنان) وهي تتغير وتتطور تبعا له وللحاجة والمنفعة وهي من النتاجات التي لها علاقة بالحياة الإنسانية، وتكون هذه النتاجات ذات رسالة جمالية أو نفعية، كالأعمال الفنية من منحوتات ولوحات فنية وغيرها،

وهذه الاشكال تتولد في الغالب من الإيحاء الذي تمليه الاشكال الطبيعية على مخيلة الإنسان[٢٢] .

فلابد للعمل الفني (من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي وان لكل فن مادته مثل اللون، الملمس، الحركة وغيرها غير أن المادة الخام لا تكون فنا إلا إذا امتدت يد الفنان إليها فخلقت منها محسوسا جمالياً)[٢٣] وعليه يخضع الشكل لعملية تنظيم العناصر التي يتكون منها العمل الفني، وبنية الشكل أو مجموعة عناصره فقيمته أعلى تعبيرا من النقطة أو الخط أو الملمس، لذلك فالشكل هو العنصر الأساس كما يراه الفيلسوف عمانوئيل كانت في بث الجمال في العمل الفني)[٢٤] .

فالفنانون على الرغم من اختلاف أفكارهم وموضوعاتهم ورؤيتهم الفنية فأنهم متفقون على إن الشكل الفني وجماليته يتم عن طريق مجموعة عناصر الخطاب الفني التشكيلي والتي تؤسس الشكل والمتمثلة بـ(الخط والملمس والمادة واللون والفراغ والموضوع) فمن خلال هذه العناصر يتأسس العمل الفني التشكيلي (الرسالة البصرية).

ويحدد (جيروم) أن للشكل وظائف جمالية ثلاثة هي :

١. ان الشكل يضبط أدراك المتلقي ويرشده و يوجه انتباهه في اتجاه معين يرغب الفنان المنتج للعمل الفني أن يكون توجه المتلقي إلى نحوه.

٢. ان الشكل بأكمله يرتب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه ابراز قيمته الحسية والتعبيرية .

٣. ان للشكل أهمية بحيث لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو الذي يدل عليه[٢٥].

والفنان كلما ازداد وعيه الفني وتحسسه لموضوعات الحياة والاشكال التي تثيره في الطبيعة أصبح قادر على الإنتاج الفني القريب من ذهنية الجمهور ومن ثم أكثر تأثيرا فيهم، وما يراه الفنان من موضوعات ذات أهمية لعالمه الفني مشاهدة الحضارات المختلفة من خلال اعمال الآخرين ومدى التطور الفني الحاصل وما هي المواد والأدوات التي استمد منها الفنانون عبر التاريخ كل هذه العناصر تساعد الفنان على الانطلاق برؤيته الصحيحة لتحقيق خطاب فني جمالي يحقق المتعة الجمالية لدى المتلقي.

إجراءات البحث

المنهج المستخدم :

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث.

اختيار العينة:

جاء اختيار العينة بشكل قصدي لكون هذا النصب الأشهر والاهم والأكثر تأثيرا في محافظة البصرة ويحمل صفة النصب الفني .

أداه القياس أو التحليل :

تم تحليل محتوى العينة بوساطة أداة القياس الملاحظة الميدانية.

اسم العمل: السندباد البحري

اسم الفنان المنفذ: قيس عبدالرزاق

مكان العمل:البصرة ساحة الطيران

مادة العمل:اسمنت والحديد المسلح

يتكون نصب السندباد البحري من ثلاث مستويات الأول ويمثل السمكات الثلاث المحيطة بالعمل الفني تلتف كل واحده منها بحيث يكون شكل جسدها اقرب إلى الهلال متخذه شكل القارب ويكون نهاية جسدها املم قاعدة العمل اما رأسها فهو امام العمل الفني وتلتقي نهايتاها بخط بنهاية

الخط العمودي امام الشكل، موجودة في حوض سداسي الشكل يمثل المساحة المائية (النافورة) حيث يخرج الماء من أفواهها ويكون الشكل التزييني من العمل الفني. اما المستوى الثاني فتتجسد فيه هيأة فتاتين-حوريتين متدابرتين، الأولى إلى الجانب الأيمن لمركز العمل والأخرى خلفه وهما في حالة جلوس على قاعدة دائرية الشكل تتكون من ثلاث طبقات وطبقة أخرى تعلوهن تمثل شكل محارة موضوعة بطريقة مائلة مرتفعة من الامام وتلامس القاعدة من الخلف.

نفذت الفتاتان-الحوريتان بأسلوب قريب من الأسلوب الواقعي من حيث تفاصيل الجسم في أعلى الشكل اما في اسفل الجسم فقد عمد الفنان إلى تنفيذ الاطراف السفلى على شكل ذنب سمكة ليؤلف شكلاً خرافياً معروفاً يطلق عليه (حورية البحر).

اما المستوى الثالث فيتكون من هيئة واحدة ويمثل شخصية رجل مفتول العضلات قوي البنية يقف مستنداً على رجله اليمنى ويثنيها على صندوق امامه هو بمثابة الكنز الذي حافظ عليه بعد تحطم سفينته والأخرى ممتدة خلفه وهو يلوح بيديه.

هيأة الشكل نفذت بأسلوب أكاديمي ضمن الاتجاه الفني الواقعي-التعبيري، وهيأة النصب الفني بشكل عام ذات اتجاه امامي حيث يبرز الموضوع الفني من خلال توزيع السمكات الأربعة وإحدى الحوريات والرجل الواقف، ومركز السيادة في نقطة النظر هو مركز العمل الفني المتمثل بشخصية الرجل (السندباد) اما اشكال السمكات الثلاث والحوريتين وصندوق الكنز وأجزاء من تحطم السفينة جاءت بمثابة دلالات حوارية تعبيرية تدعم قيم المضمون الفني .

البناء التكويني للعمل هرمي الشكل قاعدته دائرية ونهايته فنية جمالية افترضها الفنان أن تحوي رموز الأسطورة وإشاراتها المتعارف عليها في المجتمع البصري والعربي ويمثل الموضوع قصة إحدى الأساطير القديمة

المروية في كتب الأدب والرحلات عن احد الرحالة المعروفين(السندباد البحري) . ومادة العمل هي الكونكريت المسلح المطلي بالصبغ البرونزي اللون، وهدف العمل هو تزييني وجمالي لأنه يمثل نافورة قد تقترب من المضمون التاريخي الأسطوري.

امتازت الخطوط الفنية التي أسست الشكل في النصب الفني بالتنوع والتعبير فمن الخطوط المنحنية المقوسة التي تحدد بناء جسم السمكات الكبيرة إلى الخطوط المنحنية التي تحدد اطراف الحوريتين، وكذلك هناك خطوط متموجة تحدد هيأة الجسم الشبيه من الواقعي في جسد السندباد وكذلك في الجزء العلوي من جسم الحوريتين وهناك أيضا أنواع أخرى من الخطوط منها المتشابك ومنها المغلق الذي يمثل اشكالاً هندسية (قاعدة النصب) إلا إن الفنان اعتمد في تأسيس عمله على الخطوط المنحنية الكبيرة لتحقيق التواصل مع المتلقي في بناء مفردات الخطاب التشكيلي .

ملمس العمل يتنوع فيه ويتباين بين الناعم والخشن ويتحدد الملمس الناعم في جسد الرجل وكذلك في جسد الفتاتين اما باقي الأجزاء فالملمس يتباين بين الخشن إلى الخشن جداً وذلك تبعاً لطبيعة الاشكال المنفذة. اما الكتل التي تتوزع في الفضاء فقد حاول الفنان ان يؤسس من خلالها توازنا من حيث التوزيع لمفردات عمله الفني وكذلك في معالجة كل كتلة لوحدها، وقد استغل اشغال الفراغ من خلال حدود الحوض الذي يوجد فيه العمل الفني ليؤسس فيه علاقة جمالية بين الفراغ والفضاء .

إن المسح البصري للعمل الفني يؤكد العناصر الجمالية التي قصد الفنان ان ينفذ عمله الفني من خلالها وتأسيس خطاب فني جمالي وتشكيلي يعتمد القصد النفعي والوظيفي كعاماً مساعداً في تحقيق الخطاب الفني، ويؤخذ على الفنان الاهتمام بأحد جوانب العمل وهو الوجه الأمامي للعمل وترك خلفية العمل على الرغم من إن العمل الفني من النوع الدائري وكان من المفروض ان يصاغ بأسلوب أكثر اهتماماً من كل الجوانب، استعان الفنان في صياغة الخطاب الجمالي وبعدة دلالات فنية وشكلية لإيصال الرسالة الجمالية والفنية للمتلقي وقد نجح الفنان في تأسيس هذا الخطاب من خلال جذب المتلقي للعمل والتأمل فيه.

نتائج البحث

من خلال تحليل العمل استنتج الباحث مايأتي:

١- كشفت هذه الدراسة ان نصب السندباد له دلالات صاغها الفنان من الفلكلور ونجح في تطويعها فنياً .

٢- وفق الفنان في استخدام الموضوع وبنائه ومكانه فحقق بذلك وحدة بين الشكل والموضوع.

٣- مكان العمل له دلالة مهمة من حيث اهتمام الفنان باختيار المكان المناسب وهو مفترق الطريق المؤدي إلى منطقة أبي الخصيب الساحلية وهذه إشارة إلى بنائية الموضوع ضمنا فضلاً عن مكان رؤيته بكل وضوح من كل الاتجاهات.

٤- استخدام الخطوط المتموجة والمنحنية في بنائية العمل وفيها اشارة إلى موجات البحر ومياهه التي تؤكد انحياز العمل الفني في صياغته إلى الموضوع.

٥- حركة الأجسام وبناؤها المتأسس بين الشكل الواقعي إلى الأسطوري إلى الرمزي، وكلها عوامل وصفها الفنان في خطابه الفني لتأسيس مفردة جمالية تعبيرية.

٦- حاول الفنان أن يجعل الشكل يحدد ادراك المتلقي ويرشده إلى الدلالة الفنية التي أسس الشكل من اجلها.

٧- نجح الفنان في تنظيم الشكل بأسلوب ذي قيمة جمالية عالية تدفع المتلقي إلى التواصل بين مفردات الشكل والغوص في بنائية الموضوع.

٨- أظهرت الدراسة الميدانية لهذا النصب انه تعرض للضرر في بعض أجزائه ولذلك نوصي الجهات المسؤولة بإعادة ترميمه وإصلاحه.

الاستنتاجات :

١- استخدام الحكاية الشعبية المشهورة في الأوساط البصرية.

٢- تنفيذ العمل من خلال الطريقة الأكاديمية السهلة الإدراك وبالاتجاه الواقعي التعبيري الذي اثر ايجابيا بسهولة تأمله لدى المتلقي باختلاف ثقافاته.

٣- أضفى المكان كثرة في التأمل للعمل لكونه يرى من جميع الجوانب وبطريقة ميسرة .

٤- استغل الفنان الفضاء-أي ما يحيط بالعمل الفني ليبرزه بشكلٍ أكثر تأثيراً على المتلقي.

الهوامش

١- كيروزويل (أديث)، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد: (مطبعة آفاق عربية)، ١٩٨٥، ص٢٩٧.

٢- **جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١، ص٢٥٩.**

٣- ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج٣، ب ت، ص٢٦٦ .

٤- جيروم ستونليتز: النقد الفني، ترجمة زكريا إبراهيم، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٩٩ .

٥- بيير جيرد: علم الاشارة والسيمنولوجيا، ترجمة مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢، ص٢٥ .

٦- المصدر السابق نفسه، ص٢٣ .

٧- **بيير غيرو: علم الدلالة، ترجمة مندر عياش، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢، ص٢٥.**

٨- ابراهيم صدقة: السيميائية، مفاهيم اتجاهات أبعاد، منشورات جامعة محمد خيضر، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، ٢٠٠٠ ، ص٨٢ .

٩- سيزا قاسم: مدخل الى السيميوطيقا، دار الياس العصرية،القاهرة، ١٩٨٦،ص٣٤.

١٠- ناثان نوبلر: حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل،دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص٦٠ .

١١- بيير جيرد: علم الإشارة والسيمنولوجيا، ترجمة مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ١٩٩٢، ص٤١.

١٢- جميل حمداوي: عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٧، ص٩٠ .

١٣- محمد عزام: النقد والدلالة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص١٩.

١٤- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص٢١.

١٥- ف بالمر، علم الدلالة، مصدر سابق، ص١٠.

١٦- بلاسم محمد جسام: التحليل السيميائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراة، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩، ص٩٢.

١٧- بلاسم محمد جسام: المصدر السابق، ص٩٣.

١٨- هربت ريد: النحت الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٤، ص١٠.

١٩- يوسف، مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٦٦، ص١٧٣.

٢٠- جورج فلانجان: حول الفن، ترجمة وتقديم كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص٢٨٦ .

٢١- وائل بركات: مفهوم في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٦، ص٣٥.

٢٢- فريد خالد علوان: البنية الشكلية للون في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة،٢٠٠٤، ص٦٣.

٢٣- هربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٣، ص٣٣ .

٢٤- د. باسم عبدالأمير الاعسم: مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، المجلة القطرية، العدد الأول، السنة الأولى، تصدر عن وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ٢٠٠١، ص٣٧ .

٢٥- انظر: جيروم ستولينتيز: النقد الفني، مصدر سابق، ص١٩٥-٢٢٩.

المصادر:

١- إبراهيم صدقة: السيميائية، مفاهيم اتجاهات أبعاد ،منشورات جامعة محمد خيضر، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، ٢٠٠٠
٢- ابن منظور:لسان العرب،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،ج٣، ب. ت.
٣- بلاسم محمد جسام: التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة،١٩٨٩،
٤- بيير جيرد: علم الاشارة والسيمنولوجيا، ترجمة مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢ .
٥- بيير غيرو: علم الدلالة، ترجمة مندر عياش، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢.
٦- جميل حمداوي: عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٧.
٧- جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١.
٨- جورج فلاتجان: حول الفن، ترجمة وتقديم كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢ .
٩- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، مصدر سابق .
١٠- جيروم ستونليتز: النقد الفني، ترجمة زكريا إبراهيم، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤ .
١١- د. باسم عبدالأمير الاعسم: مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، المجلة القطرية، العدد الأول، السنة الأولى، تصدر عن وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ٢٠٠١.
١٢- سيزا قاسم: مدخل الى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
١٣- فريد خالد علوان: البنية الشكلية للون في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٠٤.
١٤- كيروزويل (أديث)، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد: (مطبعة آفاق عربية)، ١٩٨٥.
١٥- محمد عزام: النقد والدلالة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦،
١٦- ناثان نوبلر: حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.
١٧- هربت ريد: النحت الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٤.
١٨- هربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٣ .
١٩- وائل بركات: مفهوم في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٦ .
٢٠- يوسف، مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة ، ط٥، ١٩٦٦.