سيميائية الإعداد في الرسم العراقي المعاصر

احمد عباس سعيد

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث

ليس من شك إن هناك الكثير المتغيرات والمفاهيم التي لا تزال موضوع بحث ودراسة في مجال النقد الفني ومنها النقد السيميائي بوصفه المشهد الفكري المعاصر الذي يستمد أصوله ومبادئه من مجموعه كبيرة من الحقول المعرفية، وهي لغة مرئيّة متطوّرة عبر آليات القراءة وتنوّعها، ولأننا اعتبرنا أنّ بنية لغتنا خطّية ومتواصلة، بحيث تصلنا المعلومات شفوياً أو كتابياً فإنّ إدراكنا للنقد يكشف لنا قراءة ناتجة عن مسار العين التي تتنقّل على سطح اللوحة لتؤّسس محور الرؤية وهو الشيء الذي يجعل من النقد أحياناً أداة تواصل مكتملة إذ إنّها تمتصّ قراءات وتأويلات مختلفة ناتجة عن طبيعته المعقّدة، فالمنهج النقدي السيميائي يبحث في نظام العلامات والوحدات الدالة في النصوص الأدبية والفنيةً ومن هنا فقد أهتم الإنسان منذ قديم الزمان بالعد والحساب، فالإنسان الأول عّد الأشياء من حوله والتي تحيط به في الطبيعة، الأشجار الجبال .....الخ من الأشياء، وبعد تحول الإنسان من حياة الصيد إلى حياة التدجين من خلال التجمعات السكانية والجماعات البشرية التي انتقل إليها في مراحل تطوره الحياتي في خطوة أولى لبناء القرى والمدن اتضحت حاجته الماسة إلى العد والحساب لعد مواشيه وحيواناته ولعد مخزونه وبالتالي لعد الأيام والفصول، والذي يعنينا في هذا البحث علامة الشكل الرقمي واشتغلاته في النص إن مفهوم الأعداد والكشف عنها بوصفها مفهوماً له خصوصية لما يحمل من ظواهر وعلاقات واقعة ضمن مجال رياضي أصلاً وفني ظاهراً ذو تعبير تجريدي ودلالي بشكل صورة ذهنية يستطيع الفرد أن يتصورها ويتفاعل معها في النص الفني ولهذا فإن مفهوم الأعداد يحتاج إلى عملية الإحاطة به، بعد الوصول إلى السمات الجوهرية المميزة له وما لها علاقة به، فاللافت للنظر أن النص الفني ممثلاً بالخطاب البصري في الرسم العراقي المعاصر يمتاز إلى حد ما كونه ليس بمنأى عن الحراك الأدبي العالمي الحديث، فالعالم أمسى قرية صغيرة، فالكل يشترك في تطلعاته في ضوء المناهج النقدية الجديدة، وهذا يعني بأنه يمتلك طواعية عالية في الاستجابة الذكية الواعية لطبيعة التحولات الكبرى التي طرأت على الحركات الفنية في العصر الحديث. كما يمتلك في الوقت نفسه ميكانيزمات الحوار والتفاعل مع كل الأنماط والمدارس والأساليب والاتجاهات الأدبية والفنية التي تؤلف المنظور الكلي للمشهد الفني ومما تقدم يجد الباحث إن هناك مشكلة ذكرت في الكثير من المصادر بعمومية لكنها لم تبحث في دلالتها وبنيتها المعرفية العميقة التي أدت إلى ظهورها كنموذج نقدي في آلية بقيت مشفرة تحت الاستعراض النقدي الكلاسيكي، لذا فان مشكلة البحث انصبت في سيمياء الأعداد كونه احد الأسباب الرئيسية للتغيرات الضخمة التي حدثت للفن ليؤسس قراءة منهجية تندرج ضمن الدراسات النقدية الحديثة التي تعنى بالفن البصري (الرسم), مستفيداً من المقاربات اللغوية وتطبيقاتها ومقتفيا الأثر المفاهيمي بمقاربة سيميائية من منطلق تشكيل وتعميم الحوار السميائي ليشمل البنى الأدبية والفنية على وجه الخصوص، فهو محاولة لوضع المنجز الفني في مستوى التعبير التشكيلي بدلاً من مستواه ألتواصلي، لان المنجز الفني يمتلك عدداً من الدلالات والعلامات غير المعلنة، ولذلك فمشكلة البحث تتحدد في الإجابة عن السؤال التالي: ما هي سيمياء الأعداد في الرسم العراقي المعاصر.؟ والإجابة عن ذلك لابد للبحث من محاوله تجاوز مما كتب والدخول في تفكيك

النصوص الفنية وإعادة بنائها وفق منهج تحليلي سيميائي، حتى نستطيع بذلك أيجاد مقاربات مفاهيمية دلالية للشكل الرقمي ومحاولة فهم جديد لهذا الفن0

ثانياً :- أهمية البحث والحاجة إلية

1. تسليط الضوء على مفهوم علامة العدد في الرسم العراقي المعاصر عن طريق الأطر المنهجية ومن خلال فك الرموز والدلالات والعلاقات البنائية للعدد في المنجز الفني.

2. يمكن أن يكون البحث محاولة منهجية لقراءة النص سيميائياً، عبر آليات نقدية تبحث في غاية معرفية وتهدف إلى خلق أفكار تركيبية تحليلية للنص الفني.

ثالثاً: هدف البحث:تعرّف الجانب المفاهيمي للأعداد في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحال بدراسة مفهوم سيمياء الأعداد ضمن الحقبة الزمنية الممتدة من عام (1980م –2009م) ضمن المصورات الموجودة في الكتب والمصادر ومواقع الانترنت التي تعنى بالرسم العراقي المعاصر.

خامساً: تحديد المصطلحات

ــ التعريف الإجرائي: السيميائية منهج لدراسة العلامات تعتمد في تحليلها للنص على متابعة حركة الدوال لاستكناه المدلولات والوصول إلى قيمة العلامة وفاعليتها في النص والأثر الدلالي الذي تحدثه منه.

الفصل الثاني

المبحث الأول: المقاربات الفلسفية لمفهوم العدد

ظهر العدد والحساب نتيجة الحاجة الإنسانية في أوائل عهدة وازدادت هذه الحاجة منذ أن تجاوزت شؤون حياته حدودها البدائية إذ أصبح له من الأخذ والعطاء والتعامل مع الآخرين ما بد فيه من حساب وتعداد، وهكذا بدأت معرفة الأعداد لدى الإنسان تتطور بمرور الزمان وبعد ان تعلم الاعتماد على لغته حلت الأصوات محل الصور الحسية وأخذت الكلمات العددية تستخدم بدل الإشكال المجردة ويمكن تصنيف المراحل التي مر بها العدد في الحياة الإنسانية الى ما يأتي:عبر المجتمع البدائي في أول عهده عن العدد المبهم ولم تستخدم الكلمات أو الرموز للتعبير عن الشيء القليل أو الكثير وإنما كان الإنسان يفتح ذراعية بقدر معلوم للدلالة الكمية المراد أخذها وهذا ما يسمى بالنظام الاشاري،اعتمد الإنسان في هذه المرحلة على الوصف لدلاله على عدد معين فعند تعداد الأغنام استعان باللون أو الشكل فهذه بضياء وتلك صفراء وأخرى سوداء واستشف الإنسان من خلال المقارنة والمطابقة أعدادا أكثر في هذه المرحلة فان ورقة البرسيم تدل على العدد ثلاثة وأصابع اليد تدل على العدد خمسه.[1] والأعداد في الأسطورة تتكئ على مصادر الوعي العربي – الدين– والتأملات وغيرها، ففي أسطورة الخلق العربية(نتلمس الرقم 40) أرسل الله تعالى عزرائيل (ملك الموت) إلى الأرض فأخذ منها تربة من عدة مواضع وخلطها وصعد إلى السماء وبل التراب حتى صار طيناً وتركه حتى أنتن وبعد ذلك أمر الله تعالى أن تترك طينة آدم أربعين ليلة جسداً ملقى، وعندما أهبط الله آدم الأرض كانت رجلاه في الأرض ورأسه في السماء فاشتكت من هذا الوضع دواب الأرض وملائكة السماء، فهمزه الله فتطأطأ مقدار أربعين سنة، وعندما بكى آدم وحواء على ما فاتهما من نعيم الجنة صاما عن الطعام والشراب أربعين يوماً ومن ضروب العدد أربعين، ما استخدم في وصف الحيوانات الأسطورية عند العرب كثور الجنة الذي له أربعين ألف قائمة وحمار الأعور الدجال حيث البعد بين أذنيه أربعين ذراعاً.[2]وعندما يقضي عيسى

[1] عبد الرحمن،نازنين عمر:العدد في القران الكريم،ط2،دار دجلة،المملكة الأردنية الهاشمية، 2010م،ص15.

[2] السموري،محمد:نظرية الأعداد ومرجعيتها الرمزية،مجلة ديوان العرب،سوريا،30 أيار 2007،ص12.

بن مريم عليه السلام على الدجال الذي يسيح في الأرض أربعين عاماً يكون في المسلمين من بعده حكماً عدلاً، وإماماً قسطاً كما يمنعون أربعين سنة لا يموت منهم أحد ولا يمرض منهم أحد،أما سليمان فقد سجد لربه يبكي أربعين يوماً حتى نبت العشب من دموع عينيه ليغفر له ربه خطيئته حين أرسل قائده أوريا إلى ساحة الحرب ليتسنى له الزواج من امرأته الحسناء من بعده ومن الحلول النظرية التي تقدمها الأساطير لمشكلات الإنسان ما قدمته لحل مشكلة الموت فهو أن الإنسان يظل قبيل الآخرة حياً لا يموت أربعين سنة وهذا ما كانت الجبرية تعتقد به ومن تضخيم المسافات في الأسطورة العربية المسافة بين المصراع والمصراع من باب التوبة الذي هو مغرب الشمس أربعين عاماً .[1] والفرق بين العدد و الرقم الأرقام ليست أعدادا وإنما هي أشكال تكتب بها رموز الأعداد، وإذا كانت الأعداد ليس لها آخر فإن الأرقام عددها عشرة، والأرقام العربية اسم يطلق على سلسلة الأرقام المستخدمة في العالم، وكذلك تسمى في المخطوطات الغربية، وهي (9-8-7-6-5-4-3-2-1-0)، فرمز العدد اثنان يتكون من رقم واحد من الأرقام العربية وهو2، ورمز العدد خمسة وعشرون يتكون من رقمين من الأرقام العربية هما الرقم5 والرقم2، ونقول العدد (25) ولا نقول الرقم (25).[2] ولأن الحضارات العراقية الأولى شكّلت مفتاح المعرفة الإنسانية في الكثير من المجالات الأساسية ظهرت في تلك المنطقة أول كتابة في التاريخ قبل نحو ستة آلاف سنة. فقد اكتشف علماء الآثار الكثير من ألواح الطين التي نُقش عليها بالأحرف المسمارية، وهي رموز اللغة السومرية القديمة.. تُقرأ اللغة المسمارية من اليسار إلى اليمين على نحو عمودي نزولاً حتى أسفل اللوح، نجد على هذه الألواح النظام الرقمي لتلك الحقبة، وهو نظام مبني على القاعدة الستينية، إذ كانوا يجمعون الأشياء والأحياء بمجموع ستين وقوة ستين وبرغم زوال هذا النظام الرقمي السومري، فقد ترك أثراً في الحضارة الإنسانية الحالية، إذ نجد هذا النظام في تقسيم الساعة إلى ستين دقيقة، والدقيقة إلى ستين ثانية، وكذلك لدى قياس الزوايا، فالدائرة تقسم إلى 360 درجة، وكل درجة إلى 60 دقيقة، وكل دقيقة إلى ستين ثانية واستعمل السومريون رمزين للدلالة على الأرقام:الأول يُشبه المسمار للدلالة على الآحاد، والآخر للدلالة على العشرات. وتتبع الأرقام من 1 إلى 59 النظام الإضافي إذ يُعاد الرمز مرات عدة للدلالة على العدد المرغوب تمثيله .[3] وعرف الإنسان التضعيف من ثنائيات اعضاءة كاليدين والعينين ثم ظهر التثليث بإضافة الواحد إلى الاثنين وتطورت الأعداد بإضافة إلى أعداد أخرى وهكذا إلى أن وصل إلى مراحل متقدمه لوضع القواعد والأنظمة الحسابية.[4] وحسب ما تشير المراجع التاريخية انه في بلاد بابل ظهر النظام العددي الأول وهو النظام الستيني الذي لحد اليوم يستخدم في حساب الوقت حيث الساعة ستون دقيقة والدقيقة ستون ثانية وهكذا وهو أيضا ما مستخدم اليوم بالتقويم السنوي،اعتمد الإنسان بالدرجة الأولى في الحضارات القديمة البدائية على أصابع اليد في العد، وكانت هناك حتى وقت قريب قبائل بدائية في أفريقيا وقبائل أخرى من سكان أميركا الأصليين لا يستعملون في لغاتهم سوى ما يقابل (واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة) ولم تكن لديهم تسمية خاصة للعدد خمسة فيقولون عن كل ما يزيد عن الخمسة بأنه (كثير)، وكانت قبائل أخرى تقول عن العدد خمسة بأنه (اليد) ويمثلونه باليد اليمنى، ويعبرون عن العدد ستة بقولهم (واحد على اليد اليسرى) وعن العدد سبعة (اثنان على اليد اليسرى) وهكذا... وأما عن العدد عشرة فيقولون (كلتا اليدين) ثم يبدءون بأصابع القدم اليمنى ثم اليسرى يقدم لنا علماء الآثار

---

[1] السموري،محمد:نظرية الأعداد ومرجعيتها الرمزية،المصدر السابق،ص13.

[3] جريدة الاتحاد الكردستان جريدة يومية سياسية موقع الكتروني،www. alitthad.Com 2005

[4] ينظر: نفســـــــــــــه.

[5] أل ياسين،محمد حسين:الأرقام العربية في حلها وترحالها،مجلة أفاق عربية،السنة الخامسة،ع 12،1980م،ص42.

والمؤرخون أمثلة عديدة ومختلفة عن طرق العد والحساب البدائية عند الإنسان .[1] فقد كان فيثاغوروس شديد الاهتمام بعلم العدد وكيفية نشوئه, كثير البحث عنه وعن خواصه ومراتبه ونظامه, وكان يقول: " إن في معرفة العدد وكيفية نشوئه من الواحد الذي قبل الاثنين, معرفة وحدانية الله, عز وجل, وفي معرفة خواص الأعداد, وكيفية ترتيبها ونظامها, معرفة موجودات الباري تعالى, وعلم مخترعاته وكيفية نظامها وترتيبها, وإن علم العدد مغروس في النفس يحتاج إلى أدنى تأمل ويسير من التذكار حتى يستبين ويعرف بلا دليل".[2] قسم الفيثاغورسيون العدد قسمين: العدد الفردي والعدد الزوجي, وقالوا إن العدد الفردي هو المحدود, والزوجي هو اللامحدود, لأن الفردي لا يمكن أن ينقسم قسمين, بل يقف عند حده؛ بينما العدد الزوجي ينقسم, فهو غير محدود ثم ربطوا بين المحدود واللامحدود, وبين المذاهب الأخلاقية, فقالوا إن المحدود هو الخير, واللامحدود هو الشر. [3] واعتبر فيثاغورس علم الأعداد من المعارف المقدسة، فكان يلقّن دروس الأعداد شفهيّا لتلاميذه المختارين، لئلّا تتسرب المعلومات خارج جدران مدرسته وقد تبنّت الفلسفة الإيلية، ومن أبرز فلاسفتها برمنيدس، نظرية الفيثاغوريين في العدد ويمكن أن نبين شكل الأعداد وقيمتها في الجدول الأتي .[4]

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 - 10 in Greek acrophonic numbers									

إما أفلاطون فيقول إن الأعداد تكون جوهر الأشياء بوصفها صورة ويفرق أفلاطون بين نوعين من الأعداد: الأعداد الرياضية والأعداد المثالية، فيقول إن الأعداد بوصفها وحدات مقابلة للأشياء الحسية هي الأعداد الرياضية، أما الأعداد بحسبانها مبادئ الأشياء ومن طريقها نستطيع أن نستخلص بقية الوجود، فيمكن أن تسمّى باسم الأعداد المثالية أو الأعداد كصور والفرق بين فيثاغوروس وأفلاطون هو أن الأعداد لدى أفلاطون لها مكانة وسط بين الوجود الحسّي والوجود العقلي بينما لدى فيثاغوروس،وجود الأعداد هو الوجود المحسوس. [5]أما مفهوم العدد في الحضارة الإسلامية فقد كانت العرب في الإسلام تعرف الحساب بواسطة عقود الأصابع واستعملوا الحصى والحجارة للتعداد واستطاعوا إن يستعيضوا عن الأعداد بالحروف الأبجدية كما يشير آلية نص أبرهة الأشرم المنقوش على سد مأرب المشهور وهذا الأسلوب يسمى عندهم بحساب الجمل، فالألف يساوي واحد والباء يساوي اثنين والجيم ثلاثة والياء عشرة والقاف مائة والغين ألفا وعند تركيب الأعداد تضاف الحروف فإذا أريد الرقم (1240) ممثلا كتبوا (مرغ) لان الميم أربعون والراء مائتان والغين ألف ويظهر الحروف وقيمتها وفق الجدول.[6]

---

[6] جريدة الاتحاد الكردستان، المصدر السابق .

[7] موقع الأرقام (موقع الكتروني عربي مختص بالأرقام) Site:www.:alargam.com

[1] كريم عبد:جريدة الصباح،الأرقام والميثولوجيا وتفسير الكون،المصدر السابق

[2] موقع الأرقام، موقع انترنت

[3] نفسه.

[4] عبد الرحمن،نازنين عمر:العدد في القران الكريم،المصدر السابق،ص20.

آحاد	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عشرات	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
مئات	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠
ألوف	غ	بغ	جغ	دغ	هغ	وغ	زغ	حغ	طغ
	١٠٠٠	٢٠٠٠	٣٠٠٠	٤٠٠٠	٥٠٠٠	٦٠٠٠	٧٠٠٠	٨٠٠٠	٩٠٠٠

فنجد أنها تبنى على أساس تطور الحضارة الإسلامية في المعرفة الهندسية والتي نقلتها عن اليونانية وطورت عليها وأبدعت فنجد أن الخوارزمي مخترع الصفر والذي هو أهم اكتشاف للحضارات الوسطى للإنسانية .

يصنع الأرقام من خلال فكرة الزوايا ويوضح الشكل التالي كيف أعد الخوارزمي إبداعه في الأرقام التي نعرفها الآن(معرفة الرقم من خلال عدد الزوايا في شكلة)، كما أورد القرآن الكريم كل أصول وحقائق العلوم المختلفة، فقد أورد كذلك الأعداد باعتبارها أصول علم الحساب، وأساس الأرقام ... وعلامة الترقيم... وهذه مجموعة من الآيات القرآنية التي تذكر الأرقام والأعداد صراحة :

" قل إنما هو إله " واحد " وإنني بريء مما تشركون " الأنعام 19 .

" وقال الله لا تتخذوا إلهين " اثنين " إنما هو إله واحد " النحل 51 .

" ولا تقولوا " ثلاثة " انتهوا خيرا لكم " النساء 171 . " فسيحوا في الأرض " أربعة " أشهر " التوبة 2 .

هذه هي أصول الأعداد كلها وأسس المحاسبات جميعها ولكن كما يهدف القرآن الكريم دائما إلى توجيه نظر الإنسان إلى مزيد من البحث والدراسة وحفزه إلى الواسع من العلم والعميق من المعرفة، فقد أورد بعض الأعداد المركبة من رقمين حتى تتسع أمام الإنسان رقعة التفكير في العمل الحسابي والاستمرار في الاستخدام العددي،وعندما ننتقل الى الفكر الغربي نجد (رينيه ديكارت) احتفظ كتابه المعروف باسم (تأملات في الفلسفة الأولى) بمكانته في معظم أقسام الفلسفة في الجامعات وقد ترك ديكارت بصمته الواضحة أيضاً في مجال. [1] ويقول (لايبنيتز) وهو فيلسوف ألماني " إن علم العدد يحتوي على أسرار كبيرة وكتب الشاعر الفرنسي (فيكتور هوغو): " الإنسان، الرقم المختار، الرّأس المهيب للعدد " وقال بـ(الزاك) : " كل شيء لا يوجد إلا بالحركة والعدد والحركة هي العدد الفاعل " ورأي الشاعر (بويسيوس) " أن المعرفة السّامية تمر في الأعداد وكتب نيقولا دو كيو أن الأعداد تمثل الطريقة الفضلى للاقتراب من الحقائق الإلهية وقال دو ميتر في حياتي لم أدرس إلا العدد إنه الحركة إنه الصوت إنه كلمة الفكر وبما أنه موجود في كل مكان فإنّي أراه في كل مكان ورأي لاميراندول أنه، من خلال العدد، نستطيع أن نجد طريقا لتفسير كل الأشياء . [2]وعلى رأي (سوزان لانجر) الفن على انه واحد من النشاطات الرمزية وأنه رمز من أبداع الإنسان.[3]، وهذا ما تؤكد عليه فلسفة (سوزان لانجر) حيث تفرق (لانجر) بين الأشياء والرمز أو بمعنى آخر بين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية، فاللغة باعتقاد (لانجر) هي رموز استدلالية، أشارية ليس بمقدورها أن تعبّر عن الوجدان والحياة الباطنية بينما الفن يمتاز بقدرته على الترميز التمثيلي إذ يستطيع أن يعبّر عن الوجدان والحياة

[1] محمود،زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، 1998م، ص 79 .

[2] ينظر: جريدة الاتحاد الكردستان،المصدر السابق.

[3] ينظر:حكيم، راضي، فلسفة الفن عن سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص9 .

الباطنية.[1]إذ ليس خافياً إنّ النتاج الفني ما بعد الحداثوي عموماً يتسم بمحولاته الرمزية اللاعقلانية ... وقد كان للطروحات الرمزية ممثلة بـ (كاسيرو) و (بيرس) و (لانجر) فضلاً عن طروحات الهيرمينوطيقا في مجال فن التأويل أثرها في مسميات نتاجات ما بعد الحداثة.[2] وسيميائيا يفرق الفلاسفة بين الرمز والعلامة لأن هذه الأخيرة لا تتعدى نطاق الإشارة، وتكون مفهومة من قبل الجميع، بينما الرمز أكثر تعقيدا وتجردا ولا يدرك إلا بفهم الفكرة التي يرمى إليها وهناك عدة تفريعات وتشعبات وتصنيف للرموز مثل تقسيمها إلى خاصة وعامة، حيث يهتم الفن بالرموز الخاصة وتهتم الأنثروبولوجيا بالرموز العامة لأن هدف الرموز الخاصة هو التعبير عن الانفعالات الفردية والمواقف الشخصية، بينما تهدف الرموز العامة إلى التواصل بين أفراد المجتمع أما سوزان لانجر فتفرق بين نوعين من الرموز: رموز استدلالية وتستعمل في العلوم، ورموز تمثيلية، وتستعمل في الفن، الأولى، اتفاقية، أما الثانية، فليس لها دلالة ثابتة أو قواعد، ولا يمكن استبدالها برموز أخرى كما هو الشأن بالنسبة للرموز الاتفاقية لأن الرموز التمثيلية متصلة بالذات وهنا فان الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وإنما معناها متفق عليه أما الرموز التمثيلية فمعناها في ذاتها التي نتأملها وننفعل بها لأن الصلة بين الشكل والمضمون في الفن صلة طبيعية وليست اتفاقية وبهذا نكون قد وقفنا على باب السيميولوجيا كما يسميها سوسير أو السيميوطيقا كما يسميها بيرس،فالسيمياء حسب تعريف سوسير هو العلم الذي يدرس حياة العلامة من داخل الحياة.[3]

ابتدأ (بارت) نفسه في خلق نظرية تحرر المؤلف، وتنقل النقد من صيغة الأفراد إلى صيغة الجمع، وذلك على نحو يتلاشى معه الزمن المتعاقب للنصوص، وتنقسم النصوص نفسها على أساس من خصائصها القرائية والكتابية، فللكتابة عالماً خاصاً بها مستقلاً عن حياة مؤلفيها، أي إنَ لها رسائل كامنة لا واعية تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق فعل التسليط الإيديولوجي الذي حاول بارت الكشف عن أقنعته من خلال توظيف ثنائية سوسير: اللغة / الكلام، وتحويلها إلى ثنائية الشفرة / الرسالة، على نحوٍ يوحد بين اللغة والشفرة، وبين الكلام والرسالة، وقد أكمل بارت هذا الإجراء من خلال مصطلح البنية المزدوجة لتفسير المعاني المزدوجة للكلمات في الكتابة مما يفضي إلى تأكيد فاعلية المؤشرات اللغوية التي أسماها ياكوبسون:المحولات.فبارت يؤمن بفلسفة التحلل التي تنحل فيها الوحدة المفترضة في فرد إلى تعددية بحيث يصبح كل منا كثرة لا وحدة .[4]

وهذه التصنيفات التي يلجأ إليها بارت للقيام بتحليل القصة أكثر تحطيما لما يفترض فيها من وحدة، ولكل من هذه التصنيفات مسؤوليتها الخاصة بها : فالنظامان التأويلي والفعلي ينظمان تسلسل الأحداث في القصة، والأول منهما يهتم بالألغاز أو المعضلات السردية التي تثيرها القصة ثم تحلها، والثاني يهتم بشكل لا التواء فيه بالمراحل المتتالية التي ينقسم لها فعل مستقل، ويستعمل بارت النظامين الدلالي والرمزي ليدرج فيهما معاني الأشخاص والمواقف والأحداث في القصة مخصصا النظام الرمزي للمتعارضات المختلفة التي تقوم عليها بنية السرد ويرى بارت أخيرا أن نظام الإشارة يضم كل الإشارات التي تشير بها القصة الى واقع يقع خارج النص والنظام الأخير خلافي لان ما يميز الواقعية لان ما يميز الواقعية هو ما في نصوصها من أشارات إلى واقع تاريخي أو واقع يقع خارج النص، أن نظام الإشارة جاء في الأخير، حيث بارت وضعه

---

[1] ينظر:نفســـــــــه،ص9-10.

[2] الشيخ، محمد، وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، 1996، ص11 .

[3] ينظر: جريدة الاتحاد الكردستان،المصدر السابق.

[4]جون، ستروك :البنيوية وما بعدها، ت:محمد عصفور،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1996.ص 67.

عامدا وبقصد الإثارة، ويطلب من هذا النظام أن يعالج أشارات القصة الكثيرة للأخلاق وعلم النفس والتاريخ والفن .[1] كذلك نجد مفهوم العلامة تجمع عدة كتابات ومعاجم لغوية وسيميائية على إن السيميائيات هي ذلك العلم الذي يعنَى بدراسة العلامات كما اتفق سوسير، وجورج مونان، تودوروف، غريماس، وجون دوبوا، ورولان بارت، وآخرون، ويعرفه مونان (Georges Mounin) إذ يحدد السيميولوجيا بأنها " العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات(أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس،ويعد (بيرس) أول من وضع تعريفاً مفهومياً مرجعياً لهذا الاصطلاح حيث يقول "إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز وعلة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة فإن ما يخصص العلاقة الآيقونية هو شبهها ألنشوئي في الموضوع المحال عليه ولا يهم في نظر (بيرس) إذا كانت هذه العلاقة بصرية صورية مثلاً او سمعية ".[2] ومن خلال قراءة التعاريف المعطاة لمفهوم السيميائيات نجد أنها جميعها تتضمن مصطلح العلامة، وهذا مؤشر واضح على أن العلامات وأنساقها هي الموضوع الرئيس للسيميائيات وهذا ما أكده جون دوبوا حين قال" :السيميولوجيا ولدت انطلاقا من مشروع دي سوسير وموضوعها هو دراسة حياة العلامات في كنف المجتمع" وقد بينت جوليا كريستيفا موضوع السيميائيات حين قالت: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات وهي ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون ويتعلق الأمر بالسيميوطيقا ومن هنا ندرك موضوع السيميائيات إذ " تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب" .[3] وهنا يمكن إن نطرح السؤال التالي ما هي العلامة ؟ وما أنواعها ؟ من الصعوبة إعطاء تعريف واحد نهائي للعلامة ومرد ذلك إلى كونها مفهوما قاعديا أو أساسا في جميع علوم اللغة وإلى كونها كِيانا واسعا جداً من جهة ومن جهة ثانية تعزى صعوبة تعريف العلامة تعريفا موحدا إلى الخلفيات الفكرية التي يستند إليها وهي خلفيات إبستمولوجية ونظرية تختلف من معرِّف إلى آخر إن هذه الاعتبارات التي تجعل صياغة تعريف واحد للعلامة أمرا عسيرا وصعبا في الوقت نفسه.[4] إن كلمة "سيميولوجيا (Semiologie) "أو "سيميوطيقا (Semiotique) "مشتقة من الأصل اليوناني (Semeion) كما يشير إلى ذلك سيوسير في محاضراته ومن الناحية التركيبية، فهي منحوتة من مفردتين أولاهما (Semeion) التي تعني (علامة)،وثانيتهما(Logos) التي تفيد معنى (العلم) أو(المعرفة) ولا ريب في أن قضية المصطلح من القضايا الشائكة التي تُطرح في ميدان السيميائيات، إذ ما زال هذا المصطلح يعاني الفوضى والاضطراب ويعد مصطلح او مفهوم السيميائيات واحدا من النموذجات البارزة على هذا الاضطراب إذ ان كثيرا من الدارسين يستعملون مصطلحيِ "السيميوطيقا" و"السيميولوجيا" على سبيل الترادف ومنهم من يستخدم مصطلحات "السيميوطيقا" و"السيميولوجيا" و"السيميائيات" على أنها مفردة دالة على معنى واحد، ومع تنامي الوعي بأهمية المصطلح وتزايد الإحساس بضرورة ضبطه وتوحيده وجد ان عددا من الباحثين ينتبهون إلى الفروق الموجودة بين المصطلحات التي كان يظن أنها من قبيل الترادف، وبناء على هذا الأمر التفت بعض الدارسين إلى التمييز بين مصطلحي "السيميولوجيا" و"السيميوطيقا" مثلما فعل (جون دوبوا) وعمد آخرون إلى التفريق بين "السيميوطيقا" و"السيميولوجيا "و"السيميائيات" ومنهم غريماس الذي أفرد في معجمه الشهير ان لكل

---

[1] نفسه، ص 89.

[2] ينظر:هوكتر،ترنس:البنيوية وعلم الإشارة،ت:مجيد الماشطة،ط 1،بغداد،1986م، ص118.

[3] عروي،محمد إقبال: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة "عالم الفكر"، الكويت م، 1996، ص 191.

[4] غ،حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب، ط 1987،1، ص 37.

مصطلح من هذه المصطلحات حيزا خاصا بحيث عرف "السيميولوجيا" بأنها"علم يدرس العلامات وأنساقها داخل المجتمع" وحدد "السيميوطيقا" بأنها "النظرية العامة للعلامات والأنظمة الدلالية اللسانية وغير اللسانية" وحدد" السيميائيات "بأنها "دراسة اللغة من زاوية الدلالة" ومعنى هذا كله أن السيميولوجيا علم، والسيميوطيقا نظرية، والسيميائيات دراسة أو منهج نقدي.[1] أن الأوربيين يستعملون مصطلح "السيميولوجيا" بتأثيرٍ من دي سوسير الذي وضع هذا المصطلح، واستعمله في محاضراته يقول: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، علما سيشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي ومن ثم فرعا من علم النفس العام وسوف نطلق على هذا العلم اسم "سيميولوجيا" أما الأمريكيون فقد استعملوا مصطلح"السيميوطيقا" بتأثير من بيرس الذي وظفه في مختلف كتاباته حول العلامة إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادَلاً ويكفي أن ندرك أن المنتمين إلى الثقافة الفرنسية لم يقصوا تماما من دائرة اهتمامهم وكتاباتهم مصطلح "السيميوطيقا"، نظرا الى انتشاره الواسع في الثقافات الأخرى، وخاصة الأنجلوساكسونية والروسية كما أن مصطلح "السيميولوجيا" ظل راسخا في فرنسا.[2] وفي نهاية الستينيات من هذا القرن أبدى (بنفنيست) استغرابا كبيرا وهو يقدم بيرس إلى الباحثين الفرنسيين من وجود نسق سيميائي متسيب لا تحكمه حدود ولا ضفاف ولا تخوم، فهذا النسق الذي يرى في العلامة أساس الكون كله، في التصنيف والتعريف والاشتغال، لا يمكن أن يكون منطلقا صلبا لسيرورة التدليل التي تعد الغاية النهائية من وجود أي نسق، فما دام "الأول" يحيل على "الثاني" عبر "ثالث" هو نفسه قابل لأن يتحول إلى "أول" يحيل على "ثاني" عبر "ثالث" جديد، فإن إمكانية اكتفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل، والخلاصة أن هذا الصرح السميائي الذي شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه، فلكي لا تندثر العلامة داخل هذا التوالد اللامتناهي يجب الإقرار في لحظة ما بوجود اختلاف بين العلامة والمدلول.[3] ان البحث في تاريخ العلامة يستلزم تحديد الاشكالية التي تحيط به، وهذا التحديد يتعلق ببعدين، الأول حصر الافتراضات الفلسفية والعلمية والمعرفية التي حاولت ضبط ماهية العلامة قديما وحديثا، وهذا يتطلب ضبط تخصص (السيمياء) الذي لا يزال موضوعه صعب التحديد، وبذلك يرتبط البحث التاريخي للعلامة بتاريخ العلوم والأفكار، أما البعد الثاني للاشكالية فيتعلق برصد المذاهب والنظريات والممارسات المختلفة في نظرية العلامة، وقد حدد (أمبرتو إيكو) ثلاث فرضيات تهدف الى ضبط موضوع العلامة وتاريخة الفرضية المقننة: وتهدف الى حصر تاريخ العلامة بالمؤلفين الذي ساهموا في إبراز بنيتها وماهيتها فقط الفرضية المعتدلة: تتعلق هذه الفرضية بالنظريات المغمورة او(القديمة) التي حاولت تفسير مفهوم العلامة وتاريخها الفرضية الموسوعية : يرى اصحاب هذه الفرضية ان على تاريخ العلامة ان لا يأخذ بعين الاعتبار النظريات التي أسست لهذا التاريخ فحسب، بل الممارسات السيميائية المختلفة: الطقوسيات،الموسوعات، الرموزيات، الايقونات ... الخ .[4]وكل شيء على وصف بيرس يدرك بصفته علامة ويدل بوصفه علامة، "فالتجربة الانسانية كلها بدءاً من صرخة الرضيع الى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة " وعندم نستعرض مكونات العلامة عند العرب نجدها تتشابة مع بيرس كما في الجدول التالي.[5]

---

[1] امعضشو، وليد :ما هي السيميوطيقيا والسيمولوجيا،مجلة ديوان العرب،30 ايار 2002.(موقع الكتروني ديوان العرب)

2 الرويلي،ميجان،وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي،المصدر السابق،ص178.

[3] بنكراد،سعيد :المؤول والعلامة والتأويل،، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999،ص 48 .

[4] كيم،سانكدو:حول مشروع تاريخ السيميوطيقا،ت:محسن اعمار،مجلة علامات،المغرب، ع (21)، 2004 .

[5] ينظر:محمد،بلاسم:التحليل السيميائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص30 .

بيرس	ايقونة	شاهد	رمز
العرب	طبيعية	عقلية	وضعية

ويعتمد (بيرس) في التنظير لآرائه على المنطق والفلسفة البراجماتية (الذرائعية)، ويعرّف (كذلك العرب)العلامة أنها "شيء يحل بدلاً عن أمر او شيء ضمن علاقة ما، او تحت عنوان ما، وهو معدّ لكي يخاطب أحداً أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة، او علامة، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى تلك العلامة تحلّ بديلاً عن شيء أي عن موضوعها الخاص، ان هذه العلامة إنما تحلّ بديلاً عن الموضوع دون ان تمثله في علائقه كلها، بل تؤثر الرجوع الى فكرة دعوتها أحيانا أساس التمثيل.[1] ان تصور (بيرس) للعلامة ثلاثي ماثول(دال)، موضوع، مؤول(مدلول) وهذا التصور يخص "المقولات الفينومينولوجية التي يحددها وبناءً على هذا فان استيعاب كنه العلامة وطرائق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم أوليات الإدراك الذي يستند عند بيرس الى النوعية والأحاسيس (أول) والى الموضوعات الفعلية (ثاني) والى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث).[2] ان منطلق بيرس في فهمه للعلامة اعتمد على تصور يتألف من ثلاث شعب، فلدينا أولا الأداة التي تعمل على نقل الفكرة (دال) ومن ثم الفكرة او لمفهوم الذهني (المدلول)، وبعد ذلك المرجع الواقعي او (الموضوع) المادي الذي تنوب عنه العلامة، والقسم الثالث من العلامة (المرجع)، الواقع لدى بيرس مهمل في الفكر السوسيري، أما بيرس فهو لا يهمل هذا المرجع الخارجي عن اللغة (العلامة بصفة عامة) بل يريد ان يتصور "صلة ما بين العلامة والواقع، يريد ان لا يطلق العنان لعلامة ما، في ان تفرض ما تشاء وان تعيش في داخل علاقات اختلافية لا تؤدي بطبيعة الحال الى كيان خارجي".[3] من المسلّم به ان نظرية بيرس فيها الكثير من التعقيد لارتباطها بالمنطق والرياضيات وتوسعها في التصنيف ومما يؤخذ عليها كذلك "أنها حولت كل شيء الى علامات ووضعت العلامة أساسا للعالم بأسره، وهي تنطلق من مفهوم العلامة لتعريف عناصر العالم كلها، سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة ام عناصر مجردة وسواء أكانت عناصر مفردة ام متشابكة، بل ان الانسان فيما يراه بيرس في كليته: علامة وكذلك مشاعره وأفكاره" ويمكن تبيان تقسيم بيرس للعلامة .[4] ان التحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من هذا القرن كان ثمرة من ثمار تطور الفكر الحديث والفلسفات المتعاقبة والانجازات العلمية التي ما لبثت ترجح المعتقدات الى درجة تدعو الى الاعتقاد بان العقل البشري أوشك على ان تنفذ قدراته الكاملة ويعطي كل ما لدية من طاقات خلاقة، وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي والفكر الجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت أثارها الواضحة في طبيعة التلقي الأدبي مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها متصورات نقدية وجمالية شكلت ما يعرف بـ(نظرية القراءة) او(جمالية التلقي) ان الإشكال الأبدي الذي واجهه منظري الأدب وعلم الجمال ونظرية النقد يتجلى في السؤال الآتي: كيف يمكن ان نقرئ نصا" وفق المنهج السيميائي .؟ ان كان النقاد يختلفون قليلاً أو كثيراً في فهم أبنية العمل الفني التشكيلي، فأنهم يتفقون فيما يبدو على إن تلك الأبنية هي مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء او العناصر بعضها على بعض وعلى علاقتها بالنص، ان تعدد المعاني واختلافها هو هدف التحليل للأشكال الفنية وهو ما يوسم انفتاح الأثر، ولما كان العمل الفني ليس تركيباً ثابتاً،

---

[1] ايكو،امبرتو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،.ص 32 .

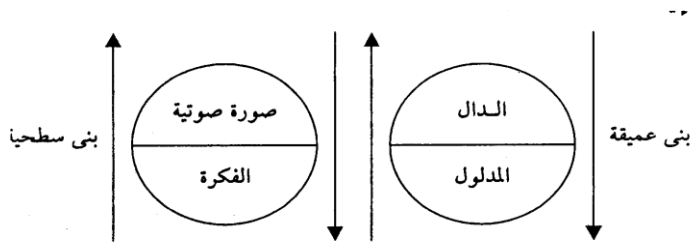
[2] ينظر:بنكراد،سعيد :المؤول والعلامة والتأويل، المصدر السابق،ص 48 .

[3] ناصف،مصطفى:بعد الحداثة صوت وصدى جدة، نادي جدة الأدبي الثقافي، 2003م، ص224 .

[4] ينظر: سعد الله، محمد سالم:ممكلة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي)،المصدر السابق، ص20.

فأنه عناصر تتحرك في انحاء ذلك العمل، وتساهم مكونات البناء الفني كعناصر في تكوينه كنسق إذ يرى شتراوس "ان العمل الفني هو شيء يحمل خصائص محددة ينبغي تحليلها على حده، ويمكن تعريف العمل كلياً وفقاً لهذه الخصائص" .[1]ان أبنية العمل الفني التشكيلي هي علاقات وعناصر تؤلف بنية تلك الأعمال، وتكون هي الخطاب المعلن بتأويلاته وتعبيراته ومعانيه، وتتداخل تلك العناصر في وحدات تلك الأبنية وعلاقاتها التي تحدد النسق الكلي للفنون ومن هنا يرتبط الخطاب الصوري بعلاقات متبادلة تستوعب الانطباعات في عرض (كُلّي دال)، ينطلق من التقارب الشكلي في الرؤية "ان وحدات الرسالة الصورية تبرز كلها ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها".[2] تهتم السيميائيات بدراسة الأنساق الدلالية أي مجموع العلامات التي تنسج فيما بينها شبكة من العلاقات الاختلافية والتعارضية حتى تضطلع بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل وتنقسم إلى قسمين هما : أولا: أنساق دلالية طبيعية: وهي تلك الأنساق التي توجد في الطبيعة وتتسم بكونها غير مؤسسية، إلا أن الإنسان وظفها داخل مملكة العلامات ثانيا": أنساق دلالية اجتماعية: وهي تلك التي تمتاز بكونها مؤسسية؛ أي قائمة على نوع من المواضعة الاجتماعية، لأنها من نَتاج عمل الإنسان. وهي الى صنفين هما: أنساق دلالية اجتماعية لفظية: وهي تلك الأنساق التي لها لغات ولها خصوصياتها المتنوعة وإعدادات مثل الأنواع السننية وتقوم هذه الأنواع السننية على التمييزات التي يحدثها الإنسان في مادة الصوت أنساق دلالية اجتماعية غير لفظية: وعي تلك الأنساق التي لا تستعمل أنواعا سَننية قائمة على أصوات متلفَّظ بها، ولكنها تستعمل أنواعا سننية قائمة على أنماط أخرى من الأشياء".[3]

المدارس السيميائية :ارتبط نشوء الأبحاث السيميائية وحقولها المعرفية بمدرستين هما :المدرسة الفرنسية (سيميولوجيا سوسير):يعد سوسير الأب المعرفي للمدرسة الفرنسية فقد أحدثت محاضراته في علم اللغة العام ثورة منهجية ومعرفية عرضت العديد من القضايا والمباحث المتعلقة باللغة بشكلها العام وفي ميدان بحثه عن علم الإشارات في هذا الكتاب اقترح علما يدرس حياة الإشارات والعلامات ويربطها مع النواحي الاجتماعية هذا العلم سيكون له دور مميز في دراسة أنظمة الاتصال في الحياة الاجتماعية 0[4]وقد ركز سوسير في أبحاثه على مبدأ إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن الأفكار وعد العلامة كيانا ثنائيا يتكون من الدال والمدلول يقابل الصورة الصوتية (الحسية) أي مجموعة الأصوات المنطوقة إما المدلول فيقابل (الفكرة) أو المحتوى الذهني للدال وكلاهما يحوي طبيعة نفسية يتحدان في الدماغ بواسطة أصرة تسمى ب(آصرة التداعي) أو(الإيحاء) وكما في المخطط التالي :

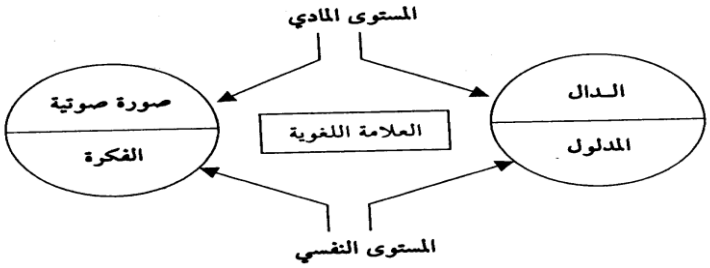


[1] السعدون، صبار السعدون:وضع النقد من النقد الجديد الى البنيوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 40.

[2] ريتشارد، أ: مبادئ النقد الادبي، ت:مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1963،ص234.

[3] امعضشو، وليد :ما هي السيميوطيقيا والسيمولوجيا،المصدر السابق.

4 سعد الله، محمد سالم:مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي)،المصدر السابق، ص17.



وقد ميز سوسير بين صورة الكلمة ومفهومها لا بين السم والمسمى وميز داخل العلامة بين مستويين لنفسي والمادي النفسي هو حصول الصورة السمعية والمفهوم والمادي وجود الصوت (الشكل الخارجي) ويمكن توضيح ذلك على النحو الأتي :

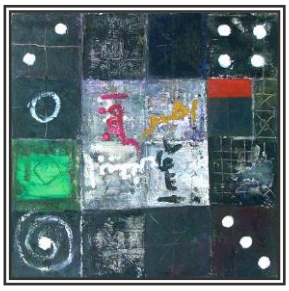
والصلة بين الدال والمدلول في العلامة اللغوية عند سوسير هي صلة اعتباطية أي إن العلاقة التي تتواشج بينهما علاقة اعتباطية أي لا وجود لصلة مباشرة بين الدال وما يشير أليه وقد تبع سوسير العديد من النقاد وتشكلت مدارس عدة منها مدرسة جنيف ومدرسة باريس السيميائية ويمثلها كريماس والمدرسة الدنماركية ويمثلها هيلمسلاف ويعد (رولان بارت وجوليا كريستيفيا وتزفيتان تودروف) أهم رواد المدرسة الفرنسية فقد أضافوا إليها الشيء الكثير من خلال دراساتهم السيميائية المتنوعة 0[1]ولم يتناول سوسير السيميولوجيا إلا عَرَضًا في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه بَعْدُ، وعليه لم يكن بوُسْع هذا العلم الجديد أن يتبلْور بعدُ باعتباره مجالا معرفيا مخصوصا، إذِ اقتصر على تقديم تصور عام لهذا العلم وموضوعه ووظيفته وعلاقته باللسانيات،إن السيميولوجيا السوسيرية تعنى بعموم العلامات في نطاق المجتمع وهي بذلك ظاهرة سوسيولوجية، كما أنها فرع من علم النفس العام ويبدو التأثير السيكولوجي في نظرية سوسير واضحا في تعريفه للعلامة باعتبارها كيانا نفسيا قوامه عنصران يرتبطان –جدليا– وَفْقَ علاقة اعتباطية وقد ركز سوسير –في المحل الأول– على اللسانيات في بناء نظريته حول العلامة، بحيث استمد العديد من مبادئه ومفاهيمه السيميولوجية من المجال اللساني.[2] تركز سيميوطيقا بيرس على ثلاثة أبعاد رئيسة، هي : البعد النحوي، "البعد التركيبي" أو "النظْمي"، والبعد الدلالي أو الوجودي، والبعد التداولي أو المنطقي. وكل واحد منها يتضمن ثلاثَ علاماتٍ. وفيما يأتي بيانُ ذلك: البعد الأول (النحوي التركيبي النظمي): وهو بعد الممثل منظوراً إليه في علاقته مع ذاته. والممثل باعتباره علامة رئيسة يتفرع إلى ثلاث علامات فرعية وذلك على النحو التالي: العلامة الوصفية: مثال العلامة الوصفية اللون الدال على شيء مّا. العلامة الفردية نمثل لهذه العلامة بالنصْب التَذكاري أو بعَرَض داء معين. العلامة العُرْفية : هي قانون أو قاعدة أو مبدأ عام في شكل علامة. وتعد أنساق الكتابة الخاضعة لقواعد الصرف والنحو علامات عرفية. البعد الثاني (الدلالي الوجودي): وهو بعد الموضوع ويتعلق الأمر هنا بالعلامة منظورا إليها في علاقتها بموضوعها الذي تحيل إليه. ويتكون هذا البعد من ثلاث علامات فرعية كالآتي : ومن هنا يرى الباحث الفرق النقدي بين معطيات سوسير عن السيميائية، ومعطيات بيرس عنها بالنقاط الآتية: إنطلاقة سوسير المنهجية كانت لغوية لسانية، أما بيرس فمنطلقه فلسفي منطقي. العلامة عند سوسير ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول، أي : تجمع بين الصورة العيانية والصورة الذهنية ولا تجمع بين الشيء ومسماه، في حين أنَ العلامة عند بيرس ثلاثية المبنى

[1] سعد الله، محمد سالم:مملكة النص،المصدر السابق، ص17.

2 ينظر: امعضشو، وليد :ما هي السيميوطيقيا والسيمولوجيا،المصدر السابق، ص22.للمزيد ينظر:الرويلي،ميجان،وسعد البازعي:دليل الناقد الادبي،المصدر السابق،ص180–182.

تتكون من الممثل(المحمول، والرابطة الوسيلة، والموضوع وهي مبنية على قاعدة رياضية تقول: إنَ كل نظام لابد أن يكون ثلاثياً أكدَ سوسير بشكل كبير أهمية العلامة داخل نظامها في النص، دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص، ودرس اللغة من خلال وصفها نظاماً أجزاؤه مرتبطة فيما بينها، في حين أكدَ بيرس أهمية العلامة في علاقتها بعوالم ثلاثة : (عالم الممكنات – المقولة الأولانية، وعالم الموجودات – المقولة الثانيانية، وعالم الواجبات– المقولة الثانية)، وقد استمد بيرس هذه المقولات من مقولات الظاهراتية: فلسفة الكائن، ومقولة الوجود، ومحاولة الفكر لتفسير الظواهر العلامة عند سوسير لغوية – حصراً – وتمتاز بكونها تباينية واعتباطية في علاقة دالها بمدلولها، أما العلاقة عند بيرس فهي لغوية وغير لغوية تتحدد العلامة بعلاقة الدال والمدلول، ويتحدد الرمز بعلاقة المرموز والمرموز له، ولا تحوي العلامةُ الرمزَ عند سوسير، أما عند بيرس فالعلامة تتحدد بعلاقة الحامل مع المحمول مع الموضوع، فضلاً عن علاقة الآيقون والرمز والإشارة، بمعنى أنَ العلامة عند بيرس تحوي الرمزَ ويشكل جزءاً منها علامة سوسير هي أساس السيميولوجيا (Semiology)، وتعدّ جزءاً من علم النفس، أما علامة بيرس فهي أساس السيميوطيقا (Semiotic)، وتعد جزءاً من علم المنطق، تشكل اللسانيات جزءاً من السيميائية عند سوسير لأن اللغة فعل سيميائي، في حين تشكل المقولات الفلسفية عن الوجود والعالم صورة التحليل السيميائي عند بيرس، اما في الرسم العراقي حيث نجد في أعمال شاكر حسن ال سعيد نجد ان الفن بالنسبة أليه طريقة في السلوك من اجل الحقيقة، وليس مجرد (اعتقاد) بفكرة ما من اجل الواقع، عبر موقفه التأملي والذي هو تجلي وكشف روحي، يكتسب الفنان حدود عالمه التشكيلي. ان هذا العالم الممتد ينساق في توق لاختراق كثافة الحقيقة وللتوحد معها. " [1] " إذ أصبح الحرف والعدد لديه مفعماً بإمكانات التشكيل الطليق، ولكن مع قرائن صوفية تقارب السحر. فأي كلمة مكتوبة على حائط عتيق، وقد أضاف إليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في الخاطر، تصبح وسيلة لإثارة حالة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والأحاسيس." [2]

شكل 1



شكل 2

ويبدو ان شاكر حسن قد فهم لعبة الحروف من خلال قراءاتة المتعددة للمصادر المعنية بهذا الامر فنجد في بعض اعمالة منحى تطابقي مع ما منصوص في الكتب وتفسير معاني الحروف والتي جاءت بالشكل الاتي :

الصفر = النقطة (0)

الواحد = الخط واحد (1)

الاثنان = الخطان المتقاطعان (الزاوية)

لثلاثة = الخطوط الثلاثة المغلقة المثلث

الاربعة = الشكل الرباعي

---

[1] الراوي،نوري:حركة الفن العراقي المعاصر في أيامها الأولى،مجلة المثقف العربي،العدد 4، السنة الثالثة، بغداد، 1971، ص159.

[2] جبرا، جبرا ابراهيم: جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص26.

الخمسة = الشكل الدائري

الستة = المثلثان (3 + 3)

السبعة = المربع المنصف بالقطر

الثمانية = المربع المضاعف (4× 2)

التسعة = المربع – الدائرة

العشرة = المربع – الدائرة – النقطة .[1]

ومن ثم كون الحساب ما هو الا تركيب لاعداد، وعليه يكون التكرار في الاشكال المرسومة مدخلاً عددياً لتوضيح البنى الرياضية في الرسم، بالإضافة إلى افتراضنا لامكانيات قيام العلاقات والعمليات الحسابية بين الاشكال المرسومة المحددة بحدود السطح التصويري. وللتوضيح نضرب المثال الآتي: ففي (الشكل رقم 4)، فإذا قمنا (بالعد) كحزم للفئات فيكون لدينا: (20) عشرون (فئة الحيوانات)، تنقسم إلى (11) احدى عشر (فئة الإنسان) و (9) تسع (فئة الحيوانات)، وفئة الإنسان تنقسم إلى (6) ستة رجال و (5) خمس نساء، و (6) وحدات تكوينية تشير إلى انها وحدات سكن، وجامع واحد، ونخلة واحدة.... الخ، ومن الممكن ان نجري علاقات حسابية فتكون مثلاً فئة الرجال اكبر (>) من فئة النساء . وفئة الحيوانات (>) اكبر من فئة الرجال لكنها (<) اصغر من فئة الإنسان، وفئة الرجال مساوية (=) لفئة الوحدات السكنية.[2] ولعل ما يميز العقد السبعيني ازدياد النزوع نحو مجالات الحداثة (التجريد) والتجديد المتواصل باتجاه خلق سطح تصويري بأشكال جديدة، والتعبير بالأفكار ذات المنحى الفلسفي والأيدلوجي، فدافع الفن يتبلور بالدور الذاتي والمغامرة والرؤية الشاملة للنص، فتارة يوظف الحرف في لوحاته وتارة أخرى يجد ضالته في الأرقام. [3]

شكل 3

شكل 4

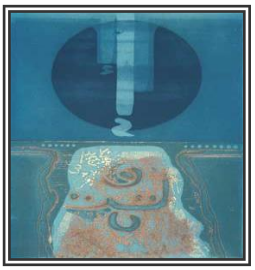
ويصف الفنان العراقي رافع الناصري اللوحة الفنية بأنها حالة فكرية توصل الجمال إلى مدى متنوع ومختلف ولكنها بالنهاية تدخل المسار التاريخي بمعنى إن كل لوحة فنية منجزة هي رسالة وإشارة لتاريخ العصر والأيام التي يعيش فيها الفنان،فمتى ما أنهى الفنان لوحته كما يقول دخلت التاريخ الشخصي والتاريخ العام إي أنها أصبحت ملكا للمتلقي الذي سيراها اليوم أو بعد عه أعوام أو مائة عام ويضيف إن أساس كل عمل فني هو كيفية التعبير عن حالة الجمال في هذا العالم مؤكدا على هذا الموضوع ليدين القبح والقباحة في عالمنا المعاصر أراد عبر رحلته الطويلة تحقيق التميز عن باقي فناني العالم فاتجه نحو التجريدية مستخدما الحرف العربي والرقم مستنبطا ألوانا من الفن الإسلامي وأشكالا ورموزا رقمية تنتمي إلى البيئة العربية لتكريس هوية وأصالة مختلفة وهو بحسب تعبيره يطمح دائما إلى رسم لوحة عربية معاصره ويقول / أسعى لان أعطي اللوحة سطوحا وأبعادا مختلفة توحي بالعمق والكثافة وتؤدي إلى

[1] سعيد،شاكر حسن:الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي،ط1،دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد،1988،ص210-211.

[2] الحداد،هناء مال الله :النظم المنطقية لفن الرسم،المصدر لسابق،ص 138.

[3] ينظر : كامل، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي . الموسوعة الصغيرة، العراق، دار الشؤون العامة، 1997 .، ص 69 .

تماس عاطفي مع المتلقي وهذا يعد من أسرار العمل الفني[1]، فلكل فنان أسراره كما هي إسرار الأعداد التي وظفها في لوحاته الآتية:



شكل 5

شكل 6

وعودة على بدء لابد إن نتوقف ولو قليلا عند أعمال (شاكر حسن آل سعيد) الذي يكشف عن حالة قلق وبحث دائمين " وهو جزء من القلق الإبداعي الذي يشكل سمة من سمات المبدع في مرحلة لا تتسم بالهدوء والوضوح، ففي الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، لم تكن الحركة التشكيلية قد تبلورت، وإنما أصلاً كانت تفتقد إلى الوضوح والتكامل ". [2] إن نزعة إل سعيد الانتقائية لاتقتصر على توظيف العناصر البيئية في منجزة العياني بل تعداها إلى حضور المعاني والأفكار داخل نصه البصري بعد إن يتفاعل معها ويضيف إليها من خزينة الذهني والحسي،وحين يتلقف إشارة من المحيط أو يشغف بجملة أو نص قراه فانه يتوقف عنده ويبدأ بتمعن ذلك والنظر فيه حتى يصل إلى الحفر في أعماقها حتى يفقد طريق العودة ويتيه في مجال الشقوق لتنتهي إمامه المسافة ولكن البحث لا ينتهي وجل اهتمامه انجل في تحويل الوجود إلى قيم فنية .[3]ويوما بعد يوم يرسخ الفنان التشكيلي العراقي فاضل نعمه أسلوبه المميز في معالجة الواقع بالرسم، فمشاهداته الحياتية، بكل غناها،تتجسد بأعماله المختلفة المعالجات التي دأب على توسيع مداها غرافيكيا وطباعة ورسم لوحته تكاد أن تكون رثاءاً متواصلا للإنسان ومحنه، بتفاصيلها المبثوثة بسخاء تظهر تشظيه ودوامة حياته المستلبة، فهي تشي بقوة التصميم والرمزية التي تضخ سيلا من الإشارات والأرقام والدوائر والعلامات تؤلف أسئلته ودهشته وسط فراغ ساكن إمعانا في إبراز الكتلة دائما هناك موضوع مركزي مجرد يومئ بتعقب أجزاءه والاستغراق به،فيشتت أجزاءه ويعيد تجريدها وتركيبها بفطنة ماكرة وبروح تخفي انهيارها تذكرنا لوحته ببنائية الستينيين من القرن الماضي، حيث اهتمامهم بالإنسان وإشكالية عصره ومحيطه الصاخب، وترى أثر المأساة والحرب واضحة بدلالاتها الرقمية ذات المعالم في ألوانه الصريحة التي يدخل فيها الأحمر والأسود بكل دلالاتهما المعلنة أنها لوحة صادمة بصرامة عنيفة،ويركز فاضل نعمة جل اهتمامه لإخراج اللوحة من بعدها المنظور، إلى العمل بحرية تامة على السطح، وإن كان بتصميمية عالية، لكن في أغلب الأحيان تكون هناك عفوية غير مفتعلة تقوده لجهات اللوحة والاهتمام بتفاصيلها، لذلك تضاعف لديه حجم العمل ليستوعب كل تلك التفاصيل بمهارة وإتقان عاليتين.[4]

---

[1] جريدة الصباح : فنون :رافع الناصري يختار ليؤسس متحفا للفن التشكيلي،موقع الكتروني.

[1] كامل، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مصدر سابق، ص 117 .

2 الزيدي،جواد :مدونة البصر وتاريخ الطين، المصدر السابق، ص15.

[3] النجار،كريم:مجلة ادب وفن،مجلة الكترونية،www.adabfan.com

الفصل الثالث

أولاً : مجتمع البحث : يشمل مجتمع البحث على لوحات فنية للرسم العراقي المعاصر ويتكون من أعمال الرسم العراقي المعاصر، موزعة حسب المدة الزمنية (1980 – 2009)، وحسب ما ورد في حدود الدراسة الحالية، وقد اطلع الباحث على مصورات عديدة للأعمال الفنية من المصادر(من كتب ومجلات متخصصة)، فضلاً عن شبكة المعلومات (الانترنيت)، والإفادة منها بما يتلاءم مع هدف البحث الحالي.

ثانياً : عينة البحث:أُختيرت عينة البحث بطريقة قصديه، وقد بلغ عددها (7) لوحة فنية، ووفق تسلسل وزمن ظهورها، ولأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيفها حسب فكره الموضوع المطروح معالجته في اللوحة، وبما يتناسب مع حدود البحث، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث من خلال الإفادة من المؤشرات التي سوف يتوصل إليها الباحث من خلال الإطار النظري للبحث وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد، وقد اختيرت الأعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الاتيه :

اولاً ــ تعطي النماذج المختارة فرصة الإحاطة بآلية اشتغال الأعداد في الرسم العراقي المعاصر وحسب شهرة هذه الأعمال وتأثيرها تاريخياً وجمالياً.

ثانياً: تباين النماذج من حيث أساليبها والتقنيات المستعملة، وبما يتيح المجال لمعرفة آليات توظيف الأعداد متجانسا مع ما انتهى آلية الإطار النظري من توصيفات حول موضوع البحث.

ثالثاً:إمكانية الإحاطة من خلال ثراء هذه العينات بالمفاهيم والرموز العددية المعرفية وتحليلها وفق المنهج السيميائي المتبع في هذا البحث المتقدم .

ثالثا : منهج البحث :

اعتمد الباحث منهج التحليل السيميائي، لتحليل عينات البحث، من خلال الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعداد في الرسم العراقي المعاصر ووفقا للخطوات الآتية : –

رابعاً : تحليل العينات :

العينة /1

اسم العمل/ رقم ثلاثة

أسم الفنان/ شاكر حسن أل سعيد

التاريخ / 1997م

القياس/70سم × 50سم

العائدية/ خاصة

تأخذ تكرار الوحدات الرقمية على السطح البصري هدفاً في مليء الفراغ والمساحات بوحدات طبيعية محورة، لتكون مشابهة لمثيلتها في ارض الواقع، حُمل المناخ العام للعمل بالهدوء والانسيابية التي توحد مفردات العمل داخل سطح العمل، التكوين العام للعمل متكامل انتشرت الشفرات فيه واحتلت مساحة اللوحة ما بين الشفرات الرئيسية والفرعية وإفرازاتهما، بنى الفنان آل سعيد لوحته على قاعدة لونية (ماروني+ الرمادي) يتداخل معها اللون الأزرق المتمثل بشكل الأرقام رسمت في فضاء اللوحة وبالألوان البرتقالي والأسود والأزرق وتتوزع بحركات مختلفة حول مركز اللوحة النظام العام لحركة العناصر (الشفرات) هي حركة

الإيقاع المتوحد الذي حافظ على توازنه المستمر في جميع نواحي اللوحة لعبت التقنية العالية للفنان في إبراز موضوعة العمل باستخدامه التسطيح والضربات السريعة للفرشاة واستخدامه لتقنية الكتابة بالأحبار كل هذه التقنية أوحت لنا بأننا نقف أمام نص فني أوقفنا في طفولتنا لنشاهد ونترقب كل التفاصيل الموجودة ويزيدنا الفضول أن نساهم في وضع لمسات أخرى عليه. أن التبادل الرمزي الذي حققه التوزيع الشكلي للعدد ثلاثة، في بنية اعتمدت الإيقاع المتناغم لإخضاع الشكل إلى ديمومة حركية توجه الإدراك البصري، في حركة للأعلى يقودها فكر الفنان، يقابله حركة أفقية يؤلفها الخط المستقيم بالاتجاه الأخر مع خط الأفق، إن التفعيل التعبيري الذي خضع إلى بنية العدد الشكلية مستقرة تحاول التلاعب في الإبعاد الخاصة المتمثلة في مفهوم هذا العدد وما يحمله من موروثات فكرية تستدعي أساطير ماضية أصل الكون والتي تتمثل في ثلاثة ألهه (أنيل – ننليل– تلمون) ولكل شكل رقمي حضوره الخاص وفاعليته الحركية وفق ما تمليه قدرته الشكلية والتعبيرية في الإفصاح عن أسباب ذلك التأسيس الحركي فلكل رقم لون وحركة وتعبير، وفي تمييز للاستعارة المكانية والرقمية للأشكال، إذ احتل الرقم (ثلاثة) مكانة مميزة في اقترانه بالنص،أذن هناك لغة مشفره لغة صورية خاصة بالفنان يخاطبنا بها وتخاطب المعجم الصوري لذكرياتنا لغة تحمل أيقونة التجريد ممثلة بأسطح لونية وأحرف وأرقام في هذا العمل تعامل آل سعيد في لوحته على مستويين من البث الأول مباشر على المستوى المرئي والثاني يقرب المضمون، كذلك أطلقت شفراته من المدرك المرئي إلى اللامدرك الشكلي ثم يدخل عالماً ممتداً من الإيحاءات والتأملات ليمسك بمعطيات البصر الخاصة بالمتلقي، وهو بذلك يحاول من خلال هذه العلامة العددية المتحركة على السطح التصوري اتصال المعنى بالتجربة مع رؤية مكثفة تشكلها المعالجة التقنية المتحققة في نسيج اللوحة استطاع آل سعيد أن يوصل خطابه الصوري الجمالي إلى عين المتلقي وشد انتباهه لفك الشفرات وأحالتها ومن ثم تأويلها إذن استطاع الفنان آل سعيد من خلال ما تقدم من أن يتوصل بلغته المشفرة التي تكونت هويته (أسلوبه) في الرسم الحديث مع متلقيه تداخل الشفرتين أعطت لغة تفاهم وتواصل بين الطرفين (المرسل والمتلقي) أفرزت بذلك شفره إيحائية تأويليه لا محدودة تكون على سطح اللوحة الذي حملت عنوانها،مما تقدم نستنتج أن العمل أنبني على نسيج من الشفرات المتداخلة والمتشابكة نستل منها الشفرات التالية:

- شفرة رقمية دخل بها الرقم ثلاثة ونحيله إلى شفرة اجتماعية تاريخية مرتبطة بعالم الطفولة والصبا .
- شفرة حروفية باللغة العربية تحمل الإحالة نفسها .
- شفره لونية اكتست بالموروث الاجتماعي .
- شفره رمزية الذي احتوت على الرموز .
- شفره أشارية هذه الشفرتين الفرعيتين تولد شفره فرعية ثالثة هي الشفرة الدلالية كل هذه الشفرات تصب في مجرى الشفرة التأويلية المتولدة تحت سقف شفره بناء الحبكة للعمل.

العينة/ 2
اسم العمل/ تكوين
أسم الفنان/ فاضل نعمة
التاريخ/ 2004م
القياس/80 سم × **60 سم**
العائدية/خاصة

إن آلية العمل الفني عبارة عن ثنائيات متعددة منها ثنائية (الحضور والغياب – الظل الضوء)(الأبيض– الأسود)(مفردة الرقم 7) لم يصرح الفنان بها في بعض ثناياها مباشرا وأناب عن ذكرها ضمنا و، كل ذلك يعد أقوى من ذكر المفردة لو تشكلت واقعيا أو لغويا ومن هنا تشكلت لدينا أيضا ثنائية : الحضور/ الغياب وبنية الغياب في هذه الحال تكون ذات أهمية قد لا تقل عما يكون لبنية الحضور، فالبنية الأولى تؤكدها الثنائية الضدية في شكلي: الظلمة/ الشكل المثلث الرئيسي(مجموع الألوان) (السلبي في مقابل الإيجابي) وهي تقابل زمنياً (الآن/ أمس)، والبنية الثنائية الأخرى يؤكدها الأبيض/الأسود، إذا اجتمع غير العاقل (الأبيض–الخلفية) وهي السلب الأول وغير العاقل (الأسود) وهي السلب الثاني، واجتماع السلبين يعطي الإيجاب، ويمثل حركتهما الدعوة للخروج من حالة السلب والتوتر إلى حالة الإيجاب والانفراج والتحرر بعد الضيق والشدة. إذا تأملنا شكل المثلث نجد حركته تسير من حياة إلى موت(من أسفل إلى اعلي)، حيث نجد حركته انكساراً قوياً وصراعاً عنيفاً بين تجربتين تجربة الحياة وتجربة الموت، ولهذا تداخلت فكرة السرمدية، فأصبحنا أمام ذات الفنان وذات التحرر البديلة، ويمكننا أن نرجع سبب إضفاء صفة التحرر على الموت إلى كون الفنان قد تذكر تجربته بالحرب (القادسية – تحرير العراق) فأحدث ذلك في كيانه خلخلة واضطراباً أفقده واقعيته فلجأ مباشرة إلى التجريد العالي، ليضفي عليها صفة الأبدية المؤرخة بالأرقام، وتتجه الإشكال اللونية في العمل الفني نحو منظور علوي اتخذه الفنان لكي يرمز لحركة الشكل الأساسي المتحرر، أما النسق الذي ينبني عليه فهو نسق من التباين بين بنية ضوئية وبنية ظليه أخرى مصاحبه تتمحور حول فكرة المتضاد الكشفي،والدور الذي تؤديه البياضات (الضوء) كمؤشر على أمكانية الاستمرار بكونه العنصر البصري الذي يمكن أن ينجزا هذا الدور،فحيث يختلط الضوء مع عنفوان الحركة ينتج عنصر مؤشر على بيان نسق (حرية) وحيثما يغيب الضوء ينبثق الظل في محتوياته كقيود حركية (استعباد)، بدئنا ألان نميز الانتماء الأسلوبي لعمل الفنان هذا، ونزوعه إلى تأكيد لا نهائية من نوع خاص تنبني على التوثيق الزمني من خلال الأرقام الموجودة (17 – 9 – 7) للعمل الذي يعمل في ألظلمه، وهكذا انطلاقا من مبدأ التداخل الذي تقوم التشكلات على أساسه وبعد توسيع مفهوم التشكل ليشمل مستوى المتشكلات التعبيرية إلى جانب التشكل الدلالي عن طريق تفكيك محتوى بنائية العمل إلى مجالين : المجال البنائي والمجال الدلالي، ومن خلال المجال البنائي نجد أن الأشكال تنبني على فكرة الحركة والتحرر، فالأشياء تشترك في الشكل لكن على مستوى البنية الدالة ليقوم الخطاب اللامتناهي الذي يعمل على تقاطع دلالي يتموضع على فكرة البقاء والتحرر من القيود.

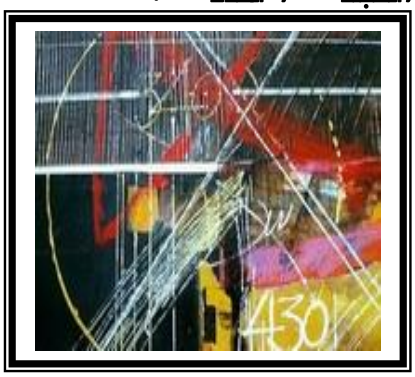
نستطيع أن نستنتج مما تقدم أن حركة الأشكال تبث الشفرات آلاتية: شفرة الحرية – شفرة التكرار– شفرة – شفرة وحدة ثنائية الألوان.ومن خلال هذه قراءة الشفرات نخرج بالنتائج التالية:

– مستوى الحرية المطلقة للإنسان، وبالتالي تبقى القيود المتعلقة وقتية خالية أو مقتصرة على صفة زمنية زائلة.

– المستوى المعنى الضمني: يشمل كل لغة الأشكال الموجودة والتي يستعين بها الفنان لإضفاء دلالة يعبر عنه صراحة.

– مستوى المعنى الكامن: هناك معان تنبعث عن اللاوعي دون تدخل إرادة الفنان أو المتلقي أحياناً، فيرصدها المحلل ويبرزها إلى الوعي في تحليله مثل هذه الأشكال(x x x x) قد توحي إلى رقم (40) .

– مستوى المعنى الخفي: تلك المعاني التي لا يحتوي عليها النص الصوري الظاهر للخطاب، ونحتاج إلى مفتاح لتأويله خارج النص.



العينة /3

اسم العمل/ تكوين

أسم الفنان /محمد مهر الدين

التاريخ / 2006

القياس/120سم × 90سم

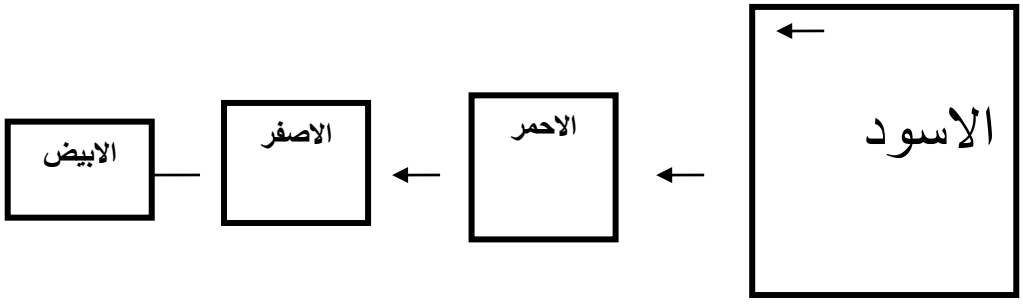
العائدية / خاصة

إن اللوحة علامة مفردة تشتغل على مساحة لونية تتحدد من خلال المفردات الموزعة على سطح العمل الفني وفي هذا النسق نجد تكرارا للأعداد من الناحية الشكلية وكأنها تحقق وجود واقعي لشيء يعتبر علامة عبر خصائصها الكونيه لها بمراعاة تشكلها الواقعي كتركيب لمجموعة من العلامات الفرعية المتجسدة ماديا وجماليا، فالنص عبارة عن أربعة أجزاء ثلاثة غامقة باللون الأسود والأخر باللون الأصفر يتخللها مجموعة من الخطوط المستقيمة قاطعة العمل إلى أربعة أجزاء أيضا وخط منحني على شكل نصف دائرة،ويشتغل اللون الأسود الذي يغطي تقريبا المساحة العمل الكلية علامة مركزية تمنح العلامات الأخرى نوعا من التوافق اللوني وهذا المظهر يمكن رصده في المساحة الكلية للعمل ويدخل في التركيبة الرئيسية مجموعة من الخطوط والألوان الباقية وهو الأقرب والاهم الذي حمل كل الشفرات التي أطلقها الفنان.التكوين العام للعمل هو تكوين أفقي من جراء الشكل المحدد ولإيضاح ذلك الرجوع إلى الخطاطة التي تبين النظام الخطي الذي انبنت عليه هيكلية اللوحة، فالألوان السائدة في العمل تتمثل في اللون الأسود والأبيض والأصفر والأحمر وهي دلالة رباعية أيضا في النص وفي محاوله لتقطيع هذا العمل الفني، يمكن ضبط التقسيمات البنائية للنسق الخطي إلى أربعة وحدات كما في الشكل الأتي:

الأعداد المتكررة (ظاهر – مغيب) = علامات كاشفة. خطوط مستقيمة = أرضية اللون الواحد سيادة .

حضور / غياب. حركة / سكون .

إن هذا التقطيع يشكل الوحدات التركيبية للعمل الفني، والتي تتحدد حولها البنيات الأخرى، ويمكن تلمس بنية التسطيح والتقابلات المتضادة بين الألوان وتمظهرها على السطح في بنيه أخرى هي بنية الامتداد اللامتناهي التي تحوي كل العلامات في نظام يعتمد على مبدأ التكرار في الخطوط إلى مالانهايه . ويهيمن على العمل الفني، الألوان (الأسود الأحمر الأصفر الأبيض) ويوضح الشكل الأتي نسب الألوان :



إن النسق الذي تقوم عليه هذه البنية هو نسق المتحرك، وهي بنية جذب، ويتبنين على حركة النص من خلال حركة الخطوط وتوزيع كتل اللون الأسود، ومن هذا التشكل تظهر لنا الدلالة ألعامه للنص المختـرق، وتقوم بنية التحريك والاختراق على مجموعه من العلامات:

اللون الأسود = بنية انغلاق علامة مهيمنة

الأحمر= علامة مصاحبة الأصفر = اتجاه مضاد الأبيض = التحرر

وهكذا مع دراسة هذه العناصر واكتشاف نسق العلاقات الاتصالية يمكننا الكشف عن قانونين رئيسيين يحكمان هذه العلاقات التوزيع اللوني ولانفتاح في بنية التجريد ويحققه تكرار الإعداد والخطوط ،يمكن اعتبار هاتين العلامتين وحدتين رمزيتين , وهما في داخل هذا التصميم تمثلان دلالة مغلقة نتيجة تعيين الأعداد المتكررة وتضمين لتكرار الخطوط باتجاهات مختلفة،ونستطيع إن نتوصل من خلال ما تقدم إلى أهم الشفرات التي يبثها هذا النص وهي:

شفرة التكرار تخضع مستوى اللون الأسود (سطح الجدار الخلفي للعمل) شفره لونية مستوى الأحمر (شريط ممتد على شكلX) شفره لونية. شفرة الألوان الأسود لون الحزن- الأحمر لون التحدي للصعاب - الأصفر ترقب- الأبيض السرمدية .شفرة غياب المركز وهي الصورة المجردة التي حملت طابع التمثيل جاءت من خلال الخطوط الممتدة والذي حددها شكل الأعداد وانتشرت داخل المستطيل الرابع وهو النظام العام التي انبنت عليه اللوحة.يحيلنا إلى شفره انتشرت في السبعينيات. وهي التأثر بالكولاج والتقنيات وخامات أخرى مصاحبة وتحول الرسم في سياق تلك الفترة من شفره التجسيد إلى شفره التسطيح المتتبع لأعمال مهر الدين يجد اختلاف كبير في أسلوبه أي الشفرات المستخدمة داخل العمل. شفرة الامتداد اللامتناهي وهي أبجديات لغته الصورية في تتطور مستمر يواكب لغة العصر كي تستمر لغة التفاهم والتواصل بين النص والمتلقي.عملت الشفرة الدلالية التي منحت العمل دلالات سياسية أدخلت هنا شفره فرعية وهي (الشفرة السياسية) حبك الفنان شفراته بوعي ودراية وبتخطيط مسبق للعمل وإعطاء رسم الحرية فحُملت الشفرة التأويلية لهذا العمل بطاقة تأويليه عالية مستويات العمل أنبنى العمل على عدة مستويات لونية مكونة شفرات مختلفة

النتائج,الاستنتاجات, التوصيات, و المقترحات

أولاً: نتائج البحث

1. من خلال الدراسة توصل الباحث إلى النتائج الآتية :-
2. الفرق بين العدد والرقم: الأرقام ليست أعدادا وإنما هي أشكال تكتب بها رموز الأعداد، وإذا كانت الأعداد ليس لها آخر فإن الأرقام عددها عشرة.
3. الأرقام العربية اسم يطلق على سلسلة الأرقام المستخدمة في العالم، وقد اختلف اصلها فمنهم من يقول ان اصلها من الهند ومنهم من يقول غير ذلك.
4. يمتلك العدد سلطانا في حضارة بلاد ما بين النهرين لان العدد يمتلك دلاله رمزية إلى جانب القيمة المميزة في الحساب والرياضيات ويتحكم هذا الرمز مقدارا كبيرا من الحقائق والشعائر، ويبدو انه ظهر في بعض اعمل الرسامين العراقيين كم في عينه (1).
5. هنالك عده اراء في ماهيه السيمياء فمنهم من يعتبر السيميائيات علما، وثان يجعلها منهاجا، وثالث يتخذها نظرية عامة.
6. موضوع السيميائيات تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب والعلامة .
7. على فكرة مبدأ شكل الحرف العربي في انتاج اشكالة داخل النص بل تعدى ذلك الى توظيف الارقام غير العربية بل وحتى بعض الحروف التي ترمز الى ارقام بصيغة جدول التوافقي كما في العينة (1-2-3).

8. عملية أنتاج شكل خالص في الفن يرتبط بمدى رؤية الفنان للشكل فبعض الفنانين حاول ان يـزاوج بـين شكلي العدد أي بين عربيته ومثيلة في الحضارات الاخرى في محاولى للوصول الى شكل هجين لكن جديـد وغير تقليدي كما في العينة (2).

9. المزاوجة الحرفية العددية والذي اصبح أسلوباً في الفن العراقي هو ليس وليد لحظة انيةً , وانما هو نتيجه لابراز العناصر الواقعية الميالة الى الابداع كون ذلك يتماشى مع مبدأ الفكرة المجردة عند الفنان العراقي كما في العينة (3) .

10. هيمنت الرموز الرياضية والهندسية بأسلوب واضح المعالم وباستخدام تقنية المتضادات بكل أشكالها وهي ما تسمى بالاستعارة الرياضية المطلقة للرموز وتوظيفها داخل النص توظيفا جماليا كما في العينة (1-2) .

ثانياً /الاستنتاجات

من خلال ما تقدّم من نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي :-

1. العلامة بصورة عامة , والفني منه خاصة لا تحدها حدود زمانية أو مكانية معينة .
2. اهتم الفنان العراقي في مرحلة التسعينات بإشراك المتلقي في عملية الخطاب الفني, كونه عنصرا فعالا في عملية الإنتاج .
3. السيمياء هي إيجاد الاصل الاول للبناء الشكلي والرمزي والدلالي حتى يمكن من خلالـه إيجـاد الاطـر المفاهيمية على مستوى البنية الداخلية أو الخارجية للعمل الفني .

ثالثاً / التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

1. عقد الندوات العلمية بالمفاهيم العددية بدلالة الفن .
2. تشجيع حركة البحث العلمي لدراسة مفاهيم الاعداد واثرها في الحضارات الانسانية.

رابعاً / المقترحات .

أستكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية يقترح الباحث دراسة العناوين الاتية :

1. جماليات الشكل الرقمي في الرسم الأوربي الحديث .
2. بنية الشكل الرقمي في الخطاب التجريدي العراقي.
3. مفهوم العدد عند شاكر حسن ال سعيد.

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب المطبوعة :

القران الكريم

1. ايكو،امبرتو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصـوص الحكائيـة، ط1، ت : أنطـوان أبـو زيد،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان .
2. بارت،رولان: أساطير، ت. سيد عبد الخالق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
3. البستاني،فؤاد افرام: منجد الطلاب، ط2،دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1986 .
4. البسيوني، محمود: الفن الحديث، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1965.

5. بيرس،تشارلز:تصنيف العلامات، ت: فريال غزول، ضمن كتاب:(أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) (مدخل إلي السيميوطيقا) إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ب.ت.

6. بنكراد،سعيد :المؤول والعلامة والتأويل،، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999 .

7. الدواي،عبد الرزاق:موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1992.

8. حكيم،راضي،فلسفة الفن عن سوزان لانجر،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

9. جون، ستروك :البنيوية وما بعدها،ت:محمد عصفور،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1996.

10. راي،وليم: المعنى الأدبي، ط1، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987.

11. الرويلي،ميجان،وسعد البازعي:دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط 3،2002.

12. ريتشارد، أ: مبادئ النقد الادبي، ت:مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1963.

13. ريد، هربرت:معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، بغداد، 1986.

14. سعد الله،محمد سالم:مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي،جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2007 م.

15. السعدون، صبار:وضع النقد من النقد الجديد الى البنيوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

16. سعد الله، محمد سالم:مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي).

17. سعيد،شاكر حسن:الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط،1988

18. سليم، نزار : الفن العراقي المعاصر، فن التصوير،ايطاليا، ميلانو، 1977، .

19. شولز،روبرت:السيمياء والتأويل،ت:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت .

20. صالح، قاسم حسين: في سايكولوجية الفن التشكيلي(قراءات تحليلية في اعمال بعض الفنانين التشكيليين)، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

21. الشيخ، محمد، وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، 1996 .

22. عبد الرحمن،نازنين عمر:العدد في القران الكريم،دار دجلة،المملكة الأردنية الهاشمية،ط 2، 2010م.

23. عروي،محمد إقبال: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة "عالم الفكر"، الكويت مج 24، ع 3، 1996.

24. عناني،محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انكليزي عربي)،ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان،1997م.

25. فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت لبنان،1965.

26. كامل، عادل:الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد،وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب الفنية (43)، 1980 .

27. كامل،عادل:التشكيل العراقي التأسيس والتنوّع،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،2000 .

28. كيرايلام، سيمياء المسرح والدراما. ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي لبنان، ط 1992،1
29. لوزان، سارتك: الفن العراقي المعاصر،طبع في ميلانو ايطاليا، 1977م .
30. محمود،زكي نجيب:قصة الفلسفة الحديثة،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، 1998م.
31. مبارك،حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب، ط 1987.
32. هوكنز،ترنس:البنيوية وعلم الإشارة،ت:مجيد الماشطة،ط 1،بغداد،1986م.

ثانيا:الرسائل والاطاريح

1. الحداد، هناء مال الله:النظم المنطقية لفن الرسم،اطروحة دكتوراه جامعة بغداد،2004م
2. محمد،بلاسم:التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999 .

ثالثا:الدوريات

1. أل ياسين،محمد حسين:الأرقام العربية في حلها وترحالها،مجلة أفاق عربية،السنة الخامسة،العدد 12،1980م.
2. حكمت،الأسود:قدسية العدد سبعة في حضارة وادي الرافدين،مجلة أفاق عربية،العدد 4،السنة التاسعة،1985م.
3. الزيدي،جواد:مدونة البصر ارث الطين وذاكرة الزيت،سلسلة تصدر عن جريدة الصباح.
4. جبرا، جبرا ابراهيم: جذور الفن العراقي.
5. السموري،محمد:نظرية الأعداد ومرجعيتها الرمزية،مجلة ديوان العرب،سوريا،30 أيار 2007 .
6. إيكو، أمبرتو: قضايا الدليل الفلسفية، ت : حسن الطالب، مجلة علامات، المغرب، ع (16)، 2001.
7. الراوي، نوري : حركة الفن العراقي المعاصر في أيامها الأولى، مجلة المثقف العربي، العدد4، السنة الثالثة، بغداد، 1971 .
8. القره غولي، صالح عبد الكريم : مسيرة الفن في العراق: مجلة الأكاديمي، مجلة متخصصة في الفنون، العدد17،مجلد 5، السنة الخامسة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1997.
9. كيم،سانكدو:حول مشروع تاريخ السيميوطيقا،ت:محسن اعمار،مجلة علامات،المغرب،ع (21)، 2004 .

رابعا :شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت)

1. النجار،كريم:مجلة ادب وفن،مجلة الكترونية،www.adabfan.com
2. ناصف،مصطفى:بعد الحداثة صوت وصدى جدة، نادي جدة الأدبي الثقافي.(موقع الكتروني).
3. كريم عبد،جريدة الصباح،الأرقام والميثولوجيا وتفسير الكون (www.alsabaah.com)
4. جريدة الصباح : فنون :رافع الناصري يختار ليؤسس متحفا للفن التشكيلي،موقع الكتروني.
5. جريدة الاتحاد الكردستان جريدة يومية سياسية موقع الكتروني،.alitthad.Comwww
6. امعضشو، وليد :ما هي السيميوطيقيا والسيمولوجيا،مجلة ديوان العرب،30 ايار 2002.(موقع الكتروني ديوان العرب،www.diwanalarab.com)