الفن التشكيلي والعمارة بين الاشتغالات الوظيفية والأنظمة الشكلية

ندى عايد يوسف
الجامعة المستنصرية كلية التربية الأساسية / العراق
Plastic art and architecture between functional functions and formal systems
Nada Ayaid Youssef
Mustansiriya University
Faculty of Basic Education. Iraq.
hirabosh99@yahoo.com

المستخلص

إن منطق الإزاحة والتحول والإقصاء لم يطل النسق في منطقة الرسم والنحت والسيراميك فحسب؛ بل صار التحول شاخصاً مع التطورات العمرانية الهائلة التي أصبحت مع بداية الألفية الثالثة من ضروريات الحياة العصرية التي تعكس أهمية ورقي مجتمعاتها. وعليه توجه المعماري والفنان إلى مناطق مغايرة للبحث عن انساق جديدة منبثقة منها. لتحقيق التفرد والتغريب من كيفيات التقابل والتداخل بين الفنون التشكيلية، والشكل الخارجي والداخلي للعمارة. والإسهام في تحويل وارتقاء المبنى الأصم إلى عمل فني يدخل دائرة العالمية وينبثق من جدلية الجمال والوظيفة. ولهذا جاء هذا البحث بعنوان (الفن والعمارة بين الاشتغالات الوظيفية والأنظمة الشكلية) للكشف عن العلاقة بين التشكيل والبيئة المكانية.

اشتمل البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول إشكالية البحث، واهميته، وأهدافه المتمثلة بالكشف عن الأنساق الفنية التي تقترحها الوسائط الجديدة المنبثقة من البيئة المكانية.

وتكون الفصل الثاني من ثلاثة مباحث، الأول يسلط الضوء على التقابل المتبادل بين الفن والعمارة، اما الثاني فيوضح اشتغالات العمارة والتشكيل في عصر ما بعد الحداثة، بينما الثالث فيسلط الضوء على الخطاب الفني والعمارة التفكيكية. ويهتم الفصل الثالث اهتم بتحليل العينات. فيما تضمن الفصل الرابع أهم النتائج التي تم التوصل اليها.

الكلمات الافتتاحية: الفن التشكيلي، العمارة، الاشتغالان الوظيفية ، الانظمة الشكلية

Abstract :

The logic of displacement, transformation and exclusion has not only taken system in the area of painting, sculpture, and ceramics; the transformation has become personalized with the tremendous urban developments that have become the necessities of modern life that reflect the importance of their societies. Thus, the architect and artist went to different areas to search for new patterns emanating from them. To achieve uniqueness and alienation of the modalities of the intersection and overlap between the plastic arts, and the external and internal form of architecture. And contribute to the transformation and elevation of the building into a work art enters the world and stems from the controversy of beauty and function. This research entitled "Plastic art and Architecture between Functional and Formal Systems" to reveal the relationship between formation and the spatial environment.

This paper contains four chapters. The first chapter includes the problem of the study, its importance and the aims, Which is to reveal the technical system suggested by the new media emanating from the spatial environment. Chapter two, however, includes three sections. The first section focuses on On mutual interchange between art and architecture, the second explains illustrates the preoccupations of architecture and formation in

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

postmodernism. While the third section focuses on the technical discourse and deconstruction architecture. The third chapter deals with analyzing the samples. Finally, chapter four includes the ending results.

Key words: plastic art, architecture, functionalism, formal systems

المقدمة

سجلت المنعطفات النسقية في الفن ظهور سياقات جديدة ساعدت على إحداث تداخلات مع المجاورات المعرفية مما أسهم في انتقال اللوحة الفنية خارج حدودها المفروضة. والتوجه نحو سياقات الأماكن لتكتسي بشمولية ثقافية تحقق أهداف خطابها الجمالي. هذا التحول الجوهري أدى إلى محاولة تحرر الفن من نظريات الجمال والبحث عن كيانات تشكيلية تجسد عليها أشكاله التعبيرية. فكانت العمارة هي الشاخص الذي تتقابل على جدرانه الفنون المختلفة وبوسائل ووسائط متباينة يدفع نحو تشكيل أنموذجا منفذ على شاشة أو مرسوم أو منحوت على الجدار مباشرة. وقد يأخذ شكلا انسيابيا مع طبيعة المكان الذي يحويه ويكون مكملا له. من شأنه أن يسهم في زحزحة المؤسسة المتحفية لصالح خطاب يحمل ثقافة جماهيرية موجهة إلى كل الأعراق والأطياف. هذا التدفق الخطابي الحر احتاج الفن والعمارة كوحدة متكاملة، ومندمجة كجزء مهم وتكميلي لتصميم العمل. ليعلن عن تقابلاً فنياً إعلامياً يهيمن على حمى عصر اتسم بالسرعة والحركة. هذا التنوع الحيوي احتاج إلى فلسفة نسقية تسمح باكتشافات تستوقف المتلقي وتسهم بالتواصل مع الصورة المبثوثة عبر بيئة المكان تحت مسمى الفن والعمارة.

وعلى هذا الاساس بدأت مشكلة الفن وأتجاهاته تتمدد على أكثر من سياق سواء بالإنتاج او التلقي، وصار استيعاب هذه المتغيرات يرتبط بثقافات متعددة أو أحادية مهيمنة. لذا لا تقتصر الاشكالية في البحث عن علاقة العمارة في الفنون، بل تمتد نحو رصد التحولات النسقية نتيجة الانفتاح على مفاهيم ورؤى مغايرة. وفي ضوء هذا الجدل يكون الفنان والجمهور منقادين لقيادة ضغط الوسائط التي تقرر النسق الثقافي العالمي وتغيّر من عدته لإبهار الجمهور وتحقيق المتعة والإثارة على وفق ما يبغي تحقيقه من اهداف.

وفي ضوء ذلك يمكن وضع هذه المشكلة أمام التساؤلات الآتية:

١. هل تغير مفهوم الرسم على وجه الخصوص ومفهوم الفن على وجه العموم؟
٢. هل تؤثر العمارة في الأساليب الفنية المعاصرة؟
٣. ما اثر التلقي في توجهات الفن المعاصر؟

كما باتت فاعلية اندماج المجالات المكانية؛ مع الفنون التشكيلية والبحث في العلاقة الناتجة من ذلك التداخل، من الامور المهمة لتأسيس انظمة جديدة تستوعب التحولات الجديدة بغية اعادة قراءة الاعمال الفنية والكشف عن الخطاب المضمر على وفق مبررات التواصل التي صارت من اساسيات الطرح الفني.

أهمية البحث:

تمثلت في إيجاد أنظمة قراءة تتلاءم مع المعطيات الجديدة، للاستحواذ على معانٍ مغايرة عن طريق إستثمار نتائج التداخل المعرفي للإعلان عن نظام خطابي ثقافي عالمي له دلالات تظهر بعد الانتهاء من قراءة وتحليل وتأويل كلي للعمل الفني، ويسعى الى استيعاب الاشكالية التي اثارها التداخل بين الفنون التشكيلية والعلوم المعرفية. وتحويل هذا الفهم لاستيعاب الاعمال غير المألوفة، الناتجة من متتالية التحولات النسقية، وتكوين آفاق معرفية جديدة للوقوف على طبيعة تلك التحولات.

أهمية البحث: تكمن في تفعيل العمارة التي تتخذ من الفن وسيلة لبناء علاقات شكلية وفكرية وتقانية جديدة. تكشف عن المعاني المضمرة داخل العمل التشكيلي. وعليه تأتي أهمية هذا البحث في الوقوف على بعض المتغيرات العالمية للفن، ومعرفة موقع التشكيل واهميته في تلك المنظومة. بالإضافة الى فهم السياق العالمي باستقراء المفاهيم الجديدة التي اسهمت في احداث التبدلات في بنية الفنون التشكيلية. ورصد الارتداد التاريخي في الفن لاحداث انزياح في نسق الرسم. والكشف عن اتجاهات هذه التحولات.

ومما تقدم تتحدد اهداف البحث في:

١. الكشف عن أثر العمارة في فن التشكيل المعاصر.
٢. الكشف عن الأنساق الفنية التي تقترحها الوسائط الجديدة المنبثقة من البيئة المكانية.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

حدود البحث: تمتد من العام (٢٠٠٦) ولغاية العام (٢٠١١). باعتماد الاعمال الفنية ذات العلاقة بموضوع البحث التي تم استحصالها من المواقع الالكترونية. بتحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي للبحث في أنساق فن الرسم المعاصر والاعمال الفنية التي تشكل نماذج البحث والتي تتوافق واهدافه ضمن الحدود المذكورة.

تحديد المصطلحات:

يقال في معجم (تاج العروس) وَظَّفَ عليه العَمَلَ وهو مُوَظَّفٌ عليه. اما المُواظَفَةُ: فهي المُوافَقَة والمُوَازَرَة والمُلازَمَة. اما في (لسان العرب) فقد جاء، وظَّف الشيءَ على نفسه ووَظَّفَه توظِيفاً أي أَلزمها إياه.(موقع معاجم، انترنت).

التعريف الاصطلاحي: هو "استثمار نشاط من اجل تحقيق التكيف المطلوب لأداء معين بأكبر قدر من الاستفادة الممكنة". (عبو، ١٩٩٧، ص٥٧).

ويأتي أيضا بانه " استيعاب الشيء والسعي لدراسة انعكاساته في العمل الإبداعي وفق درجة الاستيعاب هذه". (التميمي، ١٩٨٩، ص٩٠).

التعريف الاجرائي: هو عملية فكرية وتطبيقية ترتبط في مجموعة من المهام التي تسهم في تحقيق أهداف ابداعية الموجودة، والتي تحمل طابع جمالي تعبيري واخر نفعي لتحقيق الغايات الخاصة بالعمل الفني.

النظام: System

التعريف اللغوي: جاءت كلمة **النظام** بمعنى: الترتيب والاتساق ، أما **اِنتظَم** و**اِنتظام** أي اتساق، وتناسَق، وتآلف. واستقام. واِنتظام الأشياء أي ضم بعضها إلى بعض. (أبو العزم، انترنت)

نظَم الشيءَ إلى الشيءِ **ينظِمهُ نَظْما** و**نظَم** الأمر أقامهُ وانتظم أي اتَّسق واستقام وقيل الألفاظ المترتّبة المسوقة المعتبرة دلالتها على ما يقتضيهِ العدد والنظم الطبيعي.(ابن منظور، انترنت).

وجاء عند (جميل صليبا) بالمعنى العام هو أحد مفاهيم العقل الأساسية، ويشمل الترتيب الزماني والمكاني والعددي والأجناس والأنواع وغيرها. والنظام في المنطق الرياضي هو الترتيب والاتساق بين الحدود. أما بالمعنى الخاص فهو الصف موجودات أو وقائع. (صليبا،١٩٨٢، ص٤٧١).

التعريف الاصطلاحي:

قال (رسكن) النظام والتنظيم هو "وضع اشياء عديدة معا، بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا". (أبو ناصر، ١٩٧٩، ص١٤٥).

بينما وصف (ارنهايم) **النظام** "بانه عملية تدخل في مجالات كثيرة لتكون عدة مواد او جزئيات تتضمن نظماً ثانوية وتجمع في نظام واحد وتحقق حالة التجانس الكامل". (Arnhiem, 1997, p. 162)

التعريف الإجرائي: هو الفاعل الناتج عن العلاقات البنائية في الوسيط البصري. والذي يحكم بسياق.

ثانياً: الشكل: Form

التعريف اللغوي: الشَّكْلُ: تشتق كلمة الشكل من الفعل **شكل** ويدل على المماثلة. كان تقول هذا شكل هذا، أي مِثله. (ابي الحسن، ٢٠٠١، ص٥١١).

وورد في (معجم لسان العرب) **شكَل** الأمر **يشكُل شَكْلاً** التبس. و**شكَل** الكتابَ أعجمهُ أي قيدهُ بعلامات الإعراب وأزال عنهُ الإشكال والالتباس. و**شكَلها** شكَّل الأمر، والشيءَ صوَّرهُ. **وشاكلهُ مشاكلةً** وافقهُ وماثلهُ. وأشكل الأمر التبس. (الانصاري ، انترنت).

وورد تعريف **الشكل** في (المعجم الفلسفي) على انه "هيئة الشيء وصورته، وأيضا هو المثل والشبيه والنظير. وللشكل حدد لهما معنيين الأول الشكل الهندسي هيئة للجسم أو السطح محدودة بحد واحد، كالكرة، أو الدائرة، أو بحدود كثيرة كالمثلث والمربع، ولا يشترط أن تكون حدوده محدودة العدد. أما الشكل المنطقي فهو الهيئة الحاصلة في القياس من نسبة الحد الأوسط إلى الحد الأصغر والحد الأكبر". (صليبا، ١٩٨٢، ص٧٠٧).

التعريف الاصطلاحي:

أن الشكل بالمعنى الأفلاطوني هو "شيء ما أولي، ترمي المادة إلى الانشغال به، وانه مبدأ ذهني ذو نظام يدير المادة". (فيشر، ١٩٩٨، ص١٤٢).

بينما عد (كروتشه) الشكل بأنه تعبير حدسي. ويعترف بان ما ندعوه شكل يمكن أن يكون مضمون فان هي إلا مسالة اختيار للاصطلاح "لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل وأن الشكل يملأ، وان الإحساس إحساس مشكل وان الشكل شكل يحس". (ويليك، ١٩٨٢، ص٤٧).

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

أما (شاكر عبد الحميد) فقد عرف الشكل بأنه "التعبير الخارجي عن الأفكار الجمالية". (شاكر، ٢٠٠١، ص١٠٤).

وعرفه (جيروم) بأنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط بينها، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها عناصر العمل موضعها في العمل كل بالنسبة للآخر، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر". (ستولينتز، ١٩٧٤، ص٣٤٠)

وعند (سينكلير) هو "مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، اذ تتجمع الصفات الحسية وتعطي كلها معاً شكل الشيء،فاذا كان هذا الشيء مركباً من اجزاء متعددة فالتنظيم هو الذي يطلق على مجموع الاجزاء وعلاقاتها بعضها ببعض". (سنيكلير، ١٩٨٦، ص٢٥).

وعرف (جان برتليمي) الشكل بانه "مجموعة الروابط الداخلية، او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل تمام كيانه وهو الشي الذي يستطيع ان يضم هذه الكثرة في وحدة الكل وان يدخل اجزاءها في موضوع العمل جسدا منتظما". (برتليمي، ١٩٧٠، ص١٢)

بينما (هربرت ريد) حدد ثلاث معاني للشكل هي "المعنى الإدراكي الحسي، وثمة شكل بالمعنى البنائي: تناغم معين أو علاقة تناسبية للاجزاء مع الكل وكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم، ومعنى ثالث، يعد فيه الشكل تمثيلا للفكرة، ربما يتضمن صورا طبيعية أو من نوع لا تشخيصي". (ريد، ١٩٨٦، ص٨٩-٩٠).

التعريف الإجرائي:

الشكل: هو الكل الناتج عن أنظمة بنائية فاعلة.

الفن: Art هو كل فعل تركيبي ينجز عملاً فنياً ويحوي شكلاً مادياً او تخيلياً. يُفسر اعتمادا على نظام العلاقات بين العناصر داخل سياق معين، وعلى النهج التداولي بغض النظر عن معناه المعجمي والتاريخي والدلالي. والذي يتغير معناه مع تغير الاليات والوسائط المعتمدة في انجاز ذلك العمل. وعليه يكون تعريف الفن والعمارة هو كل تشكيل بصري يتعدى حدود البعدية والاتجاهات المكانية.

الفصل الثاني: التقابل المتبادل بين الفن بالعمارة

أحدثت (الباوهاوس)، شكل (١). انتقالة كبيرة في الفن بإعلان (فالتر جروبيوس) عن توصيف جديد للتشكيل عندما قال **"نحن بصدد إقامة بناء للمستقبل، بناء يجمع العمارة والنحت والتصوير معا في وحدة واحدة، هذا البناء سيرتفع يوما نحو السماء بيد ملايين العاملين كرمز من الكرستال لإيمان جديد"**. (كلي، ٢٠٠٣، ص١٠). وأسهمت في ما بعد في قلب المفاهيم واختراق الصرح التشكيلي المنغلق والمتعالي بمدارسه، والانفتاح نحو كل الفنون وتجاوز مفهوم الجمال نحو إحداث تقابل الجمالي مع الوظيفي والتصميم. وداع إلى الجمع بين الفنون والتقانة والخيال الإبداعي ضمن إطار العمارة التي أصبحت الهدف الأسمى لكل إبداع فني ومتحفٍ وظيفي الذي يضم كل الفنون. هذا التوصيف توجه نحو إلغاء الذاتية ونفي الحاجات النفسية والتي اعتمدها التشكيل لعشرات السنين. وبهذا **"يحتاج الإنتاج المعاصر إلى إعادة تعريف لا للأسلوب وحده بل في إنتاج الرسم ذاته وكيفيات التقابل بينه وبين العمارة التي أصبحت ميدان العرض الأول.. وكما تخرج علينا البنايات على أنها صروح نحتية تؤدي وظائف مستجدة فان الرسم قد يكون جزءاً من معطيات الجدران بل بناءها"**.(بلاسم، ٢٠١١، ص٢٣٥).

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

اكتشف (شتراوس) أن نظام الطهو في أي مجتمع هو نظام عالمي، ويعد لغة تترجم بنيته وتعكس التناقضات والأوضاع المختلفة بداخله. وعن طريق تقسيم الطعام على مثلث النيئ والمطبوخ والمتعفن، وجد أن المطبوخ يعد تحولا ثقافيا للنيئ؛ في حين المتعفن هو تحول طبيعي. ومن هذا المثلث يحدث تقابل بين المصنوع وغير المصنوع من جانب،

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وبين الثقافة والطبيعة من جانب آخر. وتقوم بين النيئ والمطبوخ والمتعفن علاقات عديدة. وتنطبق تلك الملاحظات في نظام الطهو على كل العصور. ولقد عدّ (شتراوس) المطبخ وآلياته؛ فالمشوي يتعرض للنار بنحوٍ مباشر، أما المسلوق فيستوجب وجود الماء والإناء واللاتي تعد أدوات ثقافية بين النار والطعام، على اعتبار أن الثقافة تكون وسيطاً بين الإنسان والطبيعة. وهذه الأدوات لا وجود لها في حالة الشواء. ينظر: (صلاح، ١٩٩٨، ١٥٧-١٥٩). وبحسب ذلك المنظور يكون الطهو هو الذي يحدد نمط العلاقة بين الإنسان والحيوان، وبين الإنسان والعمارة. فالإنسان الأول كان هائما بالطبيعة ويأكل النيئ مثلما يأكله الحيوان. وبتحول الطعام من النيئ إلى المشوي أدى إلى إحداث نقلة من الحيوان إلى الإنسان، واكتسب فيها الإنسان كيانه وتسيده كناتج من ذلك التحول الثقافي الهائل. وبالمقابل في تعاقب مثلث الطهو يمكن تطبيقه على التطور الخطي للعمارة في العصور المختلفة فكان المشوي يقابل الكهف في العصور البدائية. وبتطور المستوى الحضاري نحو العصر الزراعي مع المسلوق ظهرت القرية. ومن ثم نشط المعمار مع التحول الثقافي الذي يقابل المتعفن في مواجهة البيئة الحضرية. هذا التسلسل التاريخي لإنتاج المكان من الإنسان يحوي على قاسم مشترك تتقابل عليه الفنون من الكهف إلى المدينة الحضرية ألا وهو الجدار.

تتحرك هنا دائرة الثقافة ليفصح الجدار عن تحولاتها، فهو يمثل الحاجز الأول للإنسان ويحيط به في كل مكان وزمان. ليكون الفاصل بين المطلق والمحدود، بين الحماية والحرية، بين الثقافة والتواصل. ومن تلك المظاهر وغيرها يتم تشكيل منظومة من الحواجز والجدران تسمى مدناً، ويكون الجدار مرآة لتلك المجتمعات. ويسهم في ترسيخ التنميط الخطابي. فالجدار هو عين إعلامية تحدق بالمتلقي ولا تراه، لكنها تملي عليه أهدافها بوسائل الجذب والإبهار، ليتحول من كائن أصم إلى كائن له خطاب باث علامي وغايات ووظائف. وهو مساحة تلتقي فيها الفنون؛ فأول فنان رسم على جدار الكهف وأولى الحضارات نقشت تاريخها عليه. وأولى المقتنيات حفظت داخل مساحة محاطة بجدران المتاحف. فالجدار منذ عصر الكهوف والى (بعد ما بعد الحداثة)، هو رمز يمارس الإنسان عليه طقوسه ويسجل هويته. وبهذا يمكن التعرف عن طريق الجدار عن الانتماء الديني والسياسي والفكري والترفيهي لكل مجتمع. فالجدار هو إطار لما يكمن خلف المعلن. وعنوان وواجهة اتصالية بين الفن والعمارة، وبين الجدار والمتلقي؛ يعكس الوعي الجمالي والازدهار الاقتصادي والرقي الحضاري والموقع العالمي. وبهذا يعبر عن سمات المجتمع مجسدة في أبنيته المعمارية، إذ **"تمثل المعابد الإغريقية، والرومانية والقوطية كمثال، عصرها بأكمله، فهي تعبير خالص عن أزمانها. ومعناها الحقيقي يكمن في كونها رمزا لعصرها.. ولا يمكن لأبنيتها النفعية أن تستحق اسم العمارة بجدارة ما لم تكن ترجمة لعصرها"**. (بونتا، ١٩٩٦، ص٦٢).

ومن توحيد الفنون الذي طالبت به الباوهاوس وما تلاها من المدارس الفنية التي اهتمت بالحركة كالمستقبلية والتكعيبية، فضلا عمّا ما تميزت به فنون الحداثة التي تجاوزت حدودها نحو المعارف المجاورة. اوجد المعماريون من تلك الفنون وعلاقتها مع العمارة، وسيلة اتصال وتواصل تحقق الحاجات الوظيفية والجمالية. عن طريق التلاعب بالواجهات على وفق وسائط مختلفة أسهمت في إحداث انتقالة مكانية للوحة الفنية لتتحرر من الجدران الداخلية في المتاحف والمباني وتتبوأ أمكنة جديدة على واجهات العمارات. هذه الانتقالة للوحة الفنية أسهمت في إحداث تغيير جذري في قانون الفرجة. وأجبرت المتلقي على الاصطدام بتدفق صوري هائل منتشر على جدران الأمكنة وبتقانات مختلفة تعكس انتمائية عصورها، ورفاهية مجتمعاتها، وأهداف منفذيها. وبهذا يكون الجدار الذي ينتمي لعصر النهضة مختلف عن جدار الحداثة، وعن جدار ما بعد الحداثة وما بعدها؛ تبعا للتحولات السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية التي ينتمي إليها.

وعلى وفق هذا المفهوم تقسم اتجاهات العمارة الحديثة إلى عدة مدارس وهي :

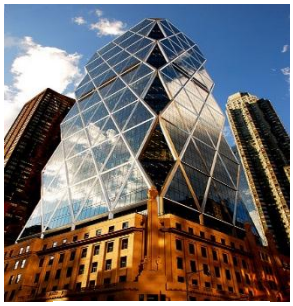
١. مدرسة عمارة الحداثة (١٨٩٠-١٩٤٥) – (**Modernism**) : وتشمل (**المستقبلية**) شكل (٢) و(**التعبيرية**) و(**التكعيبية**)، شكل (٣) . كما ظهر في تلك الحقبة الأسلوب الدولي أو العالمي (International Style) شكل (٤). ويتسم بأنه خالٍ من الخصائص الإقليمية، ويركز على الوظيفية، ويرفض عناصر التزيين والديكور. ويشمل عدة مدارس معمارية تتصف بالصفات أنفسها تقريبا، وهي : (**الباوهاوس، Bauhaus**) الألمانية، و(**البنائية**) الروسية، و(**الدي ستايل، De Stijl**) الهولندية. ومن روادها (موندريان، p.Mondrian) والمعماري (اود، J.Oud). أما جماعة الفن الحديث (**آرت نوفو، Art Nouveo**) شكل (٥) ، فتميزت بالإسراف الزخرفي والمبالغة الشكلية. ومما تقدم نجد **"أن العوامل الاقتصادية والاجتماعية وتعدد الخامات والوظائف ووجود معماريين تعبيريين أدى إلى إرساء قواعد العمارة الحديثة وظهور مدارس مهمة كالمدرسة الوظيفية (Functionalism) إذ يتبع الشكل الوظيفة. والمدرسة العضوية (Organism) إذ استخدام المواد بشكلها الطبيعي والعضوي بشكل ينسجم مع الطبيعة"**. ينظر(شيرين، ١٩٨٧، ص٧١-٨٤).

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

٢. مدرسة عمارة الحداثة المتأخرة (١٩٤٥-١٩٨٠) – (Late Modernism): مدرسة عمارة التقانة المتقدمة (هاي تيك، High-Tech). وهي اختصار لكلمة (High –Technology) (سوبر تكنولوجيا)، وظهرت في سبعينيات القرن العشرين التي تضمنت عناصر الصناعة والتكنولوجيا الفائقة الحديثة في مجال تصميم المباني لإعطائها المظهر الصناعي. ينشد إلى عكس رمزي لحضور التكنولوجيا المتقدمة، وعدّ ذلك التقدم مكوّناً تصميمياً أساسياً في إبداع منجز العمارة ويعتمد التركيز على محاور الحركة والتركيز في إبراز خاصية التقانة المتقدمة. مع تحول الاستعمالات الوظيفية للتراكيب الإنشائية ومنظومة الخدمات الهندسية، إلى عناصر تزينية ممسرحة؛ مع مغالاة في أهميتها ومقاساتها، والانفصال عن التاريخ وإقامة عمارة لا علاقة لها بالماضي، شكل (٦). ينظر(السلطاني، ٢٠٠٦، انترنت).
٣. مدرسة عمارة ما بعد الحداثة (منذ ١٩٨٠) – (Post Modernism) : (التفكيكية).
٤. مدرسة عمارة الحداثة الجديدة – (New Modernism).

شكل (٤)

شكل (٥١)


شكل (٦)

أما المنظر المعماري (جارلس جنكيز، Charles A Jencks) فابتدع شجرة النمو والتطور (Evolutionary Tree) التي تصنف ست حركات معمارية للمدة من (١٩٢٠-١٩٧٠) ينظر(شيرين، ١٩٨٧، ص٩٠-٩٢)، وهي:

١. النزعة المثالية (Idealist Tradition): ازدهرت في المدة (١٩٢٥-١٩٣٥) وتتعلق بالمثاليات الاجتماعية كالحرية الإنسانية والإصلاح الاجتماعي الشبيه بالمثالية الأفلاطونية ومحاولة الوصول للكمال باستعمال الآلة. مثل (الدي ستايل) الهولندية و(البيورزم، Purism) الباريسية، و(البنائية) في الاتحاد السوفيتي وهنغاريا، والتعبيرية (Expressionism) والطوبائية (uto pianism) في ألمانيا.
٢. النزعة الذاتية (Self Conscious): بدأت في فرنسا وبلجيكا لدى (بوكس آرت، Beaux Art) وتتميز بإظهار ذاتية المعمار وانتشرت مع النازية الفاشية وسعت لتمثيل القوة لتصبح في ما بعد مرافقة للنظام البيرقراطي.
٣. النزعة الحدسية (Intuitive Tradition): اعتمدت على الخيال والتصور الحر للمعمار وقد رسخت حركة (الارت نوفو) هذه النزعة.
٤. النزعة المنطقية (The Logical Tradition) تستند إلى المنطق والعلم. وتعد المدرسة الوظيفية مثال لها.
٥. النزعة غير الذاتية (The Unself Conscious Tradition): لا تظهر مع هذه النزعة أية ذاتية للمعمار، كما في البناء الجاهز.
٦. النزعة الفاعلية (Activist Tradition) تنتشر في الدول الاشتراكية توظف لأغراض مختلفة بفاعلية وسرعة في الانجاز. وتأتي التكوينات الفنية فيها بالدرجة الثانية.

وبهذا تكون عمارة الحداثة قد بحثت عن أسلوب موحد عالميا ويكون لغة مشتركة، ويحقق حاجات وظيفية تتلاءم مع إمكانية الفرد من جهة وشروط الصناعة الجديدة. فكان التكرار والتوحيد والتوظيف التقاني والبساطة في التصميم ذي الشكل الهندسي المتقشف هو ما يميز عمارة تلك المدة.

اشتغالات العمارة والتشكيل في عصر ما بعد الحداثة

باتحاد الفنون صار الباب مفتوح على مصراعيه أمام تغير نسقي لفن التشكيل في بعلاقته مع العمارة، وهذا ما تبلور مع مجيء عصر (ما بعد الحداثة) الذي بدأ بإعلان (جارلس جينكز Charles A Jencks)، عن نظرية (موت العمارة الحديثة). عندما قال **"نحن سعداء لنعلن أن تاريخ موت العمارة الحديثة؛ قد انتهى مفعولها بصورة تامة وبشكل**

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

كامل عام ١٩٧٢. وهو التاريخ الذي تم فيه هدم مجموعة من المباني السكنية متعددة الطوابق، للمصمم (مينورو ياماساكي Minoru Yamasaki)". (السلطاني، ٢٠٠٨، انترنت). هذه التصريحات لنهاية عمارة عصر الحداثة نتجت عنها توجهات نحو إيجاد انساق معمارية مغايرة تتحد فيه العمارة مع الفنون الأخرى بسياقات ومفاهيم تختلف عن بقية العصور. وإزاء ذلك اتسمت عمارة ما بعد الحداثة بأشكال جديدة ناتجة من إزاحة معايير عمارة الحداثة والانشقاق عنها، ومحو الحدود بين المباني وذلك بإدراج معمارها "**ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأميركية**". (فخري، ٢٠٠٩، انترنت).

هذا التحول دفع إلى التوجه نحو التغريب واعتماد التعددية والانتقائية عن طريق توحيد عدة عناصر من طرز مختلفة داخل مبنى واحد. فضلاً عن استعارة الرموز والعودة إلى التراث بمخرجات مغايرة مع البحث عن تصاميم تحقق الدهشة لتكون العمارة مرئية أمام الكم الهائل من المباني في الدول الكبرى. ومع تلك الجدليات سعى الفنانون نحو إثارة المستهلك بتحقيق أهداف مزدوجة تتمثل في تلبية الحاجات الوظيفية والتداولية عن طريق تزيين المرافق البنائية المختلفة بما يتلاءم وتصميم العمارة، فصارت تحولات فنية كبرى نقلت الفنون التشكيلية من المتحف إلى الشارع. وبهذا سعى الفنانون نحو اعتماد التزيين بالهندسة عن طريق إحداث تحول بنيوي للأشكال لإعطاء معنى مغاير للدلالة الحقيقة. أدت بدورها إلى التركيز على الإثارة بتوظيف عناصر التغريب التي يعتمدها الفنان التشكيلي على جدار العمارة لتحقق غاياتها التواصلية؛ بين العمارة والعمل الفني، التي تفرضها تداعيات هذا العصر. هذه الجماليات الجديدة التي تعترض طريق المتلقي الفعّال هي التي تسبب الصدمة وتكسر التوقع وتؤدي إلى التأويل وإثارة التساؤلات.

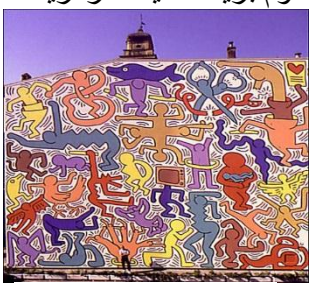
وفي ظل اشتغال نظم العلاقات بين الهندسة المعمارية مع الفنون التشكيلية على سطوح جدران البنايات؛ لم يعد البناء هو المأوى فحسب بل أصبح يبحث عن غايات جمالية. وجسد ذلك مع أعمال فناني الـ(Op Art) لتفعيل لعبة الإيهام. وذلك بشد الانتباه وإحداث ايهامات بصرية تولد انطباعات ثلاثية الأبعاد وتوحي بالحركة وعدم الثبات. ناتجة من تكرار أعداد كبيرة من الأشكال الهندسية المتوالية بتسلسل رياضي محسوب. تؤدي إلى ميل العين لإنتاج صور لاحقة، تثير أحاسيس وهمية اذ يعد " عدم تحديد هوية المكان المستخدم في النص ويخضع لحركة الانتقال التي تعيشها الشخصة بالتالي فان المكان متعدد ومرتبط بحركة الشخصية من فضاء مكاني الى آخر حسب مقتضى سير الشخصية في الحكاية " (مصطفى ، ٢٠١٦ ، ص ١٩٧) فعمد (فازريلي) إلى رسم جدران توحي بالانتفاخ بصريا، على الرغم من انه قادر على عمل الانتفاخ معماريا. شكل (٧). من شأنه أن ينقل الوهم من الدماغ وكأنه مجسد في الواقع. كما أن الفنان أفاد من أعماله الفنية لتكون البناية هي كل العمل. وتصبح الوحدات "**(شكل – لون) الأساس للغة تشكيلية، وتتحول إلى مادة بناء، بطبع مظاهرها التشكيلية على (الجدار). تلك الأشكال الهندسية على اختلاف ألوانها وموادها قابلة للاندماج بالعمارة**"، (امهز، ١٩٩٦، ص٣٦١)، بل صارت هي العمارة.

شكل (٧) شكل (٨) شكل (٩)

وبهذا كان لفناني (الفن البصري) دور في تحرير الفن من انعزاليته ودخوله في انساق جديدة مع العمارة التي فرضت عليه شروطها وفق تأثيرات الفن البصري. وهنا دخلت المواد الإنشائية بلعبة الإيهام البصري. عن طريق تكرار عناصر شكلية تستقي خاماتها من مواد البناء. وتتخذ شكلا تكراريا قوامه التموج بهدف إنتاج أوهام بصرية محفزة تخلق ظواهر حركية. شكل (٨). وبهذا ترتبط واجهة المبنى الخارجية بالقوانين الفسيولوجية لذلك الفن مع الحفاظ على وظائفية المبنى. هذا الشكل يمثل انحراف في نسق الشكل المعماري والتشكيلي، وفي المفهوم المعجمي لفن التشكيل. مما يؤدي إلى إحداث خلخلة في أحقية عدّ المبنى عملا تشكيليا، أو بوصف الفن التشكيلي مبنى معمارياً. وفق تلك المبررات تنفتح الدلالات وتتشظى إلى تأويلات لا نهاية لها تستوقف المتلقي الذي يثيره غير المألوف وغير المتوقع.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

ولم يكتفِ فنانو (الاوب آرت)، بالتلاعب بواجهات المباني عن طريق العناصر التشكيلية والمواد البنائية فحسب، بل عمدوا إلى التلاعب في دواخل البنايات بالرسم على السقوف والأرضيات. أو تنفيذ تصميمات داخلية مستوحاة من أعمالهم. ففي احد محال العاب الحاسوب نفذت أرضية تستثير المتلقي وتستثمر استجابته البصرية، لتكوين رؤية خادعة تحدث توهماً بصرياً بتوظيف التعاقبية الخطية، وتؤدي إلى تكوين ايهامات مكانية باستغلال المساحات الأرضية لتوحي بالتعرج. شكل (٩). إذ تدخل في بنائية المنظومة الخطية، الأنظمة الفسيولوجية والهندسية والسايكولوجية، لاستدراج استجابة المتلقي إلى مثيرات المنجز البصري. لتكون بمنزلة أوهام تشترط ملاحقة حركتها من قبل المتلقي وتحقق صورة واقعية محملة بعدم الاستقرار والتغير والشك. إزاء تلك الإشكالية تكون أجمل الأشكال أكذبها، وهذا الجمال يتم ممارسته على الجدار الخارجي والداخلي لتتكشف عن طريقه انساق نتيجة إنزياحات لما هو مألوف. واختبار تأويلات من شأنها أن تقوم بزيادة القيمة الرمزية للعمل.



شكل (١٠)

شكل (١١)

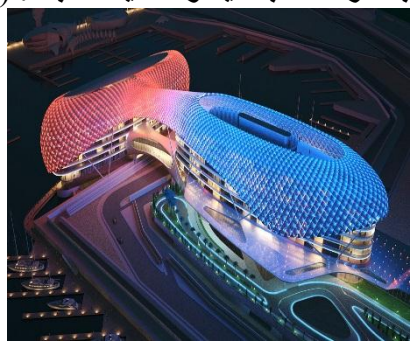
كما أسهم الفن الكرافيتي (Graffiti Art) في ولوج الرسم إلى جدران البنايات وأنفاق المترو والشوارع ليكون له خطاب إعلامي وإعلاني واتصالي وتزييني، في سياق تداخل العلاقة بين الرسم والجدار على وفق شروط تفرضها الأمكنة وتحيل على ترسيخ الوظيفة الجمالية في تعالقها مع البيئة المحيطة. وهنا يكون التركيز على الشكل بغض النظر عن مضمون العمارة. وذلك بغية جذب جمهور المتلقين بفعل تحقيق الدهشة وكسر التوقع. إن الرؤية الجديدة لفن الرسم عمق الهوة بين خصوصية اللوحة التشكيلية وبين عمومية تداولها. فاختار النسق الكرافيتي عمومية الصورة التي تقحم أفكارها أمام جمهور المتلقين مختلفو الانتماءات وفي متناول الجميع. واستثمار الصورة الكرافيتية لتكون إعلاناً ضد سوق الفن ونظام المعارض الفنية. شكل (١٠). فالكل يعيش **"جنبا إلى جنب مع الصورة، على جدران المدن والسيارات والقطارات.. في العصر الذي جعل ملابسنا كوكبة من العلامات والماركات والكتابة والصور... وجدراننا مكاناً لعرض الأخبار"**، (بلاسم، ٢٠١١، ص١٩٦). وبهذا صارت جدران المباني هي فضاءً متاحاً يحتاج ذهنية فنان يعيد استكشاف البيئة ودراسة علاقاتها مع مساحة جدار العمارة ليكون امتداد لواقع مفترض في مكان غير متوقع، تدخل معه لعبة الإيهام. وبهذا يقتسم الفنان، الفعل الإبداعي مع المعماري. فيكون الفنان هو المسؤول عن الجمالية الشكلية وكسر التوقع؛ أما المعماري فتقع على عاتقه الغاية الوظيفية. شكل (١١).

و**"منذ بداية التاريخ شكلت بعض الابتكارات المعمارية صورا (ايقونوغرافية) تحدد هوية المدن، فأثينا مميزة بمعبدها على الاكروبوليس. وقبة كاتدرائية ماريا في العصور الوسطى كونت صورة مدينة فلورنسا. وبرج إيفل تحول إلى إيقونة ترمز إلى فرنسا. كما أن برجي أميركا اللذين سقطا في أيلول (٢٠٠١) صارت رموزاً عالمية"**. (ايلي، ٢٠٠٨، انترنت)، ما يميز تلك المباني ارتباطها بالمكان والثقافة المحلية وفرادتها إزاء الكثافة المعمارية. وفي خضم التحولات المتسارعة شهدت الحقبة الأخيرة من عصر ما بعد الحداثة وفي إطار التركيز على المناهج النقدية المعاصرة وأهميتها في تشكيل خصوصية العمارة المعاصرة نجد أن طروحات (دريدا، Jacques Derrida) في التفكيكية (Deconstruction) كانت مرجعا فكريا ومحفزا للانفلات من انتماءات الهوية والعصر وحتى من معايير عمارة ما بعد الحداثة. التي تسعى نحو خلق خلخلة وعدم استقرار بالمعنى، بغض النظر عن الغاية الوظيفية والنفعية. إذ يؤكد (دريدا) أن **"التفكيكية ليست بالضرورة تقويض المباني المبنية، وإنما خلق تضارب بين ما بات امراً اعتيادياً ومألوفاً لدى المرء في إدراك اللغة والمعنى، وبين ما يراه أو يشاهده"**. (السلطاني، ٢٠٠٧، انترنت). فصار العالم يبحث عن تصاميم جديدة تخرج عن المألوف لأقصى الحدود، وموقعة بأسماء مشاهير العمارة العالمية لتعكس الطابع التقدمي والحضاري والثقافي والاقتصادي لذلك البلد، يجتاز مفهوم العمارة ليفصح عن إبداعات فنية تضفي الجمال والإبهار على الأمكنة، وتحقق الاتصال البصري بينها وبين جمهور المتلقين. شكل (١٢)، (١٣).

الخطاب الفني والعمارة التفكيكية

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

ومن جراء التحولات التي طرأت على الأنساق الفنية وغياب التجنيس، حدثت تغيرات جذرية على مفهوم العمارة تبلورت في نماذج العمارة التفكيكية التي استقت من اشتراطات المناهج الفلسفية المعاصرة ومن الفنون التشكيلية مقوماتها الجمالية وتداولاتها النفعية. وباتت تبحث عن حلول عن طريق تشييد عناصر بنيتها الشكلية الفنية داخل انساق غير مألوفة، تبلورت قيمتها في التنوع التقاني والشكلي فضلا عن التنوع الثقافي والولوج الجريء في بيئات مغايرة وتقانات مختلفة ومرجعيات متباينة؛ أمام تراجع خصوصية الهوية والتوحيد. لتصبح الأبنية المعمارية أعمالاً فنية هجينة بحد ذاتها، ومحملة بخطاب وظيفي وجمالي؛ حسي وعقلي، بين مدلولاتها الوظيفية وسماتها الجمالية. وتكون شاخصة أمام الملايين، يبحث فيها المتلقي عن عناصر الجمال والإبداع، متجاهلا ما تحويه تلك العمارة. فالمتلقي المعاصر لم يعد يكتفي بالغاية الوظيفية للمبنى بل صار يبحث عن ما يحمله من تأويلات رمزية، ومن تغريب وتناقض وما يحويه من فاعلية تعدد المعاني واستحضار المغيب. فالشكل **"المعماري المرئي لا يقتصر على الملاحظ الحاضر، وإنما يكتمل باشتراطات جمالية وفلسفية غائبة"**. (السلطاني، ٢٠٠٥، انترنت).



شكل (١٢)

شكل (١٣)

وفي ضوء ذلك جاءت حلول العراقية (زها حديد) المعمارية كأعمال فنية شاخصة للعيان، تستقي إبداعاتها من معطيات المنهج التفكيكي. متمردة على أنساقها السابقة وباحثة عن التناقض والتغريب. تفضي إلى تحقيق تكوينات معمارية جمالية هجينة تتأسس من مزيج ثقافي متداخل من بيئات ومرجعيات غريبة عن أمكنتها. تحمل خطابا كونيا محمل بمزيج ثقافي يغري بتأويلات متعددة تستثير انطباعات التلقي. إذ تقول (زها) بهذا الصدد أنا **"ابتعد عن تيارات ما بعد الباوهاس، لقد داعبتني فكرة تصميم الأشكال الفنية المتحركة ومثلت لي تحدياً لترجمة العقلاني والمادي إلى حسي مثير، عن طريق استعمال بيئات جديدة، وخامات غير متوقعة. واكتشفت العالم الهندسي كفن وليس كعلم بحت. وشخصياً أعتقد أن الهندسة المعمارية هي طريقة حياة وليست محصورة فقط بتشييد الأبنية، وهنا تكمن فلسفتي ورؤاي قبل تنفيذ أي عمل"**. (يوسف، ٢٠١٢، انترنت)، شكل (١٤)، (١٥).

تتسم انجازات (زها) بالضخامة الشديدة التي تحدث مقتربا جماليا مع النصب الفنية التذكارية. عمدت فيها إلى تبني ستراتيجية التفكيك في الهدم والبناء وبجرأة في تقويض الشكل والمرجع الذي أرسته انساق البناء السابقة. وذلك بتفكيك البنى وإزاحة المعنى عن مرجعه. واعتماد الاختلاف واستحضار المدلول المغيب، وإحداث القطيعة بين المرجع ومعناه.

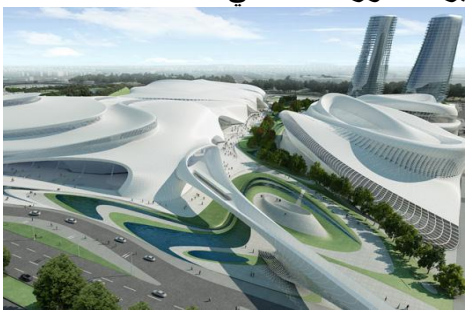
وتستند إلى عدد لا يحصى من الأقطاب الثقافية والمرجعيات لتشكل أفقاً مستحدثة تغني البناء الجمالي والدلالي للعمارة. عن طريق السعي لإيجاد بنى شكلية تؤكد جوهر التناقض. واهتمت المهندسة بالفضاءات المفتوحة وعلاقاتها في خلق بيئة تناقض البيئة الطبيعية المجاورة تكون مكملة لها في الوقت نفسه. ومن هذا الاختلاف تبرز العمارة كرمز فني مشيد في عالم سريالي غير واقعي ولكنه مكمل للواقع. كما أن أعمال المعمارية تعطي إيحاءً بالقلق وعدم الاستقرار وتخلق إيهاما بصريا مفعماً بالحركة من جراء صيرورة التضاد بين الظل والضوء الذي يخترق الخطوط المنسابة والانحناءات المتموجة في البناء. هذه التصاميم تحتاج إلى متلقٍ فعال يطلق العنان لملكة الخيال التي تعمل على إزاحة ثبوتية المعنى نحو تعدد التأويلات. يغتني بخاصية الإرجاء والاختلاف. ويسعى نحو الكشف عن جوهر التناقض وتجاوز قصدية المعماري للكشف عن الخصائص الجمالية المغيبة ويملأ الفجوات بمشاركته الفعالة الناتجة من عدم مطابقة معاييره مع الأنظمة الجديدة التي أنبنى عليها العمل. وخلق حوار متبادل من جراء إرهاصات تعدد المعاني بين الصرح الجمالي وذات المتلقي.

إن نظام التعبير الجمالي لم يطل الصرح المعماري فحسب، بل تجاوزت الخصوصية الإبداعية نحو تصاميم الأثاث التي تقترب في نماذجها من شكل المبنى نفسه، وتشترك معه في بعض الصياغات الشكلية. ليكون الداخل جزءاً

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

من الخارج ومكملا له. بوصفه إبلاغا تعبيريا يعزز المظهر الجمالي للتصميم الداخلي للمبنى ومكملا لتصميمه الوظيفي والجمالي، وعاكسا للترف العصري لمقتني تلك الكماليات. وبهذا دخلت (زها حديد) مجال تصميم الأثاث والديكور التي حولتها إلى قطع فنية مشابهة في أشكالها وتصاميمها المعمارية. شكل (١٦). اختزلت فيها وظيفتها النفعية لصالح الفكر التفكيكي والشكل الجمالي العصري ومسايرة للتطور الاجتماعي.

شكل (١٦)


شكل (١٥)

شكل (١٤)

وبالعودة إلى عمل (pilgrim) للفنان (روبرت روشنبرغ، Robert Rauschenberg) احتاج الفنان إلى قطعة أثاث حقيقية (الكرسي) ليكمل المعنى الجمالي للعمل الفني. ومحققا البعد الثالث في فضاء العرض. ويكون الكرسي جزءاً تابعا لمنطقة التشكيل. هذا العمل وغيره من أعمال الفن الشعبي (Pop art)؛ وما تلاه في أعمال الفن المفاهيمي مثل (كرسي وثلاثة كراسي)، و(ساعة وثلاث ساعات) و(منشار وثلاثة مناشير) للفنان (كوزوث). فسح المجال لإقحام التشكيل مناطق معرفية مجاورة، وتكون ظاهرة تعصف بأنساق تاريخ فني متعالٍ ومتفرد. وصار بإمكان الرسم أن يكوّن علاقات جمالية من المختلف وغير المألوف من الخامات والمواد الجاهزة وتقانات الاستنساخ. محققا اقترابا من منطقة العمارة والتصميم ويستقي من خاماتها. وبهذا غدت قطع الأثاث مكملاً جمالياً للأعمال الفنية بتجاوز إشكالاتها النفعية ومستويات الوظيفة، لتدخل منطقة التشكيل وتصبح لها قيمة جمالية، تلغي معناها المعجمي حال توقيع اسم الفنان عليها.

ومن تلك التناقضات والتحولات، ووفقا لقضايا التغير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي؛ وبعد **"الثورة الكبيرة في العمارة وظهور المدن الكبرى بدأت الحاجة إلى التزيين في الهندسة، وعلى وجه الخصوص الديكور بوصفه العنصر الجمالي للبيت والأمكنة الحديثة.. وبرزت أهمية اقتناء اللوحة الفنية عندما بدأ يقتحم روح التسوق والاستهلاك عقل الناس فتحول الفن لمادة للمقايضة والبيع والشراء وفرض هذا التوجه إلى سعي المعماري للمواءمة بين ملمس ولون الجدار وبين العمل الفني نفسه"**. (بلاسم، ٢٠١١، ص٢٥٠). هذا التحول الثقافي أحدث مقاربات بين العمارة والفن في التصميم الداخلي لصالح التداول. دفع إلى دراسة العلاقة بين العمارة والوظائف المكانية المتعددة. فاخذ الفن يكتسب دلالات جديدة ترتبط بالمكان ساعدت على تغيير تراتبية مركزه ووظائفه تبعا لموقعه في العمارة، ويكون الفن جزءاً مكملاً للعمارة والتصميم. فمفهوم العمل الفني على الجدار الخارجي يختلف في نسقه ووظيفته في الجدار الداخلي. وبالتالي فرض الجدار قوانينه على الأنساق الفنية تبعا للموقع؛ فكان دوره إعلانياً أو إعلامياً اتصالياً على الجدار الخارجي، شكل (١٧). أما في الداخل فاخذ دورا وظائفيا محتكما بمعايير التصميم الداخلي (Interior Design). وبهذا بعد أن كان الفن متسيدا ويفرض شروطه على المجاورات في أعمال (روشنبيرغ) و (كوزوث)، تراجع فيما بعد عن موقعه ليكون مكملا تزيينيا للأثاث، بغض النظر عن المعنى الفني والجمالي للعمل، شكل (١٨). وعليه يكون الجدار الخارجي هو المسؤول عن إحداث الخلخلة ونسف المعاني الراسخة، أما الجدار الداخلي فيرتبط بالوظيفة، ويقدم التصميم والديكور على حساب القيمة الفنية تبعا لحاجات تداولية، ليكون صالحا لتأثيث الجدران وملائما للمكان والأثاث والديكور تبعا لوظيفة الغرفة كأن تكون لاستقبال الضيوف أو للنوم أو للطبخ. وعلى هذا الأساس **"لم يعد الفن التشكيلي مضطرا لتبرير معرفة ما. انه ليس صانع أوهام وخيالات أو عارض استيهامات أو صانع صور. فعليه، داخل لغة خصوصية معينة، أن يتكلم لغة أخرى ويضع معجمها المباشر وإمكانات التواصل التي تفترضها"**. (دوبري، ٢٠٠٧، ص٥٩). هذا التحول السياقي هو وليد العصر التداولي والاتصالي، الذي أدى إلى إشكالات عميقة في عد تلك الأعمال، منتمية إلى منطقة الفن والجمال؟ أو استهجانها من النقاد وتجاهلها في الخط التاريخي لتحولات الأنساق الفنية. كما أسهم هذا التحول في تغيير موقع المتلقي الذي كان يقف أمام اللوحة الفنية متأملا قدسيتها، أما اليوم فانه يعيش ويتحرك داخل وحول الكيان المعماري التشكيلي ومبهورا بألوان وأشكال الأعمال التي تلائم قطع الأثاث والسجادة والستائر بغض النظر عن قيمتها الفنية. وصار بإمكان المتلقي عن طريق الجدران وقطع الأثاث قراءة أفكار أصحابها وفقا لغايات قد تكون اقتصادية أو نفعية أو جمالية أو نفسية.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

شكل (١٧)

شكل (١٨)

ومع مجيء الألفية الثالثة ونهاية عصر ما بعد الحداثة جاء العصر الاتصالي الجديد وهو يحمل راية التحولات الرقمية ليعلن ولادة عصر (بعد ما بعد الحداثة). الذي شكل تحولات جذرية ناتجة من الثورة المعلوماتية وتكنولوجيا المعلومات والاتصال. وصار من الضروري الإفادة من تقانات البرامجيات والحاسوب لإيجاد انساق فنية ومعمارية منبثقة من تلك الاكتشافات. تحرك الفن والعمارة للبحث عن علاقات تتداخل مع علوم التقانات الرقمية في محاولة لإيجاد منظومة تركيبية شكلية تعتمد العلم الرقمي كوسيط مهم لخلق صورة تحقق المتوازن بين الفن والعمارة. فكانت جدران العمارة هي الشاشة التي تظهر سلسلة أشكال تحول الزمن إلى حواضر أثيرية تكون جزءاً من الواقع المعيش. تبهر المشاهد وتثير انطباعاته وتنقله إلى أماكن سريالية افتراضية تؤدي دورا إعلاماتيا وجماليا تكون امتدادا لواقع خيالي، بل تمثل الواقع نفسه. وذلك بعرض صور متلاحقة من أزمنة وأمكنة مختلفة ترافقها الموسيقى والأصوات التي تلائم الحدث. تربك توازن جمهور التلقي إزاء الوتيرة المتسارعة للتطورات الرقمية والالكترونية والتقانية. التي قدمت وسائل جديدة للفن والعمارة متمثلة بتكنولوجيا الإعلام والصورة التي **"سيطرت بشتى أنواعها وأشكالها على العالم، وعلى العلاقة بين الأشياء والحدث والتخيل والأخبار، خالقة مجتمع المشهد. كما أن التكنولوجيا أنتجت عوالم افتراضية، تخلق مفاعيل سينماتوغرافية، وتركيبات إشهارية. يتم الانتقال فيها إلى فضاءات زمنية ومكانية غير معهودة"**. (سبيلا، ٢٠٠٥، ص١٤٠). وبهذا تهجر اللوحة عدتها القديمة في الزيت والقماش لتدخل إلى عصر تقانات الصورة الرقمية وذلك باستعارة وسائط السينما والبلازما والحاسوب وبقية النظم السمعية والمرئية. لتبدع إخراجا شكليا بصريا كونيا متحركا، يحقق أقصى غايات الإثارة والإبهار ومخترقا الحدود وجدران البنايات والمطارات ومراكز التسوق والفنادق. وتكون لتلك الجدران سياقات تحدد معايير الفن الداخل ضمن هيكليتها. شكل (١٩) ،(٢٠). وعلى هذا الأساس يمكن القول إن المدينة **"مرت، في ثلاثة عصور كبرى: المدينة المحصنة بالأسوار في العصور القديمة. والمدينة المفتوحة عبر المرافئ والمحطات والمطارات بعد تطورات وسائل النقل في العصر الحديث. والآن ظهرت مدينة الاتصالات الآخذة في التشكل مع انفجار ثورة المعلومات، إذ التقانات الفائقة والوسائط المتعددة تتيح الاتصال الفوري في كل الفضاء الشاسع"**. (علي، ٢٠٠٤، ص١٦٠).

وتأسيسا على ما تقدم نجد أن تلك التحولات النسقية بين الفن والعمارة وتبادل مراكز الأهمية لم تكن باتجاه واحد، بل كان كل عصر يفرض أولوياته وتراتبيته على وفق عوامل فكرية واقتصادية وثقافية وصار من الصعب اليوم التكهن بالتحولات النسقية اللاحقة. كما أن علاقة الفن والعمارة لم تكن من اكتشافات العصور الحديثة، فهما ولدا معاً منذ عصر الكهوف والى وقتنا الحاضر. فتارة الفن يكون جزءاً من العمارة ويندمج مع تشييدها، وأخرى تندمج العمارة في تشكيل الفن وتكون على صورته. هذه الاختلافات على مر الخط التاريخي تكمن في التغير بالمفاهيم المستندة إلى التراكمات الفكرية والاقتصادية الخاصة بإشكالات كل عصر وبالمكتسبات الثقافية المتفاعلة مع التطورات العلمية لمجتمع ذلك العصر. وعلى الرغم من اختلاف تراتبية العمارة في منظومة الفنون تبعا للعصور ولآراء الفلاسفة والنقاد، تعد فناً ذا طابع جمالي متميز. ويكفي أن نذكر ما قاله (لو كوربوزيه، Le Corbusier) **"لقد أقيم البناء للتماسك، أما فن العمارة فلإثارة المشاعر"**. (جيمنيز، ٢٠١٢، ص٢٢).

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

مؤشرات الاطار النظري:

١. يشكل التجريب والتجارب المباشرة والآنية أساسا إستعارياً لتوظيف طاقة الشكل في النص البصري.
٢. تشكل الاستعارات البيئية أساساً موضوعيا لبناء المنظومات الشكلية وتفعيل الجمالي والتعبيري كأساس للتحولات الأسلوبية.
٣. انفتاح فضاءات العرض البصري وتوظيفها في البنية الشكلية وعدها أساسا إستعارياً في النص البصري لتحقيق أهداف خطابها الجمالي.
٤. تتقابل الفنون المختلفة مع البيئة المكانية باعتماد تقانات متباينة تؤدي الى اشتغالات وظيفية جديدة لإنجاز اعمالا بصرية تأخذ اشكالا انسيابية مع طبيعة المكان الذي تحويه ويكون مكملا لها.
٥. تفعيل فكرة المشاركة بين المنتج والمتلقي وانفتاح التأويل بإتجاه النص البصري كفعل تقني أو تعيينه كذاكرة بصرية.
٦. ترتبط الجماليات الفنية مع التقدم الفكري والتقاني، والتي بدورها تستثير الفنان الذي ينقاد لتأثيرات الوسائط المستحدثة التي تحدث التحول على النسق الفني وبالتالي إيجاد أساليب ناتجة عن علاقة الفن بالعمارة.
٧. حاول الفنان البحث عن غير المألوف والبعيد عن دائرة الفن التشكيلي ليقدمه بصياغة تمكنه ليكون أكثر تواصلا وانفتاحا، والمرتهن بالوصول الى العالمية. فكانت البيئة المكانية والعمارة هي العدة التي وظفها لإيجاد انساق تبهر التلقي العالمي وتخترق الحدود الجغرافية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

اطلعت الباحثة على مصورات العديد من الاعمال الفنية الموجودة في الكتب والمجلات وشبكة الانترنيت وحاولت حصرها والافادة منها بما يتلاءم وأهداف البحث.

ثانيا: عينة البحث

انتقيت عينة البحث بشكل قصدي وبما يتلاءم وطبيعة موضوع البحث. وبلغ عدد الأعمال المختارة (٣) اعمال فنية، باختيار العينات وفق المبررات الآتية:

١. اختيار الأعمال التي تتباين في أنظمتها الشكلية والتقانية.
٢. اختيار أعمال حققت تحولات تقنية واسلوبية في المنجز البصري.
٣. استبعاد الاعمال المتكررة في اشكالها ووظائفها.
٤. اختيار الاعمال التي تعتمد انفتاح فضاءات العرض.

ثالثا: اداة البحث

اعتمدت الباحثة التاسيسات المعرفية التي جاءت في الإطار النظري، اضافة الى المؤشرات الفكرية والجمالية ضمن سياق الإطار النظري في بناء اداة البحث. بالإضافة الى اعتماد منظومة التحليل وفق الآتي:

١. المسح البصري
٢. تقنيات الاظهار
٣. الاسلوب والاتجاه
٤. العلاقة بين الفن والعمارة

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

رابعا: منهج البحث

اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي كمنهج لتحليل عينة البحث.

عينة (١): توماس ساراسينو- Tomas Saraceno، كيفية العيش معا-How to live together ٢٠٠٦

بعد أن عدّ البعض اللوحة وما تحويه من ألوان وخطوط؛ عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها لصالح الفكرة.

انتقل طموح الفنانين إلى أعمال تقدم مقترحات بيئية معاصرة، بالبحث عن مواد وخامات يمكن توظيفها لخدمة مشاريع فنية قادمة تندمج تقنياتها لإبداع أعمال فنية مشتركة التجنيس بين العمارة والتشكيل. وهذا ما نجده في عمل (كيفية العيش معا) للفنان الأرجنتيني (توماس ساراسينو، Tomas Saraceno)، الذي يحوي على ثلاثة بالونات ضخمة تأخذ شكل سلسلة من الفقاعات العمودية الترتيب. وتكون هذه السلسلة متصلة من الخارج ومنفصلة من الداخل وتشغل مساحة ثلاثة طوابق من الأرضية إلى سقف مكان العرض، ومثبتة بخيوط خاصة. وبالإمكان الدخول إلى تلك البالونات والتحرك بحرية داخلها، ولا يمكن التجاوز نحو بالون آخر من الداخل إلا بالخروج والرجوع مرة أخرى إلى المكان المطلوب من طابق آخر. لتحقيق فعل الإبهار والمفاجأة الناتجة عن التقانة والمادة المستخدمة وأسلوب العرض تشكيلياً وجمالياً. ليكون جزءاً من النسق العام المطلوب في المعارض الفنية باستنباط أشكال غير مألوفة وتأخذ مدى واسع بالانتشار، وتجذب المتلقي. وتحقق خصوصيتها وتداوليتها داخل السياق الثقافي المعاصر. حيث اختار الفنان مادة البلاستيك لإبداع فقاعات ضخمة مصنوعة من مئات الأكياس المعادة الاستعمال. لانجاز عملاً فنياً وتشييد عالماً معمارياً ساحراً وعائماً يختبره الإنسان للانتقال بالعيش في مدن وهمية طوباوية بين السماء والأرض. وتكون قيمتها الجمالية في نظامها البيئي الخالي والمتقشف إلا من شفافيتها. وعلى هذا الأساس صار مكان العرض مسرحاً تندمج فيه المساحات الداخلية والخارجية ويشغل الجزء الداخلي من المبنى بما فيه السلالم والممرات.

أسهمت الصياغة الفنية للعمل في تغير قانون الفرجة الذي لا يطلب من المتلقي الزائر الاكتفاء بالمشاهدة من الخارج بل يقتضي اختبار وتجريب فاعلية العمل وكفاءة التشييد. فالفنان هو الذي قدم المقترحات المعمارية باستدعاء حلول مبتكرة لمسائل معقدة عن كيفية العيش والتعايش معاً في العالم. وهنا انتهى دور الفنان بعد انجاز العمل، أمام حضور المتلقي الذي باشر بممارسة أدائه بين أرجاء المبنى للدخول إلى طوابق العمل الثلاثة، واختبارها والتفاعل بين الفضاءات المتاحة، والتنقل بين الفقاعات من دون تدريب مسبق.

وعلى هذا الأساس يركز العمل على التحولات النسقية التي فرضتها المادة المستخدمة لبناء هياكل تجريبية مستحدثة من العلاقات المتداخلة بين الفن المعاصر والهندسة المعمارية. والتي بدورها تبث خطاباً مهماً للحفاظ على البيئة والبحث في سبل تحسينها وإيجاد البدائل من المواد الاستهلاكية التي يمكن إعادة تصنيعها لانجاز عمل فني ضخم يحوي من المتانة لحمل عشرات الزوار؛ كما لا يخلو العمل من اسلوب ترفيهي إمتاعي يسهم من شانه في إعادة التفكير في كيفية التعايش الاجتماعي الجمعي داخل الفقاعات العائمة لاستكشاف الصلة بين النظم الاجتماعية المعقدة والبيئة للوصول إلى

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

عالم خيالي أفضل، والهروب من واقع الأرض.

عينة (٢): زها حديد- Zaha Hadid، معرض روكا -ROCA London Gallery، ٢٠٠٩

إن منطق الإزاحة والتحول والإقصاء لم يطل النسق في منطقة الرسم والنحت والسيراميك فحسب؛ بل صار التحول شاخصاً مع التطورات العمرانية الهائلة التي أصبحت مع بداية الألفية الثالثة من ضروريات الحياة العصرية التي تعكس أهمية ورقي مجتمعاتها. وعليه توجه المعماري والفنان إلى مناطق مغايرة للبحث عن انساق جديدة منبثقة منها. لتحقيق التفرد والتغريب من كيفيات التقابل والتداخل بين الفنون التشكيلية، والشكل الخارجي والداخلي للعمارة. والإسهام في تحويل وارتقاء المبنى الأصم إلى عمل فني يدخل دائرة العالمية وينبثق من جدلية الجمال والوظيفة. كما في تصميم المهندسة العراقية (زها حديد) لمبنى (روكا، Roca).

استلهمت المهندسة شكل المبنى من رمز الماء في العديد من حالاته السائلة أو الصلبة. والتعبير عن حركاته في انسيابيته وتلقائيته وما يترك وراءه من آثار، لابتكار شكل المبنى الخارجي وتصميمات مرافقه الداخلية. وحرصت (زها) على إيصال ماهية المبنى عن طريق الشكل الخارجي والإشارة إلى ترميزه بوظيفته الأساسية بالتموجات والانحناءات التجريدية. لتكون البناية شعاراً تجارياً شاخصاً للعيان يسهم في تحقيق الطابع الإعلاني فضلاً عن غاية المبنى الوظيفية بعدّها شركة لبيع وتصميم وتصنيع الحمامات والسيراميك.

تفردت (روكا) بعكس فاعلية المياه ليكون بمثابة حركة العنصر المتحولة عبر الواجهة الخارجية، التي منحت للمبنى هوية مميزة. وتشمل على مزيج متسق من أشكال منحنية ومعالم متموجة بطريقة غير متوقعة لإنشاء سلسلة من المخارج والمداخل المعمارية التي تتميز بالاستمرارية والانفتاح من دون وجود اقتطاعات. وما ساعد على تحقيق تلك الانسيابية توظيف مادة الخرسانة الممزوجة بألياف الزجاج في البناء، لإبراز المرونة في الحركة من مادة صلبة في الملمس. مع تفعيل خاصية الضوء والظل إذ لونت المساحة المركزية للمعرض باللون الأبيض المستلهم من ضياء قطرات الماء. أما البيئات المجاورة والمحيطة بالمساحة الرئيسية فكانت بلون الخرسانة الرمادي الداكن.

ينفتح الشكل الخارجي مع الفضاءات الداخلية للمبنى الذي يتكون من طابق واحد لربط جميع مساحات المعرض بانخفاضات وارتفاعات صيغت بشكل حركة الماء التي تعطي الدافع على التكيف والانفتاح والتغير. إذ صمم المبنى ليكون بيئة مكانية متعددة الأغراض وحاضنة لمجموعة واسعة من الأحداث الاجتماعية والثقافية، وأبدعت الفنانة في تكوين علاقات تفاعلية ومتصلة بأماكن شبه مفتوحة تربط بين المرافق الخاصة بالمبنى. هذا التقابل والتداخل بين التصميم الخارجي والداخلي، وبين التشكيل والعمارة لم يغفل عن توظيف الفكرة ذاتها في تصميم الأثاث التي صارت قطعاً فنية تندمج مع التصميم الداخلي وتكون جزء مكملاً وضرورياً له شكلاً ومضموناً.

وفي ضوء ما تقدم وبعيدا عن الناحية الوظيفية للمبنى صار من الصعب التفرقة بين ما هو تابع للعمارة ومعاييرها، وبين ما يعد عملاً فنياً يهتم بالجمال على حساب الوظيفة. فالتداخل بين الجدار الخارجي والتصميم الداخلي بصياغة تنتمي إلى منطقة الجمال يرشح العمل ليكون صرحاً تشكيلياً بدءاً من شكله الخارجي وحتى أرضية الحمام. هذه الانزياحات في المقاييس الجمالية وفي قوانين الفرجة وتحولات الأنساق واللاتجنيس؛ اسهمت في كسر أفق توقع المتلقي الفعال الذي يبحث عن افتراضات جديدة لسد الثغرات الناتجة عن تأويلات القراءة ومحاولة القيام بعمليات ترحيل بالبحث عن خطوط تمكنه من الانفلات من الأطر السابقة وصولاً إلى المعنى النهائي الخاص به. وحرصت المهندسة (زها) في (روكا) في التركيز على القيمة الجمالية عن طريق إضفاء الطابع التفكيكي على تصميمها بإعطاء إيحاء اللاتوازن وعدم الاستقرار، وانتهاك معايير العمارة لتحقيق الغرائبية وتفكيك المراكز بتجسيد أشكال هجينة وديناميكية منفتحة الدلالات تسهم في جذب التلقي الفعال وإثارة اهتمامه. وهذا من متطلبات عصر بعد ما بعد الحداثة الذي يؤكد على إظهار الطابع العصري والعالمي وعكس الرقي الثقافي والترف الاقتصادي عن طريق العمارة المتفردة الغير مألوفة. وبالتالي تحقيق التواصل بين المشتري والشركة المنتجة، التي كرست التصميم ليكون مركز جذب جمالي، ومن ثم تحقيق غاياتها في التواصل بين المتلقي وبين المرافق التصميمية ليكتسب الإحساس بالانتماء والانفتاح. وفي النهاية لن يشعر بوجود مكان مغلق في أي مكان وأمام أي اختبار أو تجربة للمنتج.

عينة (٣): انيش كابور- Anish Kapoor، الصعود-Ascension ، ٢٠١١

أسهم اتساع دائرة التشكيل والانفتاح نحو المعارف والثقافات المختلفة، في توسيع حدود التجنيس نحو تكييف تقانات وتمظهرات جديدة أحدثت تغيرات جذرية في انساق فنية تستلزم المرونة في القراءة وطرائق التفكير، لعدم إمكانية

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

حصرها ضمن جنس فني معين أو حركة فنية واحدة. وهذا ما نجده في عمل الفنان البريطاني، الهندي الأصل (أنيش كابور، Anish Kapoor)، (الصعود، Ascension).

يبدأ الحدث من الأسفل بخروج الدخان من قاعدة دائرية مثبتة في الأرض، ومن ثم يرتفع تدريجياً كعمود من الإعصار متوجها نحو ساحبة هواء مثبتة في سقف المبنى على ارتفاع ستة وثلاثين متراً. وبتوقف القاعدة عن إخراج الدخان يتصاعد الإعصار إلى أعلى ويختفي تدريجياً ليعلن عن انتهاء الحدث في الأعلى. واستوحى الفنان هذا العمل من قصة النبي (موسى) عليه السلام، عندما اتجه نحو عمود الضوء والدخان في الصحراء. واختار الفنان رواق كنيسة (دي جورجيو) لوضع هذا العمل في إطاره المكاني الصحيح الذي يرتبط بجوهر الفكرة الدينية، وتفعيل التعالق الفني مع المكاني وتحقيق أقصى غايات الفعل التعبيري والرمزي لفكرة الصعود.

بحث الفنان عن نسق مغاير لطرح لغته الفنية الجديدة عن طريق أبجدية تقنية مختلفة وإبداع تشكيل درامي تفاعلي، بإيجاد علاقة بين السماء بالأرض، وبين الفاني والمقدس. والسمو بالعمل على وفق تحويل اللامادي إلى شكل مادي يتماهى مع انعكاسات الضوء المنبعثة من أروقة الكنيسة ومنافذها الخارجية، والحركة التي يحدثها الهواء المنبعث من الساحبة السقفية في اتجاهات عمود الدخان، مما يمنح العمل قيمة جمالية وروحانية عالية.

إن الطابع الملتبس للأعمال الفنية المعاصرة فتحت المجال للتجريب التقني المتجدد للبحث عن فعل الإبهار والإثارة وتحقيق المفاجأة. كما أن ثقافة اليوم تطالب الفنان بتوظيف التطورات التقانية حتى حدودها القصوى لإبداع موجات جديدة من الأفكار التي تنبثق من السياق التقاني المستحدث. وبهذا يكون من المدهش استخدام الدخان باعتباره عنصراً مهماً يحقق فعلاً إبداعياً. فالتقانة والخامة هي العنصر الأساسي للعمل الذي يتقدم على أهمية المضمون. وتكمن أهميتها في تجاوز دلالتها لذاتها والانفتاح على تأويلات تستكشف الغموض والمعاني المضمرة من العمل. وترتهن القيمة الجمالية للعمل الفني بتمظهرها عن طريق الإبهار بطرائق العرض وحجم العمل وتوظيف الفضاء المكاني لتكوين حوار صوفي بين العمارة الدينية وفكرة العمل المرتبطة بسياق العرض وصولا إلى تركيب تشكيلي لمكان العرض ككل، متحرر من سياقه المتداول والكشف عن فاعلية تداخل الانفعالات البصرية مع الوسائط التقنية لاستنباط دلالات جمالية خالصة. ويمثل العمل ثقافة ولغة عالمية يفهمها التلقي المختلف الانتماءات، أوجدتها المهارة الحرفية للفنان مع ما يتسلح به من خبرة وثقافة تستقرئ الظاهرة التداولية. مما أسهم في إحداث هيمنة اتصالية وتواصل بين جمهور التلقي والعمل الذي حقق عنصر الإبهار الآني عن طريق الحجم وطرائق العرض والفضاء المكاني الذي تغيرت فيه الوظيفة بدخول العمل الى المؤسسة الفنية.

وبالإضافة لما سبق فأن تلك الممارسات التقانية والهيمنة التواصلية والتركيز على عنصر التغريب واللامعنى قادت إلى صياغات جديدة لقانون الفرجة الذي صار يتقبل أي توظيف تقاني وأي عرض غرائبي حواري مع العمارة، بعدّه عملاً فنياً معاصراً. يمكن تقديمه إلى دائرة التلقي الجماعي المطالب باستحداث أدواته ليلاحق التغير المستمر في الأعمال التشكيلية وقوانين الفرجة الخاصة بها. فالنسق الجديد أوجده العمل الذي ينتمي إلى دائرة فن الحدث وفن التركيب المتعالق مع فعل التجريب التقني الغير مجنس الانتماء.

كما صار العمل سبباً في إعادة تركيز بؤرة الضوء على الكنيسة والإعلان عن وجودها لتكون مزاراً دينياً مقدساً، وبناءً سياحياً، ومعرضاً فنياً أمام المتلقي الكوني. ناتج عن الترويج الذي أسهم به الخطاب الفني للإعلان عن تلك الكنيسة بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

نتائج البحث:

١. لا يخلو أي عمل من علاقات وظيفية وشكلية. إذ تهتم الوظيفة بالمحتوى، أما العلاقة الشكلية فتهتم بالمخرجات الفنية والتقنيات المستخدمة وأساليب العرض. لضمان التواصل بين العمل والمتلقي. وعن طريق العلاقة التبادلية بين تلك الوظائف يتم الكشف عن الخطاب الجمالي المضمر في العمل الفني.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

٢. على المتلقي أن يتخلى عن البحث عن تطابق بين ما اكتسبه من خزين من الأنساق الفنية السابقة وبين الأعمال الفنية التي تحوي انساق جديدة. وعدم تقويم وتأويل الأعمال الحديثة على وفق ما عرفه من تكوينات. بل عليه أن يفكك شفرات الأعمال المغايرة لما يألفه، للكشف عن ما تخفيه من معانٍ وعندها يستطيع التواصل حال البدء باستيعاب العمل.
٣. أن التغيير في الانساق الذي أحدثته العلاقة بين الفن والعمارة لم يصيب جوهر التشكيل، وإنما الاختلاف في التقنيات والآليات ووسائل الإخراج وكيفيات الانجاز، التي من شأنها أن تسهم بإحداث تحولات في طرائق الرؤية والذائقية وتحقق عنصر الإبهار والدهشة.
٤. صارت الجدران مكاناً تشيد فيه الوسائل والتقانات المختلفة؛ وتحولت البناية إلى صرح فني وواجهة إعلانية في الوقت ذاته.
٥. اصبح التصميم الداخلي جزءاً من الفن يسهم في عكس المستوى الفكري والجمالي. وعليه حققت العمارة معيارا مزدوجا للفن الذي يكون اقل أهمية من العمارة في حالة اعتباره مكمل تزييني. أو يكون أكثر أهمية من العمارة في حالة وجود عملاً فنياً له قيمة جمالية على المستوى العالمي.
٦. النسق الفني يقوم على الشكل، وطرائق العرض داخل جدران المباني التي تسهم في إيجاد منجزات بصرية تسهم في الحوار بين العمل والمتلقي، ناتج عن توظيف التقنيات ووسائط العرض للوصول الى مخرجات فنية تسهم في تحقيق التواصل.
٧. تعالقت الاتجاهات وتضايفت مع البنيات المجاورة والبيئة المكانية، أسهمت في خلخلة أنظمة التعيين التي تمتلكها أسس وعناصر البنية الشكلية والاشتغالات الوظيفية لتلك الاتجاهات. إضافة إلى إدخال عناصر ومؤثرات جديدة لا تنتمي إلى منطقة التشكيل، أسهمت في عدم القدرة على تجنيس الأعمال الفنية ضمن منطقة واحدة.
٨. الافادة من فضاءات العرض والأماكن الخارجية والداخلية وتفعيلها جماليا عن طريق توظيف تقانات تغير من اشتغالاتها الوظيفية وتحويلها إلى أعمال فنية لصالح تحقيق الاثارة في وسائط العرض المتداخلة بين الوظيفية المعمارية للمكان والأنظمة الشكلية للعمل الفني.
٩. ابتكار معطيات جديدة للتوليف البصري، عن طريق إلغاء المسافات بين الشكل والوظيفة. وإدخال بنى جديدة وتفعيل الفضاء الكلي للمبنى يؤدي الى احداث تغيير في المفاهيم الخاصة بالعمارة والعمل التشكيلي، وإيجاد أسلوب مغاير مستنبط من تلك العلاقة التفاعلية.

مصادر البحث:

١. ابراهيم مدكور، واخرون: **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٨٣.
٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الخزرجي. **لسان العرب**، موقع عجيب لصفحات الإنترنت، منشورات شركة صخر لبرامج الحاسوب، ٢٠٠٩. www.arabic.ajeeb.com
٣. أبو العزم، عبد الغني. **قاموس الغني**، موقع عجيب لصفحات الإنترنت، منشورات شركة صخر لبرامج الحاسوب،٢٠٠٩.www.arabic.ajeeb.com
٤. ابي الحسن، احمد بن فارس بن زكريا: **معجم مقاييس اللغة**، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١.
٥. امهز، محمود: **التيارات الفنية الحديثة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦
٦. الأنصاري، ابن منظور محمد بن مُكرَّم ، **لسان العرب**. موقع عجيب لصفحات الإنترنت، منشورات شركة صخر لبرامج الحاسوب، ٢٠٠٩. www.**ajeeb**.com.
٧. أيلي حداد: **نجومية العمارة المعاصرة**، مجلة التشكيلي، الكويت، ٢٠٠٨/١١/١٥.
٨. برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، ترجمة انور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٧٠.
٩. بلاسم محمد: **قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية**، دار مجدلاوي، الاردن، ط١، ٢٠١١.
١٠. بونتا، خوان بابلو: **العمارة وتفسيرها**، ت: سعاد عبد علي، سلسلة المائة كتاب، ط١، ١٩٩٦.
١١. التميمي، صفاء الدين حسين: **توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

١٢.جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.
١٣.خالد السلطاني: **تيارات عمارة ما بعد الحداثة** – التفكيكية، الحوار المتمدن، محور أدب وفن، العدد (١٨٠٠)، في ٢٠٠٧/١/١٩. www.**ahewar**.org
١٤.خالد السلطاني: **تيارات عمارة ما بعد الحداثة- تيار الهاي- تيك**، الحوار المتمدن، محور أدب وفن، العدد (١٧٨١)، ٢٠٠٦/١٢/٣١. www.**ahewar**.org
١٥.خالد السلطاني: **عمارة زهاء حديد، واقعية الفضاء الافتراضي**، الحوار المتمدن، محور ادب وفن، العدد (١٣٢٤)، ٢٠٠٥/٩/٢١.
١٦.خالد السلطاني: **عمارة ما بعد الحداثة- المصطلح والمفهوم**، إيلاف للنشر، العدد٢٥١٢، ٢٠٠٨. www.**elaph**.com
١٧. دوبري، ريجيس: **حياة الصورة وموتها**، ت: فريد زاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١.
١٨.ريد، هربرت: **حاضر الفن**، ت: سمير علي، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
١٩.ستولينتز، جيروم: **النقد الفني**، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٠.سينكلير، كلاودي: **تذوق الفن المعماري**، ت: محمد بن حسين، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٦.
٢١.شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١.
٢٢.شيرين إحسان شيرزاد: **لمحات من تاريخ العمارة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
٢٣.صلاح فضل: **النظرية البنائية في النقد**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
٢٤.عبو، شذى فرج: **توظيف موجهات الموجات الضوئية في تصميم وحدة اضاءة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
٢٥. علي حرب: **حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٤.
٢٦.فخري صالح: **الأسس النظرية لما بعد الحداثة"**، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، عدد(٢٨)، ٢٠٠٩/٧/١٤. www.**nizwa**.com
٢٧.فيشر، ارنست: **ضرورة الفن**، ت: ميشال سليمان، دار الحرية، بيروت، ١٩٩٨.
٢٨. كلي، بول: **نظرية التشكيل**، ت: عادل السيوي، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
٢٩.لالاند، اندريه: **موسوعة لالاند الفلسفية**، ت: احمد خليل، ط٢، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ٢٠٠١.
٣٠.مارك جيمنيز: **الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات**، ت: كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٢.
٣١. مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية (Misan Journal of Academic Studies) مجلد ١٧ عدد ٣٣ (٢٠١٨)
٣٢.محمد سبيلا: **الحداثة وما بعد الحداثة**، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥
٣٣.موريس، ابو ناصر، **الالفية والنقد الادبي في النظرية والممارسة** ، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.
٣٤.موقع معاجم.www.maajim.com
٣٥.ويليك، رينيه: **مفاهيم نقدية**، ت:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢.
٣٦.يوسف محسن: **زها حديد انفجار المخيلة المعمارية ما بعد الحداثة**، جريدة الصباح، شبكة الإعلام العراقي، ٢٠١٢/٢/٦. www.alsabaah.com
37. Arnhiem, Rudolf, **the dynamics of University**, of California, 1997.
38. Mustafa, Jalal. Misan Journal of Academic Studies.Vol12, Issue 24, 2016.