بنيوية الشكل الرمزي

الرسم أنموذجا - دراسة تحليلية

المدرس / عمر طارق سليم

جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تضمن **هذا البحث الموسوم بنيوية الشكل الرمزي/الرسم إنموذجاً اربعة فصول . فقد ضم الفصل الاول مشكلة البحث التي تمحورت حول بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم ثم جاءت اهمية البحث وهدف البحث الذي كان الكشف عن بنيوية الشكل الرمزي في الرسم ومن ثم حدود البحث والتي تحددت مكانيا بالبصرة وزمانيا بالأعوام ٢٠١٧ – ٢٠١٩ وموضوعيا بأعمال الرسم الحديث .**

اما الفصل الثاني فقد ضم ثلاثة مباحث كان الاول بنيوية التشكيل واستعرض الباحث فيه الفكر البنيوي بصورة ملخصة والتنظيرات المشابهة والمتقاربة مع الفكر البنيوي التي ذكرها الفنانون التشكيليون بشان الرسم فضلا عن اراء بعض الفنانين الذين لفتوا الانتباه الى العناصر التي تكون اللوحة الفنية . بينما كان المبحث الثاني مخصصا للشكل الرمزي وعلاقة الرسم بمفهوم الاشكال الرمزية وجاء بعنوان الشكل الرمزي بين المفهوم والتشكيل في حين خصص المبحث الثالث لفن الرسم واستعرض فيه الباحث عناصر تكوين فن الرسم وعناصر بناءه وبعض النظريات الفنية التي والجمالية التي تطرقت الى تلك العناصر باحثة في ما تكونه من جماليات في اعمال فن الرسم وعادة اياها مواطن الجمال في هذا الفن .

بينما كان الفصل الثالث مخصص لإجراءات البحث و تضمن منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث التي كانت قصدية والتي بلغت (٥) عينات، واداة البحث التي كانت عبارة عن الملاحظة وما ورد في الاطار النظري في تحليل المحتوى واخيرا تحليل العينة .

في حين جاء الفصل الرابع ليضم النتائج ومناقشتها التي توصل اليها الباحث بعد تحليل العينة. ومن اهم تلك النتائج هو ان العنصر الجمالي عنصر اصيل في بنيوية فن الرسم كشكل رمزي، وايضا بروز عناصر التكوين كعناصر جمالية من ناحية وعناصر تكون الوجه المادي المحسوس للدلالة الرمزية والمعنوية، كما ان هناك علاقة جدلية تحكم العناصر المادية بالعناصر العقلية قوامها تأثير كل منهما بالآخر فالمعقولات تتدخل في الية توزيع المحسوسات والمحسوسات تكون مسئولة عن ظهور المعقولات .كما ان الشكل الرمزي في الفن عامة ومنها الرسم متفرد بتضمنه العنصر الجمالي حتى ولو على حساب المنطق الذي

يحتكم الى الصح والخطأ ،اذ يحتكم هذا النوع من الاشكال الرمزية الى مبدأ الجميل او غير الجميل . وبعض النتائج الاخرى .

Research Summary

This paper characterized by the structure of the symbolic figure / drawing included a model of four chapters. The first chapter included the research problem that centered around the structure of the symbolic form in the art of drawing, then came the importance of the research and the goal of the research, which was to reveal the structure of the symbolic form in drawing, and then the limits of the research, which were determined spatially in Basra and temporally in the years 2017-2019 and objectively in the work of modern painting .

As for the second chapter, it included three topics, the first was the structure of formation, and the researcher reviewed the structural thought in a summary form and the theorems that are similar and converging with the structural thought mentioned by the plastic artists regarding painting, as well as the opinions of some artists who drew attention to the elements that make up art painting. While the second topic was devoted to the symbolic form and the relationship of drawing to the concept of symbolic shapes and came under the title of the symbolic form between concept and formation, while the third topic was devoted to the art of drawing, in which the researcher reviewed the elements of the art of drawing and its building elements and some artistic and aesthetic theories that touched upon those elements, researching what they are made of Aesthetics in the works of graphic art, and it is usually the areas of beauty in this art .

While the third chapter was devoted to research procedures and included the research methodology, the research community, the research sample that was intended and amounted to (5) samples, the research tool that was the observation and what was mentioned in the theoretical framework in content analysis and finally the sample analysis .

While the fourth chapter came to include the results and the discussion that the researcher reached after analyzing the sample. Among the most important of these results is that the aesthetic element is an inherent element in the structure of the art of drawing as a symbolic form, and also the emergence of the composition elements as aesthetic elements on the one hand and elements that form the physical and tangible aspect of the symbolic and moral significance, and there is a dialectical relationship that governs the material elements with the mental elements based on the influence of each of them with the other, the intelligibles. It interferes with the mechanism of distributing tangibles and tangibles, which is responsible for the emergence of the intelligibles. The symbolic form in art in general, including painting, is unique in its inclusion of the aesthetic element, even if at the expense of the logic that governs right and wrong, as this type of symbolic forms governs the principle of the beautiful or the not beautiful. And some other results .

الفصل الاول

الاطار العام للبحث

١-١مشكلة البحث:

تواجد فن الرسم في حياة الإنسان منذ استيطانه الكهف وحتى عصر الفضاء و كان شاهدا خلال هذه الرحلة الطويلة على تشييده للحضارات الاولى واندثارها وإنجازاته المعرفية والعلمية وحروبه وتدميره واحتفالاته وهواجسه وأفكاره وفلسفته وتوجهاته . ونتيجة لهذه المساحة الزمنية الطويلة تواجدت عديد من التفسيرات والنظريات والأفكار الباحثة في هذا النوع من المنجز الفني محاولة كشف طبيعته وسبب وجوده وماهيته وأسرار سيرورته. ولم يكن منظروا الفن وعلماء الجمال وحدهم من بحث في هذا المنجز البشري كون الرسم والنحت وما شابه من فنون لم يكن يفهم كما نفهمه اليوم، فعند العودة إلى الوراء زمنيا سنجد إن الرسم كثيرا ما سخر لأهداف تزيينية وأيدولوجية ودينية وما الى ذلك فهو صنعة تتطلب مهارة كأي صنعة أخرى ولم يكن فنا بالمفهوم الحالي مما افسح المجال لتسرب علماء ومنظرين من خارج المجال الجمالي الفني للبحث والتنقيب في أسرار الفن عامة ومن ضمنها فن الرسم مما أوجد دراسات على أسس سيسولوجية وسيكولوجية ومنطلقات أخرى . ولما اصبح الرسم في العصر الحديث فنا مستقلا قائما بذاته و بات يؤسس على منطلقات حرة بحكم تحرر الفنان نفسه وتمرده على كل سلطة أو قيد من القيود التي حكمت أسلافه ظهرت أعمالا فنية متنوعة في الأساليب والاتجاهات الفكرية والمقاصد الجمالية مما أوجد أعمالاً فنية قابلة لقراءات وتأويلات عدة بل يمكن القول إن الرسم الحديث هو عملا لا يمكن أن يؤول تأويلا واحدا ولا يحمل دلالة واحدة فالقولبة ليست من سمات الرسم الحديث في شيء. لكن بطبيعة الحال إن كل دلالة من تلك الدلالات مشروطة بقراءتها وأدواتها وتوجهات القارئ أو المؤول جنبا إلى جنب مع المنتج أو الفنان . ولا ننسى إن العمل الفني يجب إن يكون نفسه حاملا للدلالات ليكون قابلا للتأويل ولما بات من المسلمات انفصال العمل الفني عن المرجعيات الاجتماعية والتاريخية بل وعن الفنان ظهرت إمكانات لقراءته وتأويله برؤى جديدة مما يعني غنى في نتائج الدلالة كون الفنان لا يقدم وصفة أو خارطة توجه متأمل العمل الفني للسير في اتجاه ما مما أسفر عن وجود نظريات ومناهج تبحث وتفسر وتقرا الفنون عامة ومنها فن الرسم على أساس مظهره ونسقه من دون الالتفات إلى أي شيء خارج العمل ذاته. وهذا ما تبنته البنيوية اذ لم يعد تقييم وفهم العمل الفني على أساس قصة ما يرويها أو أشارته أو انعكاسه لما موجود في الواقع، بل العمل كما هو قائم أمام المتلقي أو المتأمل لهذا العمل. وتعتبر البنيوية من المنهجيات الحديثة التي قرات الأعمال الفنية وبضمنها الرسم بآلية تسبر أغوار دلالاته ومعانيه وكيفياته و أنساقه وسيرورته باحثة في خصوصيات العمل الفني التي تميزه عن غيره من الفعاليات الحياتية اليومية التي يقوم بها الإنسان . إلا أن هناك نظرة إلى العمل الفني تعده شكلا رمزيا اي وجها من وجوه الحضارة الإنسانية أو المنجز البشري في الجانب الثقافي والعقلي والمعرفي شانه في ذلك شان العلم واللغة وغيره من الإنجازات الحضارية المعرفية . وان الفن موجود لسبب وهذا السبب هو فهم الإنسان لمحيطه وما موجود فيه من أشياء مادية، وان الأعمال الفنية إنما هي تسبح في عوالم الرمز الذي أوجده

عقل الإنسان ليتمكن من فهم العالم . لهذا يعتبر الفن أحد الأشكال الرمزية المهمة والأساسية للوجود الإنساني العقلي . ومن هنا تنشا مشكلة البحث التي تتمحور حول بنيوية الشكل الرمزي بمعنى ماهي بنية العمل الفني في الرسم وكيف يكون الرسم عملا فنيا وماهي إمكاناته في حمل الدلالات وكيف يكون في ذات الوقت شكلا رمزيا يعبر الحضارة البشرية من دون ان يفقد تعبيره عن نفسه .

١-٢ أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في كونه دراسة علمية أكاديمية تسلط الضوء على بنية فن الرسم كشكل رمزي من الأشكال الرمزية التي تكون الحضارة الإنسانية . كما يمكن ان يسهم البحث في تقديم فائدة لدارسي الفن الاكاديميين في معاهد وكليات الفنون الجميلة .

١-٣ هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم .

١-٤ حدود البحث: تحدد البحث بما يلي:

- الأعمال الفنية لرسامي البصرة.
- الأعمال المنجزة عام ٢٠١٧ -٢٠١٩.
- أعمال فن الرسم.

١-٥ تحديد المصطلحات:

البنيوية:

لغوياً: - "ب ن ى – (بَنَى) بيتاً ... والبُنْيان الحائط .... و (البُنَى) بالضم مقصور البِنَاء ، يقال (بُنْيَة) و (بُنَى) و (بِنْيَة) و (بِنىً) بكسر الباء مقصور مثل جِزْيَة وجزي.وفلان صحيح (البِنْية) أي الفطرة"[١] .

- "البُنْيان ما يُبْنى و (البُنْيَة) ما (بُنَى)"[٢] .

وفي اللغة الإنكليزية " Structure " : طريقة البناء ، التجميع أو التركيب ، التنظيم"[٣] .

اصطلاحاً: "بنيان (structure) ما تكون عليه اجزاء الكل مادية كانت ام معنوية بحيث تتضامن فيما بينها وتكون علاقاتها بذاته. والبنيانية(structuralism) اتجاه ينصب على دراسة العناصر الكلية"[٤] . والبِنْيَة (structure)" لها معنى خاص وهو اطلاقها على الكل المؤلَف من الظواهر المتضامنة بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الاخرى ومتعلقة بها. وهي عند الفلاسفة ترتيب الاجزاء المختلفة. والبِنْيِّي (structural) هو المنسوب الى البنية"[٥]. ويذهب لالاند الى تعريف البنية على انها" ترتيب الاجزاء التي تشكل كلاً في مقابل وظائفها.. وفي معنى خاص وجديد تقال للدل في مقابل اندغام عادي للعناصر على كل متكون من ظواهر متضامنة، بحيث ان كل منها يتوقف على الاخر، ولا يمكن ان يكون ما هو عليه الا في علاقته معها وبهذه العلاقة". وفي تعريف كلابارید للبنية هي "مادة مصاغة بناء على اشارات". ومنها

---

[١] الشيخ الامام الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح**، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان،بيروت،١٩٨٦،ص٢٧ .

[٢] ----------،**المعجم الوسيط**،مجمع اللغة العربية، الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية،ط٤، ٢٠٠٤،ص٧٢ .

1)HOMBY ,A,S ,**OXFORD DICTIONARY**,OXFORD UNVERSITY PRESS,LONDON,,1974,P 874.

[٤] ------،**المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، جمهورية مصر العربية،١٩٨٣ ،ص٣٤ .

[٥] د. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي** ،ج ١،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،١٩٨٢،ص ٢١٧ -٢١٨ .

اشتقت مصطلحات "(structural) بنيوي.(structuralism) بنيوية. "[١]. ويعتبر شتراوس ان "البنية تحمل – اولا وقبل كل شيء– طابع النسق او النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شان اي تحول يعرض للواحد منها ،ان يحدث تحولا في باقي العناصر الاخرى"[٢] . وقد استند الباحث على التعريفات السابقة للخروج بتعريف اجرائي للبنيوية في هذا البحث وكالتالي:(البنيوية: هي اتجاه يدرس الكل المتكون نتيجة اجتماع عناصر مادية ومعنوية منتظمة ومجتمعة بطريقة متضامنة تؤثر ببعضها وبالكل التي تكوّنه).

الشكل الرمزي: في الانكليزية(symbolic forms) وفي الفرنسية (formes symboliques).

وقد تكون هذا المصطلح من كلمتي الرمز(symbol) و الشكل(form) او(الصورة) .

– الشكل (الصورة): (FORM) بالإنكليزية او (FORME) بالفرنسية. الصورة: في اللغة الشكل والصفة والنوع[٣]. والِصوَر جمع صورة[٤]. و صَوَّرَه جعل له صورة مجسمة، و تَصَور تكونت له صورة وشكل[٥].

– الصورة (FORM) اصطلاحاً: "هي الصفة التي يكون عليها الشيء، وتطلق على ترتيب الاشكال ووضع بعضها مع بعض...والصورة عند الفلاسفة مقابلة للمادة ،وهي ما يتميز به الشيء ، وقد فرق (كانت) في نظريته المعرفية بين المادة والصورة فاطلق لفظ المادة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من الاحاسيس والتجربة، واطلق لفظ صورة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل. ويطلق لفظ صورة في نظرية الجيشتالت على البنية والتركيب والتنظيم وهي النظرية المسماة بنظرية الصورة(THEORIE DE LA FORME)"[٦]. ويرى لالاند ان لفظة "(FORME) تكاد تعارض دوما كلمة المادة . ويضيف ان علماء النفس صاروا يستخدمون كلمة صورة بالفرنسية(FORME) بمعنى كلمة شكل عند الالمان بسبب ما تطرحه نظرية الجيشتالت"[٧]. ويفرق ارسطو بين الشكل والمادة اذ يعتبر ان "صورة التمثال هي الشكل الذي اعطاه المثال اياه. و مادته هي ما صنع منه"[٨]. و مما سبق يظهر لنا ان كلمة الصورة(FORM) يمكن ان تدل على معنى الشكل الذي يقصده الباحث في هذا البحث لذلك سيتم استخدام كلمة الشكل .

– الرمز: لغوياً: في الانكليزية(SYMBOL) . وفي الفرنسية (SYMBOLE) .

– الرمز :"هو الايماءة و الاشارة والعلامة"[٩] .

الرمز اصطلاحاً: الرمز "علامة يتفق عليها للدلالة على شيء، او فكرة ما "[١٠]. كما يستخدم مصطلح الرمز في الاشارة على "ما مدل على غيره" ويمكن ان يشير الى ما تدل به الامور الحسية في على معاني

---

[١] لالاند اندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب خليل احمد خليل، اشراف احمد عويدات ،المجلد ٣ ،منشورات عويدات، بيروت- باريس، الطبعة الثانية،٢٠٠١ ،ص١٣٤٠ – ١٣٤١ .

[٢] د. زكريا ابراهيم، **مشكلة البنية او اضواء على البنيوية** ،مكتبة مصر ،القاهرة ،ب ت ،ص٣١

[٣] د. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي** ، مصدر سابق ،ص ٧٤١ .

[٤] الشيخ الامام الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح**، مصدر سابق،ص١٥٦ .

[٥] -------،**المعجم الوسيط**، مصدر سابق ،ص ٥٢٨ .

[٦] د. جميل صليبا، المصدر السابق ،ص ٧٤٢ – ٧٤٥ .

[٧] لالاند اندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية** ،مصدر سابق، ص ٤٥٠ – ٤٥٣ .

[٨] ------،**المعجم الفلسفي**، مصدر سابق ،ص ١٠٧ .

[٩] ------، **المعجم الوسيط**، المصدر السابق، ص ٣٧٢ .

[١٠] ------، المعجم الفلسفي، المصدر السابق ،ص ٩٢ .

متصورة. والرمزي (SYMBOLIQUE) علم يختص في اسرار الرموز ، و(SYMBOLISME) المذهب الرمزي الذي واحد من معانيه مذهب فلسفي يعتبر ان العقل البشري يستطيع ان يدرك بواسطة بالرموز فقط[١] . ويرى لالاند ان للرمز معان عدة ومنها ان يكون الرمز "هو ما يمثل شيئا اخر" والرمزية يمكن ان تشير الى "من يستعمل الرموز او ما يشكل رمزا" وايضا ان تشير الرمزية الى "نظرية عامة في الرموز". والمذهب الرمزي هو ما يعبر عن "استعمال الرموز" ومنه مذهب يعتبر ان الفكر الانساني لا يعرف الا الرموز[٢]. و يعرف ارنست كاسيرر الشكل الرمزي (كمصطلح) بـ"هو الطاقة الكونية للذهن التي تسمح بالتأليف بين محتوى دلالي ذهني مع علامة محسوسة متحققة، حيث ينسجم جوانيا مع هذه العلامة. وبهذا المعنى فان اللغة والكون الاسطوري – الديني والفن تتمظهر كلها في اعيننا بوصفها اشكالا رمزية خاصة، ذلك ان الوعي لا يكتفي بتلقي الانطباعات الخارجة للظواهر فحسب لكنه يعمد الى وصل كل انطباع بنشاط حر و يخصبه، ان عالم العلامات والصور التي تتخلق بنفسها تتجاوز ما نسميه الواقع الموضوعي للأشياء، وهي تثبت نفسها امام الواقع الموضوعي للأشياء باستقلاليتها الكلية وقوتها الاصلية". ويعرفه عبد القادر فهيم الشيباني بقوله "الشكل الرمزي هو كل ما من شانه(يمكنه) تحويل المادة الى دال ،وذلك ينطبق على المعرفة والفن والفكر الاسطوري وحتى الدين"[٣]. ويظهر هنا ان الشكل الرمزي كمصطلح فلسفي يضم المنجز الانساني على المستوى الفكري والعقدي وما الى ذلك .

وقد استخرج الباحث تعريف اجرائي للشكل الرمزي في هذا البحث المخصص للرسم وكالتالي:

الشكل الرمزي هو(الفهم والمعاني والدلالات التي يتم التوصل اليها ذهنيا عن طريق ما يمكن ان تثيره الاشياء المادية المحسوسة التي تكون الاعمال الفنية) .

الفصل الثاني

الاطار النظري للبحث

٢-١ : بنيوية التشكيل:

يبدو أن الفكر البنيوي بصورة عامة يتعرض الى فكرة النظام القائم بذاته او المنظومة وما فيها من أجزاء مكونة بترتيبها الخاص، أي تكوين البنية الكلية والعلاقات ما بين تلك الأجزاء والنسق الذي يحكمها لتكوين الكل الذي هو ليس فقط مجرد مجموع لتلك الأجزاء بل ما ينتج عن تلك الأجزاء او العناصر التي ستدخل في علاقات تتسم بالتفاعلية والجدلية والتكاملية وما إلى ذلك. كما تظهر فكرة الدلالة في هذا الفكر والتي تنجم عن علاقات العناصر المكونة للبنية. حيث تظهر هذه المفاهيم كمشتركات في كتابات المفكرين الذين اعتمدوا المنهج البنيوي في دراساتهم المختلفة وفي شتى تخصصاتهم العلمية. فنجد ذلك في كتابات (فرديناند دي سوسور) [٤] وكذلك عند (جان بياجيه)[١] و (كلود ليفي شتراوس) [٢] و(جاك لاكان)[٣]

---

[١] د. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، مصدر السابق ،ص ٦٢٠ – ٦٢١ .
[٢] لالاند اندريه ،**موسوعة لالاند الفلسفية**، مصدر سابق، ص ١٣٩٨ – ١٤٠٠ .
[٣] د. الشيباني عبد القادر فهيم، **السيمائيات العامة وفلسفة الاشكال الرمزية**، مجلة فيلاديلفيا، العدد ٧٢ ،الاردن،٢٠١٠ ،ص٧٣ .
[٤] دي سوسور فرديناند ،**علم اللغة العام**، تر يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د مالك يوسف المطلبي، سلسلة إفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٣-٣٤.

وغيرهم . وعند التتبع التاريخي لمنابع نشوء البنيوية يظهر ان هناك العديد من وجهات النظر بخصوص كيفية نشوئها كمنهج ورؤية فكرية معينة ومن ثم المراحل العديدة التي مرت بها كاتجاه واصطلاح اخذ وقته ليتطور ويستقر عند معنى واضح الدلالة عند المختصين. اذ يرى البعض ان ظهور المصطلح البنيوي كان عن طريق طروحات فنانين تشكيلين روس ينتمون للشكلانية الروسية وهذا حدث ابان عرض الفنان (كازمير مالفيتش) عام ١٩١٣لوحته المعروفة مربع اسود على خلفية بيضاء، ووقتها كانت رؤية فنية وفلسفية جديدة في مجال الفنون التشكيلة مما اثار حماس العديد من الفنانين والمنظرين المعاصرين له، ومن هؤلاء المعاصرين كان (فلاديمير تاتلين) ،وهو فنان روسي أيضا ومن نفس جماعة الشكلانية الروسية، ويبدو انه اول من استخدم هذا المصطلح أي المصطلح (بنيوية) في مجال التشكيل عام ١٩٢٢ [٤].ويقول اخرون ان (تيتانوف) هو اول من استعمل لفظة (ابنية) في طروحاته ومن ثم جاء (رومان ياكوبسون) عام ١٩٢٩باستخدام صريح وواضح للفظة(البنيوية)[٥] .وبسبب ذلك يرى البعض ان الشكلانيين الروس هم من قدم البنيوية في بواكيرها نظرا للمشتركات العديدة ما بين البنيوية بمفهومها الحاضر وبين ما قدمته الشكلانية الروسية[٦].كما ان هناك فريق اخر يعتبر ان دراسات ومحاضرات (دي سوسور) هي ما اصَّل للبنيوية خصوصا في مجال اللغة واللسانيات على الرغم من عدم استخدامه كلمة بنية[٧] في كتاباته بوضوح او صراحة، وفي الحقيقة يمكن القول ان آراء الفريق الأخير مهمة ومبنية على أسس قوية نظرا لما قدمه (دي سوسور) في هذا المجال وتسليطه الضوء على جزئيات معينة في كتاباته مهدت بوضوح لظهور البنيوية بمفهومها الحاضر خصوصا في مجاله اللغوي واللساني الذي يعتبر موطن قوة البنيوية والحقل الذي بين واكد رصانة وخصوبة هذه البنيوية [٨] .فعند الاطلاع على اراء البنيويين في المجال اللغوي (والذي نراه مفيد للبحث نظرا لوجود تشابه بين النتاج اللغوي الادبي كنشاط فني وبين النتاج الفني التشكيلي اذ هناك تلك الإمكانية في تكييف وتجوير الطروحات الفنية الأدبية البنيوية لتتوافق وتنسجم مع الفنون التشكيلية ومنها فن الرسم).اقول عند الاطلاع على كتابات البنيويين اللغوين سنجد ان البحث في اللغة اخذ منحى غير مألوف سابقا، فمثلا نجد عند (دي سوسور) تشخيص مهم للكلمة واجزاءها حين سأل هل الكلمة صوت ام تعبير عن فكرة، ويسترسل ليقول ما معناه انه من طبيعة الأشياء ان تكون وجهة النظر سباقة في ايجادها، أي ان فكرة إيجاد او صنع شيء ما تتواجد قبل ان ايجاد هذا الشيء، وان الصوت هو وسيلة فكرية يحوي نظام ونسق ثابت يتصف بالتطور، وان اللغة هي ما يضم جميع مظاهر الكلام عند الانسان، وهي نظام قائم بذاته يتكون من الإشارات ،وهذه الإشارات وظيفية المقصد كونها تعبر عن الأفكار ،فهذا النظام اللغوي جوهره الربط بين المعنى والصور الصوتية، او الفكرة والصورة. مما أوصل

---

[١] بياجيه جان، **البنيوية**، تر عارف منيمنه وبشير اوبري، بيروت، منشورات عويدات، ط ٤، ١٩٨٥، ص٨.
[٢] غارودي روجيه، **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، تر جورج طرابيشي، بيروت، لبنان، دار الطليعة، ط١ ،١٩٧٥، ٢١.
[٣] ليتشه جون، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**، تر د فاتن البستاني، مراجعة د محمد بدوي، المنظمة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط١ ،٢٠٠٨، ص ١٥٠ – ١٥١.
[٤] العطار مختار، **افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين**، القاهرة، دار الشروق، ط ١ ،٢٠٠٠، ص ٦١
[٥] أ.د بلعفير محمد بن عبد الله بن صالح ،**البنيوية النشأة والمفهوم**، مجلة الاندلس للعلوم الانسانية والاجتماعية، العدد ١٥،المجلد ١٦ ،٢٠١٧ ،ص ٢٣٣-٢٣٤ .
[٦] د. عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٨، ص ١٥٦ – ١٥٩.
[٧] بياجيه جان،**البنيوية**، المصدر السابق، ص٦٤.
٨) غارودي روجيه ، **البنيوية فلسفة موت الإنسان** ،المصدر السابق ،ص١١٢ .

(دي سوسور) الى وجود الشرط الدلالي للكلمة .ويرى أيضا ان اللغة تتكون من اجزاء عدة، كالجزء السيكولوجي والآخر الفسلجي والثالث الفيزيائي، وان هذا النظام اللغوي يتطلب وجود المرسل والمستقبل ليتحقق الفعل اللغوي .ويوضح ان هناك فرق بين اللغة والكلام من ناحية الفردية والاجتماعية، كون اللغة تتصف بكينونتها و وظيفتها الاجتماعية بينما الكلام نشاط فردي ذو مزايا قصدية وعقلية. ويبين (دي سوسور) ان اللغة بمحيطها الطبيعي (أي لغة الكلام) تختلف عن اللغة الأدبية التي تكون نتاج الثقافة. وبصورة عامة ان كل لغة لها نظامها بترتيبيته الخاصة[١]،فاللغة نسق خاص خارج الفرد وتحتوي على الدال الحامل للصفة الحسية والمدلول ذو الصفة الذهنية[٢].ويؤكد (دي سوسور) ان الفهم في اللغة يتم بعد انتهاء الجملة على أساس النظر الى ما يكونها من علاقات واشارات مجتمعة معا في لحظة معينة مما يجعل بنيوية (دي سوسور) تصطبغ بالتزامنية الانية (السينكرونية) مبنية على أساس وجود مفردة بذاتها في لحظة بذاتها مع مفردات أخرى في الجملة وفق مبدأ واحد، حيث ان كل مفردة لها نفس الدور الذي تلعبه المفردات الأخرى، كل في مجالها وزمانها. وهكذا اللغة تكون عبارة عن نظام محكوم بقوانينه الخاصة ويتحدد المعنى نتيجة هذه القوانين، فالكلمة او المفردة يتم اختيارها حسب ما قبلها وما بعدها من مفردات على المستوى الأفقي في الجملة، وكذلك يتم اختيارها من مجموع المرادفات او الاضداد على المستوى العمودي ليتحقق المعنى المقصود او الدلالة المنشودة مما يعني وجود الاختيار القصدي للكلمة الذي حكمه مبدا الدال والمدلول[٣]. وتتضح هنا القصدية في اختيار كل مفردة بعينها وفق سياق الجملة لتحقق الاشارة الدقيقة للمعنى المقصود كما يتضح ان الخيارات المتاحة للبدائل كانت خيارات من نفس النظام او البنية (اللغة) وليس من نظام اخر خارج هذا النظام، وان كل تلك الخيارات تصطبغ بالعنصر الزماني. كما يتضح ان بنيويي الادب سلطوا اضواءهم على مكونات العمل الادبي ونظامه الداخلي وما يحكمه من علاقات وما الى ذلك مما يعني مكونات الشكل من ناحية والدلالة او المعني الذي يؤديه. ويظهر في اراء (رومان ياكبسون) مبدا أدبية الادب والتي يجب ان تكون هي هدف الدراسة في علم الأدب أو كما يقول "ان هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وانما ادبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا ادبيا" [٤]. ويرى انه على الرغم من كون اللغة نظام اجتماعي متاح استخدامها للكل، الا ان اللغة الأدبية(الفنية) تبدو مستقلة ومختلفة عن البنية الاجتماعية، وان (الفن) انما هو بنية ملامسة او متعالقة ببنية المجتمع بينما الوظيفة الجمالية مستقلة عن بنية الأخير. و حسب هذا الراي يرى (ياكوبسون) النص ليكون عملا ادبيا او شعريا (بمعنى ان يكون فنيا) يجب ان تتوافر فيه بعض الشروط ، فالشعرية في الشعر انما تتحقق عن طريق تموضع الكلمة في سياقها وفق قانونها الخاص من دون ان تفقد كينونتها ككلمة وليس مجرد إشارة او وصف للشيء المسمى ،وأيضا يجب ان تكون للكلمات داخل بنية النص الادبي دلالاتها وتركيبها وشكلها الخارجي ووزنها وقيمتها الخاصة ، وهكذا سيكون هناك سيادة للشعرية في النص مما يجعله شعرا بحكم ما ستفرضه هذه الشعرية من نسق على باقي مكونات النص

---

١) دي سوسور فرديناند ،**علم اللغة العام**، مصدر سابق ،ص ٢٤-٢٧، ٣٢-٤٤ ،٨٤ .
٢) د .زكريا إبراهيم، **مشكلة البنية**، سلسلة مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة،١٩٩٠،ص ٤٤ .
٣) د الرويلي ميجان و البازعي سعد، **دليل الناقد الادبي** ،المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط ٣ ،٢٠٠٢ ،ص ٦٩ – ٧٠ .
٤) د صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الادبي** ،دار الشروق، القاهرة، ط ١ ،١٩٩٨،ص ٤٢ .

والتي هي بدورها(اي الشعرية) مكون من مكونات البنية المركبة للأثر الادبي ، فهذه الشعرية ستفرض تحولات معينة وخاصة على العناصر الأخرى المكونة لبنية النص .كما وتمتاز هذه الشعرية الأدبية بالتفرد حسب(ياكوبسون)،لأنها عنصر لا يمكن اختزاله الى عناصر أخرى وهذا العنصر "يجب تعريته والكشف عن استقلاليته كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية"[١] حسب تعبيره. ويتضح مما سبق ان المهم في العمل الادبي هو ادبيته، أي العنصر الذي يحوله الى عمل فني، وهذه الأدبية ستتدخل في تشكيل البنية او النظام عن طريق ايجادها وفرضها لنسق معين ينظم باقي العناصر التي تكون النصوص وتحولها الى اعمالا فنية تكون فيها للكلمات وظائف وخصوصيات قائمة بذاتها أكثر مما هي بديلا للأشياء التي تشير اليها عادة في النصوص غير الفنية. ومن ثم تظهر الدلالة التي هي الصورة الذهنية التي ستتحقق من العلاقات المتبادلة بين جميع مكونات العمل الادبي الفني. ولما كان النتاج اللغوي الادبي هو نتاج فني نجد امكانية في سحب و تحوير تلك الآراء لتنسجم مع النتاج الفني في الرسم .اذ يوجد في فن الرسم شيء مشابه لهذه التشخيصات حيث ان هناك العديد من الرسومات خالية من المحتوى الفني الجمالي مما يجعلها غير منتمية لعالم الفن كما هو الحال في الرسومات الموجودة في كتب علم التشريح للدراسات الطبية فهي تختلف من ناحية المعالجات للخطوط مثلا عن تخطيطات (مايكل انجيلو) اي دراساته التشريحية. فالأول عبارة عن وسيلة إيضاح علمية تتصف بالدقة العلمية لذلك لن يكون من حق الرسام الحذف او الإضافة كما ليس من المهم نوع الخط ورشاقته وقوته وتحقيق الإيقاع والتنوع وما الى ذلك من أمور تهم الفنان، بينما الفنان يكون متوجه نحو الهدف الجمالي حتى وان كان على حساب الدقة العلمية التي يمكن التضحية بها في سبيل القيمة الجمالية كما ان الفنان يميل في الاغلب الى تضمين اعماله مقاصد جمالية واراء فلسفية او طروحات فكرية معينة. و هكذا تتكون القيمة الفنية في فن الرسم، فكل خط او لون يجب ان يتم انتقاءه بما يلائم مكانه ضمن البنية الكلية من دون ان يفقد قيمته الكامنة فيه . ومن الجدير بالإشارة يوجد تشخيص عند العديد من الفنانين التشكيليين في بنية اللوحة الفنية تشبه ما شخصه (ياكوبسون) لمكونات بنية النص الادبي وما لحقه من تفصيل ، فالنظر الى مكونات شكل العمل الفني على انها مفردات جمالية قائمة بذاتها وليست مجرد انعكاس لما موجود في الواقع[٢] مسالة مطروقة ومنذ فترة ليست بالقريبة في فن الرسم لدرجة ان العديد من هؤلاء الفنانين طالبوا الجمهور او متذوقي الفنون الى النظر الى أعمالهم ككيانات قائمة مستقلة بذاتها وان يتذكروا ان العمل الفني ما هو الا "مساحة مسطحة مغطاة بالألوان مجموعة على نسق معين" حسب راي (موريس دنيس) [٣] ،بمعنى انه بنية مستقلة. وواضح طبعا ليس المقصود هنا التقليل من شان الفن بل التأكيد على الاستقلالية وهدم النظرة التقليدية للأعمال الفنية. ومن المثير ما قاله الناقد (ليو بابتيستا البيرتي) في منتصف القرن الخامس عشر في وصفته للجمال في العمل الفني مؤشرا على اجزاءه وليس فقط النظر اليه كمجموع مسلم

١) ياكوبسون رومان ،**قضايا الشعرية**، تر محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء ،ط ١ ،١٩٨٨ ،ص ١٩ .
٢) خرابشنكو ميخائيل، **طبيعة الإشارة الجمالية** ،تر مصطفى عبود، عدن ،دار الهمداني للطباعة، ط ١٩٨٤،١ ،ص ٦.
٣) سوريو ايتيان، **الجمالية عبر العصور**، تر ميشال عاصي ،بيروت، منشورات عويدات، ط ١ ،١٩٧٤ ،ص ٢٨٩-٢٩٠ .

به فهو يعتبر ان الجمال في الفنون ينجم عن "الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معا في أي موضوع بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لامجال هناك لإضافة شيء اخر، او تغييره، او ازالته، اللهم الا اذا اردنا به سوءا" [١] .فعلى الرغم من دلالة القيمة الجمالية التي تحملها هذه العبارة الا اننا نجد ان هناك شبه واضح على مستوى التوصيف للأجزاء المكونة لبنية التشكيل، مع الوصفة البنيوية للأجزاء المكونة للعمل الفني الادبي، من حيث ضرورة اختيارها(الأجزاء) بقصدية دون غيرها ، وان هذه الأجزاء محكومة بعلاقاتها واتساقها فيما بينها ،مما يضفي الصفة الفنية للبنى سواء كانت أدبية او تشكيلية. وعلى الارجح ان هذا ما يقصده (بول سيزان) الذي كان يسعى لتأسيس رؤية جديدة للوحة والتي يسميها بـ "المنطق الملون"[٢] إشارة الى الفكرة الواعية والقصدية والحضور العقلي ،وهذه الفكرة مستندة على بنية الأشياء، او بنية الشكل في الرسم[٣] حين بين سعيه في اللوحة الى التصميم المنسجم ،وان كل جزء في اللوحة لابد ان يحظى بالحضور والبروز، ويجب ان تكون الاشكال المكونة لها كلها ضرورية ومتجاوبة مع بعضها، ويطغي التوافق على كل شيء داخل اللوحة[٤] . ونلاحظ تماهي هذه الأفكار مع الطروحات البنيوية بشان فكرة الاتساق بين العناصر المكونة للأعمال الفنية وتعاضد الأجزاء فيما بينها ودعمها لبعض وما شابه. الا ان ما يمتاز به الفكر الفني الجمالي هو وجود التقييم الجمالي اذ لا يكتفي الفنان او المنظر الجمالي بالتشخيص او التأشير على ما في العمل الفني من مكونات بل هناك حضور للتقييم الجمالي في تلك الآراء واتضح ذلك عن طريق ما ورد من اراء الفنانين والجماليين التي مرت سابقا بينما نلاحظ في اراء شتراوس مثلا انه يؤشر على الاجزاء التي تكون البنى التي يدرسها ويلفت الانتباه الى ان أي تغيير في أي جزء او في احداها لابد انه سيولد ردود أفعال وانعكاسات وتغييرات في البنية بصورة عامة [٥].لكن هذه الآراء لا تعبر عن تقييم ما، اذ لا يوضح هذا التغيير سيكون للأفضل او العكس بمعني هل هي تغييرات ايجابية ام تغييرات نحو السلب، كون شتراوس عالم في (الأنثروبولوجيا) وملاحظاته تؤشر وتدرس بتجرد تام من دون تقييم في الاغلب. وهذا ما يضعنا امام حقيقة مهمة وهي ان الفنان او منظري الفن والجمال تكون فكرة او مفهوم الجمال واحدة من اهم الاولويات عندهم. وما يعزز هذه الحقيقة هو اراء عديد من الفنانين ومنظرو الفن والجمال . فـ(سيزان) مثلا يذكر ان التغيير ممكن ان يضر باللوحة وايضا قال ذلك (البيرتي)،ويؤكد هذا المنطق التقييمي الجمالي في الفنون ما ذهب اليه(جون كونستابل) حين صرح ان اللوحة كيان قائم بذاته ،وتتكون من أجزاء محكومة بقوانينها الخاصة، وان جميع أجزاء اللوحة مهمة لبعضها ومعززة لبعض بطريقة تبادلية، بل ان لكل لوحة بنيتها الخاصة وان عناصرها التي تكون جميلة في لوحة ما قد لا تصلح او الارجح انه لا تصلح ان تكون في لوحة أخرى ، وكما يقول "ما هو جيد في احداها يمكن ان يكون رديئا جدا ان نحن نقلناه الى غيرها"[٦] .كما يظهر في اراء (كونستابل) المنطق (العددي او

---

١) نوبلر ناثان،**حوار الرؤية**،تر فخري خليل،مراجهة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،١٩٨٧،ص ٤٢ .
٢) برتليمي جان، **بحث في علم الجمال**، تر د انور عبد العزيز، مراجعة د نظمي لوقا ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك،،دار نهضة مصر القاهرة، ١٩٧٠ ،ص٢٤٠ .
٣) سوريو اتيان، المصدر السابق ،ص ٢٨٨ – ٢٨٩ .
٤) غومبرشت ارنست، **قصة الفن**، تر عارف حديفة ،مراجعة زينات بيطار، هيئة البحرين للثقافة والاثار،المنامة،٢٠١٦ ،ص ٥٣٨ – ٥٣٩ .
٥) غارودي روجيه، **البنيوية فلسفة موت الانسان**، مصدر سابق، ص ٣٢٨ .
٦) برتليمي جان، **بحث في علم الجمال**، مصدر سابق، ص ٢٤٠ .

الرياضي الى حد ما) الذي يحكم توافق الأجزاء داخل اللوحة حين قال "ان جميع اجزاءها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلا، ولدرجة انها تشبه مجموعة رياضية، فاذا حذفت او اضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة"[١]،وهنا نلاحظ التشخيص للأجزاء ومكونات العمل الفني لكن يوجد مع هذا التشخيص التقييم الجمالي. ويتماشى (بول كلي) مع (كونستابل) في استخدامه للمنطق الرياضي في تحدثه وتحليله للأعمال الفنية سيما في تحليل خاصية الإيقاع البنائي للشكل في الاعمال الفنية [٢] . وبصورة عامة نجد في هذه الآراء الكثير من التشابه مع الفكر البنيوي من ناحية تشخيص مكونات البنى وعلاقة تلك المكونات والنظام الداخلي التي يحكمها وما الى ذلك فضلا عن تضمن راي هذا الفنان فكرة التقييم الجمالي الفني. ومعروف ايضا ان المنطق الرياضي متواجد في المنهج البنيوي [٣]. ويمكن إستشفاف ذلك في تحليل الجمل في النصوص الأدبية عند (دي سوسور) عندما وضح آليات تموضع الكلمات في هذه الجمل من الناحية الافقية والازاحة العمودية وما الى ذلك كما مر بنا. وهكذا يمكن ان نخلص ان البنيوية هي منهج أقرب للعلمية منه الى التخمين. وهذا المنهج يبحث في الأجزاء الداخلة في بناء شكل في الاعمال الفنية معتبرا إياه محور الاهتمام بحكم الاهتمام بأجزائه وعناصره التي ستدخل في علاقات وفق نسق ما يخضع لهدف الدلالة التي سينشدها، وان هذه الدلالة تعني وجود مقصد ما وتمتاز هذه الدلالة بكون ان الدال كينونته حسية بينما المدلول صفته ذهنية. ولما شملت البنيوية فكرة الدلالة باتت مختلفة عن الشكلية الروسية. وان هذا الشكل (عند البنيويين) محكوم بقوانينه الذاتية وعلاقات عناصره نفسها مما يعني انعزال بنيته عن الفنان اي منتج الشكل. وعند اسقاط ذلك على فن الرسم سنجد ان البنيوية ستكون مركزة على عناصر تكوين الشكل في اللوحة من خطوط والوان وفضاء وما الى ذلك في فضلا عن عناصر التركيب في اللوحة مثل الموضوع والتعبير والمادة او الشكل[٤] والتي هي في حقيقتها المقاصد الجمالية الفنية، يظهر لنا ان البنيوية في الفنون ومنها فن الرسم تبحث وتدرس الشكل العام للوحة والنسق التي تشكلت على اساسه عناصر هذه اللوحة مما يحول اللوحة الفنية الى نصا بصريا يحوي بنيته الخاصة ونسقه وتحولاته وكذلك معقولاته الكامنة فيه وكل التكوينات التي اكتفت بذاتها .كما تعتبر البنيوية ان العمل الفني يحوي شموليته وتنظيمه الذاتي الخاص به كونه منغلق على ذاته ومكتفي بعناصره التي تكونه اي العناصر التي كونت بنيته. ومع ذلك كله يحوي هذا العمل الدلالة او الرسالة التي يقولها او (معقولاته) التي تنطلق الى خارج العمل الفني نحو قارئ النص البصري .

٢-٢ الشكل الرمزي :المفهوم والتشكيل:

يعتبر التنوع الكبير في إمكانية قراءة العمل الفني واحدا من خصوصيات هذه الأعمال سيما مع تنوع الطروحات الفنية على المستوى الفكري والتقني والجمالي في الفنون الحديثة التي كان لها حصة كبيرة في الثراء الفكري والفلسفي الجمالي مما حدا بالعديد من المفكرين الجماليين إيجاد نظرة جديدة ومن زوايا مختلفة لإيجاد نظريات تواكب هذه الفنون وتقرأها وفق مقاصد الحداثة. فظهرت مفاهيم الشكل والحدس

١) برتليمي جان ،**بحث في علم الجمال** ،مصدر السابق، ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

٢) كلي بول، **نظرية التشكيل**، ترجمة وتقديم عادل السويري، دار ميريت ،القاهرة،ط١ ،٢٠٠٣ ،ص ٣٠٢ – ٣٠٣ .

٣)بياجيه جان، **البنيوية فلسفة موت الانسان**، مصدر سابق، ص ٨ .

٤) ستولينيتز جيروم، **النقد الفني**، مصدر سابق، ص ٣٢١ – ٣٢٢ .

والرمز وما إلى ذلك من قراءات للأعمال الفنية المتنوعة وبغض النظر عن الاتجاه أو الأسلوب الفني الذي يتبناه الفنان. ومن هنا نلاحظ تنوع المصطلحات المستخدمة في تسمية العمل الفني ومنها العمل التشكيلي، فظهر العمل التشكيلي في المنهج البنيوي على انه خطاب بصري أو نص بصري بحكم علاقات الدال والمدلول وعناصر بنيته وما شابه ذلك من أشياء أتت بها البنيوية. الا ان بعض المنظرين والمفكرين ينظرون الى العمل الفني على انه شكل رمزي من ضمن اشكال رمزية اخرى تكون عالم الانسان العقلي والمعرفي الحضاري، فمثلا نجد في طروحات ارنست كاسيرر ان الفن شكل رمزي وواحدا الأشكال الرمزية الهامة في المنجز البشري شانها في ذلك شان باقي المظاهر الثقافية التي أوجدها الأنسان كالمظاهر العلمية أو الدينية أو الثقافية والتي هي أيضا أشكال رمزية حسب التصنيف الكاسيريري[١]، وفي الحقيقة يوجد العديد ممن اهتم بهذه الطروحات ذات السمة الرمزية وأصالتها في الحياة العقلية للإنسان بصورة عامة[٢] والفنية بصورة خاصة كما عند سوزان لانكر التي تأثرت بوضوح بأفكار كاسيرر[٣].وبصورة عامة تنطلق فلسفة الأشكال الرمزية حسب كاسيرر، من منطلق إن الإنسان لم يعد قادرا على مواجهة واقعه إلا عن طريق وظيفة الرمز والترميز والمدلولات التي ينطوي عليها. فالإنسان وحده من له القدرة والميزة على التعامل مع الرمز كمنشئ أو مستقبل ومؤول له كونه حيوان رامز، وتلك الميزة الخاصة بالإنسان هي ما مكنته من إنتاج الحضارة وعيشها وفهمها، لذا كان للإنسان ذلك الجهاز الرمزي الذي اكتسبه حسب مقتضيات التطور وهذا الجهاز مختص في إيجاد وتأويل الرمز[٤]. ولهذا صنف كاسيرر الأسطورة والفن واللغة على إنها أشكال رمزية أوجدها الإنسان للتعامل مع الواقع المعاش ويظهر ذلك من قوله "تتكلم اللغة ونعيش الأسطورة ونمارس الدين ونشيد العلم ونبدع الفن"[٥] .ويضيف إن الأشكال الرمزية هي وجوه متعددة للروح كونها طاقات أو فاعليات معبرة عن الروح بمعنى أن جميع الأشكال الرمزية تنبع من مصدر الروح وما هذه الأشكال الرمزية في ظاهرها الحسي إلا أشكال متنوعة من الناحية المادية فقط كون بنية ونسق كل شكل من هذه الأشكال الرمزية له خصوصيته وقوانينه الخاصة في شكله المادي بينما مصدره واحد ألا وهو الروح[٦].كما ان العمل الترميزي الذي يمارسه الإنسان في الأشكال الرمزية وخصوصا في الفنون لا يهدف إلى إعادة نسخ للأشياء المادية المعروفة في الواقع بل إلى إيجاد نظرة موضوعية للحياة الإنسانية الداخلية [٧]. ويماشيه امبرتو ايكو في قدرة الإنسان على إيجاد الرمز وتوظيفه لإنتاج دلالات جديدة ويعتبر الأشكال الرمزية نتاج للحضارة البشرية لتمكن الإنسان من فهم ما يحيطه ليتمكن بالتالي من التحكم بها، وان المجتمع بصورة عامة موجود ومترابط بسبب هذه الرموز ،ويذهب إلى انه حتى الملابس هي في حقيقتها أشكال رمزية[٨].وأيضا يوافق كاسيرر في توصيف الفن وأهدافه من الناحية الرمزية في

---

[١] كاسيرر ارنست، **اللغة والأسطورة**، تر سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافي والتراث ،أبو ظبي، ط ١ ، ٢٠٠٩،ص٢٨ -٢٩ .
[٢] تشادويك تشارلز،، **الرمزية**، تر نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب،**١٩٩١** ، ص ٣٧-٣٩ .
[٣])راضي حكيم، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، افاق عربية،بغداد،العراق،١٩٨٦،ص ١١ - ١٢
[٤] كاسيرر ارنست، **مدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية او مقال في الإنسان**، تر إحسان عباس ،مراجعة محمد يوسف نجم، دار الاندلس ،بيروت،١٩٦١ ،ص ٦٦ - ٦٨
[٥] فؤاد مخوخ، **من نقد العقل إلى هيرمينوطيقا الرموز**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط ١ ،٢٠١٧،ص ٣١٦.
[٦])فؤاد مخوخ، **من نقد العقل الى هيرمينوطيقا الرموز**، مصدر سابق، ص ٣١٤ – ٣١٦ ،٣١٩ .
[٧])كاسيرر ارنست، **مدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الأنسان**، مصدر سابق ،ص ٢٤٧ – ٢٥٠ .
[٨])ايكو امبرتو، **العلامة**، تر سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ، لدار البيضاء،ط٢ ،٢٠١٠،ص١٥، ٢٠٣.

عدم الاكتراث بالنقل الحرفي للموجودات الماثلة بل الفعل الفني هو صياغة جديدة يكون فيه الرمز هو العنصر الضروري والأساسي للفكر مما يعني أن تحقق المعرفة سيكون مشروطا بالرمز نفسه كأداة للمعرفة وهكذا ستكون كل فكرة جادة موجودة فقط بسبب الرمزية وما يرتبط بها من تأويلات فالرمز يجعل العبارة والمضمون شيئا واحدا، ولذلك كثيرا ما يربط ايكو الرمزية بالسيميائية لدرجة اعتباره إن بنيوية كل من شتراوس و لاكان فيها تطابق ما بين السيميائي والرمزي ،وان الرمزية ونظامها عند كاسيرر هي في حقيقتها نظام سيميائي[١]. وبصورة عامة نجد في فلسفة الاشكال الرمزية ان العالم الإنساني هو عالم أشكال النظام أو الانساق وليس أشكال الأشياء مما انعكس على رؤية عالم الأنسان عامة وتم اعتباره عالم الأشكال الرمزية المعبرة عن طبيعة الأنسان الثقافية والفكرية والدينية والفنية لذلك ظهر مفهوم الوظيفة للأشكال الرمزية التي تمحورت حول عدم الفصل بين الذات والموضوع لان وجودهما يتحدد بارتباطهما بالوظيفة التي يؤديانها ونوع العلاقة التي يشكلانها وتشكلهم في ذات الوقت، وهكذا يكون وجود الشكل الرمزي هو وجود وظيفي وان الوظيفة الرمزية هي "الصلة التي تشكل العلاقة بين الحضور الحسي الملموس لمحتوى الوعي ومعناه غير الحسي ،أو بصفة اعم، هي الصلة بين الدال والمدلول من دون أن يكون هو نفسه قابلا للاختزال في هذا أو ذاك" مع ملاحظة إن الأشكال الرمزية توحد جميع الظواهر الثقافية المتفرقة في أشكالها الحسية كون الأخيرة ما هي إلا أشكال لوعي الإنسان، وكذلك كون مصدر الأشكال الرمزية واحد وما تريد أن تعبر عنه واحد ايضا ألا وهو الروح [٢]. كون الروح لا يمكن أن تبقى سجينة لذلك تتجلى على صيغة الشكل الرمزي ولكن يجب الالتفات ان لكل شكل من الأشكال الرمزية بنيته ونسقه الخاص لذلك لا يمكن ولا يصح أن يقيم شكل رمزي ما وفق قوانين أو ثوابت شكل رمزي آخر وكذلك إن لكل شكل رمزي مجاله الخاص في إنتاج المعنى يتماشى مع مميزاته الفريدة وان أي محاولة للتقريب إلى نمط واحد مصيره الفشل، وأيضا إن من خواص الأشكال الرمزية هي القدرة على الظهور والنشوء وحسب التطور المعرفي الإنساني حيث سيحتاج الإنسان أو الروح الإنسانية إلى إبداع أشكال رمزية جديدة تواكب ما وصلت اليه المعرفة الإنسانية[٣].وعلى الرغم من ذلك التنوع الكبير في الاشكال الرمزية التي تغطي معظم المجال العرفي الانساني ان لم يكن بأكمله نجد كاسيرر أولى اهتماما كبيرا بأشكال رمزية معينة كالأسطورة والفن والعلم والدين والتاريخ[٤]. ومن الجدير بالملاحظة إن تسمية عنصر الروح تسرب إلى عديد من تحليلات منظري الفن والجمال في فضاءات التشكيل مثل هربرت ريد [٥] والان باونيس في تحليل غموض وغرابة في لوحات معينة تنتمي معظمها لفنانين انضووا تحت عنوان المدرسة الرمزية [٦]. ويذهب موكاروفيسكي إلى ابعد من ذلك حين قال حتى "في رسم الموديل تتجلى علامات الروح"، ويضيف في تقييمه لدور الترميز في الفن بانه "الململم لشمل النص"[٧]. ومن المهم ذكر إن استخدام كلمة الروح

---

[١])ايكو امبرتو ،**السيمائية وفلسفة اللغة**، تر د احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط١ ،٢٠٠٥ ، ص ٣٢٣ –٣٢٦ ،٣٧٣.

[٢]) فؤاد مخوخ، **من نقد العقل إلى هيرمينوطيقا الرمز**، مصدر سابق، ص ٢٨٥-٢٨٩

[٣] فؤاد مخوخ، **من نقد العقل الى هيرمونيطيقيا الرمز**، مصدر السابق، ص ٢٧٠ – ٢٧٢ ، ٣١٧ .

[٤] كاسيرر ارنست، **مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان**، مصدر سابق، ص ١٤٠ ،١٩٧ ،٢٤٠ ،٢٩١ ،٣٤٧.

[٥])ريد هربرت، **حاضر الفن**، تر سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط ٢،١٩٨٦ ،ص ٨٥ ،٩٠.

[٦])باونيس الان،**الفن الأوربي الحديث**، تر فخري خليل، مر جبرا إبراهيم جبرا، دار المامون،بغداد،١٩٩٠ ، ص١١٥ – ١١٨ ، ١٢٢ .

[٧])الشيباني عبد القادر فهيم، **معالم السيمائيات العامة أسسها ومفاهيمها**، سيدي بلعباس ،الجزائر، ط ١ ،٢٠٠٨،ص ١٢٥ .

في تنظير الفن كانت متواجدة قبل ذلك، فمثلا استخدم هيغل هذا المعنى في توضيح العالم الذي ينتمي اليه الفن الذي هو عالم الروح الذي يشمل عالم المخيلة التي تقع في دائرتها كل من المشاعر والحدس ، ويضيف هيغل أن الروح لها القدرة على النظر إلى نفسه لأنه مدفوع بوعي التفكير بنفسه والفن ينبثق من عالم الروح لذلك هي أشياء ذات طبيعة روحية، كما ان "التفكير يشكل بالفعل الطبيعة الأكثر صميمية وجوهرية الروح". لذلك يعتبر هيغل إن الفن الذي يكون مطالب بتمثيل الواقع القائم كما هو فنا فاقدا أو محروما من الروح، لذلك جاءت جدليته الفنية متلائمة مه هذا المنظور حيث تدخلت الروح في صياغة الشكل وبالعكس مما أوجد فنا رمزيا ومن ثم كلاسيكيا وبعد ذلك جاء الفن الرومانسي [١]. ويوضح إن "الفكرة هي عينية تماما في ذاتها، كلية الخصائص" والفكرة هي شيء حر موجود في كل مضمار[٢]. وعند النظر الى وظيفة الرمز في فلسفة الاشكال الرمزية يظهر إن هناك ثلاثة أنواع من الوظائف الرمزية وهي كل من وظيفة التمثيل التي تتوافق مع حدس الأشياء [٣]، ويعمل هذا التمثيل على جعل الشيء ماثلا من جديد لكن من دون نسخ وتقليد حرفي كونه سينتج عن نشاط فكري وعقلي وفق افق جديد مما يسبغ البعد الزماني والمكاني على الشيء الممثل. بينما تكون وظيفة التعبير(وهي الوظيفة الثانية) تتوافق مع إدراك الأشياء أو هي "الوظيفة البدئية لفهم العالم". وتمكن هذه الوظيفة الروح من التعبير عن نفسها وبالتالي التأثير على العالم، وهكذا يكون لوظيفة التعبير مكانة كبيرة كونها المسؤولة عن الجانب الإبداعي الخلاق، ومن المهم الإشارة إلى أن هناك ترابط وثيق بين هاتين الوظيفتين لانهما ببساطة وظيفتين يتم عن طريقهما الربط بين ما هو حسي وآخر غير حسي، ويكون هذا الربط وفق مفهوم الاغتناء الرمزي الذي يؤكد ترابط الوظائف الرمزية وتمفصلها مع بعضها وتكاملها. أما الوظيفة الثالثة فهي الدلالية وتمتاز هذه الوظيفة بتقديمها مفهوم نظري إلى العالم حيث تبتعد عن الاتصال بالواقع بصورة مباشرة وتتجه نحو الأفكار والمفاهيم بنمط نقدي متخلصة بذلك من المستوى الحسي المباشر وهكذا يمكن ملاحظة إن الوظائف الرمزية الثلاث تنفصل عن الواقع بالتدريج، فالوظيفة التعبيرية ذات علاقة واضحة بمعطيات الواقع ،بينما وظيفة التمثيل تبتعد قليلا من دون الانفصال التام بينما يتحقق هذا الانفصال في وظيفة الدلالة ،ومع ذلك يجب التنبيه إلى أن الدلالة تبنى على الحدس ،أي بمعنى تبنى على ما خلصت اليه الوظيفتين السابقتين مع احتفاظها بميزة الأصالة والجدة[٤]. ويتضح مما سبق إن محاولة فهم شكل رمزي ما تتطلب الانفتاح على العديد من هذه الأشكال من دون إسقاطات قواعد وأسس شكل رمزي على آخر بمعنى عند دراسة الفن والعمل الفني كشكل رمزي علينا أن ننظر إلى مجال هذا النوع من الأشكال وفي آليات نشوئه الخاصة وفي إنتاج المعاني والوظيفة التي يقوم بها وما يحتويه فضاءه الخاص من بنيات وعناصر ومبادئ تكوينيه. وهكذا يظهر استقلال الفن كشكل رمزي عن باقي الأشكال الرمزية بحسب كيفيته المستقلة وان كان في جوهره تعبير عن الروح لكن هذا التعبير له أدواته ومفرداته وعناصره وبنيته ونسقه

---

[١]) هيغل، **مدخل إلى علم الجمال**، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط٣، ١٩٨٨ ،ص٢٤ – ٢٥ ،١٣٥ – ١٤٠ .

[٢] هيغل فريدريك، **علم الجمال وفلسفة الفن**، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٠ ،ص١٧٦.

[٣]) بنكراد سعيد، **السيمانيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار، سورية، اللاذقية،٢٠١٢، ص ٩٠ – ٩٢.

[٤] داسكال مارسيلو ، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة** ، تر حميد الحمداني ، محمد العمري وآخرون ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء،١٩٨٧،ص ٥٩-٦٥ .

الخاص الذي يجعله يمتاز عن باقي الأشكال الرمزية التي تمتلك بدورها عناصرها وبنيتها وكل ما يمتلكه الفن كشكل رمزي مع تفردها بخصوصياتها المميزة لها. ومع ذلك التفرد يبدو إن هناك أهداف ومشتركات تجمع بين الأشكال الرمزية كتعبيرها عن الروح مثلا عن طريق اتخاذها صورا خارجية ملموسة، فالعمل الفني يتصف بكينونته المادية المحسوسة لكن مع ذلك هو نظام تعبيري ذو نمط خاص به وهذا النمط سمته الترميز، وهذا الشرط موجود في اللغة وغيرها من الأشكال الرمزية الأخرى. فلكل شكل رمزي بنيته الخاصة بحكم خصوصية عناصره وبالتالي دلالاته التعبيرية الخاصة، حيث يمكن بسهولة التمييز بين الدلالات الجمالية الاستاطيقية التي يهدفها الفن وبين الدلالات التي يهدفها العلم. وفي حقيقة الأمر إن فكرة الشكل الرمزي وما يرافقه من مفاهيم انعكس على العديد من أفكار وطروحات منظرين آخرين وفي شتى المجالات مما يشير إلى اتساع تأثير هذا المفهوم، فمثلا يرى بورديو إن فلسفة أميل دوركهايم السيسولوجية كانت متأثرة بفلسفة الأشكال الرمزية وان هذه التأثيرات واضحة في أسسها. كما يرى بورديو نفسه إن الرمز يمكن أن تكون له وظائف سياسية، وأيضا إن للرمز أفضلية وبلا منازع في كونه أداة "التضامن الاجتماعي"[١].ونجد هنا ان موضوعة الرمز امتدت لتصل مساحات في الدراسات الاجتماعية والسياسية وما الى ذلك مما يعني اتساع حضور فكرة الرمز والشكل الرمزي عامة. وعند العودة الى عالم الفنون من وجهة نظر الاشكال الرمزية شكل و تفحص خصوصياته على مستوى بنيته وعناصره وفضاءات تواجده وما يحققه من دلالات، نجد الفن شكل رمزي يمثل الحضارة والفكر الإنساني على طريقته الخاصة كونه يمكن أن يكون هو وجه الحضارة الإنسانية في ذاته وليس انعكاسا لها تماما كالمنجزات العلمية والفكرية التي يمكن ن تكون هي المعبر عن التطور الحضاري وليس مقياسا من مقاييس التطور فقط. كما أن العمل الفني بصورة عامة ومنها فن الرسم هو فن يخاطب مشاعر ووجدان الإنسان أو كما يصفه كاسيرر بانه "فيض تلقائي لمشاعر قوية"[٢] وهذا شيء ليس بحاجة إلى أثبات فكثيرا ما ارتبط الفن بمصطلحات مثل حزين أو مؤثر وحماسي وما شابه ويكون المعنى المقصود هو التأثر المتحقق في الجانب العاطفي أو الوجداني عند المتلقي وفي ذات الوقت نقصد قدرة الفنان على تضمين لوحته شحنات عاطفية ما تخاطب المشاعر الإنسانية أكثر من الجانب المعرفي الفكري. ومن المعروف إن مدارس فنية خاطبت الجانب النفسي ومشاعر الإنسان وأكدت على مخاطبة دواخل النفس البشرية مثل الرومانتيكية والتعبيرية [٣]كما أن هناك نظريات في الفنون تتطرق إلى بعد جمالي في الفن يركز على إظهار العواطف والمشاعر والانفعال في الفنون [٤]، ومن البديهي القول إن كل هذه الأشياء هي ما يمثل الحياة الداخلية للإنسان ووجدانه وروحه. كما إن هناك فنانين اعتبروا أن الفن هو القدرة على التعبير عن المشاعر ونقلها إلى الآخرين [٥]. وكل تلك التأثيرات تحدث بواسطة المؤثر أو الدال الذي هو الرمز وما يثيره من دلالات والذي سيكون مساهم في إيجاد المعنى وحامله كما سيكون هو نفسه المعنى أو كما تتساءل لانكر في إشارة إلى

---

[١] بورديو بيير، **الرمز والسلطة**، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠٧، ص ٤٧ – ٤٩.
[٢] كاسيرر ارنست، **مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان**، مصدر سابق، ص ٢٤٧.
[٣] نيومايرسارة، **قصة الفن الحديث**، تعريب رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ب ت، ص ١٤ – ١٥، ١٠٠، ١٠٥.
[٤] ستولينيتز جيروم، **النقد الفني**، تر فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط ١، ٢٠٠٧، ص٢٣٣ – ٢٣٦.
[٥] نوبلر ناثان، **حوار الرؤية**، تر فخري خليل، مر جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق،١٩٨٧، ط ١، ص٣٣ – ٣٤.

ذلك الترابط والتداخل الذي يوفره الرمز "إيهما كان الرمز وأيهما المعنى"[١]. ومن ضمن ما وضحه كاسيرر بشأن الأشكال الرمزية أنها مثالية حيث إن علاقتها بالواقع ليس ذات صلة بطبيعة كينونتها فصيرورة كل شكل رمزي مستقلة من ناحية صياغته العقلية هذا من جهة ومن جهة أخرى يكون لهذا الشكل طريقة في الرؤية بحد ذاته وليس معبرا عن شيء خارج عنه[٢]. وهكذا يتضح إن الفن والاعمال الفنية في فلسفة الأشكال الرمزية ليس محددا بتمثيل حرفي للواقع ولا انعكاس لما هو ماثل في الطبيعة إنما العمل الفني سيكون منتج للفكر الإنساني محكوم بالطاقات الفكرية للإنسان مركز على المعرفة المتراكمة التي يكتسبها الإنسان كل يوم. وهكذا سيقدم عالمه الرمزي بصورة مركزة. كما إن الشكل والمضمون في الفن مترابطان ومتداخلان وعلاقتهما تكاملية وتبادلية لا يمكن الفصل بينهما كون كل منهما يدل على الآخر ويكمله في ذات الوقت حيث انهما الدال والمدلول في عالم هذا الفن، ولما كان الدال رمزا والمدلول هو ما يتكون من فكر في ذهن الأنسان سيكون من الخطأ الفصل بينهما لان الرمز بالأصل هو أداة الفكر وعنصره الأساسي في الفكر الإنساني كما مر سابقا.

٣-٢ فن الرسم:

من المهم معرفة المكونات المادية لفن الرسم على اعتبار أن تلك هي المحسوسات في فن الرسم وأنها هي ما سيكوّن البنية ومن سيحمل الدلالات بحكم إنها هي ما سيكوّن الرمز من الناحية المادية الفيزيائية المحسوسة الذي سيهيئ لظهور الدلالات المدركة ذهنيا بالمحصلة. ومن المهم أيضا معرفة الإمكانات الدلالية التي يمكن أن يحملها فن الرسم. وعند النظر في هذه الفضاءات نجد إن منظري الفن والجمال الفني قاموا بتجزئة العمل الفني (من الناحية النظرية طبعا) إلى نوعين من العناصر، وهي عناصر (التركيب) وعناصر تكوين. أما عناصر التركيب يمكن إجمالها (بالفكر أو الموضوع) و(التعبير أو الانفعال) و(الشكل)[٣]، وجميع هذه العناصر عناصر تدرك عقليا أو ذهنيا كما سيتبين لاحقا. وأما عناصر التكوين فهي ما يمكن صناعته بالمادة، اقصد المادة الفنية، وفي الرسم ستكون الألوان والخطوط والمساحة والفضاء وما إلى ذلك مع التأكيد على أهمية الخامة اللونية كعنصر من عناصر التكوين في بعض المدارس الفنية كون المادة تتدخل مباشرة في بناء الشكل الفني ومن ثم كيفية ظهور اللوحة مما يعني تأثير مباشر في القيمة الجمالية للوحة الفنية[٤]. ومن المهم الإشارة إلى انه هناك منظرين ونقاد فن درسوا العناصر التركيبية للأعمال الفنية مؤكدين على أحد تلك العناصر عادين إياه موطن الجمال الفني وكل حسب قناعاته، فأصحاب الفكر انحازوا إلى عنصر الموضوع ومحاكاة الواقع ولهذا سميت هذه النظرية (المحاكاة)، بينما أنصار التعبير تبنوا الانفعال وبات اسم نظريتهم (التعبيرية)، أما منظروا (الشكلية) فاعتبروا الجمال يكمن في شكل العمل الفني أو اللوحة الفنية كما سيتضح لاحقا. وعلى الرغم من إن هذه النظريات الجمالية تحوي التقييم الجمالي الذي هو ليس من أهداف البحث إلا أنها مهمة في تسليط الضوء على عناصر التركيب أو البناء في العمل الفني، لذا سيقتصر هذا المبحث على استعراض النظريات وما

---

[١] د السيدة جابر خلاف، **الوجدان في فلسفة سوزان لانكر**، تقديم سامي إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠، ص ١٠٧.
[٢] كاسيرر ارنست، **ا للغة والأسطورة**، مصدر سابق، ص ٣١ -٣٥.
[٣] ستولينيتز جيروم، **النقد الفني**، مصدر سابق، ص ٣١٩ – ٣٢٣.
[٤] برتليمي جان، **بحث في علم الجمال**، تر أنور عبد العزيز، مر نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٧٥ – ١٧٨.

تبحث فيه من دون البحث في الحكم الجمالي. تعتبر النظرية الشكلية واحدة من النظريات الحديثة الباحثة في تكوين الفنون سيما البصرية منها، حيث أنها ظهرت مع نقاد فن معاصرين ناصروا الفنون الحديثة وخصوصا أعمال الرسم التي ظهرت على يد الرسامين الانطباعيين. ويعتبر كلايف بيل أحد أهم أعلام هذه النظرية التي تعتبر إن الجمال في كل الأعمال الفنية البصرية وفي أي عصر ومن أي حضارة إنما يكمن في شكلها الدال (significant form) [١]. وان هذا الشكل ينجم عن طريق معالجات وصياغات للخطوط والألوان والأشكال بطريقة تكون فيها الغاية هو التعبير عن انفعال أحسه الفنان في نوبة نشوة. وهذا الشكل الدال هو صفة مُمَيزة لكل الفنون البصرية ومنها فن الرسم. وان هذا الأخير لا علاقة له بمحاكاة الواقع، فاللوحة تحتوي على شكل خالص يخصها لوحدها لا علاقة له بما هو خارج اللوحة، والفن هو في جوهره تعبير عن حواس الإنسان بدلالات شكلية وبواسطة وسيط مادي، وان الفنان هو إنسان له القدرة على التعامل مع هذه المواد الفنية بمهارة عالية وهذا هو ما يميزه عن غير الفنان، فالأفكار الأصيلة والأحاسيس المرهفة والمشاعر الفياضة ليس حكرا على الفنان إلا أن الفنان هو فقط من له قدرة ومهارة في تحويل مادة إلى شكل دال. فالفكر عند الفنان يمكن أن يظهر على شكل مادي محسوس. ومستوى الجمال في اللوحة يستند إلى مستوى التصميم الذي أوجده الفنان للشكل الدال والذي ينشا بدوره من التبسيط الذي بواسطته يمكن تصفية الشيء الدال عن الشيء الذي لا دلالة له. وهكذا سيكون الشكل الدال في الرسم مؤسس على التصميم والتنسيق للخطوط والألوان وكل ما يدخل في صنع الشكل من عناصر حسية للوصول إلى الدلالة. ومع ذلك نجد في آراء بيل اهتمامات بشيء آخر غير الشكل الفيزيائي المادي البحت، إذ نجد إشارات إلى روحانية ومخاطبات للوجدان موجودة في الفنون حين بين قناعاته بشأن الفن حين اعتبره من عالم الحياة الروحية وضرورة لهذه الحياة، وأضاف" إن الانفعال الذي يعبر عنه بالعمل الفني هو انفعال ينبع من أعماق الطبيعة الروحية للإنسان"[٢]. ونجد أصداء مفهوم هذا الشكل الدال عند باشلار الذي جهد للربط بين العلم والفن معتبرا إياهما منتجان للإبداع الإنساني، لذلك كانت قناعاته الجمالية تنتهج العلمية في رؤية العمل الفني وبالتالي يرى إن اللوحة الفنية تكمن أهميتها في الشكل أو (الصورة) من دون الالتفات للمضمون، وان هناك ترابطا علميا منطقيا شكليا ينشا داخل اللوحة الفنية[٣].وهنا يتجلى التأكيد على بنية العمل الفني ذاته من دون محاولة ربطه بما هو خارج بنيته أو خارج نسقه ونظامه، وان المهم إنما يكمن في العمل ذاته. ومن الجدير بالإشارة إلى عنصر المادة أو الخامة في الأعمال الفنية كونها تتطلب اليد الماهرة في التعامل معها لإخضاعها إلى فكرة المتحكم بها، وهذه المهارة مطلوبة من الصانع الماهر ومن الفنان على حد سواء. وفي الحقيقة كثيرا ما ارتبط الفن بالصنعة من الناحية التاريخية، بل إن مفهوم الصنعة في الفن استمر حتى مجيء عصر النهضة، كما إن كثيرا من الآثار التاريخية التي تعتبر اليوم أعمالا فنية لم تنجز للتذوق الفني البحت بل صناعات ماهرة[٤] لذلك كانت

---

[١] بيل كلايف، **الفن**، تر عادل مصطفى، مراجعة وتقديم ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠١٣، ص ٥٧.
[٢] بيل كلايف، **الفن**، مصدر سابق ،ص ١٢ ،٢٤-٢٦ ،٣٠ ،٥٧ ،١١٣، ٢٢٢، ٢٣٣ ــ ٢٣٩ .
[٣] د. الإمام غادة، **جاستون باشلار جماليات الصورة**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١ ،٢٠١٠، ص ١٢ ،١٧ ،٢٦-٢٧.
[٤] كولنجوود روبن جورج، **مبادئ الفن**، تر احمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، تقديم ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،٢٠٠١، ص ٢٨ -٣٠.

الصنعة تتطلب أيدي خبيرة تعرف أسرار تلك المواد الصماء لتخرج منها أشكالا أو أدوات وما إلى ذلك. وذلك يؤكد على جمال يمكن أن ينجم نتيجة المهارة الحرفية وكيفية التعامل مع المواد لإبراز جمالها مما يعني جمالا محسوسا خالي أو على الأقل غير مهتم بحمل فكر أو فلسفة ما.وعند الالتفات إلى الأعمال الفنية ذات الأهداف الجمالية البينة منذ البدئ نجد إن هناك توجه في الفنون الحديثة أي في أعمال فن رسم الحديث بصورة خاصة نلاحظ إن العديد من الفنانين وخصوصا الرسامين أصبحوا ينظرون إلى الخامة اللونية على إنها شيء جمالي يمكن أن تحوي جمالها الخاص ضمن العمل الفني بل وربما هي من توجه الفنان عند البعض، ويرى رسامون آخرون إن عجينة اللون مثلا يمكن أن تحوي جمالا خاصا حتى وان لم تتخذ شكلا ما[1].وفي هذا الصدد يعتبر هربرت ريد إن اهم ما ميز الفنانين ذوي النزعة التجريدية هو فهمهم العالي للخامة اللونية[2].كما إن اللون يعتبر العنصر الأساسي(إضافة إلى الخط) في فن الرسم لما له دور من تنمية كل العناصر الداخلة في اللوحة ومن ثم الشكل[3]. وفي حقيقة الأمر انه من المعروف بالنسبة لأي فنان موهوب أو ذو خبرة فنية إن للخامات اللونية المختلفة نواتج جمالية مختلفة لا في مستوى القيمة بل في نوعها. وهذا شيء يمكن إثباته بسهولة فاذا ما أعطينا نفس الفنان ألوان مائية وأخرى زيتية وقالب فحم وطلبنا أن يرسم نفس الموديل مثلا، فان أنواع القيم الجمالية ستاتي متنوعة وحسب إمكانات كل خامة. ومن هنا يظهر إن بنية كل عمل فني لابد وان تكون متأثرة بالمواد المنتجة لها على الصعيد الحسي والدلالي بالتالي. وعند النظر إلى عنصر الخط والذي هو أحد اهم عناصر التكوين نرى له إمكانات وظيفية وتعبيرية تم تشخيصها علميا وفنيا[4] مما يعني بالمحصلة دلالية. فالخط يمكن أن يحمل شحنات عاطفية وتعبيرية بحكم طبيعته التي يتخذها فالخط المتكسر يوحي بالاضطراب والمستقيم العمودي يوحي بالصلابة والاستقرار، ونحن هنا ليس بصدد استعرض إيحاءات الخط بقدر ما يهمنا أن نقول إن للخط دلالات يمكن سيكولوجية بإمكانها إثراء الشكل في اللوحة من الناحية الشعورية. كما إن للخط وظيفة تشبيهية داخل اللوحة حين يتم تحديد الهيئات كان يكون إنسان أو حيوان وما إلى ذلك. كما إن للخطوط جمالياتها الخاصة الكامنة فيها. وفي الحقيقة يمكن اعتبار هذين العنصرين (اللون والخط) هما العنصرين الماديين الرئيسين في اللوحة كون إن معظم ما ينشا عنهما سيكون مجرد إيحاء، فالمنظور مثلا ليس عمقا حقيقيا بل هو إيحاءي وكذلك الظل والضوء وباقي عناصر التكوين التي تكون موجودة فقط بحكم تواجد اللون والخط. إلا أن هناك الملمس الذي يمكن أن يكون إيحاءي تشبيهي وكذلك يمكن أن يكون حقيقي. فعندما يقوم الرسام برسم حجر أو معدن إنما هو في الحقيقة يكون إيحاء بهذه المواد، لكن توجد أعمال في الرسم الحديث تكون فيها كثافة في العجينة اللونية بارزة عن أرضية اللوحة بصورة واضحة وحركات الفرشاة يمكن لمسها فعليا، كما توجد في النقوش الغوطية بروزا واضحا للألوان عن سطح اللوحة [5]. ومما سبق يتضح إن الشكل الدال في الرسم يتكون في الأساس من تنظيم عناصر التكوين وفق

---

[1]) برتليمي جان، **بحث في علم الجمال**، مصدر سابق، ص ١٨٣، ١٨٧.
[2]) ريد هربرت، **ا لفن والمجتمع**، تر فتح الباب عبد الحليم، مراجعة محمد يوسف همام، مطبعة شباب محمد(ص)، ب ت،١٧٥ – ١٧٧.
[3]) نوبلر ناثان، **حوار الرؤية**، مصدر سابق، ص ٩٣ – ٩٤.
[4]) فرج عبو، **علم عناصر الفن**، ج١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع جامعة الموصل،١٩٨٢، ص ١٦٢ – ١٦٧، ١٧٧ -١٧٩.
[5]) نوبلر ناثان، **حوار الرؤية**، مصدر سابق، ص ٩٤.

نسق معين. وان هذا الشكل الدال في الرسم هو ما يجعل اللوحة المرسومة تعتبر عملا من أعمال الفن. كما إن الرسم يمكن أن يحتوي على روحانية ما بحكم عوالم الفن التي تنتمي إلى عالم الروح. ومن النظريات المهمة الأخرى التي تفسر الفن هي النظرية التعبيرية التي تعتبر إن العمل الفني يجب أن يتضمن عنصر الانفعال. أي التعبير عن المشاعر الإنسانية من ناحية وإثارتها لدى متلقي الفن [١]. فعالم الفن والفنان عالم مشحون بالانفعال، وان الفنان له قدرة أو ملكة خاصة تجعله قادرا على إعادة صياغة الانفعال في خياله ومن ثم نقله إلى الوعي [٢]. وهناك العديد من الفنانين ونقاد الفن الذين امنوا بوجود الانفعال في الفن معتبرين إياه عنصر الجمال ومن هؤلاء الفنانين تولستوي الذي ينظر إلى الفن من وجهة النظر هذه، ويرى إن الفن تاريخيا هو معبر عن الانفعالات والمشاعر إلا إن ليس كل المشاعر تستحق أن يعبر عنها، ويشرح الآلية التي يعمل بها الفنان و العمل الفني الجيد وكالاتي "الفن أن يعدي إنسان ما إنسان آخر أو مجموعة من الناس بذات الإحساس الذي عايشه هو، ومن ضمن هذه الأحاسيس هناك إحساس التمتع بما يعجب النظر"[٣]. إلا إن هذا التعريف للانفعال والتعبير في الفن لم يكن كافيا عند بعض أنصار هذا المبدأ، لذلك يصفها البعض بالساذجة ويذهبون إلى أن قيمة الانفعال ذاته في الفن ليس هو ما يميز الفن بل في طريقة التعبير عن الانفعال من كلمات أو ألوان وما شابه ذلك فضلا عن دور الخيال في هذا التعبير الانفعالي [٤]. وما يهمنا نجد فيما سبق وجود إمكانية للفن ومنه فن الرسم في الإظهار والتعبير عن المشاعر والتي هي أشياء غير مادية بطبيعة الحال كما إنها خارج العمل الفني نفسه. إلا أن اللوحة بما فيها من لون وخط وشكل تتمكن من حمل الدلالات غير مادية شريطة أن تتخذ هذه الخطوط والألوان نسق معين تجعله معبرا عن تلك المشاعر أو الانفعالات مما يعني تأثر بنية العمل بطبيعة الشيء المعبر عنه. إلا إن الفن والفنان لم يكن هدفه التعبير عن الانفعالات فقط أو بناء شكل فقط، فكثيرا ما تضمنت الأعمال الفنية قيما معرفية وأخلاقية وتربوية، بمعنى إنها تحتوي قصصا تخاطب الفكر الإنساني في محاولة للارتقاء بهذا الإنسان، وهذا ما ينادي به أنصار نظريات المحاكاة[٥]. وفي الحقيقة يمكن أن نجد إن فن الرسم تاريخيا قد وظف لأهداف أو مقاصد غير جمالية، بل حتى إن نشأته لم تكن لمقاصد فنية جمالية خالصة إذ يرى بعض المختصين إن الرسم على جدران الكهوف قديما إنما يهدف إلى إحداث تأثيرات سحرية ولا زال هذا التوظيف قائما حتى يومنا هذا عند بعض القبائل البدائية[٦]. كما يمكن أن نرى الرسم قد تم توظيفه لرسم مواضيع دينية أو قصص الأبطال والملوك المنتصرين في الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل كما هو معروف. ووظف أيضا لخدمة الدين وموضوعاته في اوربا المسيحية إبان القرون الوسطى[٧].بل واستمر توظيف الفنون عامة ومنه فن الرسم في خدمة أيدولوجيات عند بعض الحكومات كما هو الحال في الفكر الماركسي وأنصاره في الاتحاد السوفييتي حيث دأب منظروا الماركسية

---

[١]) جراهام جوردن، **فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال**، سلسلة آفاق علمية، تر محمد يوسف، القاهرة،٢٠١٣، ص ٥٧ – ٦١.
[٢]) كولنجوود روبن جورج، **مبادى الفن**، مصدر سابق، ص ٦٥، ٧٥، ٨٠.
[٣]) تولستوي ليف، **ما هو الفن**، تر محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١ ،١٩٩١، ص ٢١٢ – ٢١٣.
[٤]) جراهام جوردن، المصدر السابق، ص ٥٢ ،٦١ – ٦٣.
[٥]) ديوي جون، **الفن خبرة**، تر زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،٢٠١١، ص ٤٤٧-٥٨٢.
[٦]) ريد هربرت، **الفن والمجتمع**، مصدر سابق، ص ١٨ – ١٩
[٧]) هاوزر أرنولد، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، تر د فؤاد زكريا، ج ١، ط١، ٢٠٠٥، ص ٤٩ -٥٠، ٧٠ – ٧١ .١٦٣ – ١٦٤.

إلى إيجاد فلسفة جمالية قائمة على الثورية الديمقراطية مؤكدين على البعد الايدلوجي والموقف السياسي الذي يجب تبنيه من قبل الفنان[١].وهكذا يمكن أن نرى إن من إمكانات الفن عامة ومن ضمنها الرسم أن يحمل أو يتضمن الفكر أو الموضوع مما يعني يمكن أن يحمل دلالة معرفية فكرية(الموضوع) وبطبيعة الحال إن الهدف المعرفي الفكري سيتدخل في الشكل النهائي للعمل الفني مما يعني انه سيؤثر على طبيعة اصطفاف عناصر التكوين أي إن الدلالة ستتحكم في تنظيم عناصر التكوين. ومن المفيد الإشارة إلى إن مبدا المحاكاة في الفن كان له تنظير فلسفي منذ القدم حيث نجد جذوره في الفلسفة اليونانية عند سقراط الذي يرى الفن تقليد لما موجود قي الطبيعة [٢] ويشبه ذلك راي أفلاطون لكن مع تأكيده على محاكاة الجمال الذي يكمن في نبل وفضيلة الموضوع المحاكى [٣] في حين يذهب أرسطو إلى إن الفن يجب أن يحاكي الواقع كونه يحمل الجمال [٤]. ومن دون الغوص في آراء هؤلاء الفلاسفة يظهر بوضوح إمكانية العمل الفني في تعبيره عن الفكر أو الموضوع. ولا أجد من ضرورة في الاستفاضة بشأن أنواع القصص أو القيم التربوية أو الايدلوجيات التي تطرق اليها الرسم تاريخيا لإيضاح ما تضمنه هذا الفن من مواضيع وإمكانيته في أن يتضمن ما هو موجه للفكر. بل فقط ما همنا هنا هو الإشارة لإمكانية فن الرسم أن يحمل الدلالات الفكرية والقصصية والأيدلوجية نظرا لتخللها بنية العمل الفني الذي ينشئه الرسام مما ينعكس بالضرورة على الشكل في اللوحة نظرا لتطلب معاملة عناصر التكوين من خط ولون بما يوائم الفكرة مما يعني البنية المحسوسة لفن الرسم وتأثر كل من الدال والمدلول ببعضهما .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١ – ٣: منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

٢ – ٣: مجتمع البحث: اطلع الباحث على معظم اعمال الفنانين ضمن مجتمع البحث واستطاع التواصل مع البعض منهم للاطلاع على اعمالهم ومن ثم تم اختيار عينة البحث.

٣ – ٣: عينة البحث: انتقى الباحث خمس لوحات فنية بطريقة قصدية اعتمدت الاعمال الفنية ذات التوجهات الحديثة لغرض الوصول لأهداف البحث. مراعيا التنوع في هذه العينات حتى تغطي اوسع مجال ممكن من مجتمع البحث.

٤ –٣: اداة البحث: اعتمد الباحث الملاحظة وما ورد في الاطار النظري كأداة في تحليل عينة البحث.

---

[١]) حسن سليمان، حرية **الفنان**، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت، ص ١٨١ -١٨٣.
[٢]) ريشار أندريه، **النقد الجمالي**، تر هنري زغيب، دار عويدات للطباعة والنشر، سلسلة زدني علما، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩، ص ٩.
[٣]) كولنجوود روبن جورج، **مبادئ الفن**، مصدر سابق، ص ٦١ – ٦٢.
[٤]) ستولينيتز جيروم، **النقد الفني**، مصدر سابق، ص ١٦٧ -١٦٨.

٥ – ٣: تحليل العينة:

عينة رقم (١)

الفنان: أزهر داخل

قياسات العمل: ٩٠ x ١٣٠سم

سنة الانجاز: ٢٠١٨

مواد العمل: أكريلك على كانفاس

نلاحظ ان بنية العمل تمت بواسطة عنصر اللون بالدرجة الاساس والذي تحقق فيه امتزاج العفوية التعبيرية بالقصدية العقلية، فالألوان توزعت بطريقتين اساسيتين اذ كانت الطريقة الاولى في ارضية العمل وامتاز التوزيع هنا بحرية عالية فلم تتخذ الالوان اشكالا تشبيهية واضحة مؤكدة على تحرر الفنان من قيود الواقعية او الاكاديمية موجهة ذهن المشاهد الى قيم جمالية حداثوية يقصدها الفنان تدخلت او حكمت لاحقا طبيعة نسق ونظام بنية العمل الكلي. بينما كانت الطريقة الثانية في التلوين هي طريقة قصدية واعية وعلى ما يبدو انها خضعت لحسابات عقلية حيث يمكن ان نرى في الوان تلك الطبقة العلوية ان بعضها اتخذ اشكالا هندسية وتشبيهية رمزية غير مباشرة والبعض الاخر كان مساحات لونية مجردة بلا ملامح لشكل معين او هيئة ما. والظاهر ان الالوان هنا توزعت بطريقة محسوبة وفق منطق رياضي حكمه الفهم للفضاء ومساحته في العمل الفني من ناحية ومن ناحية اخرى الفهم لطبيعة علاقات الالوان فيما بينها كالوحدة والتنوع والتضاد والانسجام وما الى ذلك من مفاهيم شكلية تدخل في ذلك تمكن الفنان من أدواته اي التعامل مع المادة اللونية كخامة لها اعتباراتها وحدودها مبرزا حضورها كعناصر قائمة بذاتها تحمل جمالاتها الكامنة في كينونتها وليس فقط اشياء تشير او تعبر عن غيرها فقد كانت هذه الالوان واضحة وصريحة وتحتل اماكنها بقوة وحضور بارز مما حقق متعة جمالية بصرية اذ يمكن وصفها بالوان كرنفالية او احتفالية بسبب نقاء الالوان الزرقاء والبنفسجية الباردة التي سادت جو العمل الفني الذي تطلب لاحقا معالجتها بإدخال الوان حارة ليتحقق التوازن اللوني فدخل الاحمر والاوكر في اماكن معينة وفق ذلك المنطق الرياضي جعلت من الممكن ان نتصور اللون الاحمر يتخذ شكلا مستطيلا ذهنيا يحيط بتلك الالوان الباردة مما ادى الى تحقق التوازن والاستقرار في جو العمل العام من دون ان يكتسب اي لون هيمنة او ان يطغي على حساب لون اخر. و اسهمت الالوان البيضاء والسوداء من ترصين ذلك الاستقرار والتوازن في بنية العمل اللونية بسبب حضورهما الفاعل وحياديتهما وانتشارهما في فضاء العمل وتكنهما من كبح

جماح تلك المجاميع اللونية الباردة والحارة (الصريحة) .واشترك عنصر الخط في تدعيم بنية العمل وكان اسهامه على عدة اصعدة كون الخطوط في هذا العمل الفني يمكن تقسيمها الى نوعين، الاول منها كانت خطوطا يمكن وصفها بالذهنية اي انها غير موجودة كخطوط بالمعنى التقليدي للخط في الرسم و يوجدها ذهن المشاهد و تتحقق هذه الخطوط نتيجة التقاء المساحات اللونية المجردة ببعضها كما هو الحال مثلا في المساحة البيضاء في اعلى العمل التي تلتقي بمساحات الألوان الزرقاء والحمراء وكذلك بالنسبة للون البنفسجي الذي تخللت مساحته مساحة اللون الازرق وهكذا بالنسبة لباقي المساحات اللونية، وكان الطابع العام لهذه الخطوط (الذهنية) هو الصلابة والتكسر والتحرك بحركات عدة كالصعود والنزول والتحرك الافقي مما اوجد حركة تسبح وراء الاشكال التي كانت على سطح العمل واوجد انفعال تعبيري بسبب التكسرات من ناحية ومن ناحية اخرى تلك الحركة التي تتصف بالعنف في بعض الاماكن. اما النوع الثاني من الخطوط فكانت خطوط حسية موجودة بالفعل بسبب تأطيرها للأشكال التي اراد ابرازها الفنان لتأكيد وضوحها وحضورها، وكانت اغلب هذه الخطوط مقوسة ومرنة وتواجد ايضا بعض الخطوط المستقيمة لكن بنسبة اقل مما يعني سيادة للخطوط المرنة على الصلبة هنا. وقد حققت هذه الخطوط الحسية عدة وظائف في بنية العمل، اذ حققت علاقة توازن مع الخطوط الوهمية التي امتازت بالصلابة والتكسر من ناحية ومن ناحية اخرى كانت هي في ذاتها عناصر جمالية قائمة بحكم كينونة الخط نفسه وما تواجد من علاقات الوحدة والتنوع اي بين الخط المرن السائد والخط الصلب مما اوجد التوع والايقاع وما الى ذلك من علاقات جمالية على مستوى الشكل، كما ادت هذه الخطوط وظيفة التشبيه الرمزي ومن دون محاكاة مباشرة لما موجود في الواقع كما هو الحال في الوجوه البشرية على البالونات او الوجه المربع اقصى يمين العمل (بالنسبة للمشاهد).ويمكن ملاحظة ان جميع هذه الخطوط رسمت بلون اسود واضح ونلاحظ ايضا ان الفنان قام بتعزيز وضوح الخط في مركز العمل بان وضع بجواره خط ابيض كما في الوجوه على البالون بينما زاد من سمك الخط في الشكل الذي يشبه اشكال الدمى الطينية السومرية (ايسر المشاهد) وكل تلك التنويعات كانت تسهم في ترصين بنية العمل وايضاح المقصد الجمالي والفكري للفنان كما كان لهذه الخطوط اهمية في تحقيق وضوح للأشكال التي اراد الفنان ابرازها والتي يمكن وصفها بانها مفاتيح للشفرة الرمزية الدلالية او الرسالة في العمل الفني، ولما كانت الالوان في الارضية بتلك القوة والحضور كان لابد من ان تكون الخطوط بقوة ووضوح وحضور يوازي وضوحها تلك الالوان لذلك عمد الفنان الى استخدام خط اسود قوي كاستجابة لمتطلبات البنية في شكل العمل ودلالاته وهنا يظهر ان حضور اي عنصر في بنية العمل سينعكس على باقي العناصر، وفي حال دخلت تلك العناصر بعلاقات تكاملية وتعاضدية وليست اقصائية ، اي ان كل عنصر يعبر عن نفسه ويتفاعل بالإيجاب مع غيره من عناصر و يؤدي وظيفته الجمالية

والدلالية ويسهم في بناء العمل، سيتحقق جمال البنية على مستوى الشكل ويصبح العمل من اعمال الفن كما ويتحقق النسق الذي يضم مابين بدايته ونهايته تلك الدلالة الرمزية والمعنوية للأعمال الفنية. مما يعني بالخلاصة ان ما يتدخل في البنية الكلية للعمل من عناصر اساسية هي ما سيكون ذلك النسق والنظام و هذا النسق والنظام هو ما تحتكم اليه هذه العناصر في علاقاتها ووظائفها الجمالية والدلالية، ومن هذه العلاقة الجدلية يظهر التكامل البنيوي والرمزي في الشكل الرمزي في فن الرسم. وعند العودة لمفردات العمل يمكن ان نلاحظ تواجد بعض الاشكال التشبيهية (غير المباشرة) ترمز لألعاب معروفة بعضها يعتمد الفكر والحساب مثل قطع الشطرنج والبعض الاخر قائم على الحظ كما هو بالنسبة للنرد وتلك الاوراق(السباتي) المعروفة في لعبة (الكوتشينا) التي تستعمل عادة للقمار. ونجد ان قطع الشطرنج كانت مقلوبة وتقع اسفل العاب الحظ، ويمكن ان تكون هذه رسالة اراد الفنان ايصالها عن طريق التشفير الرمزي الذي يتيحه فن الرسم. وهنا يظهر فن الرسم كأحد الاشكال الرمزية التي تعبر عن فكر الانسان وحياته العقلية والشعورية كون فن الرسم هنا حقق امكانية التعبير عن النفس ونقل تلك التعبيرات الى اناس اخرين مما يعني تحقق المعرفة المتبادلة والمشتركة التي هي واحدة من اهم مميزات الاشكال الرمزية كما في اللغة والعلم مثلا. كما يمكن تركيز الفنان على الأبعاد الفنية الجمالية كتركيزه على الدلالات المعنوية الفكرية والرمزية وفي الحقيقة هذا ما يجعل العمل ينتمي الى عالم الفن فهو ليس بيان او رسالة فقط بل شكل يحقق متعة جمالية و يمكن ان نرى تلك العلاقات الجمالية في شكل العمل الفني بسبب ما يتحقق بين الاشكال المربعة الصلبة و الاشكال الدائرية او المقوسة من تنقلات اذ نرى تواجدهما في الاغلب يكون متقارب ومتصل ببعض كما هو الحال في المربعات التي تشبه رقعة الشطرنج الملونة بالأبيض والاسود وتتدرج لتتلون بالاوكر والاخضر والوردي والبنفسجي وتستمر بالامتداد لتكون على تماس مع النرد المربع الذي حوى خمسة نقاط دائرية سوداء ثم تأتي تلك الورود المدورة لتستلم الحركة وتسلمها الى قطع الشطرنج (القلعة) المقلوبة التي تبدا بزوايا مقوسة ثم بدن اسطواني في داخله خطوط متقاطعة كونت اشكال معينية ومن ثم تستمر الحركة الى ان تصل الى جنود(الشطرنج) ،التي كانت قواعدهم للأعلى، بشكل مثلثات لكن بزوايا مقوسة ورؤوس مدورة، وكل تلك الحركة اتخذت شكلا هلاليا مقوسا يبدا من اعلى العمل الى اسفله لتكتمل تلك الحركة بالانتقال الى مركز العمل في البالونات البيضوية التي حملت وجوه مبتسمة. ويمكن ان نشاهد حركة اخرى في الجانب الايسر من العمل حققتها المربعات الخمس والعيون المدورة والخطوط العمودية باتجاه الاسفل لكن وجود ذلك الشريط الاحمر في ارضية العمل سرعان ما يعيد الحركة الى المركز. واوجدت هذه الحركات والتنقلات تكوينا في بنية العمل جعلته ذو بعدا زمنيا بحكم ما يحتاجه المتأمل للعمل من وقت حين يتابع هذه العناصر الموزعة وفق هذا النظام في شكل العمل الفني، ومن

الجدير بالذكر ان قياسات العمل كانت قد خدمت هذا التكوين لما في تلك القياسات من امتداد افقي واسع مكنت الفنان من توزيع عناصره في فضاء بهذه الكيفية. ومن ذلك كله يظهر اهتمام الفنان بالجمال الفني الذي يظهر في اعمال فن الرسم من العلاقات بين الالوان ببعضها وعلاقات الالوان بالخطوط وعلاقات الخطوط ببعضها وما ينجم عن ذلك من تكوينات وايقاعات حركية وانشاء واليات في شغل فضاء العمل الفني وتكوين كل ذلك لبنية كلية واحدة بنظام ونسق معين مكتفي بذاته يضم تحولاته الخاصة. كما يظهر اهتمام الفنان بتضمين عمله تلك الدلالات الفكرية والمعنوية التي تظهر من تجميعات وانتقاء اشكال بعينها دون غيرها ووضعها في اماكن محددة لتدخل بعلاقات جدلية مع اشكال اخرى تجاورها في فضاء العمل. كما يتضمن العمل الفني تلك الطاقة التعبيرية الوجدانية والروحية التي تنجم عن ما تحمله العناصر البنائية في كينونتها من امكانات في هذا المجال من ناحية وما تكونه تلك العناصر من مفردات بصرية التي ستتدخل في حمل تلك الطاقة او الشحنات التعبيرية.

عينة رقم (٢)

الفنانة: جنان محمد احمد

القياس: ٥٠ x ٦٠سم

سنة الانجاز: ٢٠١٨

مواد العمل: الوان زيتية على كانفاس

في هذا العمل نلاحظ تدخل عنصر اللون في بنية العمل بدرجة اساسية حيث شكل ثلاث مساحات لونية اساسية فاللون الغامق تواجد في اعلى اللوحة نازلا الى الثلث الاسفل او ما يزيد عليه قليلا بحيث غطى هذا اللون اكثر من ثلثي مساحة العمل لكن من دون خط فاصل بل تلاشي مع لون الاوكر في الارضية مما حول العمل الى مساحات شبه هندسية من دون حدود فاصلة واضحة حيث ان الثلث الاسفل كان ملون بدرجات الاوكر ينطلق من الغامق نحو الفاتح نزولا الى حواف العمل في الاسفل ثم توسط المشهد شكلا هندسيا مستطيلا تقريبا، شغل مركز اللوحة، ملون بالأزرق السمائي الفاتح ودرجاته يشبه بيتا قديما ساعدت الحواف المثلمة من كسر ثقل الشكل الهندسي من ناحية ومن ناحية اخرى اضفت على هذا البناء شحنات تعبيرية بحكم ما تحققه الخطوط المتكسرة من ايحاء بالانفعال وما الى ذلك. ومن الجدير بالإشارة

انه لم تكن هناك خطوط بالمعنى التقليدي بل خطوط ذهنية يصل اليها المشاهد نتيجة الحدود الفاصلة بين الالوان لا سيما في منطقة البيت والفضاء خلفه. و يمكن ان نلمس حضورا لوعي الفنانة عند توزيع مساحات العمل وكيفية شغلها لفضاء العمل بالأشكال اذ قصدت ممارسة حسابات رياضية هندسية تتسم بالدقة من ناحية ومن ناحية اخرى ضمنت عملها مقاصد جمالية على مستوى الشكل والتعبير اي مزج العقلي بالشعوري .وبطبيعة الحال كانت للألوان المختارة علاقات فيما بينها فاللون الاوكر ودرجاته من الالوان الحارة يدخل في علاقة تضاد مع اللون السمائي وتدرجاته في البيت فيما كان للون الغامق دورا في تهدئة هذا التضاد كما اوجد ارضية مهيئة لاستقبال باقي عناصر العمل لذلك كان وجود البيت السمائي في هذا المكان وعلى هذه الارضية الملونة بالغامق وفق قصدية جمالية بنائية شكلية اذ ابرز اللون الغامق هذا الازرق السمائي وعزز حضوره من الناحية التقنية والتعبيرية ويمكن ان نلاحظ ان شكل البيت كان قد شغل مركز العمل منطلق من الارضية باتجاه الاعلى وفق نسب رياضية دقيقة تحقق قياسات القطاع الذهبي في هذه الجزئية من العمل .ومن هذه القياسات الرياضية وطبيعة الالوان والخطوط المستخدمة نجد ان الفنانة كانت قد اهتمت ببنية العمل الكلية جماليا ودلاليا حيث كان لكل عنصر دورا في بنية العمل فلا اقصاء للباكراوند من اجل ما في مقدمة اللوحة ولا طغيان لما في المقدمة على الباكراوند بل كل جزء في العمل يخدم ويعزز حضور الاخر وكل جزء له حضوره الخاص. وللتأكيد على اهمية بنية الشكل في العمل نرى ان الفنانة قامت بإضافة اشكال النوافذ في الاعلى واخرى على الجوانب بشكل مستطيلين عموديين متعاكسين احدهما حركته للأعلى والاخر للأسفل ومن ثم تواجد السلم المنطلق من الاسفل الى الاعلى على واجهة البيت وفي المنتصف تعلوه فتحة على شكل قوس لتكون هناك حركة تكسر الرتابة والثقل في هذا الشكل الهندسي (البيت) لو ترك من دون هذه الاضافات. وكان لهذا الخط المقوس دور مهم في تنويع الخطوط (الموحى بها)، حيث اتسمت معظم هذه الخطوط بالاستقامة تقريبا وسادت اغلب مساحات العمل بحكم طبيعة الشكل المرسوم لذلك اوجد ذلك القوس إيقاعا خطيا عاما كما وتفاعل مع خطوط السرير الموجود اعلى سقف البيت الذي كانت فيه الخطوط المستقيمة ايضا وهكذا بات له دورا مهما في توحيد بنية العمل على مستوى الخط وجعله مترابطا. ويمكن ايضا ان نلاحظ وجود مساحة من اللون الرمادي تنطلق نحو السماء كأنها شعاع يخرج من سطح المنزل او يمكن ان يكون شعاع ينزل من السماء على هذا السطح مما اوجد شكلا ضبابيا ذو حركة تصعد وتنزل تتسم بالرقة والهدوء واوجد جوا روحانيا عميقا. ويمكن ملاحظة ان الفنانة لم تكن تهدف الى محاكاة الواقع الحسي المباشر للأشياء بل على العكس قامت بهدم تلك الحسية وحولتها الى رؤية ورسالة فكرية وروحانية وتظهر تأمل الفنانة لشيء قد يكون من عمق ذاكرتها وعالمها الخاص وما هذه الاشكال المستمدة من الواقع الا مبررات او ادوات للتعبير عما في

عالمها الداخلي من مشاعر او افكار تطرحها ضمن بنية دلالية ومنظومة من العناصر تتضامن لتكون نسقا يحمل معنى ما، وهكذا تحقق مفهوم الشكل الرمزي في هذا العمل اذ تتحقق مشاركة افكار وهواجس انسانية بين الفنانة ومتأملي العمل الفني فلم تعد هذه الفكرة او التجربة الروحية حبيسة ذهن الفنانة بل تمت مشاركتها ورفدت التجربة الانسانية برؤية خاصة عن طريق ذلك الترميز الخاص بفن الرسم ومع ذلك كله نلاحظ حرص الفنانة على تحقيق الجمالية في بنية العمل عن طريق ما تتيحه عناصر فن الرسم من امكانات فنراه يهتم بإيجاد جماليات في شكل العمل الفني، فعن طريق الملمس مثلا نرى وجود ملمس ايحائي في الشكل نجم عن تعامل مع الخامة اللونية بطريقة توجد خشونة معينة خصوصا في البيت الذي اصبح يشبه البيوت المبنية بمادة الجص وفي الحقيقة تواجد هذا الملمس في العمل اوجد شعورا بالقدم والتعب وبالتالي بعدا تعبيريا في العمل ولم يكن مجرد تشبيه حسي مباشر، كما كان هناك تواجد لملمس اخر نجم عن حك اللون عن الارضية كما هو واضح على جانب البيت الايمن بالنسبة للمشاهد مما اوجد تنوع في الملامس في العمل من ناحية ومن ناحية اخرى شغل مساحة مهمة في فضاء اللوحة جعلت العمل يبتعد عما موجود في الاعمال الزخرفية (الاسلامية) من تناضر في التوازن وما الى ذلك كون وجود هذا المربع (البيت) في منتصف العمل اوجد تحديا كبيرا يتطلب معالجات فنية دقيقة وفهما عاليا في ذائقة الجمال الشكلي يتطلب إضفاء للحركة وقتل الرتابة وساعد في ذلك وجود الوان بالاوكر الفاتح والرماديات السمائية ضمن نطاق الشعاع وعى جانبيه اسهمت ايضا في تحريك وشغل فضاء العمل وجعلت اجزاءه متواصلة مع بعضها من دون قطع يخلخل بنية العمل الكلية. ومن المهم لفت الانتباه هنا الى تمكن الفنانة من تعاملها مع خاماتها اللونية على مستوى الصنعة فضلا عن الفهم لعلاقات الالوان فيما بينها من انسجام وتضاد وما الى ذلك وذلك يوضح ان التمرس الاكاديمي كان له دور مهم بناء العمل الفني حتى لو توجه الفنان الى الحداثة في مقصده الجمالي والفكري مما يعني ان المهارة الحرفية لها دور مهم في بنيوية فن الرسم لما لتلك المهارة من دور في تمكين الفنان في توظيف العناصر التي يشاء بالقصدية التي يريدها في عمله الفني لتحقيق تلك البنية المقصودة والدلالة التي يهدف اليها. و للتأكيد على التوجه الحديث في هذا العمل نلاحظ تعامل الفنانة مع المنظور لم يكن وفق المفهوم الكلاسيكي للمنظور الخطي او ما الى ذلك بل كان قريبا من التسطيح والشعور بالعمق انما نجم عن تغطية الاشكال التي في المقدمة لما موجود خلفها كما جرت العادة في بعض الرسومات الاسلامية. ونجد ايضا ان الفنانة تعاملت مع الخطوط والالوان كعناصر بنائية خالصة يمكن ان تحقق جمالها الخاص وكذلك عناصر تسهم في تحقيق الجمال للكل الذي تكونه لذلك ادخلتها في علاقات لتحقيق جماليات فنية في الشكل الذي كونته مثل الايقاع والوحدة والتناغم والتضاد على مستوى اللون والخط واستفادت مما يمكن ان تقدمه من طاقات تعبيرية في

ذات الوقت مما جعل العمل يحمل تلك الشفرة الجمالية والدلالية، اي ان الفنانة تعاملت مع عملها كبنية متكاملة وموحدة تم بناءها وفق نسق خاص تدخلت فيه بعض القياسات الرياضية فضلا عن تضمينه شحنات تعبيرية وفكرية وهنا يظهر ان فكرة بناء الشكل وابراز جماليات شكلية تحتاج الى قدرات عقلية واعية فعلى الرغم من ان الشكل يبدو ظاهرا للعيان من الوهلة الاولى وعناصره يمكن ادراكها حسيا الا ان عملية بناء الشكل في العمل الفني وتذوقه وفهمه اكثر تعقيدا من ذلك اذ انه يتطلب فهما وادراكا عقليا لعلاقات تلك العناصر الظاهرة حسيا و التي تشيد علاقات في حقيقتها منزوية وخفية عن الحواس وتحتاج الى إعمال العقل و التنقيب للوصول اليها. اذ ان تلك العناصر الظاهرة ستدخل في علاقات تكاملية وجدلية وتحقق دلالات جديدة كما تحقق نظامها الخاص من تحولات ضمن شمولية واكتفاء بذاتها يجعل كل منها يؤثر ويتأثر بالعناصر الباقية ومن ثم بالعمل الفني ككل على مستوى الشكل والدلالة كون الرسالة هي ما ينتج عن طريق سياق العمل وكل ذلك يقع في مساحات المعقولات والفهم اكثر منه في عالم الحس. ومن هنا يتضح ضرورة الثقافة العامة العالية المستوى التي يجب ان يتمتع بها الفنان لتحقيق شكلا يحمل جمالا ودلالة ويتضح ايضا الفن كشكل رمزي كونه شكل خاص ببنية خاصة يتكون من عناصره الخاصة يعبر عن الحضارة الانسانية.

عينة رقم (٣)

الفنان: اسامة نوري

قياسات العمل: ١٠٠ x ١٨٠سم

سنة الانجاز : ٢٠١٨

مواد العمل: مواد مختلفة على كانفاس

نلاحظ سيطرة اللون على بنية هذا العمل كمساحات لونية تحمل معانيها ومكتفية بذاتها من دون اللجوء لتكون هيئة او تشبيه لشكل ما من الاشياء الواقعية هيئة فالشكل هنا شكل خالص حيث ان الألوان متداخلة ومتصلة ببعض من دون حدود واضحة تفصل بينها ولا يمكن الجزم بسيادة لونية واضحة للون واحد ومع ذلك يمكن ان نلاحظ ان الجو العام الموجود سيطرت عليه الالوان الباردة كالأزرق والاخضر والبنفسجي لكن بدرجات مختلفة ثم تناثرت عليها مساحات لونية حارة كالأحمر والاصفر والبرتقالي والوان اخرى. ومن الواضح ان العمل تأسس بطريقة عفوية ابرزت حرية الفنان وتوجهه نحو المقاصد الجمالية

الحديثة كالتجريدية في فن الرسم. وعند تفحص انتشار الالوان نجد انها حققت ايقاعات ونغمات لونية عن طريق الانسجام والتضاد وكذلك عن طريق علاقات الالوان الباردة بالألوان الحارة فمثلا يمكن ان نرى انه بقرب كل مساحة لونية حمراء تواجدت مساحات باللون الاخضر وكذلك نجد نفس هذه العلاقة في مساحات اللون الازرق والاصفر. كما يمكننا رؤية حرص الفنان على ايجاد تلك التنقلات في الالوان اذ وضع اللون الواحد في اكثر من مكان وعلى عدة مستويات اي في الاسفل والوسط والاعلى كما هو الحال في اللون الاحمر واللون الوردي وغيرها وكل ذلك اوجد حركات وتنقلات مستمرة داخل العمل تلاحقها العين على امتداد فضاء العمل الفني، وعلى الرغم من التسطيح الذي اختاره الفنان في هذا العمل الا انه يمكن ان نرى ان بناء العمل اللوني تكون من طبقتين رئيستين من الالوان على الاقل، الاولى تمثلت بالوان مفروشة بعفوية وبلا اشكال واضحة وبمساحات واسعة شكلت الارضية كما هو الحال في تلك الالوان من الاخضر الزيتوني و تلك الالوان القاتمة القريبة من البني والرمادي ثم جاءت مجموعة من الالوان اكثر وضوحا والقا من سابقتها كالأحمر والازرق والاصفر، ويمكن ان نقول ان هناك مستوى ثالث وهو مستوى اللون الابيض الذي كتبت به بعض الارقام والحروف وكلمة مطر وشكل الاهرامات الثلاث التي تشبه حروف مسمارية، وعلى نفس المستوى تواجد الاسود وايضا كتبت به ارقام وحروف ورسم به سلم وبعض الرموز وكذلك لابد من الاشارة ان الفنان قام بكتابة تاريخ العمل ضمن بنية العمل الفني وبلون مصفر واضح في تأكيد الفنان على التحرر من كل ما هو تقليدي. ومن الواضح ان الفنان اهتم بإدخال عديد من الارقام والحروف ليضمّن عمله شفرة رمزية ومقاصد تعنيه وتعبر عن افكار داخلية تهمه اراد قولها او التعبير عنها كما كان لهذه الارقام والحروف جماليات خاصة بها بسبب ليونة الحرف وجماله الكامن فيه وكذلك الارقام التي جاءت ارقام عربية واخرى هندية كما نلاحظ ان كلمة (مطر) توسطت العمل الفني وبلون ابيض واضح لإيصال الرسالة التي قصدها الفنان بوضوح خصوصا عند علمنا ان عنوان العمل هو (انشودة المطر) الذي يذكرنا بقصيدة وديوان للشاعر السياب بنفس العنوان وتوضح ان الفنان حاكي او حاور في عمله هذا تلك القصيدة لكن بأدوات او عناصر تشكيلية عمادها اللون والخط واعتبر عمله نصا بصريا يمكن قراءته وفق نسقه الخاص وبنيته الخاصة وان ما فيه من عناصر انما تواجدت ضمن نسق معين يحمل معنى و دلالة يمكن التوصل اليها عند تفهم عناصر العمل. وفي هذه الحالة يمكن ان تكون الالوان عبرت عما في الطبيعة بطريقة رمزية كرمزية القصيدة ،فاللون الازرق كان يرمز للماء والسماء والاصفر للشمس والسحاب خصوصا عندما نرى لونا اصفر تركه الفنان يسيل بعفوية في اشارة لسحابة ماطرة تماشيا مع معنى القصيدة، وكان اللون الاخضر رمزا للنخيل والاعناب في حين كان الابيض يحاكي ما يكتبه الاطفال على الجدران بأقلام الطباشير للإشارة للأمل اما اللون البني والاوكر فمثلا الأرض ونجد حضور اللون

الاحمر كترميز للدماء حيث اتخذ هيئة كف فضلا عن مساحات اخرى بلا ملامح اما الاسود فربما كانت يرمز الى الليل والظلام والموت او افكار الفنان الخاصة خصوصا عند النظر الى ما كتبه من ارقام وكلمات طلسمية وشكل سلم فضلا عن خطوط اخرى لا تمثل شيئا وعلامة الضرب او حرف (X) الانكليزي جعلت منه شفرات خاصة ذات دلالات غامضة. ونجد ايضا ان الفنان تعامل مع خاماته اللونية بطريقة ابرزت جماليات الخامة حيث اوجد بعض الملامس الخشنة في بعض اماكن العمل وكذلك كان تموقع اللون في فضاء العمل بأماكن مقصودة جعلت كل لون يظهر جماله الخاص القائم بذاته خصوصا عندما يكون لا يمثل شيء معين وكذلك عندما لا يكون كلمة او حرف ما. وكان لذلك التوزيع في الالوان دورا في ايجاد بعد زمني للعمل نجم عن الفترة الزمنية التي يحتاجها المشاهد للتنقل ومتابعة مسيرة كل لون في مساحة العمل وكذلك لما شكلته تلك التوزيعات اللونية من اشكال ينتجها ذهن المشاهد في حال مد خطوطا وهمية بين مساحات اللون الواحد، وحينها تظهر اشكالا مثلثة وهرمية واخرى مربعة تؤشر لحركات في اتجاهات متعاكسة ومتقاطعة اوجدت حركات عنيفة ضمن بنية العمل. وعليه نجد في هذا العمل برزت امكانات الخامة اللونية البنائية و الجمالية كعنصر بنائي في فن الرسم وتحقق ذلك نتيجة تعامل الفنان مع خامته كمادة جمالها يكمن فيها وليس من الضروري ان تمثل شيئا ،لذلك اعتمد توزيع الوانه بطريقة تهدم الحسية وتتعامل مع الحدسية والرؤى الفكرية والرسائل الروحانية كما ابرزت تأملات الفنان الفكرية لما يدور حوله وما يدور في ذهنه. فكانت الالوان بقعا ومساحات حرة متداخلة و مع بعضها ومجاورة بطريقة جدلية جعلت من كل مساحة لونية تؤدي دورها في بنية العمل وكذلك كل منها يعزز دور الخامة المجاورة ويتأثر ويؤثر بها مما انعكس عل الكل اي بنية العمل الكلي. و كان للخطوط دورا مشابها لدور الالوان اذ ان علاقاتها ببعض وما تحقق من وحدة وتنوع فيما بينها انعكس على بنية العمل الكلية، فتوزيعها كأنما كلمات سابحة في فضاء العمل اذ تكاد لا تخلو اي زاوية من رقم او احرف او شكل تجريدي خالص مرسوم بخطوط واضحة كانت مرنة مقوسة احيانا واحيانا اخرى مستقيمة ومتكسرة مما اوجد ذلك التنوع والوحدة والايقاع، ويمكن ملاحظة ان هذه الخطوط كانت عناصر تحمل كينونتها الخاصة وجمالها القائم خصوصا اذا ما اهملنا المعنى المباشر الناتج من الكلمة ،لذلك عمد الفنان الى ادخال حروف وارقام لا تؤدي معنى مباشر اي لا تحقق محاكاة مباشرة لكي يتم النظر الى تلك الخطوط كعناصر بذاتها ضمن البنية الكلية للعمل وهكذا تتحول الى وظيفتها الرمزية التي تهدف الى الدلالة بالمحصلة. ومما سبق نجد اهتمام الفنان ببناء شكل تجريدي خالص جماله ينتج عما تشكله العناصر من بنية كلية وكذلك ما تمتلكه تلك العناصر من جمال كامن فيها. فضلا عن تضمن العمل للدلالة الفكرية والتي نتجت عن مناقشة قصيدة شعرية اي عمل فني بنيته اللغة والكلمات وهنا يتضح التواصل بين الاشكال الفنية على مستوى المعنى والدلالات لكن

ببنى مختلفة محكومة بالعناصر التي تكونها. وهكذا تحقق مفهوم الشكل الرمزي في هذا العمل كونه تحول الى نص يمكن فهمه عن طريق رموزه التي يحتويها.

عينة رقم (٤)

الفنان: ناصر سماري

القياسات: ١٠٠ x ١٦٠سم

ستة الانجاز: ٢٠١٧

مواد العمل: أكريلك على كانفاس

تكونت بنية هذا العمل عن طريق اللون والخط حيث نشر الفنان الوان تركوازية وبدرجات عدة في معظم مساحة العمل الفني مما اوجد سيادة لونية وانسجام وترابط بين اجزاء العمل الفني، ونلاحظ ايضا ان الالوان في خلفية العمل لم تتخذ شكلا معينا واضح الملامح بل عبارة عن مساحات لونية مجردة بالوان تركوازية بغير حدود واضحة تماست وتداخلت مع بعض المساحات من الالوان الرمادية المتدرجة والممتزجة مع الوان مموهة اخرى كالبني والاوكر. وقد ساعدت هذه الارضية بروز اشكال اخرى تواجدت في مركز العمل واعلاه والزاوية اليسرى العلوية من العمل(بالنسبة للمشاهد) مما عزز حضور هذه الاشكال جاعلا اياها مفاتيح قراءة لهذا النص البصري خصوصا وان الالوان في هذه الاشكال كانت اوضح واكثر صراحة وحضور من الالوان في الخلفية وان ملمسها يبدو اكثر خشونة من الوان الخلفية بسبب كثافة اللون المستخدم في تلوينها. كما نلاحظ ان بعض الاشكال ملونة بالوان حارة ومتضادة مع الالوان التركوازية كما هو الحال في الشكل اعلى مركز اللوحة مما اوجد علاقات لونية مبنية على التضاد وجعل هذا الشكل مركز جذب للعين في شكل العمل الفني. وذلك يجعلنا ندرك ان الفنان كان يقوم بخيارات قصدية واعية للمجاميع اللونية خصوصا عندما نشاهد بعض تلك الاشكال تم تلوينها بالوان تميل للأبيض على الجانبين وكذلك اللون الابيض المخضر في اسفل مركز اللوحة مما اسهم في كسر حدة الالوان في المركز واوجد تدرج لوني مريح للعين وحقق جاذبية على مستوى الوان و شكل العمل وهذا يؤكد اهتمام الفنان ببنية العمل الفني ككل واحد وتفهمه لعلاقات المفردات والعناصر في عمله. كما ويظهر ان الفنان استفاد من تمرسه الاكاديمي وفهمه لعلاقات الالوان بالخطوط على الرغم من الحداثة التي انطلق منها لإنجاز هذا العمل نظرا

للطريقة التي تعامل بها مع خاماته اللونية وكذلك للطريقة التي ادخل فيها الخطوط في بناء هذا العمل والتي كان لها دورا هاما في بنية هذا العمل توازي دور الالوان وعلى الرغم من اختفائها شبه التام من الباكراوند الا ان حضورها كان واضحا في الاشكال الامامية عامة، ويمكن ملاحظة ان معظم الخطوط كانت قاسية مستقيمة ومتكسرة الا في بعض الاماكن عندما كونت اشكالا تجريدية فيها تقوس او ما شابه كما هو الحال في مركز العمل العلوي وايضا في الجانب الايسر اي في الوجوه الانسانية وايضا في الجانب الايسر مما اوجد وحدة وتنوع وايقاع خطي على امتداد فضاء العمل. وللتأكيد على التوجه التجريدي الحديث وما فيه من علاقات شكلية في العمل نجد حضور لشكل هندسي صريح قريب من المربع على الجانب الايمن العلوي وكان ملونا بالرمادي المائل الى الابيض يمر فوقه شكل مستطيل ملون بالأسود والابيض اسهم في تحقيق التوازن في جانبي العمل من ناحية ومن ناحية اخرى اوجد تنوعا على مستوى المفردات البصرية الشكلية داخل بنية العمل و لم يتكرر وجود هذا الشكل المربع مما وجعله في موضع متفرد وغريب عن باقي اشكال العمل، ونظرا لذلك لتفرد ادخل الفنان مساحات لونية شكلها قريب من المربع لكن حوافها كانت دائما متكسرة ومثلمة نظرا لما تتطلبه الوحدة في العمل مما جعلها منسجمة وتتصل وترتبط بين هذا الشكل وباقي الاشكال في العمل الفني ومحافظا في ذات الوقت على تفرد الشكل المربع من دون ان يكون دخيلا على البنية العامة والوحدة في العمل كما ان الفنان تمكن من ادخال هذا الشكل ضمن بنية عمله بانسجام واضح عن طريق الاكثار من الخطوط المتكسرة هنا وهناك، وهكذا تحققت الوحدة عن طريق الخطوط على المستوى الشكلي الا ان العمل لم يخلو من الخطوط المرنة المقوسة كما هو واضح في الشكل اعلى وسط اللوحة الذي كان كمثري والتصق به شكل غير منتظم بخطوط طويلة مكسرة كما نلاحظ وجود شكلين بشريين تقريبا اعلى يسار العمل كانت اشكالهم مؤطرة بخطوط مقوسة طويلة مع بعض التكسرات في حوافها لترتبط وتتوحد مع بنية العمل الكلية التي سادها الخط المستقيم المتكسر وتوجد التنوع والايقاع على مستوى عنصر الخط .ونلاحظ ان التكوين في العمل نشا نتيجة هذه الخطوط والالوان وطريقة توزيعها في انشاء قريب من الهرمي في مركز العمل كونته خطوط متكسرة على شكل سلم من الجانبين ليسمو الى الاعلى في مركز العمل العلوي مما اضفى حالة من التسامي والعلو على المستوى المعنوي بينما تكون انشاء هرمي رصين ومستقر ومتوازن على مستوى الشكل لملم وسيطر على تلك الحركة المتكونة بسبب انتشار المفردات وتكسر الخطوط. كما يمكن ملاحظة وجود اشكال ضمن بنية العمل الكلية تم التأكيد على حضورها وابرازها كما هو الحال في تلك الاشكال التي تشبه يدين او ذراعين وكانت الوانها ابيض مائل للخضرة ليكون حضورها بارز وواضح من ناحية ولتدخل في علاقة تناغم مع الجو العام للعمل من ناحية اخرى ونلاحظ ان الفنان لم يرسمها بطريقة تشبيهية حسية مباشرة وانما يمكن وصفها بطريقة

تجريدية رمزية خصوصا عندما نلاحظ تدرجها لتتحول الى اجنحة بيضاء. كما يمكن ان نلاحظ ان العمل قريب جدا من التسطيح التجريدي الرافض للعمق والمنظور وتم استبداله بإيحاءات بالعمق حيث كان الباكراوند هو عمق اللوحة وقد عمد الفنان الى تمويهه وعدم توضيحه مما اسهم في ابراز الاشكال المؤطرة بالخطوط والملونة بالوان واضحة ومشبعة وقوية وجعلها تبدو اقرب للمشاهد وفي مقدمة العمل. كما نلاحظ ان بعض الاشكال كانت ملونة بطريقة توحي بالظل والضوء كما في الشكل الكمثري والذراعين والوجه الانساني و اماكن اخرى وذلك ربما للابتعاد عن تأثير فناني التجريدية الذين سطحوا اعمالهم تماما كما عند موندريان مثلا وليكون اسلوب خاص بالفنان ليعبر عن رؤيا خاصة به في فن الرسم. ويمكن ملاحظة ان العمل هدم تلك الحسية المباشرة فلا الخطوط هي الخطوط التي نراها يوميا في واقعنا ولا الالوان وبالتالي ليست الاشكال هي الاشكال التي نصادفها يوميا مما يعني ان العمل انفصل بالتدريج عما موجود في الواقع وحتى الحروف التي نجدها موزعة في بعض اماكن العمل لم تكن حروف حقيقية انما فقط ترميز للحرف العربي وابتعاد عن المباشرة والتشبيه، والحرف كما هو معروف موجود في معظم العمارة الاسلامية الدينية، مما ارتبط بشدة مع اللون التركوازي على مستوى المعنى و الدلالة. وهكذا نلاحظ ان العمل لم ينقل او يسجل حرفيا وانما هدف لتحقيق معقولات وظهر امامنا بتعبيره ودلالاته الخاصة والياته المتفردة الخاصة معبرا عن حياة الفنان الوجدانية الداخلية لذلك نجد ان هناك كثير من الانفعال والشحنات الوجدانية التي يمكن استشفافها من هذا العمل بسبب كثرة الخطوط المتكسرة التي تثير الاضطراب والانفعال كما كان للألوان دور في ذلك فاللون الاخضر او التركوازي هنا كثيرا ما يرتبط بالأجواء القدسية في محيطنا الاسلامي خصوصا في العراق لما له من حضور في الاماكن المقدسة كما في المزارات الدينية المعروفة. وكذلك كان لوجود التضاد اللوني دورا في تعميق الشعور الوجداني الانفعالي كما نجد ان الانشاء التصاعدي المتكون نتيجة صعود الخط وسقوطه ونهوضه من جديد اوجد حركات تحمل طاقات تعبيرية تضامنت مع اللون والشكل في بنية ونسق يكمل بعضه. كما يظهر ان العمل لم يكتفي بإبراز جمال شكلي فقط بل حول معطيات الاشكال وانشاءه الى رؤى فكرية ذات رسالة تسبح في عوالم روحانية وان الفنان كان مهتم بالعمل الفني ككل واحد مبني وفق نسق محكوم بقانون قصدي. ومما سبق يظهر مدى تعقيد عملية بناء شكل بصري جمالي لما يتطلبه من وعي على مستوى الذائقة الجمالية الحسية لعناصر العمل من جهة ومن جهة اخرى الفهم العقلي العلمي لهذه العناصر. وتظهر مدى الحاجة لان يكون الفنان الرسام صاحب ثقافة وفهم ووعي لعلاقات المفردات البصرية وما يمكن ان يتحقق بواسطتها من علاقات جمالية كما ظهر امتزاج العقلية العلمية بالجوانب الوجدانية الروحية مما يدخل العمل في اجواء الترميز والاشكال

الرمزية كون عمل فن الرسم بات يفهم على انه بنية خاصة بعناصر خاصة تتشكل وفق انظمة خاصة وتوجد انساقا خاصة يمكن ان تتضمن قضايا فكرية مجتمعية او افكار خاصة يطرحها الفنان.

عينة رقم: (٥)
الفنان: تحرير علي
قياسات العمل: ٣٠ x ٤٠سم
سنة الانتاج: ٢٠١٩

استخدم الفنان عنصر اللون كأساس لتكوين بنية العمل حيث كون به الاشكال في المقدمة والخلفية بكل ما فيها من تفاصيل وقد عمد الفنان هنا الى استخدام اللون الاخضر في اماكن عديدة بحسابات مدروسة و بدرجات نقية وصريحة مما اوجد وحدة وايقاع لوني من جهة ومن جهة اخرى حقق جاذبية على مستوى النظر في الشكل او حفلة للعين حسب وصف بعض نقاد الفن الذين يؤيدون الجمال الناجم عن ترتيب الالوان فقط كما هو معروف في المدارس الحديثة ،كما تحقق ايحاء تشبيهي لطبيعة المكان المرسوم وكانت بيئة ريفية عراقية جنوبية نظرا لوجود النخيل و المشاحيف. كما تواجدت اشكال تشبيهية للإنسان والبيوت لكن مع التحوير والتحريف لكل تلك الاشكال مما جعل العمل يدور في فلك الجمال الشكلي والحداثة في فن الرسم ونلاحظ ايضا وجود ايحاء بالخطوط وعدم وجود خطوط مادية حسية بالمعنى التقليدي، اي ما موجود هو خطوط ذهنية يوجدها ذهن المتأمل و تنتج عن اختلاف المجاميع اللونية المستخدمة في تلوين تلك الاشكال كالنخيل بلون مائل للحمرة والقوارب التي كانت مجرد اقواس لونية تارة بالأزرق واخرى بالوردي وكذلك بالأخضر وهكذا، ومعظم طبيعة هذه الخطوط الذهنية كانت مقوسة ومرنة في الاشكال الرئيسة اما في الوان الخلفية فكانت تلك الخطوط الناجمة من تلاقي المساحات اللونية اقرب للاستقامة والتكسر منها للمقوسة مما اوجد تلك العلاقة المتناغمة القائمة على الوحدة والتنوع بواسطة الخطوط مما اوجد الحركة في اماكن عديدة داخل فضاء العمل وتعززت تلك الحركة بوجود شكلين لامرأتين من الريف في مركز العمل الفني تتوجهان الى الامام تفصل بينهما مسافة بسيطة بملابس خضراء وعباءات سوداء اتخذتا شكل قوسين من الاعلى الى الاسفل، اما ما ظهر من الاجسام اي الذراعين والوجهين كانت الوانهما برتقالية و اوكرات اي من مجاميع الالوان الحارة مما جعلهما يدخلان في تضاد مع الوان الملابس الخضراء الباردة وكذلك باقي اجواء العمل الفني مؤديا الى حضورهما بقوة وجذب النظر باتجاههما فاحتلتا المكانة

الاساسية والمركزية هنا وهذا ما جعل المرأة هو موضوع العمل وفكرته الاساسية او ثيمته المقصودة وقد جعلهما الفنان منسجمتان ومتآلفتان مع البيئة بسبب انسجام الوان ملابس النساء مع الالوان المحيطة وعزز هذا الانسجام طبيعة الخطوط السائدة في العمل وتواصلها مع الخطوط في هيئة المرأتين مما حقق قصد معنوي يشير الى الانسجام والتناغم بين الانسان والريف خصوصا عندما نشاهد اندغام الاطراف السفلية للنساء مع الارض والنبات من دون قطع واضح بالخط واللون مابين الاثنين. كما كان وجود ذلك الشكل الاخضر الدائري الذي كان موجودا فوق راس المرأة (يشبه الرقي) في المقدمة دور جميل في ربط هاتين المرأتين بباقي اجزاء العمل على مستوى الخط واللون فاذا ما حذف هذا الشكل سيكون لون العباءة السوداء حاجز وفاصل بين النساء والخلفية مما يربك الوحدة المطلوبة في البنية والموجودة بشكلها الحالي .كما اضفت تلك الخطوط المقوسة خصوصا في عباءات النساء التي تشبه القباب والاقواس في العمارة الاسلامية اضفت ذلك الشعور بالألفة والحنان التي تثيره الخطوط المقوسة من مشاعر في وجدان المتأمل، وهكذا يتضح حضور الجانب العقلي للفنان والقصدية في صنع بنية شكلية رصينة حيث ان كل لون وخط او عنصر ادى وظيفة جمالية ودلالية في بنية العمل الفني فضلا عن تناغم الجانب الوجداني الشعوري مع الجانب العقلي في بناء هذا العمل ليتحقق الهدف الجمالي الذي يجعل الرسم او اللوحة تنتمي لعالم الفن .ومن الملاحظ ان قياسات العمل كانت صغيرة نوعا ما مما تدخل في سياق البنية والتكوين والموضوع ومن ثم تم اختيارها لتلائم فضاء بهذا الحجم .فكان العمل يحمل جمال مبهج للعين وعلى ما يبدو كان هذا هو الهدف الرئيس. وعلى الارجح ان هذا العمل تأسس على رؤية طوباوية مبنية على جمال العودة للطبيعة وما الى ذلك عززها وجود ذلك الجانب التزييني الحالم في العمل الذي اوجدته الالوان الخضراء المتلألئة وعلاقتها مع ما جنبها من الوان فضلا عن الخطوط المتشابهة في رسم النساء مع بعض اشكال في الخلفية التي تجعلهم منتمين ومتداخلين في نفس البيئة وكذلك الايحاء بذوبان النساء في هذه البيئة الطبيعية الذي نشأ عن طريق التلاشي في الطرف الاسفل منهن مع الارض والنبات مع التأكيد على حضورهن في ذات الوقت خصوصا عندما نجد التسطيح في كل شكل عدا النساء التي تجسمت اشكال اجسامهن ووجوههن بإيحاءات بالظل والضوء لكن من دون تلك التفصيلات الكلاسيكية والاكاديمية لتكون رمز لكل النساء وليست نساء معينات وهذه الفكرة اي العودة الى الريف او الطبيعة اصبحت مفهومة عند الانسان الذي يعيش في المدينة وما يصادفه يوميا من ضوضاء وصخب وتلوث وبات من الطبيعي الحلم بالعودة الى الطبيعة الهادئة المسالمة بأجوائها النقية. وهنا يتحقق مبدا الشكل الرمزي في الفن الذي نجم عن الايحاءات الدلالية والذهنية التي اوجدتها مواد محسوسة فضلا عن والمشاعر الوجدانية والروحية التي تضمنها العمل وناقشها بعناصر بنيته الخاصة والنسق الذي تكون وحمل المعنى الفكري والمعنوي .

الفصل الرابع

٤-١: النتائج ومناقشتها: بعد تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج الاتية:

١ – يعتبر العنصر الجمالي عنصر اساسي و اصيل في بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم اذ يتدخل في توجيه عناصر التكوين وطرائق توزيعها بنسق معين يتضمن تلك الدلالات المعنوية والرمزية. فالعنصر الجمالي هو ما يجعل العمل ينتمي الى عالم الفن وهو ما يجعله مختلف عن باقي الاشكال الرمزية في الحضارة الانسانية. اذ تكون المحصلة بنية جميلة تحمل معنى او شكلا رمزيا صفته الجمال. والعنصر الجمالي يتحقق عن علاقات تفاعلية عناصرها الخطوط والألوان والفضاء وباقي عناصر التكوين . وذلك ما ظهر من جميع عينات البحث حيث انه بسبب العنصر الجمالي في بنية العمل الفني في الرسم تواجدت علاقات بين الخط واللون والفضاء ...الخ يمكن وصفها بالعلاقات الجمالية الشكلية كالإيقاع والوحدة والتنوع والتضاد والانسجام....الخ. كما ان تلك العناصر اي عناصر التكوين تحمل صفات جمالية في ذاتها(مثل الخط واللون) وان البنية الكلية تستثمر تلك الجماليات الكامنة في هذه العناصر من جهة والجماليات الناتجة من علاقات هذه العناصر من جهة اخرى التي تنتظم في بنية كلية مكتفية بذاتها فضلا عما تكونه هذه العناصر من نسق يوجد الدال و المدلول. ففي العينات رقم (١ ، ٢ ،٣، ٤، ٥) نلاحظ الحرص على ادخال الخطوط والالوان في علاقات جمالية شكلية كما ان توزيعها في فضاء العمل كان وفق تلك المبادئ الجمالية الشكلية. فمثلا في عينة رقم (١) والعينة رقم(٤) و رقم (٥) نلاحظ مبدا السيادة اللونية ومن ثم ادخال الوان مضادة لتحقيق الوحدة والتنوع. كما نرى في العينة رقم (٢) استخدام الية ابراز اللون عن الارضية الغامقة لتحقيق ذلك الحضور القوي للشكل المركزي السمائي الذي كان بجواره في الارض لون اوكر حار ومتضاد وهذه معالجة جمالية شكلية ،اما في العينة رقم (٣) فكانت الالوان والخطوط كل يعبر عن نفسه بإعلان واضح وصريح نظرا لعدم تمثيلها لأي شيء محسوس اي بدون تشبيه مما جعل جماليات العناصر الكامنة فيها هو المبدأ الجمالي الشكلي في هذا العمل. ويمكن ان نرى في الخطوط نفس العلاقات الشكلية الجمالية كما مر في تحليل العينة.

٢ – في بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم يتفاعل ويتآلف العقلي مع المادي. فاللون والخط عناصر اساسية في بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم على المستوى المادي المحسوس بينما المدلولات عناصر ذهنية عقلية لا محسوسة. وفي الشكل الرمزي تدخل هذه العناصر المحسوسة و غير المحسوسة بعلاقات جدلية ليؤدي كل منهما وظيفته الجمالية والدلالية وتشييد البنية الكلية بنسق ونظام معين، فالعناصر المحسوسة هي ما سيكون الوجه المادي للدلالة اي ستكون مسئولة عن اظهار المعقولات وفي ذات الوقت ستفرض الدلالة المراد تحقيقها نسق ونظام على العناصر المحسوسة لإيصال الرسالة المنشودة. وظهر ذلك في جميع عينات البحث.

٣ – بنيوية الشكل الرمزي في فن الرسم تتوجه لهدم المعطى الحسي المباشر وتفككه وتعيد بناءه بنسق ومنظومة علاقات تتوجه للاهتمام بالشكل الكلي لتحقق جماليات شكلية فضلا عن دلالات معنوية ورمزية وتواجد ذلك في جميع عينات البحث. ففي العينة رقم (١) وعينة رقم (٢) و رقم (٥) تواجدت اشكال تشبيهية محورة ومحرفة متوجهة نحو تحقيق تلك العلاقات الشكلية الجمالية (بالخطوط والالوان والفضاء والملمس...الخ) مع باقي العناصر اللاتشبيهية في لتنشا تلك الرمزية الدلالية عن توظيف تلك الاشكال وتوزيعها في فضاءات تلك الاعمال. كما يمكن ان يكون شكل خالص لا تشبيهي كما في العينة رقم (٣) القائم على علاقات الالوان والخطوط المجردة بما فيها من جمال كامن وما ينتج من جمال عن طريق العلاقات المتحققة من تجاورها و جدليتها وما يتحقق من دلالات على مستوى الرمز والفكر. كما يمكن ان تكون بنيوية الشكل الرمزي تضم اشكال تشبيهية واخرى مجردة كما في عينة رقم (٤) حيث تدخل في علاقات تنظيمية على مستوى الخط والمساحات والالوان.

٤ – يتحقق الرمز والترميز في الشكل الرمزي في فن الرسم عن طريق الوظيفة الرمزية المتلخصة بالتمثيل والتعبير والدلالة . فالتمثيل متواجد ماديا وعقليا في جميع عينات البحث اذ ان هذه الاعمال كانت ماثلة ماديا كما انها جعلت اشكال معينة تشبيهية وغير تشبيهية ماثلة ضمن شكل العمل الفني .كما ان التعبير موجود في عينات البحث الخمس ايضا، وظهر بحكم العلاقات الخطية فيما بينها واللونية فيما بينها ايضا ومن ثم بسبب العلاقات بين تلك العناصر كما توضح سابقا ، كما تواجدت الدلالات في عينات البحث الخمس وكما مر من قبل.

٥ – في بنيوية الشكل الرمزي في الرسم يتكامل البعد الذاتي للفنان مع البعد الجمعي او الاجتماعي الذي يمثله مشاهدوا الأعمال الفنية . فالعمل الفني يبدا بفكرة في ذهن الفنان ثم يتخذ شكلا محسوسا يحمل الدلالة وبعد ذلك تحدث عملية عكسية عند التلقي اذ يبدا من الشكل المادي المحسوس لتتوالد الافكار والدلالات في ذهنه. وهكذا يسهم العمل في اغناء المعرفة الانسانية واضافة نوع خاص من التجارب العقلية للإنسان. ومن دون هذه العلاقة يخرج العمل الفني عن مفهوم الشكل الرمزي الذي اي حينما لا يكون جزءا من الحضارة الانسانية في جانبها المعرفي والدلالي والجمالي. وهذا التواصل والتفاعل بين الفردي والجمعي خصوصية امتازت بها الفنون عامة ومنها فن الرسم كأشكال رمزية وبنيويتها تتكامل من الناحية الدلالية والمعرفية بسبب دور التأويل الذي يمارسه متذوقوا الفن.

٦ – بنيوية الشكل الرمزي في الرسم تعتبر فضاء العمل الفني عنصر جمالي جوهري وليس مساحة تنتشر عليها الالوان والخطوط وما يتكون منهما من اشكال، وهذا ظهر في جميع عينات البحث. كما يمكن ان يسهم في تشكيل البنية الكلية للعمل الفني وظهر ذلك من عينة رقم (١) و عينة رقم (٥) اذ كانت قياسات الاعمال متماشية ومتوافقة مع نوع البنية مما يعني تكوين فضاء خاص بحكم ان القياسات والقماشة التي المرتبطة فيها هي ما سيكون الفضاء بالأساس من ناحية المادة. حيث تدخلت بنيوية الشكل التي ارادها الفنان في اختيار شكل وحجم الفضاء في العينتين المذكورتين .

٧ – فن الرسم كشكل رمزي موجود بمواصفات متفردة تختلف عن باقي الاشكال الرمزية في الحياة الانسانية العقلية والروحية، فهو لغة بصرية مفرداتها خاصة به مما يعني بنية خاصة بعناصرها الخاصة وتحقق مدلولات ومعقولات من نوع خاص وتخاطب مجالات متفردة في الانسان كالإحساس الجمالي والانفعال التعبيري الروحي كما وتسهم بمعقولات في الحضارة بطريقته خاصة. ومنبع هذه الخصوصية يكمن بعدم الاهتمام بمنطق الصح والخطأ الموجودة في العلوم وما شابه ،فالمنطق الذي يتبناه الرسم كشكل رمزي قائم على الجميل او غير الجميل .وهذا ظهر في جميع عينات البحث فالفضاء مثلا لم يكن خاضع للمنطق العلمي المعروف كما هو في الواقع والاشكال ايضا انتثرت على هذا الفضاء بحرية غير معنية بقوانين الجاذبية الفيزيائية. وكذلك الحال بالنسبة للألوان وما كونته من هيئات تحررت من كل منطق واقعي .بينما احتكمت كل هذه الاشياء الى منطق يهدف الى تحقيق الجمال كما مر سابقاً.

المراجع

١ - د. الإمام غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١ ،٢٠١٠.

٢ - الشيخ الامام الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دائرة المعاجم في لبنان،بيروت،١٩٨٦.

٣ - د الرويلي ميجان و البازعي سعد، دليل الناقد الادبي ،المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط ٣ ،٢٠٠٢.

٤ - د السيدة جابر خلاف، الوجدان في فلسفة سوزان لانكر، تقديم سامي إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠٠ .

٥ - الشيباني عبد القادر فهيم، معالم السيمائيات العامة أسسها ومفاهيمها، سيدي بلعباس ،الجزائر، ط ١ ،٢٠٠٨.

٦ – الشيباني عبد القادر، السيمائيات العامة وفلسفة الاشكال الرمزية، مجلة فيلاديلفيا، العدد ٧٢ ،الاردن،٢٠١٠ .

٧ - العطار مختار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، القاهرة، دار الشروق، ط ١ ،٢٠٠٠.

٨- ايكو امبرتو ،السيمائية وفلسفة اللغة، تر د احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط١ ،٢٠٠٥.

٩ - ايكو امبرتو ، العلامة، تر سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ، لدار البيضاء،ط٢ ،٢٠١٠.

١٠ - باونيس الان،الفن الأوربي الحديث، تر فخري خليل، مر جبرا إبراهيم جبرا، دار المامون،بغداد،١٩٩٠ .

١١ - برتليمي جان، بحث في علم الجمال، تر د انور عبد العزيز، مراجعة د نظمي لوقا ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك،،دار نهضة مصر القاهرة، ١٩٧٠.

١٢ – أ.د بلعفير محمد بن عبد الله بن صالح ،البنيوية النشاة والمفهوم،مجلة الاندلس للعلوم الانسانية والاجتماعية،العدد ١٥،المجلد ١٦،٢٠١٧.

١٣ - بنكراد سعيد ، السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سورية، اللاذقية،٢٠١٢.

١٤ - بورديو بيير ، الرمز والسلطة، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣ ،٢٠٠٧.

١٥ - بياجيه جان ، البنيوية، تر عارف منيمنه وبشير اوبري، بيروت، منشورات عويدات، ط ٤، ١٩٨٥.

١٦ - بيل كلايف، الفن، تر عادل مصطفى، مراجعة وتقديم ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،.٢٠١٣

١٧ - تشادويك تشارلز، الرمزية، تر نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب،.١٩٩١

١٨ - تولستوي ليف، ما هو الفن، تر محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١ ،١٩٩١ .

١٩ - جراهام جوردن، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، سلسلة آفاق علمية، تر محمد يوسف، القاهرة،.٢٠١٣

٢٠ – د. حسن سليمان، حرية الفنان، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت.

٢١ - خرابشنكو ميخائيل، طبيعة الإشارة الجمالية ،تر مصطفى عبود، عدن ،دار الهمداني للطباعة، ط ١ ، ١٩٨٤ .

٢٢ - داسكال مارسيلو ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، تر حميد الحمداني ، محمد العمري وآخرون،أفريقيا الشرق،الدارالبيضاء،.١٩٨٧

٢٣ - دي سوسور فرديناند،علم اللغة العام ،تر يوئيل يوسف عزيز،مراجعة د مالك يوسف المطلبي، سلسلة إفاق عربية،بغداد،.١٩٨٥

٢٤ - ديوي جون، الفن خبرة، تر زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،.٢٠١١

٢٥ - راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، افاق عربية،بغداد،العراق،.١٩٨٦

٢٦ - ريد هربرت، حاضر الفن، تر سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط٢ ،.١٩٨٦

٢٧ - ريد هربرت، ا لفن والمجتمع، تر فتح الباب عبد الحليم، مراجعة محمد يوسف همام، مطبعة شباب محمد(ص)، ب ت.

٢٨ - ريشار أندريه، النقد الجمالي، تر هنري زغيب، دار عويدات للطباعة والنشر، سلسلة زدني علما، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩.

٢٩ - زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية او اضواء على البنيوية ،مكتبة مصر ،القاهرة ،ب ت .

٣٠ - ستولينيتز جيروم ، النقد الفني، تر فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط ١ ،٢٠٠٧ .

٣١ - سوريو ايتيان، الجمالية عبر العصور، تر ميشال عاصي ،بيروت، منشورات عويدات، ط ١ ،.١٩٧٤

٣٢ - د صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي ،دار الشروق، القاهرة، ط ١ ،١٩٩٨.

٣٣ - د. صليبا جميل، المعجم الفلسفي ،ج ١،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،.١٩٨٢

٣٤ - د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،.١٩٩٨

٣٥ - غارودي روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر جورج طرابيشي، بيروت، لبنان، دار الطليعة، ط١ ،.١٩٧٥

٣٦ - فرج عبو، علم عناصر الفن، ج١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع جامعة الموصل،١٩٨٢.

٣٧ - فؤاد مخوخ، من نقد العقل إلى هيرمينوطيقا الرموز، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط ١ ،.٢٠١٧

٣٨ - كاسيرر ارنست كاسيرر ارنست، اللغة والأسطورة، تر سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافي والتراث ،أبو ظبي، ط ١ ، ٢٠٠٩ .

٣٩ - كاسيرر ارنست، مدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية او مقال في الإنسان، تر إحسان عباس ،مراجعة محمد يوسف نجم، دار الاندلس ،بيروت،١٩٦١ .

٤٠ - كلي بول، نظرية التشكيل، ترجمة وتقديم عادل السويري، دار ميريت ،القاهرة،ط١ ،٢٠٠٣ .

٤١ - كولنجوود روبن جورج، مبادئ الفن، تر احمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، تقديم ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،.٢٠٠١

٤٢ - لالاند اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل احمد خليل، اشراف احمد عويدات ،منشورات عويدات، بيروت- باريس، الطبعة الثانية،.٢٠٠١

٤٣ - ليتشه جون ، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر د فاتن البستاني، مراجعة د محمد بدوي، المنظمة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط١ ،.٢٠٠٨

٤٤ - نوبلر ناثان ،حوار الرؤية، تر فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،.١٩٨٧

٤٥ - نيومايرسارة، قصة الفن الحديث، تعريب رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ب ت .

٤٦ - هاوزر أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر د فؤاد زكريا، ج ١، ط١، .٢٠٠٥

٤٧ –هيغل فريدريك، علم الجمال وفلسفة الفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٠.

٤٨ – هيغل، مدخل إلى علم الجمال، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط٣ ،١٩٨٨ .

٤٩ - ياكوبسون رومان ،قضايا الشعرية، تر محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء ،ط ١ ،١٩٨٨.

٥٠ - .....، المعجم الفلسفي، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، جمهورية مصرالعربية،١٩٨٣

٥١ - .....،المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية، الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية،ط٤ ،٢٠٠٤.

مصادر اجنبية

52 - HOMBY ,A,S ,OXFORD DICTIONARY,OXFORD UNVERSITY PRESS,LONDON,,1974.