دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث

The Signs of Personal Icons in Modern European Painting

المدرس احمد نور كاظم

Ahmed Noor Kadhim

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Lecturer, College of Fine Arts

University of Babylon
Fine.ahmed.noork@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية : الدلالة , الأيقونة الشخصية , الرسم الاوربي , الحداثة

ملخص البحث .

يعنى البحث الحالي بدراسة **دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث ،** وهو يقع في اربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان أهميته والحاجة إليه وهدفه الذي تحدد بتعرف دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث ، وذلك ضمن المدة الزمنية التي امتدت بين عامي (1889- 1940)، وانتهى الفصل بتحديد مصطلحات البحث. اما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والذي ضم مبحثين هما :

1- التطور التاريخي لمفهوم الأيقونة .
2- اشتغالات الأيقونة في الرسم الاوربي الحديث .

وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري ، والتي ستسهم في تحليل عينة البحث وبما يتناسب وتحقيق هدف الدراسة .

اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، ابتداءً من توصيف مجتمع البحث وتحديد إطار المجتمع ، وتألفت عينة البحث من (5) نماذج اختيرت بصورة قصدية ، وخلص البحث في الفصل الرابع الى درج نتائج تحليل العينة التي كان من ابرزها :

1- تجسدت في الأيقونة الشخصية تشغيل المنظومة المحاكاتية للفنان ، إذ يعمل وفق تلك المنظومة على بث رؤية دلالية تطابق المألوف كما جاء في انموذج (1 ، 2، 3، 5) .
2- تعد الممارسة الذاتية للفنان الركيزة الأساس في تشغيل الكيفية المعالجاتية والاسلوبية للسطح التصويري ، لذا تتماهى الايقونة الشخصية مع البنية الدالة التي تحتضن فضاء المنجز الفني ، كما جاء في جميع نماذج العينة .

ومن الاستنتاجات التي توصل اليها البحث :

الأيقونة الشخصية هي الصياغة التشكيلية الخاصة والمتفردة التي يجسدها الفنان لتمثيل الدلالات والمعاني المختلفة ، فهي كيفية خاصة من طرق التعبير او وجه من اوجه الدلالة ، تتأكد اهميتها في ما تحدثه من معنى ودلالة.

Keywords: sign, Personal Icon, European Painting, modernism

Abstract

The paper deals with the signs of personal icons in Modern European painting (1889-1940). The paper falls into four sections, commencing with identifying the significance of the research, its objectives and the definitions of key terms. Section Two is devoted to the theoretical framework that covers: 1. The historical development of the concept of Icon, and 2. Employments of Icon in modern European painting . Section Two covers the findings that may contribute to the analyses the research samples.

Section Three deals with the research procedures. The Sample consists of five samples intentionally selected. Section Four presents the conclusions of the paper, the most significant ones among them are: 1. The Personal Icon is embodied in the working of the artist's 'Identification System' and 2. The artist's individual experience is the cornerstone of the style and dealing with the 'Painting

Surface.' One of the findings the study arrives at is that 'The Personal Icon' is a means of exploring the artist's character.

الفصل الأول

اولاً/ مشكلة البحث .

كان الفن ومنذ ان وجد يعد المعبر الحقيقي عن افكار الافراد او الجماعات ، ثم انه كان بمثابة مرآة عكست نشاطات الفرد والجماعة ، واللغة البصرية المعبر عن رؤياها، ومنذ تشكل الوعي الإنساني على هذه الأرض والإنسان يسعى لإيجاد أسلوب أو اختزال بصري يؤدي لاختصار التعبير عن الحالة الذاتية أو ان يعبر عن قضايا ذات ابعاد اجتماعية او دينية ، وقد ظهرت الأيقونة مع بواكير ظهور المنجزات الفنية لبداية كل حضارة ومنجزها الثقافي ، ولكن تشكلها كمفهوم ومصطلح ظهر لاحقا ، فظهور الأيقونة نجده في الحضارات الإنسانية الأولى ، لكنها تأخذ منحى مصطلحي ومفاهيمي مع الفن البيزنطي . فهي لا تنسب الى بيزنطة ، وانما هي نتاج ديني ازدهر في مناطق متفرقة من العالم ، متابعاً تطوره في الكنسية الأرثوذكسية ليشكل دوراً تعليمياً فعالاً في شرح مضامين الكتاب المقدس ، وان البدايات الاولى لفن الأيقونة كان وسيلة ومصدر من مصادر التعبير التي يشيد من خلالها فعل السرد القائم على أساس التعريف بالأفكار والأحداث والقصص والروايات الخاصة بالسيد المسيح والسيدة العذراء ، الا أن مصطلح ومفهوم الأيقونة لم يبقى ثابتاً في معناه بل تطور واخذ مديات اوسع في مفهومه وأشتغالاته ، واختلف معناه باختلاف المدارس الفلسفية والدراسات اللاهوتية والاتجاهات الحديثة المعاصرة ، وإذ تعد تيارات فنون الحداثة في أوربا واحدة من المراحل المهمة في مسيرة الفكر والفن الإنسانيين ، إذ تميز بشدة تنوعه وتعدد اساليبه ، وكأنه في ذلك يعكس صلاته بالمؤثرات البيئية والفكرية والدينية والفلسفية .

لقد لعب الانسان دوراً اساسياً في تطوير اللغة البصرية كي تستطيع التعبير عن العديد من الحالات، وإذ تؤسس اللغة البصرية على مجموعة عناصر ومقومات ومقولات متعددة الدلالات والمعاني، بحيث تفهم على أنها سلسلة من الارتباطات بين العناصر والرموز المتصلة بالتعبير ، ودلالة العمل الفني تفهم من خلال العلاقات والعناصر المكونة له وطريقة تنظيمها التي تؤسس عالماً منفتح الرؤيا ، وهي ليست ثابتة في كل النتاجات الفنية ، فكل عمل يتطلب الكشف عن دلالته على حدة . وتعد الدلالة بكل صيغها في التعبير كرمز او اشارة او أيقونة مادة دلالية قادرة على ان

تحمل المعنى وتستوعبها ، ولقد اسهمت مباحث علم النفس في تحليل النفس الإنسانية وعلاقتها بالمحيطات المؤثرة فيها ، وهي ترى بأن الفنان يمتلك القدرة على عكس اعماقه الدفينة ومحاولاته لاكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية لنفسه ، ويرى بعض علماء النفس ان طريقة الفرد في تنفيذ رسومه تعد مرآة عاكسة لذاته ، ومن خلال رسومه نستطيع تحليل شخصيته ودراستها والكشف عن ما تمتاز به تلك الشخصية .

ومما سبق تتحدد مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي :

- ما دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الأوربي ؟

ثانياً / أهمية البحث والحاجة اليه .

تأتي أهمية البحث الحالي من محاولته الكشف عن دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث ، ومعرفة آليات اشتغالها في الرسم . فيما تتجلى حاجة البحث الحالي بالآتي :

1. يؤسس البحث لدراسات جديدة تعنى بالكشف عن المنجز التاريخي للفنون الاوربية المختلفة .

2. يستقي البحث الحالي اهميته من معطيات الخطاب البصري لفن الأيقونة وفق مفهومها المتعدد ومحاولته الكشف عن محمولاتها الدلالية .

ثالثاً / هدف البحث .

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الأوربي الحديث .

رابعاً / حدود البحث .

يقتصر البحث الحالي على دراسة دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث من خلال تحليل نماذج مصورة لنتاجات الفنانين الاوربيين وللمدة من 1889 الى 1940 .

خامساً / تحديد المصطلحات .

الدلالة لغة :

الدلالة هي المعنى والبرهان والإرشاد. فقد اتفق عليها لغويا بأنها:

- الدليل: ما يستدل به. والدّليل: الدال, وقد دَلّه على الطريق يدُلّه دَلالة ودِلالة ودُلولة (ابن منظور، ب،ت ،ص394).

وهناك تطابق بين كلاً من ألفاظ الدلالة والمعنى والمضمون والمحتوى.

فالمعنى هو المضمون ، والمضمون هو المحتوى ، وإن كلاً من هذه الألفاظ تؤدي وظيفة واحدة وهي الدلالة (احمد ،2008 ، ص503) .

- عرّفها الجرجاني بأنها " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر, والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول " (الجرجاني ، 2004 ، ص 91) .

الدلالة اصطلاحا :

عرفها (بالمر) بأنها "اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى وبما أن المعنى جزء من اللغة فانّ الدلالة جزء من اللسانيات " (بالمر ، 1985 ، ص3) .

الايقونـــة (Icon) :

- تعدّد استعمال هذا المصطلح، واختلف معناه باختلاف الدراسات اللاهوتية، والمدارس الفلسفية والاتجاهات الحديثة المعاصرة.
- فلقد عرفها (القديس يوحنا مكسيموفتش) بانها: تعريب لكلمة يونانية تعني صورة , أو شبه، مثال, تصنع وفق أساليب محددة و بالنظر لاعتبارات لاهوتية محددة, بالتزامن مع صلاة الرسام أثناء عملها أيضا, لكي تخدم أغراض العبادة و ترتقي بحياة الناظر إليها من الأمور الأرضية للروحية (مكسموفتش ،http//:ar.orthodoxwiki.org) .
- عرفها (نيكولاس) بانها : صورة مقدسة (Sacred Image)، تحمل البشرى الجمالية لحضور المقدس في وسطنا، من خلال تعبير تصويري (Pictorial) يتحرى الفكر بواسطته عن مادة عينية ارضية، يستقر فيه وتحل به قدسية المضمون، وقد تشير هذه الاعمال الى الشبه (Likeness) في تشكيلها، او التماثل (Semblance)، لكن تبقى اقصى غايات الفن هنا في تقصى الكمال والمثال الاعلى (Nicholas,p3) .
- يقول عكاشة ان **الأيقونة** في الفكر المسيحي تعني (صورة): وهي لفظة مأخوذة من الكلمة الاغريقية(Eikon)، وهي كلمة ابتدأت الكنيسة الأرثوذكسية استعمالها اذ اطلقتها على الصور الدينية التي ترسم في الاغلب على لوح خشبي (عكاشة ، 1993 ، ص 165).

ويرى (بيرس) بان الأيقونة والإشارة والرمز هي ثلاثة انواع من العلامة. اذ ان الايقونة هي التي تقوم على مبدأ التشابه وهي ترجع الى الموضوع والذي قد تدل عليه، بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها (ايلام ، 1992 ، ص35-36) .

- تتمثل **الأيقونة** في الصورة الدالة على متصور. وبالرغم من شبهها الى ما تشير اليه فأنها حينئذٍ تكون ضمن علاقة (تخيلية)، فأنك لن تستطيع فهم الايقونة ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابهة لها (فضل ، ب ،ت ، ص 115) .
- يشير (ترنس هوكز) الى ان علاقة الدال والمدلول هي ليست سوى (مشاركة نوعية) - أي نتاج تشابه نسبي يحس به المتلقي - لأنها تمتلك الخصيصة الواقعية عبر التشابه

بين الطرفين، ولذلك تكون (صورة مصغرة) لموضوعة أكبر ، وان العلاقة التي تجمع بين العلامة والشيء بحالة معينة تماثلاً او تطابقاً للشبه تعرضها العلامة ليقرَّ بها (المستلم/المتلقي) على إنها علامة أيقونية. وهكذا فالشكل أو الرسم علامة أيقونية مع موضوعها بمقدار ماهيَ تشبهه، أنها الدال على مدلول موضوعها بالصيغة الأيقونية (هوكز ، 1986 ، ص 118) .

التعريف الاجرائي :

لأغراض البحث الحالي عرف الباحث **الأيقونة الشخصية** تعريفاً اجرائياً بأنها**:** الصورة التي تعبر عن تصور ذاتي للفنان عن شكله الخارجي ، والمعنى الذي تنتجه شكلاً ومضموناً ، وفق الرؤية التقنية والاسلوبية ، والتي تحمل معطيات ذات دلالات تعكس رؤية الفنان الذاتية او الموضوعية .

المبحث الأول / التطور التاريخي لمفهوم الأيقونة .

احتل الفن وبالأخص المنجزات الفنية التشكيلية ، دوراً هاماً في التعبير عن الأفكار وعن الذات وأن الفكر الإنساني قد اوجد آليات متنوعة لإحالة بنائية مثل هذه الأفكار ، إلى دلالات مرئية ومحسوسة ، فبات الفن أهم وسائل الإبلاغ عن دواخل النفس البشرية ، واصبح لغة مروية بواسطة فنون التشكيل ، إذ كان بمثابة وسيلة للتواصل الفكري بين الأفراد والأمم والحضارات (بارو ، 1977 ، ص 145).

ان كلمة أيقونة مأخوذة من اليونانية ومشتقة من الفعل (eiko) وتعني صورة أو شبه، مثال, تصنع وفق أساليب محددة و بالنظر لاعتبارات لاهوتية محددة ، بالتزامن مع صلاة الرسام أثناء عملها أيضا ، لكي تخدم أغراض العبادة و ترتقي بحياة الناظر إليها من الأمور الأرضية للروحية. لكنها من حيث المعنى الدقيق أبعد أيضا من التصوير فرسم إشارة الصليب هو أيقونة و خلق الله للإنسان على صورته و مثاله هو أيقونة و الأفعى النحاسية في العهد القديم أيقونة للسيد المسيح ومن هنا نجد أن معنى الأيقونة يتجاوز ذلك ليصل إلى حد أن نعتبر العهد القديم برموزه كأيقونة للعهد الجديد فالأيقونة تعني أيضا باليونانية الكتابة المقدسة (مكسموفتش ، http//:ar.orthodoxwiki.org) .

ومثلت الايقونة لدى الاغريق القدامى التمثال ذا النسب البشرية ، وان الايقونة فن وبحسب النظرية الافلاطونية يرجع الجمال فيها اخيراً الى مثاله الاصلي والاشتراك فيه، والايقونة في الفكر المسيحي تعني (صورة)، وهي كلمة ابتدأت الكنيسة الأرثدوكسية استعمالها على الصور الدينية التي ترسم في الاغلب على لوح خشبي (عكاشة ،1993 ، ص 165) .

فالأيقونات البيزنطية لا تشبه المسيح ذاته، وانما تحيل على رجل ملتح ذي انف مستقيم، واصبح المسيح (ع) رمز التمثيل باعتباره جامعاً بين صفتي الانسان والمقدس مثلما تكون الصورة مادة ومعنى سامياً (شقرون ، ب،ت ، ص 41-42) .

وتعد الأيقونة صورة لكنها مختلفة عن سواها من الصور بموضوعها والغاية منها وبطريقة رسمها وبرسّامها. وتمثّل الأيقونة موضوعاً لاهوتياً روحياً، تنقله إلى المؤمن دون سواه، وتنقل معه بركة خاصة ، وقد شرع البابا (غريغوريوس الاول) في توظيف الفن من اجل التربية والوعظ والتعليم، من خلال جملته الشهيرة (الصور هي كتب جمهور المؤمنين البسطاء) (كوكة ، 1998، ص51).

وتأثر فن الأيقونات بمقولاته القائلة بأن للفن ضرورة روحانية ، ويقول في ذلك فلا مغبة أن يوصي المسيح بنفسه للناس بعد موته في شكل تمثال ، فيكون التمثال شيئاً مقدساً لأنه يجسد ذاتاً مقدسة ، فيكون التمثال موضوعاً مقدساً لذوات مقدسة ، وعلى هذا المنوال صاغ البابا(غريغوريوس) مقولاته ، فأتجه الفن الى رسم المسيح ، واقامة التماثيل ، وهكذا اصبحت طبيعة الفن وظيفة تخدم تفسير الاناجيل الاربعة (الحلي ، 2012 ، ص 146).

ولكن قيام الايقونة على فكرة السيد المسيح لا يمكن ان تداري حقيقة اساسية تتمركز حول شخصية مريم العذراء، فقد مثلت ابرز موضوع لدى المصورين في كل من الكنيسة الشرقية والغربية، وقد صورت في اشكال مختلفة بل اقترنت صورتها بالاستعمالات السحرية والاعتقادات الخرافية ، وتعبر الايقونة عن المقدس بامتياز، لكن ذلك لا يقوم على استدعاء القديسين والمسيح ومريم العذراء أو الملائكة فقط، بل أن تشخيص القداسة طاول " صورة الأب " وذاك ما بينته أيقونات عديدة ومنها (أيقونة البشارة) * .

ووردت الكلمة الأيقونة في الترجمة السبعينية (الترجمة اليونانية للعهد القديم) بمعنى: الرجل المخلوق على صورة الرب، وبمعنى التمثال أيضاً. أما في العهد الجديد فتعني صورة الامبراطور الروماني على المسكوكات، وتعني أيضاً صورة الوحش في «سفر الرؤيا»، كما تعني أن المسيح صورة الإله اللامرئي. ولما تخطت الكنيسة المسيحية الأولى، في القرن الرابع الميلادي، مشكلة الصراع بين تحريم الصورة أو السماح بها وتبنت التصوير، أُطلقت تسمية «أيقونة» على الصورة الدينية تعبيراً في

* أيقونة البشارة : تعود الى كنيسة كاثوليكية اغريقية في حلب في القرن التاسع عشر، حيث تنقسم الايقونة الى فضاء سفلي يتوزع بدوره الى قسمين، تحتل القسم الاول الايمن مريم العذراء، في حين يحتل القسم الثاني الملاك جبرائيل وهو يبشرها بمولد المسيح، ونلاحظ اتشاح الروح القدس بجناحي الطائر وهو تقليد عرفته جميع الايقونات في اشارة الى الملائكة بينما تحتل " صورة الأب " الفضاء العلوي للأيقونة، وقد أحاطت به الغيوم .

التصوير على لوح خشبي أو التصوير الجداري والفسيفساء والنحت الخفيف البروز وتزيين الكتب المخطوطة وعلى الأدوات الكنسية ، وفي الرجوع الى الجذور التاريخية للأيقونة نجد أنه خلال القرن الأول تم تكييف فن الأيقونة ليكون أداة تعليمية للجماهير من أجل أن تصل الكتب إلى أولئك الذين كانوا أقل حظا ماليا، أو الأميين. فقد كان من المستحيل لدى الشخص العادي امتلاك نسخة خاصة به من التوراة أو الإنجيل وسائر الكتب المقدسة لغلاء تكاليف النسخ حينها. فتحدت الكنيسة هذه المشكلة عن طريق توظيف الفن الأيقوني لتصوير الكتب المقدسة على جدران كنيستها لتصبح لغة مصورة ، وبالرغم من هذا لم يتمخض فن الأيقونة بسهولة منذ بدايات المسيحية (L.ouspensky,1956,p58) .

ومنذ النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي اخذ المسيحيون يستعملون رموزاً تشكيلية وصوراً رمزية، فاستعمال اللغة الرمزية، والتكلم الاسطوري كانا معروفين في المحيط الحضاري القديم، كوسيلة للتعبير عن حقائق العقل الانساني، فقد عرف العالم القديم، اتحاد الانسان بالله والكون، وكانت الصور والرموز تجذب المشاهد الى اكتشاف هذا الاتحاد في نفسه (المخلصي ، 2010 ، ص 6) .

ولقد اختلف مصطلح الأيقونة ومعناه باختلاف المدارس الفلسفية والدراسات اللاهوتية والاتجاهات الحديثة المعاصرة، فلو تطرقنا الى (بيرس) مؤسس السيمياء الحديثة (Semiotics) الذي يقول بان الايقونة والاشارة والرمز هم ثلاثة انواع من العلامة اذ ان الايقونة هي العلامة التي تقوم على مبدأ التشابه وهي ترجع الى الموضوع والذي قد تدل عليه بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها (كوكة ، 1998 ، ص 49).

ولعل أهم تصنيف للعلامات في الدراسات السيميوطيقية هو الذي أتى به (بيرس) والذي أصبح فيما بعد مقولة أساسية في التداول العلامي، اذ ينطلق هذا التصنيف من خلال العلاقة القائمة بين العلامة (الدال) وموضوعها (المشار اليه (المرجع) والتي تعنى بالمجال الدلالي التي تقدمه العلامة في النظام السيميوطيقي. وطبقاً الى (بيرس) " ينبع أطار وجود المعرفة من تأكيد القضايا عبر الثلاثي الثاني للعلامات : الأيقونة والمؤشر والرمز " (هوكز ، 1986 ، ص 107) .

تنضوي تصنيفات (بيرس) للعلامات تحت صنفين ، تبعاً لِنوع العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول (أي بين العلامة وموضوعها) - حسب العلاقات الرئيسة كالاتي :

- العلامات الناتجة من العلاقات القائمة على مبدأ التعليل (بالمشابهة أو بالمجاورة).
- العلامات الناتجة من العلاقات القائمة على مبدأ الاعتباطية (العرفية). اذ شكلتا (قاعدة/مبدأ) التعليلية والاعتباطية من المفاصل المهمة في الفكر السيميوطيقي ، ولهذا

قد تتنوع العلامة من مقام الى آخر حسب سياق عرضها وتوظيفها، وقد قسمها (بيرس) وصنفها الى ثلاثة أنواع هي العلامة الأيقونية : تتحدد العلامة الأيقونية بصفة مطلقة على مبدأ المشابهة بين الدال والمدلول القائم على الملاحظة المباشرة (البصرية أو السمعية ...الخ)، وحقيقتها كشف الغائب من خلال الشاهد بواسطة التيقن المباشر، وهي تشير إليه بفضل صفات خاصة تمكنها من ذلك ، والعلامة الأيقونية تملك الطابع الذي يصيّرها دالة، حتى وإن لم يوجد موضوعها ، ان كل شيء حسب(بيرس) سواء كان صفة ، أو شخصاً موجوداً، أو قانوناً هو أيقونة للشيء الآخر بشرط ان يكون شبيهاً بهذا الشيء، وأن يستعمل كعلامة لهذا الشيء (لوتمان ، 1986 ، ص112) .

فالعلامة الأيقونية قائمة على مبدأ المشابهة بكل الأحوال سواء كان موضوعها حاضراً أم غائباً و أيا كانت هويته ، اذاً تتمثل العلامة الأيقونية في الصورة الدالة على متصور. وبالرغم من شبهها الى ما تشير اليه فأنها حينئذٍ تكون ضمن علاقة (تخيلية)، فأنك لن تستطيع فهم العلامة ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابهة لها (فضل ، ب،ت ، ص 115) .

وعليه تكون علاقة الدال والمدلول هي ليست سوى (مشاركة نوعية) - أي نتاج تشابه نسبي يحس به المتلقي.

ويرى (بيرس) ان أيقونية الصورة تتحدد بدرجة التشابه الذي تقيمه مع الشيء الذي تمثله، حينها تمثل اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية درجة عالية من الأيقونية ، ولا تحيل الايقونة بالضرورة على مرجع مادي ملموس ولكن على نمط او صورة ذهنية

لقد حدد (بيرس) ثلاثة أنواع من الأيقونات وهي :

أ. الصور : التي ترتكز على المشابهة بين الكيفيات البسيطة وبين وحدتين بينهما علاقة.

ب. الرسوم البيانية : التي تتأسس على المشابهة بين العلاقات الداخلية بين الوحدات المعنية.

ج. الاستعارات : التي تمثل الطبيعية التمثيلية التي ليست بالضرورة ان تكون قائمة على مبدأ الاستبدال والمماثلة. وإنما على التوتر ومبدأ فائض المعنى (يوسف ، 2005 ، ص 93).

وقد شكلت إسهامات (موريس) إثراء للقضايا المتعلقة بالعلامة الأيقونية، فيرى بأنها هي كل علامة تمتلك بعض مظاهر الموضوع الذي تمثله، وهكذا، فأن صورة شخص (Portrait) ليست علامة أيقونية بشكل مطلق، لأن الصورة الموجودة

في هذا النص ليس لها القدرة على الكلام أو الحركة التي يملكها الشخص المُصوَّر. وعليه يؤكد (موريس) ان العلامة الأيقونية هي تلك التي تشبه موضوعها في بعض المظاهر (فضل ، ب،ت ،ص 14) .

وبهذا نجد مفهوم العلامة الأيقونية قد توسع بصيغ أكثر تميزاً مما كانت عليه. فأصبحت بذلك تمتلك بعض مظاهر الموضوع الذي تمثله وبقيمة نسبية.

لذلك تثير العلامة الأيقونية التداعيات الحسية التي تحيلنا من خلال بعض المثيرات البصرية كالألوان والروابط المكانية وغيرها، لذا نقوم بتركيبها في بنية مدركة، نستدعي مجموعة من معطيات تجاربنا السابقة. استناداً الى تقنيات مكتسبة، أو بالأحرى الى نظام من الأسس والأحكام. وعملية انتقاء هذه المثيرات البصرية هي التي تسمح لنا بتكوين بنية إدراكية تمتلك - بالنسبة الى شفرات التجربة المكتسبة - نفس دلالة التجربة الواقعية التي مثلتها العلامة الأيقونية (غرافي ، 1988 ، ص 126) .

لذلك تقوم العلامة الأيقونية حسب (إيكو) بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها . هذا من جانب معرفتنا المسبقة بأشياء الواقع. وفي حالة عدم معرفتنا بالأشياء المحيطة بنا. اذاً نقوم بإنتاج الخصائص المدركة؛ التي لم يقصيها (إيكو) باعتبارها فارقاً واضحاً. فإذا كان للعلامة الأيقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها. فان هذه الخصائص ليست خصائص الموضوع أو الشيء الذي تمثله. بل خصائص النموذج الإدراكي لهذا الشيء. إننا نقرأ و نفكك شفرات العلامة الأيقونية بواسطة نفس العمليات الذهنية التي نستخدمها لتشكيل الموضوع المدرك (غرافي ، 1988 ، ص 127) .

لقد اقترنت العلامة الأيقونية في أغلب الأحيان بالصورة البصرية، حيث تعد (الصورة) الأنموذج الأمثل للعلامات الأيقونية، فضلاً على كل ما تعلق بالأشياء الحسية، فهناك الصورة الصوتية التي يتناهى إليها السمع في تجسيد صورة واقعٍ ما (كالموسيقى التصويرية)، أو ما تثيره الرائحة الى غير ذلك. اذ لاسيما أنها تستند الى مفهوم العلاقة بين تعبيرها ومحتواها، ولا تزعم هذه العلاقة بأن هناك طابعاً أيقونياً خالصاً، وإنما يمكن ان تختلط العلامة الأيقونية بالعلامات الإشارية أو الرمزية، وهذا الامتزاج عياني تؤكده الوقائع؛ فمثال (الميزان) بقدر ما هو رمز للعدالة فهو أيضاً قرينة وأيقونة (يوسف ، 2005 ، ص 96) .

وتتمثل القاعدة الدلالية للعلامة الأيقونية في تعيين الأشياء التي تمتلك جملة ما من الخصائص التي تتوافر عليها ذاتها. فيمكن القول ان النص الفني - مثلاً - هو تعويض عن أشياء وظاهرات الواقع بنسبة ما - كأن تكون رسماً أو نحتاً أو عملاً أدبياً

– فالعلامة الأيقونية التي تتشكل في هذه الأعمال هي من ناحية ما، تعويض عن الواقع الذي وجد له انعكاساً فيها، (وهكذا تصبح الصور الفنية ليست أكثر من علامة أيقونية) (خرابشنكو ، 1984 ، ص 11) .

المبحث الثاني / اشتغالات الأيقونة في الرسم الأوربي الحديث.

يرى (سوسير) ووفقاً للتقسيم الذي قدمه للعلامة على إنها اتحاد بين دال ومدلول فإن الدال هو (صورة سمعيّة) أو بصرية (تشكيلية) ، والمدلول هو (تصوّر) ذهني غير مادي ، وفي أغلب الأحيان ، تكون الرابطة التي تجمع الدال بالمدلول اعتباطية . فهي لا تخضع لقوانين منطقية وأبرز مثال على ذلك العلامة اللغوية التي لا نرى في بنيتها ما هو مشترك بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي (جلال ، 1992 ، ص 26) .

والدليل لدى (بيرس) لن يكون إلاّ ثلاثياً ، فهو ممثل أول ، يحيل إلى موضوع ثانٍ بواسطة مؤول ثالث (بارت ، 1986 ، ص 17) .

ويرى (بيرس) إن الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة ، وما يتداوله هو أيضاً علامة . إن لا شيء يفلت من سلطان العلامة ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده وعمقه ، كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم حراً طليقاً يحلّق في فضاءات الكون لا تحكمه ضوابط أو حدود و لا يحد نزواته نسق . إن كل شيء يدرك بصفته علامة ويشتغل كعلامة ، ويدل باعتباره علامة. فالتجربة الإنسانية بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة (بنكراد ، 2005 ، ص 72-73) .

ويرى الباحث أن الدلالة تتضح في الفن عن طريق تضمين الفنان عمله الفني إشارات ورموزاً ذات إيحاء نستدل عليه من خلال قراءة هذا العمل ، بذلك فإن ما يتحكم بمعرفة هذه الدلالات من جانبنا – كمتلقّين – هو أما أن نكون عارفين بمدلولات هذه الدوال ، بمعنى إننا نعرف أشكالاً ذات علاقة بأشكال تدل عليها ، أو إن هذه الأشكال المتضمنة في العمل الفني تطابق أشياء معروفة ومتداولة ، ومن هنا فالفن هو المكان الأكثر خصوبة نحو مثل هذا المفهوم واتساعه ومن ثم الإبحار فيه ، وان الدلالة تتجلى في الفن التشكيلي من خلال شكل العمل الفني والألوان والخطوط والعناصر التكوينية والجمالية الأخرى ، إذ إنها تعني بالغرض المقصود من الشيء (الشكل) بفعل الإدراك البصري حسيا، والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية بشكل تحمل معنى معيناً، وتشير هذه الوحدة إلى فكرة قد تكون مجردة ، فعلم الدلالة يدرس المعنى، وموضوعه يكون أي شيء يقوم بدور العلامة والرمز.

لذلك فان الدلالة تهتم بمعاني الأشكال والرسومات واستيعابها، حيث يمكن لأي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها. وفي الفنون التشكيلية يكون الشكل هو الموصل للمعنى، والذي يحمل البعد الدلالي ويعبر عن الشخصية الإنسانية لذات الفنان المتفردة، فالوحدات التصويرية (الأشكال) يمكن أن تكون علامات ورموزاً ودلالات تعبر عن مضمون معين، والمعنى هو قدرة أي نوع من الأشكال البصرية وإمكانية التعبير عنها حسيا (شتراوس ، 1987 ، ص 31).

ويرى الباحث أن موضوعات الفن بكل صوره هي تعبير عن ذات الفنان إزاء موقف معين أو نتيجة حادثة محددة ، لذا كانت هذه الموضوعات المعبر عنها تعد بمثابة لغة ، إن لم تكن لغات عديدة ، والواقع أن لكل فن واسطته (أداته) الخاصة وهذه الواسطة جعلت لتلائم لوناً خاصاً من التواصل أو النقل ، وكل واسطة تنبئنا بشيء لا سبيل إلى إظهاره بلسان آخر مظهراً جديداً مكتملاً وقد عملت حاجات الحياة اليومية على إعطاء نوع معين من أنواع الاتصال ، وانه وفي مجال الخطاب التشكيلي حُملت الصورة (العمل الفني) بأبعاد دلالية ، والصورة هنا هي كل عمل فني ، سواء انعكست في كائن أو في إنسان ، في عالم ما أو في عمل أو في رمز أو استعارة أو في ملحمة ، وإن مقدماتها كانت قد تشكلت قبل ظهورها بالمدلول الاصطلاحي الذي عرفت به بزمن طويل ، مثلما تشكلت الملامح والمعاني الجمالية في العمل الانساني اليومي الذي يمارسه في حياته العادية قبل أن يخطر له الفن بمسائله المختلفة مهما كانت بسيطة ، فليس من باب المصادفة على الإطلاق أن تجد معالم ثقافة ما قبل التاريخ وذلك الاهتمام وذلك الفهم لدى الإنسان اليوم ولا سيما من الوجهة الجمالية ، فالصورة عريقة في القدم أيضاً شأنها شأن العمل والوعي.

إن بناء صورة الأيقونة الشخصية لا يتم فقط بادراك المشابهة القائمة على ابراز الملامح الشخصية للفنان كما ينظر اليها الإنسان العادي ، بل لا بد من للمتلقي الجيد ان تتعمق رؤيته لأدراك البعد الدلالي لها ، فلا يكتفي بالنظرة المجملة ، بل يلحّ على النظرة المفصلة التي تتجاوز المألوف سعياً وراء النادر والغريب. ولعل النظرة المجملة للأشياء هي نظرة الإنسان العادي التي غالباً ما تتسم بالبساطة ، في حين إن النظرة المفصلة هي نظرة الإنسان الفنان التي تتسم بالذكاء المستيقظ للأفكار والصور. ولذلك نجد الفنان بخلاف الإنسان العادي ، يدقق ويتأمل ، ويقدم التشبيهات والاستعارات والتمثيلات الدقيقة ، ويوقع الائتلاف بين المختلفات (الحسين ، 2009 ، ص109-110) .

وعلى المستوى الفني يقوم الفنان بإعادة تشكيل للمادة الموجودة في الطبيعة أصلاً مكوناً صورة فنية تتسم بالجدة والاصالة والغرابة . فالمادة هي صورة ولكنها لا

تصبح صورة فنية إلاّ بعد أن يتناولها الفنان ويعيد تشكيلها وصياغتها منتجاً بذلك أشكالاً فنية جديدة ذات دلالات متعددة. فتصبح الأيقونة الشخصية هي الصياغة التشكيلية الخاصة أو المتفردة التي يجسدها الفنان لتمثيل المعاني أو الدلالات المختلفة ، والصورة الفنية في الرسم هي العمل الفني الذي يتكون من جزأين مرتبطين لا يمكن الفصل بينهما لدرجة يكمل أحدهما الآخر. ألا وهما شكل العمل الفني ودلالته والأيقونة الشخصية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة ، تتأكد أهميتها في ما تحدثه من معنى ودلالة (عصفور ، 1992، ص323) .

إن الدلالة في الأيقونة الشخصية تأتي نتاجا لكيفية معالجة الشكل والموضوع المطروح معا، ومن هنا فان المضمون ليس ما يقدمه الفنان، بل ايضا كيف يقدمه، في أي سياق وباي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي، وبكيفية امتلاكه لأدواته الادائية ودرجة سيطرته عليها بحيث تصبح التقنية والفكر شيئا واحدا له هيأة متفردة (بسيوني ، 1995، ص21) .

إن تكوين الصورة الفنية في الرسم تعتمد على الإدراك واللاوعي في آنٍ واحد وان مكوناتها من خطوط وأشكال تعد دلالات بإمكان المتلقي أو الناقد التوصل الى معرفتها من خلال استقراءه لهذه المكونات ، فالصورة الفنية: تعد المادة الأساسية للرسم وهي حالة معقدة جداً وان الرسم بلاغ بصري، ومن خلال الإدراك والتخيل والمعرفة وحتى التنظيم تتكون (الصورة) ثم تتحول هذه الصورة الى صورة حسية، فهي تحمل خصائص متعددة ، صورة تحاكي الواقع وصورة تعبر عنه صورة الحقيقة، وصورة المرآة (جسام ، 1999 ، ص58-59) .

ويجد الباحث انه لابد من الاشارة الى (الاسلوب) باعتباره جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية الإنسانية ، وسواء انتهى الفنان من موضوع تجريدي أم انطباعي أم تعبيري تجريدي ، فإن أسلوبه هو الذي يوضح الفكرة ويؤثر على تقسيم فضاء اللوحة ، إنّ كل سمة من هذه السمات الاسلوبية لها أشكال تعبيرية خاصة ، تعطي بالنتيجة سمة الاسلوب لذلك الفنان ، ويحاول الفنان دائماً إسقاطها في عمله الفني ، وتبدو أخيراً للمتلقي صوراً مفادها إنها صور الرسام ذاته تحديداً ؛ فالفنان حسب رأي (جيروم ستولنتيتز) شخص يفكر من خلال وسيط ويشمل الوسيط عناصر حسية معينة ، ممثلة بالخطوط والألوان والخامة والمساحة والملمس ، كل تلك العناصر تُحدد عمل الفنان وتُحَدد من قبله حيث يتعامل معها بالتنظيم والتنسيق والخبرة وعلى أساسها يتحدد (أسلوبه) ، وهذا التحديد نابع بالأساس من خلال إدراكنا أن ذلك الفنان اعتمد عنصراً معيناً أكثر من غيره لإبراز ملامح العمل الفني وبالتالي إبراز أسلوبه الذي عُرف فيه (ستولنتيتز ، 1974 ن ص147) .

وغالباً ما يكون الرسم وكيفيته سمة تعويضية لطبيعة الشخص ، ولطالما رأينا كتاباً ورسامين كانوا في غاية الهدوء لكن أعمالهم كانت دراماتيكية عنيفة وكانت تستقر في نفوسهم انفعالات لم يتمكنوا من إخراجها إلاّ في فنونهم (عبد الغني، ب،ت ، ص17).

وثقافة الفنان ورؤاه وتجاربه تحدد موضوعاته التشكيلية في العمل الفني (البسيوني ، 1980 ، ص 117).

إذ ان العمل الفني يتضمن مضموناً معيناً هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه العمل الفني من خيال ومشاعر وفكرة فقد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية . وكثيراً ما يختلط المضمون بالموضوع في العمل الفني ، لكن من الواضح أن الموضوع هو شيء يقع خارج العمل الفني ، ومع ذلك فالعمل الفني يشير إليه وينطوي عليه لكنه لا يدخل كعنصر من عناصر العمل الفني ، ويكفي لكي تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون أن نقول إن الموضوع قد يظل واحداً عند عدد من الفنانين ،لكن يتغير المضمون من فنان إلى آخر حسب رؤيته وانفعاله بالموضوع. فكم في التصوير والشعر من روائع فنيه قد اتخذت من الحرب والسلام موضوعاتها في حين يختلف مضمونها اختلافاً شديد التباين (مطر ، ب، ت ،ص 50) .

إن المضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه .والشكل الذي يقع عليه الاختيار لا يصل منفرداً ، ولا يظهر من اجل نفسه ،بقدر ما يكون تجسيداً وتعبيراً وأداة إيصال موظّفة توظيفاً فنياً مفيداً. على هذا نستطيع أن نضع أيدينا على مهمة الشكل الخطيرة في مجال الفن ، فبدونها لا يستطيع المضمون أن يتفتح أو يتنفس أو يعثر على حياة له ، وبالتالي يعجز عن إيصال محتوياته العقلية والفكرية والثقافية إلى الناس عبر العمل الفني (عيد ، 1980 ، ص47-48) .

والشكل الفني لابد إن يدل على شيء ويشير إلى شيء ويقول شيئاً . على أن يقول ويشير ويدل بالشكل وفي الشكل . ونقول بالشكل وفي الشكل لأن الشكل ، ببساطة ، هو وحده ما يقوى على إحداث الانفعال الاستطيقي وغيره لا يحدث إلاّ انفعالات الحياة . فالشكل هو كل شيء في العمل الفني ، الشكل هو المضمون في حضوره الاستطيقي . والشكل الدال هو الشكل الصائب الذي تطابق مع انفعال مبدعه تجاه الواقع النهائي ، والذي وجد فيه هذا المضمون الانفعالي جسداً للمثول الموضوعي ومنفذاً إلى الذوات الأخرى (بل ، 2001 ، ص 27).

وفي ميدان الرسم الأوربي أخذت النهضة الإيطالية الانتشار لتنهض أمم أخرى كألمانيا وفرنسا وإنكلترا وإسبانيا ، وخلال هذه الفترة ظهرت تيارات عديدة

وفلسفات عديدة أيضاً ومن جملة ما ظهر الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية اللتان كانتا أكثر تحرراً في إتباع الطرق الأسلوبية والتقنية في إنتاج الأعمال الفنية ، بالإضافة إلى تزامن أسباب كثيرة أدت إلى نشوء تناقضات حادة كانت سبباً في تحولات مهمة في البُنى والعلاقات العامة كونت على الصعيد الفني ظهور مفردات تشكيلية جديدة في قاموس العمل الفني مع نهاية القرن التاسع عشر أدت إلى تبدل الرؤية والأسلوب والتقنية بناءً على ما تحقق من تطور هائل في مجالي العلم والتقنية ، وما شهده المجتمع الغربي من تفاوت بالمستوى الاقتصادي والأزمات السياسية والعسكرية ، وبروز تيارات فلسفية نقدية مهمة أدت هذه التجارب إلى استنباط لغة فنية تشكيلية جديدة تعبر عن انفعالات غير مرئية ، وعلى هذه الأسس والمفاهيم انتقل الفن التشكيلي إلى ما يُعرف بالحداثة ، بظهور أول مدرسة فنية رفعت راية الحداثة وهي المدرسة الانطباعية التي تلتها مدارس أخرى عديدة كالرمزية والتعبيرية والتكعيبة والوحشية والسريالية (عبد العزيز ، 1978،ص11) .

ويجد الباحث أن الفنان قادر بإبداعه أن يرسم نفسه في عديد من الايقونات الشخصية التي تزخر بإبراز المعاني والانفعالات التي يمر بها في حياته ، وهذه الايقونة الشخصية تكشف لنا عن مدلولات اعمق مما تبوح به القسمات ، وأن الفنان الذي يجسد ايقونته الشخصية انما يكون كنوع من النداء أو اداة للتواصل مع الذات أو الآخرين وأن الأيقونة الشخصية هي عبارة عن شكل حامل للمعنى ، وهذا بدوره يثير معاني أخرى متعددة ، ونحن نستدل من خلال الشكل البصري الذي ينتجه الفنان بفعل التعبير الداخلي ان الأيقونة الشخصية تحمل دلالات تعبر عن انعكاسات ذاتية يحاول الفنان من خلالها نقل صورة تعبر عن شكله الخارجي وتقوده في الوقت ذاته الى المضي في عالم مليء بالرموز والاشارات والدلالات متعددة المعاني .

مؤشرات الاطار النظري .

1- تتكثف في الأيقونة الشخصية المعاني والانفعالات ، وهي تكشف عن مدلولات متنوعة .
2- تمتلك الأيقونة الشخصية مظاهر الموضوع الذي تمثله تشابهاً وبقيمة نسبية .
3- الأيقونة الشخصية ترتبط بدوافع ذاتية او اجتماعية للفنان من خلال تجسيده نتاجات فنية ذات طابع اجتماعي تحمل رؤى ذاتية لها معاني متعددة .
4- الأيقونة الشخصية صورة فنية تحمل بعداً محاكاتياً و تضمينياً .
5- تعد الأيقونة الشخصية صورة فنية يستطيع الفنان ان يفصح عنها بمعالجات تقنية واسلوبية .

6- تكشف عناصر التشكيل ووسائل التنظيم للشكل الفني وعلاقاته عن طبيعة الفنان الاسلوبية ، إذ أن لكل شكل فني دلالاته وتأويلاته .
7- تحمل الأيقونة الشخصية مضموناً معيناً هو خلاصة ما يعبر عنه الفنان من خلال نتاجه الفني ، وما يتضمنه من خيال او مشاعر او ما يحمله من انفعالات او تصورات او افكار .
8- تعد الأيقونة الشخصية من اصدق التعبيرات التي تنبع من ذات الفنان ، فهي تقدم رؤية دلالية لشخصيته واجوائه الاجتماعية والنفسية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث .

بعد إطلاع الباحث على ما منشور ومتيسر من الرسوم المتعلقة بدراسة دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الأوربي الحديث ، ونظراً لسعة حجم المجتمع وتعذر حصره بدقة فقد أفاد الباحث من بعض الكتب والمجلات ومواقع الانترنيت وقد حدد الباحث أطار مجتمع البحث بواقع (60) لوحة ، والتي من خلالها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث .

اختار الباحث عينة بحثة بصورة قصدية ، وقد بلغ عددها (5) لوحات ، ووفقاً للمبرات التالية :

- مراعاة التنوع في اختيار العينة بما يغطي الحركات الفنية المتعددة في الرسم الأوربي الحديث .
- اختيار العينة بما يسمح بالكشف عن تنوع الأساليب والتقنيات الفنية .

ثالثا : منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى ، في تحليل عينة بحثه وبما يتناسب وتحقيق هدف البحث .

رابعا : اداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري لتسهم في إغناء تحليل نماذج عينة البحث وفق الخطوات الآتية :

1. وصف عام للعمل الفني (عينة البحث) .
2. تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية والفلسفية العامة للعينة .
3. تعقب دلالات الأيقونة الشخصية وما يرتبط بها من جوانب شكلية ومضامينية وفق الرؤية المعالجاتية والتقنية للفنان في العمل الفني .

خامسا : تحليل العينات :

انموذج (1)

اسم الفنان : فان كوخ

سنة الإنتاج : 1889

القياس : 24.2 ×61 سم

المادة : زيت على كانفاس

نلحظ في هذه الأيقونة الشخصية للفنان (فان كوخ) أسلوبه المتميز من خلال الألوان ذات الأثر الشريطي ، حيث بلغ اندفاعه العميق بتصوير ذاته الهائمة ، مبرزا الانسجام اللوني بصورة واضحة مع خلفية اللوحة بلونها الاخضر الباهت ومعطفه باللون الأخضر الغامق وسحنة الوجه الشاحبة باللون الأصفر وقبعة الفرو السوداء ان هذا التجسيد للشكل يحمل دلالة مطابقة برؤية تعبيرية ، ونلاحظ هنا اشارة الفنان الى الحادثة التي مر بها من خلال الضماد الأبيض الذي ضمد بها أذنه المقطوعة وهي تحمل دلالة تضمينية اشارية وتمثل بعداً ذاتياً نفسياً . ان الانتباه يبدو مشدودا نحو العينين اللتين أصبحتا المحرك الأساس لديه من اجل الوصول الى كنه الباطن والجوهري في تلك النظرة الساهمة والمحيرة امام كل تلك المتاعب والعزلة التي يعانيها في حياته ، بل ان تلك النظرة لهي الأفق الشاسع الذي يقود المتلقي الى سبر أغوار ذاته المليئة بالأسئلة والقلق ، وتميزت هذه الحركة بإظهار منتهى ذاتية الفنان وفي شكل مستقل الى أبعد حدود الاستقلالية ، والبحث عن القوانين الخاصة للتكوين الفني والملائمة له ، وتحقيق نصيب المضمون مع نصيب الشكل في توازن معقول . ان هذا الانسجام الكبير بين الحركة واللون هو ما انبثقت عنه صيغ التفرد الجديد الذي استوعبته الانطباعية وتفرعاتها من الاتجاهات والتيارات المجاورة لها ، لهذا نرى أن لوحات (فان كوخ) تغلب عليها العاطفة التي كانت تسيطر عليه ، وبخاصة عاطفة الحب للإنسانية ، فلقد كانت حساسيته المرهفة تتجه نحو الآخرين لا نحو نفسه وقد أستطاع في نهاية الأمر أن يعبر عن هذا الحب المتأجج الدافق في صورة جديدة من صور الفن وهي التعبيرية ،حيث كانت الاعمال التي انتجها فان كوخ قد أعطت صورة صادقة عن النفس بصولتها التشويهية والتفكيكية ، حيث تتميز لوحاته بمظهر تقني معين ، وتغدق الاحساس الحقيقي لمشاعر الفنان تجاه المجتمع والعالم ، فألوانه في

جميع اجزاء اللوحة تبدو منطلقة باندفاع داخلي ، واللون عنده عنصر يتجاوز الادراك الحسي الى ادراك داخلي محمل بطاقات نفسية وتعبيرية .

لقد استعار (فان كوخ) قدرة الخط على اظهار التدفق الحسي لديه ، حتى لتبدو العملية برمتها حركة خطية دون الاستغناء عن اللون المبسط والصريح أحيانا ، فقد كان يستخدم انبوب اللون ذاته اثناء الرسم ليتحول اللون الى خط بطريقة لولبية على شكل دوامة او مجموعة دوائر ، بحيث إن رسومه انما هي عبارة عن طاقة انفعالية وبضربات فرشاة سريعة منفعلة من شأنها ان تقلل الجهد على العقل والحواس مما دفعه إلى آلية اشتغال تلقائية ، كما انه وظف التلقائية بالتشويهات التي كان يوظفها في كونها تمنع الصفات التقليدية في الرسم ، ويمنح الرسم عمقا تعبيريا مضافا الى الشكل .

إن الإحساس الوجداني للفنان ملأ لوحاته بالحياة والحركة والتي غذت التكوين البنائي الذي كان ضروريا ليجعل أعماله ذات أهمية خاصة ضمن مسار الرسم ، إذ انه يظهر بساطة في الإنشاء والإحساس الذاتي الجديد في بناء لوحاته , فكانت الرسوم الذاتية بالنسبة لـ(فان كوخ) تمثل عملية التوحد مع الطبيعة الذي يشهد استسلامها لذاته للوصول إلى شكل للوجود أعمق ، وكانت لتقنيته الخشنة والكثافة اللونية التي يضعها بانفعال تعبيرا لذاته بالألوان الزيتية ، كما نلاحظ ذلك جلياً في الحزوز الطولية العميقة التي تتكون بين ثنايات اللون الكثيف وهو ما يعمق إحساسه تجاه شكله المرسوم الشخصي الذي يعيد بنائه من جديد ، وهذا ما يجعله يملك اعتقادا راسخا بان علينا أن نخلق ونعيد خلق كل شيء بأنفسنا ، وان نقوم بالإيماءات التكميلية نحو كل شيء ، وان نمنح وجهاً جديداً للانعكاسات اللامعة وهذه كلها هبات يمنحها الخيال لنا . لقد تميز أسلوب (فان كوخ) في الرسم بدمج عدة مناهج في تطبيق علم المنظور وكما يقوم في الوقت نفسه على إدراك القيم التي تجسدها الألوان الصافية في عملية الإحساس المباشر. وما يلفت الانتباه في أعماله وبشكل أساسي اكتشافه لمدى تشكيلي جديد مستقل عن المنظور الذي فرضته النهضة وذلك بالتعبير عن المسافة أو المدى الفضائي لا بواسطة الخطوط أو مزج الألوان وتدرجاتها, بل بواسطة قيم الألوان الصافية المستعلمة لذاتها ومن هنا شهد تحولاً وتمهيداً لخلق لغة فنية جديدة, ووضع سلم ثابت للقيم اللونية المطلقة, فاللون الصافي بحد ذاته يجسد مسافة ما، كما يجسد بعداً أو قرباً لذا يمكن استعمال اللون لا بالنسبة لمشتقاته فقط بل بالنسبة لما يملكه بحد ذاته من قيم تعبيرية فضائية تنطبق مع الأسس العلمية للإدراك فاللون الأزرق يبدو بعيداً بينما الأصفر قريباً أي أن الأزرق يبُعد والأصفر يقرب هذا

الاكتشاف العفوي قلب التقنية كلها ولم يعد اللون بحاجة لأن يُحد بخط فهو يعبر بحد ذاته عن البعد الفضائي.

وجد (كوخ) في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء فقد اعتبر إن الهالة التي تتكون من إشعاع اللون وارتعاشه بتجاور الألوان المضادة ترمز إلى شيء جوهري وابدي فجعل من أيقونته الشخصية وطاقته التعبيرية بالتلوين شيئاً جوهرياً ونقطة انطلاقه الذاتية ودوره الكاشف عن حقائق الوجود وأبعاده ، ان اللغة التعبيرية قد انبثقت بقوة من خلال التركيز على حدة النظرة المليئة بالتوجس والقلق من الواقع المضطرب الذي يعيشه الفنان وهذه الالتفاتة قد التي طالما تكررت لديه انما هي فحوى الخطاب التعبيري تجاه الوجود كله. لقد وقع تحت تأثير (فان كوخ) الكثير من الحركات المحدثة بعده وخاصة في التيارات التعبيرية وتفرعاتها في المانيا وفرنسا وبقية البلدان المجاورة على اعتاب الحربين الاولى والثانية ، وتبعات كل منهما في تحولات الفن التشكيلي العالمي في تلك الفترة ، ولفت الانظار الى خصوصية العوالم الداخلية للإنسان المعاصر وحجم الالم الذي يلم به جراء تلك التحولات الجذرية التي تمس كينونته .

انموذج (2)
اسم الفنان : كوكان
سنة الإنتاج : 1890-1891
القياس : 38× 46 سم
المادة : زيت على كانفاس .

يجسد الفنان (كوكان) في هذه اللوحة بأسلوبه المتميز من خلال رسم ايقونته الشخصية ، إذ بلغ اندفاعه العميق باتجاه ذاته الهائمة وكأن غايته في الرسم ليس التسجيل بل هدف أسمى من التسجيل ، وهو الولوج إلى مكامن الذات للرسام ، ودعت روحه إلى التحرر و التعبير عن انفعالاته ورغباته وأحلامه ، حيث استطاع جعل الشكل ، أي الوجه أكثر تجسيماً من خلال تجسيده للشكل المرئي وتوصيفه بالواقعي واقتراب به من المحاكاتي وهنا تظهر دلالة المطابقة والتي تحمل بعداً ذاتياً ، أصبح الوجه يستهدف إلى تطلع روحه للتسامي عن العالم الحسي فمزج صورته الحسية مع صورة لوحته (المسيح الأصفر) ، فأستحدث عمل تصميمي محمّل بقدر كبير من التعبير الحيوي ، ان توظيف صورة المسيح أتت لتعزيز فكرة البعد الرمزي لموت المسيح باستخدام الفنان القيمة العاطفية والرمزية للون الأصفر ، انه ثمة دلالة تضمينية في رؤية (كوكان) للمشهد وقد يكون اشارة لتوحد الفنان بالمسيح ، ومن

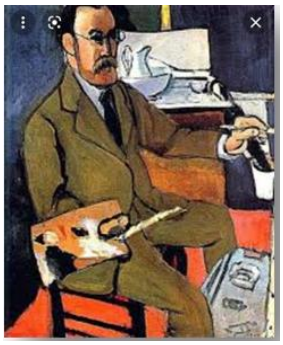
الآراء المطروحة على نطاق واسع ان ملامح الوجه للرجل المصلوب هي رمز لملامح الفنان نفسه وهنا تظهر دلالة الالتزام العقلي تحمل بعداً دلالياً يعتمد على رؤية ذاتيه وايضاً ذات بعد اجتماعي ديني ، ويعتقد الكثيرون من المؤرخين ان غوغان رمز لوجه بلده (بلد الأم) فهم ذوو سحنة صفراء (منطقة البيرو) وكانت معاناة (كوكان) مقرونة بمعاناة المسيح ، ويتناقض اللون الأصفر الذي يتمثل بالمسيح الاصفر وشكل الرأس المجسم باللون الأحمر مع تلوينه لأيقونته الشخصية التي أتت بألوان زرقاء باردة وتحديد اشكاله المرسومة بشكل عام وتقاسيم وجوهه بشكل خاص بخط يصنع بمجمله إيقاعات حيوية ، لقد حقق (كوكان) وبدرجة عالية نوع من التوازن بين الشكل والمضمون .

أن الحرية والعفوية والتلقائية في اختيار ألوانه قد حمّل مضمونه التعبيري الاتي من شعور شخصي جعلته مميزا في انقياد الفن الى الوحوشية وفي بلورة الفن الحديث ، لقد إدراك القيم التي تجسدها الألوان الصافية في عملية الإحساس المباشر، وهذا ما يلفت الانتباه في عمله لون احمر مع لون اصفر مع لون ازرق ، تمت معالجاته المكانية في اكتشافه لمدى تشكيلي جديد فهو عبر عن المسافة أو المدى الفضائي بواسطة قيم الألوان المستعلمة لذاتها لا بواسطة الخطوط ومن هنا شهد تحولا ً وتمهيداً لخلق لغة فنية جديدة، ووضع سلم ثابت للقيم اللونية المطلقة، فاللون الصافي لديه بحد ذاته يجسد مسافة ما ، كما يجسد بعداً أو قرباً ً لذا يمكن استعمال اللون لا بالنسبة لمشتقاته فقط بل بالنسبة لما يملكه بحد ذاته من قيم تعبيرية فضائية تنطبق مع الأسس العلمية للإدراك .

كان لـ(كوكان) لغة تشكيلية حديثة في عهده ومغايرة عن الواقع ، فهو لا يبحث عنها في المباشرة البصرية بل في ما ليس له حدود ،هذا اللامحدود والمجهول وجده (كوكان) في الحياة البدائية حيث الفطرة والتوحش و زادت ألوان البدائيين والقدماء في إلهاب يقظته اللونية ويعتبر (كوكان) من أوائل الفنانين الذين تنبهوا إلى فنون البدائيين والقدماء وأن اليقظة اللونية التي عاشها في الجو الانطباعي أول عهده بالتلوين هي التي نبهته إلى فنون البدائيين التي توقر اللون المشرق القوي وتعطيه حقه وتعمق هذا الكشف الداخلي والانبهار باللون خلال تجربته في (تاهيتي) لأنه أعتقد إن التحول إلى البدائية والغرابة هما الوسيلة الوحيدة لتجريد الفن من أسر التقاليد الكلاسيكية وعصر النهضة والطبيعية التي بلغت مأربها فقد كان يبحث عن الجوهر، وعن القوة الباطنة ، فقد أدار(كوكان) ظهره للانطباعين لأنهم كانوا ينشدون ما حول العين لا مركز الفكر الغامض ، وعلى الرغم من تأثره بالأسلوب الانطباعي الذي جعله يقوم ببسط الألوان الصريحة في مساحات عريضة مسطحة ، والفصل بين الأشكال بخطوط سميكة قوية

موجزة ، فقد أراد بهذا الأسلوب أن يجعل العمل الفني معادلاً تشكيلياً لما أسماه بالفكرة وأطلق على مذهبه هذا اسم (الرمزية) فالفكرة لديه رؤيا تنبع من النفس وتختمر في الذهن ، ويجسدها الخيال والرمزية تعني قدرة المعادل التشكيلي على الإيحاء بهذه الرؤيا ، فهو عمد بتحريف الواقع في تغير رؤية استنباطه للشكل وبتغير ألوانه والخطوط مبتعداً عن التسجيل المحاكاتي للرسوم الشخصية ليجعل منها صورة توحي بالفكرة لا صورة تُصف فإن المساحات اللونية العريضة المتوهجة وخطوطه القوية توحي بنوع من الوحشية ، كما انها تعطي تأويلاً أكثر حيوية للشكل الذي يرسمه فالشكل لم يعد نقلا او تمثيلا للواقع ن بقدر ما أصبح إمعانا في النظر إلى اللامرئي من الأشياء والبحث عن المكنون ، واستحضار الوجه الحقيقي للفكرة بدل الموضوع ، زاوج (كوكان) بين المظاهر الفكرية للشكل عبر إثراءاه باللون والخط بابتعاده عن الحسية والعقلانية والآلية التي أفرزتها عملية التلاقح بين المعطى العلمي والمنتج الفني الانطباعي فالتكوين عبارة عن تشكيلات ضوئية لونية وابتداع أشكال وتقنيات جديدة بأساليب تتسم بالذاتية والفردية مانح الفن بعدا تأليفا وفق فعل واع بأثر فكر الذات الواعية حيث تتم عملية إحالته الى الوجود الملموس عبر صياغات تشكيلية وانفعالات قصديه للمعنى تتوافق مع الذات الواعية ، لذا فأن عمله الفني هو ما يتلاءم مع شعوره بالحياة سواء كانت جميلة أم قبيحة حقيقة أم خيال ووهم ، معبراً عن خلجات النفس الخفية والانفعالات العميقة .

أراد (كوكان) الوصول الى عالم مثالي في الفن لا يختصر على نسخ الواقع ، بل تمثيل الواقع في صورة مركزة بتصحيح وتكميل الطبيعة ، تساعدنا على رؤية أشكال الأشياء الأكثر قوة وشدة ، فالفنان يحطم مادة الاشياء الصلبة في بوتقة خياله لينتج عالم جديد من الصور وهذا ما فعله (كوكان) في أعماله الفنية ومن ضمنها الرسوم الشخصية والتي تمثلت في- تكويناته المسطحة المستوية التي تنزع الى الرمزية والألوان التي لها وقع كوقع الصدى العميق ، فبعض الالوان تعطينا أحساس غامض ، فلا يمكن استخدامها منطقياً بل بطريقة رمزية مبهمة، فجاءت ألوانه ذات وقع بصري على العين وتكشف عن إيقاع معين لذا استعمل (كوكان) اللون خيالياً لنقل الأفكار والتعبير عن العواطف الإنسانية دون الاستعانة بالوصف ، فاللون باستطاعته إن يعبر عن القوه الكامنة ويكشف عن غموض الفرد مما بث نوع من الخصوصية في إنتاجه الفني المتسم بالطابع الرمزي المكثف ولقيم وأفكار متصورة عن العالم بشكل فردي وأحادي الجانب .



نموذج (3)
اسم الفنان : ماتيس
سنة الإنتاج : 1918
القياس : 54× 63 سم
المادة : زيت على كانفاس

تصور هذه اللوحة أيقونة شخصية للفنان (ماتيس) وهو يمسك بيده اليسرى فرشاة الرسم وباليد اليمنى باليت الألوان ، وهو يجلس على كرسي فوق سجادة حمراء في غرفة توحي بأنها مرسمه ، ومن خلال التركيز على المتضادات اللونية التي أحدثها الفنان تماشياً مع الرؤية الوحشية التي ترى في نقل الأحاسيس والتعبير عنها خلال البساطة واللون المشبع بذاتية حرة ومنفتحة, فاللون الأخضر للباسه يعد تضاد لوني للون الأحمر في ارضية اللوحة كذلك تدرج اللون الأزرق للجدار هو في حالة تضاد ايضاً مع ارضية اللوحة .

إن السكونية الظاهرة في ترتيب السطوح وتوحي بتبدلات مستمرة بصرياً وروحياً واستخدامه لمثل هذه السطوح والتي تعتمد اللون الواحد، اوجد فيها (ماتيس) حيوية مستقلة للون من خلالها والشكل لدية قائم على إيقاع حركة الخط الذي يؤلفه فهو ديناميكي في هيئته حامل لقدر عالي من التعبير والشكل لدية قائم على حركة الخطوط الحيوية وسكونية المساحات اللونية فهي إيحائية بدون انقطاع أن تلقائية الخطوط تبدو في رشاقتها وحيوية حركتها الموحية على السطح وحصرها لمساحات بينية ملونة بألوان متوهجة مشحونة بالتعبير الموازي للمشاعر الداخلية للفنان. يظهر أسلوب (ماتيس) الوحشي في هذه اللوحة بألوانه القوية المشبعة وتبسيطه للعناصر واختزاله للتفاصيل واستعمل الفنان الضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح الألوان تتآلف دون استخدام الظل والضوء ، فالرؤية الحقيقية هنا هي التي توصل أقصى إمكانيات الذات في التعبير عن الشكل بخطوط مبسطة وألوان نقية ، ونلاحظ ان الخطوط وضفت بشكل حاد وكثيف من أجل تدعيم الجانب البنائي والرمزي والتعظيم من شأن الأشكال الموضوعة ، وأصبحت هذه الأشكال كحجة لتقديم تنظيم جمالي للألوان ليؤكد ان اللون والشكل لهما حياتهما الخاصة .

أهتم (ماتيس) بنقاء اللون وترتيبهِ داخل التكوين، فامتدت جراءته على الاختزال والتبسيط في ايقونته الشخصية بدون تعقيد أو تمثيل للتفصيلات، وتظهر دلالة مطابقة تعبيرية من خلال التمثيل الشكلي لأيقونة الفنان نفسه والتي اخذت بعداً

دلالياً ذاتياً واجتماعياً ، في تظهر الدلالة الالتزامية العرفية من خلال ملازمة الشكل للمعنى وهي هنا تتمثل بتصوير الفنان نفسه في المرسم . و(ماتيس) يعد من الفنانين التشكيليين الذين يمتلكون حساً عالياً من المغايرة والتعبير ومن الفنانين الذين حققوا قدرا من التفرد في الرؤية فهو بتركيزه على الرسوم الشخصية يعد حاملاً للوعي في أهمية الشكل اذ يعد الامتداد الطبيعي لـ(سيزان ، وديغا وفان كوخ) الذين ارسوا اللبنة الأساسية الأولى في مفهوم بناء الشكل في الفن الحديث وتعد رسومه نقطة تحول في مفهوم الشكل اذ هي تعكس تحرر خيال الفنان من كل التزام بمحاكاة الطبيعة والتقيد بالمرئي المباشر من الأشياء فان المضمون التعبيري الذي يحمله الشكل الذي قدمة (ماتيس) في هذه اللوحة يأتي من داخل العمل ليبرز علاقات عناصره بألوانها وملامحها بلغة تشكيلية وسطوح بنائية مبسطة عكس فيها التوافق بين الشكل المتولد بحرية وعفوية وبين الطاقة التعبيرية المكنونة ، وأن الإيقاع الحيوي لخطوطه السلسة تتسم بالبساطة الشديدة في التعبير فضلاً عن عفوية الألوان في المساحات الملونة الى حد تسطيحها ، والذي عززه بالخط كحد خارجي ومستبدلاً العمق المنظوري بالتسطيح حيث اشترط (ماتيس) على نفسه ان تكون الوانه متوافقة و منسجمة بنفس الوقت الذي يجب ان تكون حادة و صارخة و متألقة ويتمثل الجانب الابداعي في هذه اللوحة في تجاوز (ماتيس) مشكلة البعد الثالث إذ نرى الخط باللون الاصفر الذي وظّف بشكل حاد وكثيف من اجل تدعيم الجانب البنائي وترسيخ منظومة العلاقات اللونية المتناقضة . يؤكد (ماتيس) ان اللون والشكل لهما حياتهما الخاصة للتعبير عن العاطفة التي يكنها للحياة .

كما تشكل اللوحة مؤشراً واضح على التحول بتقنيات جديدة في لوحته من خلال التوزيع المتناغم للون بما يحقق التوازن اللوني والذي يولد إحساسا جديداً بالتلوين وفي اتخاذه للون الأسود للخط في تحديد الهيئة العامة لرسومه الشخصية مما ولد إحساسا بان الخط مضيئ ، فالانطباعيين حولوا اللون من صبغة الى ضوء ، و(ماتيس) حول الخط في رسومه الى ضوء . فالتعبير لا يكون هنا تحت سلطة الواقع بل تحت سلطة الذات ، وأصبحت لحظة التكوين تأخذ طريقها من خلال لحظة التعبير عن الإحساس فكأن هذه الأشكال والألوان هي رموز ذاتية تمثل الموضوع الذاتي للفنان ، وان الانسجام بين السطوح اللونية في تناقضها هو جل اهتمام (ماتيس) والانسجام هنا لم يعتمد على أسس علمية وقانون الألوان التكاملية وإنما هو خاضع لفطرة الفنان البديهية ، مع عدم إنكار ذكاء الفنان في توزيع الألوان لطريقة تلفت النظر ، فاللغة الرمزية للفنان هنا هي لغة تشكيلية تتمحور حول الانفعال الذاتي ، وهذا

الانفعال يتجه إلى الكليات لا الجزئيات لأن ذات الفنان تستخلص من المدرك الحسي ما هو مثير خيالياً ووجدانياً لا حسياً .

التزم (ماتيس) بالتلقائية التي يفرضها الجانب التعبيري للألوان التي تعكس الاحساسات البدائية الاولية والتي تحتفظ بوحشيتها مما حقق تناسباً معيناً للوصول الى التجانس او التناقض اللوني مما جعله ان يعمد الى الاختزال في الشكل و التكوين بحيث ينسى المتلقي الناظر الى لوحة (ماتيس) و ما تمثله من موضوع بإزاء القيمة الفنية الذاتية الساعية الى الجدل مع الصورة المثالية المرسومة في مخيلة الفنان والمتجردة من القيم المادية و الحسية والذي صاغها (ماتيس) بحركة فكرية جدلية تنقل الشكل المرئي الى شكل تعبيري (عقلي) فقد حاول (ماتيس) ،من خلال تصوراته الفنية ورؤاه بتحويل الإحساسات الى مدركات ذهنية اختزلها الى أشكال ذات دلالات تتضمن وضوحاً في الشكل وتعبيراً عن نقاء الإحساس بغية الوصول بالرسم الى الإحساسات الأولية البكر التي تعرف بالوحوشية فضلاً عن التلاعب في تحوير شكل الشخص او تغيير تكوينه فهو فن عفوي فـ(ماتيس) حول الألوان من طبيعتها الفيزيائية إلى ألوان ناقلة لطاقة التعبير وهو ما أنعكس على هيئة الأشكال المرسومة ، وأعتمد اللون بوصفه وسيلة للتعبير جسّد بواسطته تقابل السطوح الملونة الحركة ذات الطابع التجريدي وهو ما نجده واضحاً في شكل الأيقونة الشخصية من ناحيتي الوجه والجسد ، مبتعداً عن الصورة الواقعية المحسوسة قدر الإمكان مغادراً الظاهر نحو الحقيقي معتمداً لطروحاته بان الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي.

انموذج (4)
اسم الفنان : بيكاسو
سنة الانتاج : 1938
المادة : حبر على ورق

رسم (بيكاسو) في لوحته هذه ايقونته الشخصية اذ تبدو ملامح الوجه والجسم واليدين بشكل مجرد ممسك بيديه (الفرشاة وباليت الألوان) ، اعتمد الفنان في تكوينه للعمل على الخطوط واستخدم الألوان الرمادية واللون البيض .

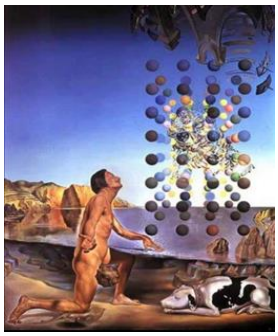
وتمثل لوحة (بيكاسو) هذه إحدى نماذج التكعيبية التحليلية والتي تمثل رؤيته للعالم الموضوعي وكيفية تحويله من خلال الرسم إلى فن يتميز بالثبات والديمومة،

باستخدام المسطحات الهندسية عن طريق تقسيم السطح إلى مساحات يشغلها خطوط رئيسية ذات طابع هندسي ويعتبر هذا الأسلوب بمثابة رد عنيف ضد المنهج الوضعي الذي يعنى بالظواهر والوقائع المرئية فالتكعيبية تعد ثورة على الأنماط الفنية التي سبقتها في جميع المواضع إذ قدمت رؤيا جديدة في صياغاتها البنائية للشكل ، فقد عبرت عن أهداف تتوسم إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس جديدة ومتينة ، بعيداً عن السهولة والإغراءات البصرية الحسية التي لجأ إليها الانطباعيون والوحشيون .ان الهيئة الإنسانية لشكل الفنان في لوحته تتخلى عن كثافتها اللونية وثقلها الواقعي لتتحول بفعل التفكيك الذي أحدثه (بيكاسو) بالجسد محولا الشكل إلى مسطحات تتخذ من المراكز المتعددة للشكل، وسيلة للنفاذ والهروب من السطح التصويري المحدد بالأبعاد المادية ذات القياسات النسبية والنفاذ الى الجوهر الداخلي للشكل بوصفه القيمة الأساسية التي تتوجب تحقيقها من تأليف السطوح الهندسية ومن خلال اتجاهات الخطوط المتقابلة والمتكسرة وكذلك من خلال المساحات اللونية المتضادة ، وهنا تظهر دلالة تضمينية اشارية والتمثل الدلالي بالبعد الذاتي والاجتماعي .أن (بيكاسو) يطالعنا في هذه اللوحة بأسلوبه المميز من خلال خلق الشكل المرسوم المغاير للواقع والمتمرد على المناهج الوضعية التي تعنى بالشكل المرئي رافد إياه صيرورة من الحيوية عن طريق ذلك التجميع والانتشار المتتالي الذي يحدثه التنظيم والصياغة للشكل .

الفنان (بيكاسو) تخلى هنا عن الصفات التشبيهية الحسية للإنسان باندفاع عميق معتمداً المنهج العقلي الهندسي في إحالة الحسي المرئي إلى منظومة من التفكيك والتشظي محولا ايقونته الشخصية إلى مسطحات ومساحات هندسية في اشتباكها مع الفضاء المحيط . وفي هذه اللوحة تخلى (بيكاسو) عن كل مفاهيم الواقعية البصرية، فلم يعد الوجه خاضع لتقليد محاكاتي والمنهج الأكاديمي وأهمل كلياً المنظور التقليدي والتأثيرات المحتملة الخفيفة كاتجاه الضوء . وتظهر الدلالة التضمينية من خلال الاشارة لشكل الفنان بأسلوب تكعيبي لا يعتمد على المحاكاة الحسية والتي تأخذ بعداً دلاليا ذاتي واجتماعي ، في حين تظهر دلالة التزامية عرفية من خلال تمثيل الفنان نفسه في المرسم والتي تعطي معنى ملازمة الشكل للمعنى الموضوع له .

قدم (بيكاسو) تحولات في الأسلوب وفق رؤية جديدة لتقديم القيم التشكيلية بطرق وأساليب شتى فأن هذا الأسلوب أتاح للمتلقي فرصة للتوغل داخل المشهد . ان هذا التواشج الكبير بين الحركة والتفكيك والتجزيء والتحليل . ركز (بيكاسو) على الصيغة البنائية للأشكال المرسومة ، فهو لم يستجيب لدوافع الحس المتقلب

كما فعل الانطباعيون ولا التأثيرات الأدبية كما فعل الرمزيون وملوني ما بعد الانطباعية ولا طبقاً للانفعالات الوجدانية لدى الوحشيين ، بل عمد إلى مخزونات الرؤية الذاتية بحيث يبدو الشكل لدية كأنما قد فقد صلته بالأصل وتوالدت منه أشكال جديدة داخل عوالم جديدة ذات نسق شكلي تميز به (بيكاسو) يعود إلى عوامل عديدة اهمها الوعي بالأدوات وبمعطيات التراث الفني الإنساني بشكل عام ، والوعي بإيقاع العصر وروحه ومتغيراته المتعددة .



انموذج (5)
اسم الفنان : سلفادور دالي
سنة الانتاج : 1940
القياس : 61×64 سم
المادة :زيت على كانفاس

يجسد (دالي) في هذه اللوحة ايقونته الشخصية والتي ظهر بها بشكل عاري وهو يرفع رأسه الى السماء بفعل حركي كأنه يبث اعترافاته للسماء ، ونلاحظ في الجهة اليسرى من ارضية اللوحة كلب مستلقي وقد لون باللون الأبيض والأسود ونرى الأشياء والتكوينات الغريبة التي رسمها (دالي) ففي اعلى اللوحة رسم شكل بناء تتجلى فيه الأقواس والذي مثله بلون رمادي داكن وأشكال كروية متعددة الألوان كأنها اجرام سماوية وتم معالجتها بالألوان النقية ذات الأثر الغريب بطريقته الخاصة ، حيث بلغ اندفاعه العميق باتجاه ذاته المشغولة بعلاقته مع العالم الماورائي مبرزا تدرجات اللون الأزرق الواضحة في السماء والجبال الصخرية بتدرجات اللون البني منتجاً بذلك ألوان مطابقة للواقع في تمثلها على اللوحة ، فعالج البحر بالألوان البنفسجية ونلحظ كذلك تدرجات اللون البني في انعكاس الجبال على البحر. ويطالعنا الفنان (سلفادور دالي) في هذه اللوحة بأسلوبه المتميز من خلال الإيحاءات الغريبة التي تخلفها هذه اللوحة في النفس اذ تجعلك خارج الزمان والمكان وتجعلك تطوف في أرجاء الفضاء . أطلق (دالي) عنان الفكر ليملي خواطره وشوارده ونزواته بدون واعز من العقل المقيد بقواعد المنطق والحساب فالفكر لديه ينعم بالحرية المدعم بالخيال الحر قدمها بامتياز فهذه اللوحة قابلة لعدة تأويلات.

تمثلت الأيقونة الشخصية لـ(دالي) بأنها واقعية في هذه اللوحة ونلحظ المعالجات تمت بأسلوب يتسم بالدقة المفرطة التي تلاحق تأثيرات التصورات

اللاواعية في لحظة الهذيان تأخذ تلقائيتها من إملاءات الفكر العفوية ، وتظهر دلالة المطابقة بأسلوب محاكتي من خلال التمثيل الشكلي لأيقونته الشخصية والتي تحمل بعدا ذاتياً تمثل رؤية الفنان لنفسه ، وكذلك دلالة نفسية جنسية من خلال حالة العري التي اظهر بها الفنان نفسه ، كذلك تظهر الدلالة التضمينية الاستعارية من خلال توظيف صورة الكلب في العمل ، في الكوميديا الإلهية يتحدث (دانتي) عن كلب يقود ارواح الخاطئين والعصاة من بني البشر الى حيث نار الجحيم والعذاب الأبدي .

وضع الفنان في هذه اللوحة الخيال أمام أفق الإنسان فنقله رموزاً إلى لوحاته التي تخطت المنطق والواقع إلى أفق تجاوز حدود المعقول ليطال بالانفعال الأول للذات البشرية بمكنوناتها الحسية إذ تعدى اللامعقول لينتج بعداً فلسفياً خاصاً به، وبرؤية سريالية، يتمتع بها أكثر من غيرها ، وجسدها بطابعه الخاص والمميز، وذلك في تداخل لحظات الوعي مع هذيانه، في أساليب متعددة التعابير، فرسومه نابعة من بين هواجسه الذاتية وأحلامه المرئية الغامضة ، قدم (دالي)في هذه اللوحة نظرته الخاصة للعالم بل كان له عالمه الافتراضي، وواقعه الذي يشكل انعكاساً لمخيلته .

نجح (دالي) في كسر حدود الزمان والمكان وقد قوض الكثير من اطروحات الكلاسيكية و الرومانسية ، والواقعية ، والانطباعية، و التعبيرية قام في تشويهها عبر أسلوبه الهدمي الذي يتوزع بين الهذيان والجدية، فأن الفنانين والمجتمع التفت له بشكل كبيرة لما في هذا الأسلوب من تفاعلات وتقنيات جديدة مغايرة تماما عما سبق ، منطلق من كل شيء يجب أن يشوّه وأن يخرج بتعبيرات تحريضية جديدة ، أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية ، وزعم أن فوق هذا الواقع واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور .

الفصل الرابع

اولا . النتائج :

1- تجسدت في الأيقونة الشخصية تشغيل المنظومة المحاكاتية للفنان ، إذ يعمل وفق تلك المنظومة على بث رؤية دلالية تطابق المألوف كما جاء في انموذج (1،2،3،5) .

2- تعد الممارسة الذاتية للفنان الركيزة الأساس في تشغيل الكيفية المعالجاتية والاسلوبية للسطح التصويري ، لذا تتماهى الايقونة الشخصية مع البنية الدالة التي تحتضن فضاء المنجز الفني ، كما جاء في جميع نماذج العينة .

3- تتجسد الأيقونة الشخصية عبر التشكيل البصري الذي يحمل عناصر تصويرية مختزلة ، فلجأ الفنان الى التبسيط بالشكل والاختزال بالخط واللون ، كما جاء في انموذج (1،2،3،4) .
4- تمتزج الرؤية الدلالية في الأيقونة الشخصية مع الممارسة الطقوسية والتي حملت دلالة دينية ، كما جاء في انموذج (2،5) .
5- كشفت الرؤية الدلالية في الأيقونة الشخصية بعداً دلالياً جنسياً ، كما جاء في انموذج (5) .
6- مثلت الأيقونة الشخصية صورة حسية ، حملت دلالة اجتماعية من خلال الصورة الحقيقية للفنان نفسه ، وكما جاء في جميع نماذج العينة .

الاستنتاجات .

1- الأيقونة الشخصية هي الصياغة التشكيلية الخاصة والمتفردة التي يجسدها الفنان لتمثيل الدلالات والمعاني المختلفة ، فهي كيفية خاصة من طرق التعبير او وجه من اوجه الدلالة ، تتأكد اهميتها في ما تحدثه من معنى ودلالة.
2- تنوع تمثل البعد الدلالي للأيقونة الشخصية بين الذاتي والنفسي والاجتماعي .
3- الأيقونة الشخصية ليس مجرد نقل للملامح أو رؤية الفنان لآخر ، بل هي رؤيته لذاته حين تصبح هي الآخر، فالأيقونة الشخصية ليس الفنان ، وإنما الشخص الذي يريده ، او الشخص الذي يراه.
4- تنوع التمثيل الشكلي للأيقونة الشخصية بين الحسي المحاكي للواقع وبين التعبيري والتكعيبي والسريالي ، وكذلك تنوع التوجهات التقنية والأسلوبية في تنفيذها .

التوصيات .

بالنظر للأهمية التاريخية والفنية للفن الأوربي الحديث يوصي الباحث بدراسة هذا الفن بخصوصيته الأكاديمية والتقنية والقيمية والابتعاد عن العموميات التي يُطرح بها هذا الفن في المواد الدراسية .

المقترحات .

استكمالا لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية:

1- المعالجات الأسلوبية للأيقونة الشخصية بين التصوير الحداثوي وما بعد الحداثة (دراسة مقارنة) .
2- دلالات الأيقونة الشخصية في فن عصر النهضة .

المصادر.

1- ابن منظور: لسان العرب ،ج4 ،ط3 ، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ، ب ت .
2- أحمد ، ناصر سيد ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ط1، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 2008 .
3- ايلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كريم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1992 .
4- بارت ، رولان : مبادئ علم الأدلة ، تعريب : محمد البكري ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
5- بارو، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، تر: عيسى سلمان و سليم طه ، بغداد ، 1977 .
6- بالمر ، اف ، آر : علم الدلالة ، ت: مجيد الماشطة ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ب ت .
7- بسيوني ، فاروق : قراءة للوحة في الفن الحديث ، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ،1995 .
8- البسيوني ، محمد : أسرار الفن التشكيلي ، ط 1 ، نشر عالم الكتب ، القاهرة ، 1980 .
9- بل ، كلايف : الفن ، تر: عادل مصطفى ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 2001 .
10- بنكراد، سعيد : السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س . بورس ، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان ، 2005 .
11- الجرجاني ، علي بن محمد : التعريفات ، دار الفضيلة ، القاهرة ، 2004 .
12- جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،1999 .
13- جلال ، زياد : مدخل الى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، 1992.
14- الحسين ، قصي : أنثرويولوجيا الادب ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 2009 .
15- الحلي ، سلام حميد : السمات الجمالية لفن الأيقونة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2012 .

16-خرابشنكو و آخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، تر، مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن ، 1984 .
17-ستولنتيتز ، جيروم : النقد الفني ، تر : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 .
18-شتراوس، كلود ليفي: الأسطورة والمعنى, تر: شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1987 .
19-شقرون ، نزار: معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ب ت .
20-عبد العزيز، احمد فؤاد : تكنلوجيا الرسم ، مطبعة جامعة بغداد ، اكاديمية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،1978.
21-عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفضاء ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الكوفة – كلية الفنون الجميلة ، ب. ت .
22-عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 .
23-عكاشة ، ثروت: الفن البيزنطي، موسوعة تاريخ الفن ، ج11، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993 .
24-عيد ، كمال : جماليات الفنون ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ،1980 .
25-غرافي، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13، مجلة ثقافية شهرية ، المغرب، 1988 .
26-فضل ، .صلاح : مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية ، القاهرة : ب ت .
27-فضل ، صلاح : مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة ، ب ت .
28-كوكة ، قيس عيسى: الرسوم الدينية في كنائس العراق وأديرته، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998 .
29-لوتمان ، يوري وآخرون : نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، تر، نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986 .
30-المخلصي ، منصور: نار وروح مدخل في تاريخ الفن المسيحي ، بغداد ، 2010 .
31-مطر، اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن : ط3 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،ب ت .

32-هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الاشارة ، تر: مجيد الماشطة ، مر : د . ناصر حلاوي ، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .
33-هوكز، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، تر، مجيد الماشطة، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
34-يوسف ، احمد : الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامات) ، منشورات الأختلاف، الجزائر 2005 .
35-القديس يوحنا مكسموفتش: عن الأيقونة http://ar.orthodoxwiki.org
36- Nicholas Samra: Iconography in the Eastren Church, Op. Cit.
37- L.ouspensky and V. Lossky , Meaning of Icons (Boston 1956)..