مجلة فنون جميلة

العدد الثاني

© 2022 Wasit University
https://faj.uowasit.edu.iq/
Additional copies can be obtained from:
faj@uowasit.edu.iq
First published March 2022
Printed in Iraq
Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة ـ جامعة واسط

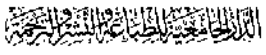
القياس: 18.2 × 25.8سم
رقم العدد: الثاني
تاريخ الطبع: 2023
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أ.د سامي علي حسين	**رئيس التحرير**	**تقنيات مسرحية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**
أ.م.د علي مولى سيد	**مدير التحرير**	**سمعية ومرئية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**

مدقق لغة انكليزية/ أ.د فداء محسن المولى
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غياش
الامور المالية / السيد علي حسين عطوف
مسجل بيانات المجلة / السيدة ريم كريم محسن
الإخراج الفني/ اسراء فاضل

طبع في



موقع مجلة فنون جميلة : https://faj.uowasit.edu.iq/
بريد مجلة فنون جميلة : faj@uowasit.edu.iq

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
1	أ.د سامي علي حسين	رئيس التحرير	تقنيات مسرحية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	sami@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د علي مولى سيد	مدير التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
3	أ.د أياد حسين عبد الله	عضو	فنون جرافيك تصميم	جامعة النهرين	ayadabc@gmail.com
4	أ.د عبد الكريم عبود عودة	عضو	مسرح /تمثيل وإخراج	جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة	Kreem611@yahoo.com
5	أ.م.د قحطان عدنان زغير	عضو	مسرح تمثيل	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qahtan@uowasit.edu.iq
6	أ.م.د جهينة حامد حساني	عضو	رسم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	jhsani@uowasit.edu.iq
7	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	عضو	تصميم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	akhalaf@uowasit.edu.iq
8	أ.م.د قاسم جليل مهدي	عضو	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	galhossaing@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
10	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
11	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
12	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
13	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
14	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	ا.م.د.حسن هادي الغزالي	الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية	36-1
2	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	نوستالجيا الحدث في التشكيل العراقي المعاصر	51-37
3	أ.م ضياء حمود محمد أ.م.د الاء علي عبود	التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس	94-52
4	م.م عقيل عبد الأمير كاظم ا.د ضياء حسن محمود	فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة (تحليل استقرائي)	115-95
5	م.م فاضل عبد الحكيم عبد الرضاد أ. د. محمد علي علوان القره غولي	جناسية الكتابة في فن البوب آرت	139-116
6	المدرس احمد نور كاظم	دلالات الأيقونة الشخصية في الرسم الاوربي الحديث	170-140
7	حاتم كريم صالح أ.د عباس عبد الحسين كويش	الخداع البصري وأهميته في الإعلان المطبوع	190-171
8	خوله غضبان عبيد	انفتاح العمل النحتي المعاصر وتعددية القراءة	213-191
9	عذراء حسن كَيطان	النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات	234-214
10	مهدي هاشم عباس أ.م.د كفاح جمعة حافظ	المثير البصري في المنجز الخطّي	257-235
11	نور احمد شاكر محمود ا.د اياد محمود حيدر	الوسائل الإعلامية و تمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي (قراءة تحليلية المظاهرات أنموذجا)	295-258

شروط النشر :

1-ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .

2-تنشر المجلة البحوث الاصيلة المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.

3-يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A4) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسلة الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن 20 صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (14) في المتن و(12) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات(1,0سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-2007) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .

4-يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (15) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (2000)دينار واجور نشر البحث هي (100 الف دينار عراقي) او ما يعادلها بالنسبة للبحوث الخارجية تدفع في مقر المجلة او من خلال التحويل المالي او تسلم الى معتمدي المجلة في الكليات المناظرة.

5-تتضمن الصفحة الاولى من البحث اسم الباحث وعنوانه وجهة عمله ورقم هاتفه وبريده الالكتروني باللغتين العربية والانكليزية والكلمات المفتاحية مع ملخصين للبحث احدهما باللغة العربية والاخر باللغة الانكليزية بما لا يزيد عن (200) كلمة حجم (12).

6-مراعاة عدم ذكر اسم الباحث او اية اشارة تكشف عن هويته منفردا او مشتركا من متن البحث وذلك لضمان السرية التامة لعملية التحكيم.

7-تراعي منهجية البحث العلمي المتبعة (APA) عند توثيق المصادر التي تكون في نهاية البحث ويراعي في ترتيبها نظام (الالف الباء).

8-يدخل البحث في برامج الاستلال الالكتروني وفي حال ثبت سرقة جزء من نصوص البحث او جميعها يتم الغاء نشر البحث و لا يحق للباحث المطالبة باسترجاع او مبلغ النشر

تعليمات النشر

1- يلتزم الباحث في مليء استمارة (الملكية الفكرية) التي يتعهد فيها بملكيته الفكرية للبحث المرسل للنشر مع موافقته على كافة حقوق الطبع والتوزيع والنشر الورقي والالكتروني للمجلة , كذلك يشير في حال ان البحث قد قُدم لمؤتمر او ندوة وانه لم ينشر ضمن اعماله .

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

3- تخضع البحوث لتقويم سري لبيان صلاحيتها للنشر وترسل البحوث الى مقومين علميين اثنين من ذوي الاختصاص والخبرة العلمية لغرض الحصول على التقويم (الموضوعي) المطلوب مقابل مكافأة مالية (تحدد حسب ظروف المجلة المادية) وفي حالة رفض من احد المقومين يرسل الى مقوم ثالث تستحصل اجوره من الباحث ولاتعاد البحوث الى اصحابها سواء اقبلت للنشر او لم تقبل وعلى وفق الالية الاتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

ب- يخبر اصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هياة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (30) يوم من تاريخ استلام البحث من هيأة تحرير المجلة.

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (3 اشهر) بين عدد واخر بما يعادل 4 اعداد في السنة الواحدة .

ث- البحوث التي يرى المقومون وجوب اجراء التعديلات او اضافات عليها قبل نشرها تعاد الى اصحابها مع الملاحظات المحددة كي يعملوا على اعدادها نهائياً للنشر.

ج- البحوث المرفوضة يبلغ اصحابها من دون ضرورة ابداء اسباب الرفض.

ح- يمنح كل باحث (2)نسخة من مستل بحثه.

4- تعامل البحوث المستلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

5- يراعي في اسبقية النشر :

أ- البحوث المشتركة في المؤتمرات التي شارك فيها اعضاء جهة الاصدار.

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

ث- تنويع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هياة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هياة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.
7- تنشر المجلة التقارير العلمية عن المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية واللجان المتخصصة في مجال الفنون الجميلة التي تعقد في العراق او في اي بلد عربي او اجنبي.
8- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.
9- تثري المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالا او ترسم خطاً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكارا وتطبيقات علمية جادة.
10- تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفردية للباحثين وعدم السماح لأي شخص بالاطلاع على بحوثهم من غير العاملين بالمجلة او المقومين الى ان يتم نشره في اعداد المجلة.
11- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر .
12- تلتزم المجلة بفهرسة ورفع البحوث التي تنشر فيها على موقع المجلات الاكاديمية العلمية العراقية (www.iasj.net) الذي يدار من قبل دائرة البحث والتطوير في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

تعهد

أنى الباحث (----------) صاحب البحث الموسوم (------ ----------) اتعهد بنقل حقوق الطبع والتوزيع والنشر الى (مجلة فنون جميلة) والتي تصدرها عمادة كلية الفنون الجميلة –جامعة واسط .

14- تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون جميلة

:

(((تعهد خطي)))

اقرْ انا ---------- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (--- ----------) واقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة وان البحث لم يتم نشرة من قبل باي صورة من الصور . وليس مقدما للنشر الى جهة أخرى ، ولم يتم القاؤه في ندوة او تقديمه لمؤتمر علمي ، وبانه ليس جزءا من كتاب منشور وغير منشور في مكان اخر وغير مستل وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريح الدكتورة (التي لم اشرف عليها) والتزم – اذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم – بسداد كل النفقات والمصروفات التي تحملتها المجلة بصدد إجراءات تحكيم البحث ونشره كما التزم بسداد هذه النفقات في حالى سحبي البحث وعدم استكمال إجراءات نشره في المجلة وعدم صلاحيته للنشر وان نسبة استلاله اقل من 20% وكذلك قمت بأجراء التعديلات الواردة من الخبراء العلميين وسأتحمل التبعات القانونية والاجرائية كافه اذا تبين خلاف ذلك .

مع خالص الاحترام والتقدير

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأميل:

ختم الكلية او القسم التوقيع

الأراء و الأفكار الواردة في البحوث العلمية تعبر عن وجهة نظر الباحث ولا تعكس رأي المجلة

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

تسعى هيأة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيأة التحرير الى الالتزام الباحثين والمحكمين العلميين الأخذ بعين الاعتبار رصانة المادة العلمية، وسلامة البحث من ناحية اللغة والاستشهاد والانتحال.

وتتضمن اخلاقيات النشر البحوث الخاصة بمجلة كلية الفنون الجميلة لوائح وأنظمة أخلاقية خاصة برئيس التحرير ومدير تحرير وأعضاء هيأة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقيم البحوث تقييما اوليا، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيأة تحرير المجلة من ذوي الاختصاص مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين وبأشراف رئيس التحرير الذين يتصفون بالعلمية، والموضوعية، والنزاهة، والجدية، والخبرة و الاختصاص الدقيق وفق نقاط محددة وبسرية تامة.
- يجب على الباحث الالتزام بقواعد التفكير العلمي ومناهجه ولغته في عرض الأفكار، والاتجاهات، والموضوعات، وتقييمها، ومناقشتها، وتحليلها، وأن يتحلى البحث بالأمانة العلمية والموضوعية والحيادية في عرض الحقائق.
- تخضع جميع البحوث المقدمة للنشر في المجلة التي استخدام برمجيات مكافحة الانتحال(Turnitin) ، للتحقق من أوجه التشابه بين الأبحاث المقدمة والأبحاث المنشورة .
- تلتزم هيأة تحرير المجلة بإعلام الباحث بالموافقة على نشر البحث من دون تعديل او وفق تعديلات محددة بناء على ما يرد في تقارير المحكمين او الاعتذار من عدم النشر، مع بيان أسباب الاعتذار.
- تعهد الباحث الاخذ بملاحظات المحكمين، لأنها تزيد من الرصانة العلمية للبحث
- حقوق الملكية الفكرية تعود الى مجلة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط ولا يحق للباحث إعادة نشر بحثه الا بتصريح خطي من هيأة تحرير المجلة.

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشر او سينشر في أي مجلة خرى ولم يمض على إنجازه أكثر من أربع سنوات

1-يجب ان يكون عنوان البحث موجزا قدر الإمكان ومعبرا عن البحث .

2-أسماء الباحثين تكتب أسماء الباحثين وعناوين عملهم بصورة واضحة مع البريد الالكتروني للباحث الأول.

3- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من 250-300 كلمة متبوعا بكلمات مفتاحية، إذا كان البحث باللغة العربية فيكون المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية أولا ثم المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية باللغة الإنكليزية ثانيا والعكس صحيح.

4- المقدمة: تضمن المراجعة المعلومات وثيقة الصلة بموضوع البحث الموجودة في المصادر العلمية وتنتهي المقدمة بأهداف الدراسة واساسها المنطقي.

5-المواد وطرائق العمل

تذكر طرائق العمل بشكل مفصل ان كانت جديدة اما إذا كانت منشورة فتذكر بشكل مختصر مع الإشارة للمصدر وتستعمل وحدان النظام العالمي System International Of Units

6- النتائج والمناقشة تعرض بشكل موجز وهادف وبنظام متوالي وتعرض لنتائج بأفضل صورة معبرة وتوضع الجداول والاشكال في اماكنها المخصصة بعد الإشارة اليها النتائج

7- يستعمل نظام الأرقام العربية وهكذا في البحوث المرسلة للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيرا موجزا عن نتائج وتفسيراتها.

8- تكون كتابة المصدر في قائمة المصادر متضمنة الاتي: اسم او أسماء الباحثين، سنة النشر وعنوان البحث كاملا واسم مجلة ورقم المجلد والعدد والصفحات.

9-المستخلص الإنكليزي يجب ان يكون وافيا ومعبرا عن البحث بصورة دقيقة وليس بالضرورة ان تكون حرفية الترجمة للمستخلص العربي ومتبوعا بالكلمات المفتاحية

دليل المقيم Reviewer Guideline:

ادناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل المقيم للبحوث المرسلة للنشر في مجلة فنون جميلة

1-ملء استمارة التقويم المرسلة رفقة البحث المطلوب تقييمه بشكل دقيق وعدم ترك أي فقرة بدون إجابة

2- على المقيم التأكد من تطابق وتوافق عنوان البحث باللغتين العربية والإنكليزية وفي حالة عدم تطابقهما اقتراح العنوان البديل

3-أن يبين المقيم هل ان الجداول والاشكال التخطيطية الموجودة في البحث وافية ومعبرة .

4- ان يبين المقيم هل ان الباحث اتبع الأسلوب احصائي صحيح .

5- ان يوضح المقيم هل ان مناقشة النتائج كانت كافية ومنطقية .

6-على المقيم تحديد مدى استخدام الباحث للمراجع العلمية الرصينة وحداثتها .

7- أن يؤشر المقيم بشكل واضح على واحد من ثلاث اختيارات وهي

البحث صالح للنشر بدون تعديلات

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

8- يجب ان يوضح المقيم بورقة منفصلة ماهي التعديلات الأساسية التي يقترحها لغرض قبول البحث

9-للمقيم حق طلب إعادة البحث اليه بعد اجراء التعديلات المطلوبة للتأكد من الالتزام الباحث بها .

10- على المقيم تسجيل اسمه ودرجته العلمية وعنوانه وتاريخ اجراء التقييم مع التواقيع على استمارة التقييم المرسلة له رفقة البحث المرسل له للتقييم.

المصادر:

1-يجب ان يراعي الباحث في توثيق المصادر والمراجع داخل النص نظام (APA).

2-تذكر المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا هجائيا حسب اسم الشهرة وفق نظام APA في اخر البحث (كما يذكر الرقم في متن البحث عند استخدام المصدر مثال (البصير ،1987، ص).

3-ويمكن استعمال مختصرات المصطلحات العلمية المعتمدة عالميا على ان تكتب بشكل كامل اول مرة ترد في النص

4 - ترقيم جداول والاشكال على التوالي حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين دالة على مضمون جداول او الشكل ويشار الى كل منها بالتسلسل نفسه في متن البحث .

الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية

Functional and aesthetic dimensions of the art of Islamic miniatures

ا.م.د.حسن هادي الغزالي A.pr.Dr.Hassan Hady ALgazaly

كلية الفنون الجميلة Fain Arts College

جامعة القادسية All qadesiya university

hassan.alghazali@qu.edu.iq
07813459990_07801295138

الكلمات المفتاحية : البعد. الوظيفية . الجمال . المنمنمات

ملخص البحث :

يدرس البحث الحالي الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية ، وهو يتألف من اربعة فصول خصص الفصل الاول للاطار المنهجي للبحث واهتم بمشكلة البحث التي تحددت من خلال التساؤل الاتي كيف تشكلت الصورة الفنية المنفذة ببعديها الزخرفي والكتابي في المنمنمات الاسلامية من الناحية الوظيفية والناحية الجمالية ؟ - هل انتقل مصور المنمنمات الاسلامية بين مختلف الأنماط الزخرفية والكتابية بعيداً عن الالتزام بنمط محدد ؟ وكيف استطاع التوفيق بين الوظيفة والجمال في تنفيذ تلك المنمنمات وتعبيراتها والحاجة اليه وهدفا البحث : اولاً الكشف عن الابعاد الوظيفية لفن المنمنمات الاسلامية وثانياً : الكشف عن الابعاد الجمالية لفن المنمنمات الاسلامية كذلك حدود البحث وتحديد أهم المصطلحات وتعرفيها ، فيما عني الفصل الثاني بالاطار المنهجي للبحث والدراسات السابقة وخصص المبحث الاول الى الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية وعني المبحث الثاني مقاربات الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية فضلاً عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، فيما تناول الفصل الثالث اجراءات البحث وعينته واسلوب البحث وتحليل العينة ، كما تمثل الفصل الرابع بالنتائج ومن اهما أن البعد الروحي وظيفياً في تصميم المنمنمات الاسلامية ، يمثل الاستجابة لشعور خفي(باطني) يتجه الى الغيب او

المطلق من خلال الحركات والخطوط الغير متناهية التي ظهرت في الاسلوب القصصي الذي انتشر كثيراً في فن المنمنمات الاسلامية اضافة الى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فضلا عن المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث.

Kay Words The dimension . functional. Beauty miniatures

Research summary

: The current research studies the functional and aesthetic dimensions of the art of Islamic miniatures, and it consists of four chapters. - Did the photographer of the Islamic miniatures move between the various decorative and written patterns away from adhering to a specific pattern? And how was he able to reconcile function and beauty in the implementation of those miniatures and their expressions and the need for it ? Disclosure of the aesthetic dimensions of the art of Islamic miniatures as well as the limits of the research and identifying the most important terms and defining them, while the second chapter concerned me with the methodological framework for research and previous studies. The first topic was devoted to the functional and aesthetic dimensions of the art of Islamic miniatures. The theoretical framework, while the third chapter dealt with the research procedures, sample, research method, and sample analysis The fourth chapter also represents the results, the most important of which is that the spiritual dimension is functional in the design of Islamic miniatures, representing the response to a hidden feeling (mystical) that tends to the unseen or the absolute through the endless movements and lines that appeared in the narrative style that spread a lot in the art of Islamic miniatures, in addition to the conclusions and recommendations And proposals as well as the sources and references adopted by the researcher.

اولاً: مشكلة البحث :

نشأ الفن بوجود الانسان منذ البدايات الاولى للسكن على المعمورة ، فكان احساسا تعبيراً صادقاً عن مشاعره الانسانية والجمالية اضافة الى البعد الوظيفي والاساسي للفن في تطهير النفس الانسانية من الانفعالات وتحرير الذات من التعقيدات الحياتية ، اذ ان ظاهرة الفن شمولية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى فهي تؤلف الطابع الخفي و الجوهري لخصائص الموجودات وسماتها الايدلوجية والفنية والاجتماعية فمنذ وقت طويل والانسان يعيش صراعاً دائم مع القوى الخارقة في الطبيعة مرةً يتأمل واخرى يفكر لغرض ايجاد حل للكثير من عقبات الحياة ومحاولة فكّ الشفرات والرموز للإجابة عن الغموض الذي يؤرق العقل البشري .

اذ مثل فنان الكهوف خشيته من القوى الطبيعية اضافة الى خوفه من افتراس الحيوانات الاكثر قوة منه ومايشاهده يوميا من ظواهر غريبة قام برسمها على جدران الكهوف التي يسكنه نسبة الى توقعه بأنه سينتصر عليها جميعا ويوجه لها سهامه وسلاحه ليتصور نشوة الانتصار ويبدد خوفه من خلال امتزاج الوظيفية بالجمال في اطار فني فقد اخذ ينفذ الزخارف والنقش على ادواته التي يستخدمها كل يوم مستنداً الى رؤية وظيفية وجمالية بذلك امن بأن مايقوم به يساعد على الصيد والسيطرة وجلب الخيرات عليه مما كون بعداً جمالياً ووظيفياً في نفس الوقت , وهو ما استخدمه الفنان في الحضارات القديمة في العراق ومصر اضافة الى الحضارت المتلاحقة بعد ذلك واصبح الفن يحقق عملاً نفعياً وجمالياً، وفي العصور الوسطى تمثل البعد الجمالي والوظيفي في مواكبة الجانب الواقعي للمشهد بطريق متنوع او مختلف فقد وصل الفنان الى نوع من التحرر النسبي بعد العصور الوسطى وتخلص من سيطرة وهمية الكنسية ولو بشكل جزئي ، وبنفس الوقت وليس بعيدا ظهرت الحضارة الاسلامية وما انبثق عنها من فن الاسلامي مبدع في مجالات الفنون المتعددة وبانت مدارس فنية اشتهرت بالتصوير الاسلامي وبفن من نوع خاص يسمى فن المنمنمات الاسلامية كما هو الحال في الزخرفة الاسلامية التي اصبحت هوية للفن الاسلامي والتي لاشك أنها ساهمت بتوثيق مرحلة مهمة من التاريخ الاسلامي وهذا هو البعد الوظيفي المهم اضافة الى نقل طبيعةِ الأفكار ، والمعتقدات ، والحوادث كانت سائدة في ذلك الزمن . وإذا كانت روح الفن هي الإحساس بالجمال وتذوقه , فهذا ما عنى به القرآن الكريم بالتنبيه عليه وتأكيده في أكثر من موضع . فهو يلفت النظر بقوة إلى عنصري **(الحسن)** أو **(الجمال)** الذي أودعه الله في كل ما خلق إلى جوار عنصري النفع أو الفائدة فيها . قال تعالى : **﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ﴾** . (سورة يوسف ـ الآية 83) ، وقال تعالى : **﴿ وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾** . (سورة الحجر–

الآية 85) وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية . كما أنه شرع للإنسان الاستمتاع بالجمال أو الزينة مع المنفعة أيضا . وخير ما مثل ذلك الفن الإسلامي فهو أحد الفنون التي عكست مرحلة من مراحل الإبداع في مختلفِ الحقب , حيث طغت روح الاسلام على المنمنمات الاسلامية ، اذ ناشد الفنان المسلم الجمال الجوهري والروحي للتوجه الى جمال مطلق يطهر النفوس ويبث الامل والنشوة الروحية كهدف وظيفي من خلال العمل على اهم سمة من سمات الفن الاسلامي متمثلة بالتجريد المتمثل في الزخارف الاسلامية المرافقة للتصوير الاسلامي والخط العربي , ومن اولى المدارس الاسلامية التي اختصت بفن المنمنمات هي المدرسة العراقية للتصوير الاسلامي ومبدعها (الواسطي) والمدرسة الفارسية للمنمنمات والذ مثلها كمال الدين بهزاد من خلال استلهام ملحمة الشاهنامة الى ابو القاسم للفردوسي والمدرسة التركية وبعدها والمدرسة الهندية وما انجزته هذه المدارس الاسلامية من رسوم تمثل فيها البعد الوظيفي والبعد الجمالي فهو كل ما ينفذ عن علم وداية ام تلقائية وعفوية بالمطلوب والمخزونة عند القوة العقلية التي تفيض منها الصور فتكون موجودة من حيث هي فاعلة يمكن ان يقف عندها الانسان بطبيعة فكره ويهتدي بمدركاته الحسية ، فقد شكلت اهمية البعد الوظيفي والبعد الجمالي سمات روحية في فكر الانسان فبات مطمح كل نفس تتطلع نحو العاطفة حتى ليصدق القول ان الانسان يتميز بكونه يتخيل حيث ان التخيل يساعد على ايقاظ العواطف ، فالبعد الوظيفي اصبح قوة تنقل الانسان من التعامل مع المعطى بتخيل قد يكون صادق او غير صادق الى صورة واقعية عما كان يدور في ذلك الزمن اصبح غبير قابل للشك والتخمين بفضل البعد الوظيفي لتلك المنمنمات بل يتجاوز الانسان عبر التأمل كي يحقق الصلة البينية بين الجانب الوظيفي والجانب الجمالي او ان يكون كلاهما في حالة اعتماد متبادل وتضامن وجودي . وهنا فقد تحددت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الاتي . - كيف تشكلت الصورة الفنية المنفذة ببعديها الزخرفي والكتابي في المنمنمات الاسلامية من الناحية الوظيفية والناحية الجمالية ؟

- هل انتقل مصور المنمنمات الاسلامية بين مختلف الأنماط الزخرفية والكتابية بعيداً عن الالتزام بنمط محدد ؟ وكيف استطاع التوفيق بين الوظيفة والجمال في تنفيذ تلك المنمنمات وتعبيراتها ؟

الوقوف على البعدين الوظيفي والجمالي في المنمنمات الاسلامية والتي تستدعي التأمل فيها وتقصيها وبحثها ؟ وهل كان للفنان دوره الذاتي والحاسم في بلورة تمثل البعد الوظيفي والجمالي لتلك العناصر الفنية في المنمنمات الاسلامية ؟ ام من خلال الجمع بين طرفي المعادلة وظيفياً وجمالياً لمثل هذه الظاهرة الفنية ؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه :

1- تسليط الضوء على ما هو وظيفي وجمالي المنمنمات الاسلامية .

2- التركيز على الاطر الوظيفية الجمالية وانعكاس ذلك في المنمنمات الاسلامية .

3- يرفد مكتباتنا المحلية والعربية العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني متواضع ، يتم من خلال التعرف على الجدل القائم بين ما هو وظيفي وما هو جمالي للأشكال الفنية في المنمنمات الاسلامية .

وقد وجد الباحث أن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة ، تتمثل في كون الموضوع لم يتم تناوله وظيفياً وجمالياً لفن (المنمنمات الاسلامية) ، مما شكل فراغاً معرفياً في هذه المساحة المهمة من تاريخ الفن الاسلامي سيقوم الباحث إن شاء الله بتحقيق هدف البحث والوصول إلى النتائج المطلوبة .

ثالثا : هدفا البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

1- الكشف عن الابعاد الوظيفية لفن المنمنمات الاسلامية .

2- الكشف عن الابعاد الجمالية لفن المنمنمات الاسلامية .

رابعا : حدود البحث :

اولاً : الحدود الموضوعية : يقتصر البحث الحالي على دراسة الابعاد الوظيفية والجمالية في المنمنمات الاسلامية والموجود في المصورات والمصادر ذات العلاقة فضلا عن شبكة الانترنيت .

ثانياً : الحدود الزمانية : تدخل في ضمن المدة الزمنية لهذه الدراسة اعمال رسم المنمنمات التي انجزت خلال الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري / القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر الميلادي حيث ازدهر الفن الاسلامي بالمنمنمات الاسلامية والمدارس المتعددة .

ثالثاً : الحدود المكانية : يهتم البحث بدراسة اعمال الرسم الاسلامي في المخطوطات الدينية العلمية والادبية التي انجزت في مراكزها الحضارية والثقافية التي ازدهرت فيها الانجازات الفنية من المنمنمات الاسلامية .

خامساً : تحديد المصطلحات :

1- البعد (Dimension)

• أ- لغةً : جاء في مختار الصحاح : **(البُعْد)** ضد القرب ، وقد **(بَعُدَ)** بالضم بعداً فهو بعيد أي **(متباعد)** و **(أبعده)** غيره ، و**(باعده)** و**(بعده تبعيداً)** (الرازي , 1967 , ص 57) . و**(البُعدْ)** : اتساع المدى ... وقالوا انه لذو بعد ، ذو رأي عميق وحزم

(مصطفى , ب . ت , ص 63) . و(**بَعدُ)** : يبعد ، بعداً : عكس قَرُبَ ، وبَعَدِ ، يبعد ، تبعداً : هلك ، فهو باعِدُ ، أي هالك . **(أبعد)** : يُبعدً، ابعاداً : عكس قرَّبَ ، وكذلك بعَّدَ وباعدَ ، أي فرق ، فصل بين شيئين ، جعل بينهما مدى (فرحات , 2012 , ص 48) .

ب : اصطلاحاً: (البعد) "خلاف القرب ، وهو عند القدماء اقصر امتداد بين الشيئين ، اما المتكلمون فقد جعلوا البعد امتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم ، او في نفسه ، صالحاً لأن يشغله الجسم" (صليبا , 1982 , ص 213) .

• والبعُد : مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ، ويستعمل في جميع المفاهيم الاجرائية المستعملة في الدلالة وهو ايضاً في الجمالية يميز بين الحقيقي والوهمي ، ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر (علوش , 1985, ص51). أنه مصطلح فلسفي ، يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تنطبع به الحواس من معطيات ، وتكون القضية "بعدية" إذا كان المعول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية " القبلية " التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها (غربال , 1987, ص 382) .

التعريف الاجرائي للأبعاد : هي مديات الرؤية وتصوراتها لدى الذات المبدعة فنياً التي تجد طريقها إلى السطح المنفذة عليه.

2-الوظيفة (Fanctioning) : آ . لغةً :

• عرفت على انها الوظيفة من كل شيء : ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أو شراب ، وجمعها الوظائف والوظف ، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً : الزمها اياه .
• و(وظف) ، الواو والضاء والفاء : كلمة تدل على تقدير شيء ، ويقال: وظفت لهُ ، أي قدرت شيء (ابن منظور ،ب.ت, ص427) .
ب اصطلاحاً : "فعل يعرف على وفق اهميته في مسار الحدث الذي يظهر فيه ويفسر على وفق الدور الذي يؤديه في مستوى الحدث ، اذ يكون وحده موضوعية دالة" (ابن زكريا , 2022, ص 122) .

• والوظيفة : هي العمل الذي وظف شخص معين للقيام به وهو الموظف عليه (البيرماني2013 , ص 12) .

• وعرفها **(ابراهيم مدكور)** : عمل خاص ومميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة ، وهناك وظائف فسيولوجية وسيكولوجية واجتماعية ، وهي وسائل لغايات معينة (معجم اللغة العربية , 1983, ص215) .
• وتأخذ الوظيفة العامة في الاسلام مفهوم الأمانة ، والأمانة في ميزان الله ثقيلة بلغ من ثقلها ان السماوات والارض والجبال ناءت جميعاً بحملها . كما ورد في الخطاب الديني المقدس في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ **إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا** ﴾ (سورة الاحزاب – الآية 72) . يتبنى الباحث تعريف **(ابراهيم مدكور)** للوظيفة الوارد اعلاه لأنه يتناسب مع هدفا وإجراءات بحثه .

3-الجمال (Aesthetics) :

أ- في القران الكريم : جاء الجمال وصفاً للأخلاق كالصبر الجميل: فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلا ﴾ (المعارج . الآية 5) . وقوله تعالى عز وعلا : ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ﴾ .(سورة يوسف ـ جزء من الآية 83) .
وفي الهجر الجميل قال تعالى: ﴿ وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلا ﴾ (سورة المزمل . الآية 10) وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية . وكما في خطاب الحق عز وعلا في الصفح الجميل ﴿ وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ ﴾ . (سورة الحجر– جزء من الآية 85) .
ب • لغةً : عُرف **(الجمال)** بأنه : الحُسن، و**(جَمّلَ)** : حسن وزينَّ : صير شخصاً أو شيئاً جميلاً أو زاده جمالاً أو اظهره في مظهر أجمل (مفضي , 2010 , ص 187) .

• وعرفت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون بمعنى **(الحسن وحسن الصورة والسيرة)** (مجموعة مؤلفين , 2001, ص 220) .
• والجمال : ضد القبح ، ورجل جميل ، وجُمال ، ويقال : جمالك ، أي : أجمِل ولا تفعل ما يشينك (التهاوني , ب.ت,ص56) .
ج – اصطلاحاً : يرى **(سقراط) :** "ان الجمال هو كل ما يحقق النفع أو الفائدة ، أو الغاية الأخلاقية العليا ، فقد اخضع الجمال الى مبدأ الغائية التي ترتقي الى معاني الخير من خلال مدارج الفضيلة بغية الوصول الى الجمال المطلق" (ابن زكريا,2005,ص56) .

• وعرفه **(افلاطون)** :" أنه ظاهرة موضوعية لها وجودها ، سواء شعر بها الانسان ام لم يشعر، فهو مجموعة من الخصائص إذا توفرت في الجميل ، عدّ جميلاً ، وهكذا

تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد" (عدرة , 1996, ص44-45) . في حين يرى **(ارسطو)** " أن الجمال هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له فيقول " الكائن أو الشيء المكون من اجزاء متباينة لا يتم جماله مالم تترتب اجزاءه في نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ، ذلك لأن الجمال ما هو الا التنسيق والعظمة " (شلق ,1982,ص50) . أما **(هيغل)** فيرى أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة ، وان الادراك الحسي لديه هو الميزان الذي يمكننا ان نجد فيه الجمال وندركه إدراكاً لا يستلزم مقايس عامة مجردة وهي فكرة عامة خالدة لها وجود ذهني غير حسي (عباس,1987, ص57-58) .

ويعرف الباحث الجمال اجرائياً : تنظيم العناصر البصرية ومحمولاتها من الأبعاد الوظيفية والجمالية ذات التوجهات الزخرفية على البلاط الرضوي المزجج .

1- الجمالية :

• وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بانها :

- نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته .
- ترمي النزعة الجمالية الى الاهتمام بالمقاييس الجمالية ، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية .
- ينتج كل عصر جمالية ، اذ لا توجد **(جمالية مطلقة)** بل **(جمالية نسبية)** تساهم فيها الاجيال والحضارات والابداعات الأدبية والفنية فيها (علوش ,1985 ,ص62) . وقد وردت في **(المعجم الميسر)** بأنها : دراسة تعني بالقيم والعناصر التي تكسب العمل الفني جمالاً فنياً (البدوي ,1990, 289) .

التعريف الاجرائي :-

تنظيم العناصر البصرية ومحمولاتها ذات التوجهات الفكرية والعقائدية الاسلامية في فن المنمنمات الاسلامية

الفصل الثاني..... الاطار النظري ..... المبحث الاول ..... الابعاد الوظيفية والجمالية في الفكر الفلسفي

مقدمة : المرجعيات اليونانية للفلسفة الاسلامية :

حيرت مسائل الفن والجمال ووظائف الفن عبر التاريخ البشري المفكرين والفلاسفة والادباء والفنانين وعلماء النفس بشكل عام ، وتعددت التفسيرات بتعدد المنطلقات الفلسفية ، والنقدية ، والابداعية ، والعلمية والانسانية لها ، فالجمال أمر فطري قائم في بنية النفس البشرية ، فهو يرتبط بفكرة العمل المتقن والمنجز من قبل الصانع بصورة أفضل ، وإتقان العمل هو الوصول الى أحسن حال فعندها يتحقق الجمال في ذلك العمل والجمال مفهوم ارتبط بالعمل الفني ، فيثير الجمال في نفس المتلقي الشعور بالمتعة ، والسرور عن طريق الحواس ، فمقصد الفنان هو العمل المميز ، فما يحول أن يصنعه هو الذي يجعل إنتاجه جميلاً ، وهو يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل ، والاحساس التام بالحياة في تألقها ، وتدفقها الدائمين . ان التأكيد على الجانب الممتع والسار من الجمال غالباً ما يجعله يبدو كما لو كان منزلة ووسيلة او اداة من ادوات الزخرفة او التزيين ، لكن الجمال الفني مثلاً ، ابعد من ذلك واعمق انه يخترق الوجود وينفذ اليه مجسداً هذا البقاء من خلال واقع شديد الفاعلية والنشاط . ان الفن يشع الجمال من خلال تأثيراته الخاصة في الحياة ، لكن المعرفة وكذلك المحتويات الخاصة بهذه الحياة هما من شأننا الخاص (عبد الحميد ,2001, ص18) .

وقد قال **(السفسطائيون)** في الجمال أنه لا يوجد جميل بطبعه بل يتوقف الامر على الظروف وعلى اهواء الناس وعلى مستوى الثقافة والاخلاق . فالجمال عند السفسطائية ليس هبة إلهية ينفرد بها الفنان عن غيره من البشر وجمال النتاجات الفنية التي تحمل وظيفة نفعية عبر مهارة مكتسبة بالخبرة الانسانية والتعلم (بسطاويسي , 1991 , 179) .

فيما قال **(الفيثاغوريين)** ان الجمال يقوم على النظام والتماثل **(السيمترية)** وعلى الانسجام فتأملية **(فيثاغورس)** تنبع من أصول عقيدته التي تنهض عليها قواعد المذهب في اتجاهيها الصوفي والرياضي معاً ويوصف الرياضة سبيل للمعرفة الجمالية الصوفية العليا التي ترتفع على المحسوس وتوصل الإنسان إلى اليقين الثابت الغير قابل للشك والذي لا يعلوه يقين (اوفسيانيكوف ,1979 , ص16) . اما **(سقراط)** ، فقد أخضع مفهوم الجمال لمبدأ الغائية وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان والرائع في الفن ما كان نافعاً ، ورأى ان موقع حسن الشيء من الروعة

ما تناسبت غاياته مع غايه النفع التي تصيب الانسان ، فقد رد مفهوم الجمال الى المنفعة والوظيفة كانت حجته في ذلك أن الأشياء النافعة للبشر في آن واحد جميلة وخيّرة ما دامت تمثل الموضوعات ملائمة صالحة للاستعمال ، ولو أننا نظرنا مثلاً الى المسكن الجميل لوجدناه بيتاً مريحاً ، فالجمال صورة من صور المنفعة والوظيفية والشيء الجميل إنما هو ذلك الشيء النافع والملائم وينتهي سقراط الى قوله ان الجمال هو كمال الوظيفة (المرعي,1991,ص16) . وقد وضع **(افلاطون) (نظريته المثالية)** في الجمال وهو من يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى الى الفن يجب ان يكرس الاخلاق الجمال يجب ان يؤدي الى الخير الى اللذة الحسية (مطر , 1998,ص23) .

لقد اطلع **(أفلاطون)** وفطن إلى جميع أراء الفلاسفة الذين سبقوه ، فجمع بين التغيير والثبات في آرائهم واخذ عن **(سقراط)** قوله في الجمال الباطن والماهيات ، والنزعة الصوفية الباحثة في الوجود والتي تتطلب الارتقاء من الوجود المحسوس إلى وجود أخر غير محسوس أي من المتغير إلى الثابت والمطلق .

ووظيفة الفن عند افلاطون وظيفة تطهيرية ومعرفية ، فهو يرى ان ضرورة معرفة الجميل على الارض تستلزم تتبع المراحل التالية . **يقرر (أفلاطون)** : " أن جمال الأشياء لا يمكن أن يدرك مستقلاً عن **(الصورة العقلية)** للجميل واتجاه الطريق من الأشياء الجميلة إلى الصورة العقلية للجميل (صورة الجمال) مروراً أولاً بالشهوة الذاتية ، ومن ثم الأجسام الجميلة المفردة ثم بالجسم الجميل بوجه عام ، ثم بالمعارف الجميلة حتى نصل إلى الجمال المطلق " (الجندي,1989,ص47) .

في حين تميزت فلسفة **(ارسطو)** في سعيها في البحث عن الغاية أيضا ، فيرى أن جمال الفن هو السعادة التي يسعى إليها الإنسان كهدف لذاتهِ والقدرة على توليد الجمال والمهارة في استحداث متعة جمالية ووظيفية في النتاجات الفنية ، تعبيرُ أصيلُ عن التجديد والابتكار ، وهو اساسهُ الخيال الذي لا يأتي إلاّ من خلال الإحساس وهو سلوك انساني يقوم على ترجمة الأحاسيس الداخلية للنفس البشرية ويرجع ذلك الى إفكار وثقافة الانسان ، كذلك تطرق **(ارسطو)** الى علاقة الجمال بالخير فالجمال الأخلاقي هو **(استطيقيا)** الخير ، وأن كل ما ينتج في الفن ليس له غاية سوى الخير والفائدة اما الجمال فهو خير في ذاته (عبده , 1999 ,57) .

واذا وصلنا للفكر الفلسفي الاسلامي الذي اتسم بغزارة الفلاسفة الذين اهتموا في الجمال ، مما ساهم في تأصيل النظرية الجمالية ، في اطار عملية فكرية مواكبة

ومعاصرة للمنحنى التشكيلي والجمالي للفنون الاسلامية عموماً . ومن الجدير بالذكر ان المفكرين المسلمين الذين تناولوا مفاهيم الجمال ومقوماته ومواضيعه قد تركو مادة جمالية ثرية تتسم بالوحدة الفكرية التي تجمع كل التنوع في طياتها وتجلت فكرة الجمال عند **(الجاحظ)** (159-255هـ) في مفاهيم عديدة ، كالحسن والاعتدال والوزن والتناسق والتوازن والتمام والكمال ، ان مفهوم الجاحظ للجمال يشبه مفهوم **(أرسطو)** ، فهو يقوم على فكرة الاعتدال او التوسط والتناسب ورغم انه يذكر ان **(الجاحظ)** استخرج اصوله الفنية لـ (نظريته الجمالية) من نتاجاته أواخر حياته (ابو ملحم ,1992,ص32-33) . ويرى**(الجاحظ)** ان لب الابداع الحقيقي يكمن في الصياغة دون المعاني التي ينطوي عليها فالشعر عنده **(صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير)** (الجاحظ ,1965, ص132) **.** يعد **(أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي)** (185 هـ- 256 هـ) من الفلاسفة الأوائل الذين كان لهم دوراً في إثراء المنهج الفلسفي الاسلامي ، فهو يرى " ان كل الأجسام التي ليس واحد منها اكبر من غيره متساوية ، والأجسام التي تكون المسافات بين نهاياتها متساوية ، هي متساوية بالفعل وبالقوة معاً . والمتناهي لا يكون غير متناه " يظهر من فلسفة **(الكندي)** ، ان المبدأ الاساس هو وحدة الوجود كما تتضح في فلسفته الكثرة في الوحدة ، والوحدة في الكثرة (التكريتي ,1988, ص231) .

ويصنف **(الفارابي)** (257هـ - 337 ه) ، الجمال من جمال مطلق يتصف به الخالق الى جمال عرضي زائل ومحدد ، لأنه مضاف للشيء وليس هو بذاته ، ويمكن للعرض ان يكتسب صفة المطلق بالجمال ولكنه محدود ، فالجمال المطلق ، هنا هو الواحد بذاته ويتصف بالكلية ، اما الجمال العرضي فيتسم بالتعددية في عناصره وجزيئته ، ومنها الزوال والفناء ، ويدعم ذلك القول في المقاربة بين زينة الموجودات وزينة الله ، ان زينته ، وبهاءه ، وجماله له في جوهره وذاته وجمالنا وزينتنا و بهوآنا هي لنا بعرضنا ، لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا لا في جوهرنا ، والجمال والكمال فيه ليست سوى ذات واحد ' أما فن الرسم فيعتمد على الاشكال والألوان ، وهنا يكمن الفرق بينهما إلا أن تأثير هذا وذلك هو واحد يعبر عنه في المحاكاة وهدفها واحد وهو التأثير على مشاعر الناس وحواسهم بمساعدة المحاكاة " (الفارابي ,1952,ص125) . ويرى الباحث من خلال ما سبق ان **(الفارابي)** في آراءه الجمالية متأثر بالفلاسفة الذين سبقوه خاصة **(افلاطون وارسطو)** ، ويحاول الجمع بينهما عن طريق التوفيق بين المنهج الحدسي **(الافلاطوني)** والمنهج العقلي والمادي ، والحسي ، والتجريدي الارسطي . كما ان رؤية **(الفارابي)** الجمالية ارتبطت بالتصوف الروحاني المتجاوز

للعالم المادي ، الذي يتحقق بانتقال الادراك الحسي الى الادراك الفعلي الى المعرفة الاشراقية التي تتبع للفنان الانعتاق من العالم الحسي والارتباط بالعالم الروحي .

اما مفهوم الجمال لدى (**ابن سينا**) 370 هـ ، يقوم على الفرق ما بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الاخرى ولا تمتزج بها , فعنده الغايات ثلاث ، منها خيرة ومنها نافعة واخرى لذيذة تعامل (**ابن سينا**) مع مقولات جمالية اقترنت بتأليف الألحان ، إلا أنها تدخل ضمن النسق البنائي لمجالات الفن الأخرى ومن تلك المقولات مقولة (**النغم**) الخاصة بالتأليف ومقولة (**الإيقاع**) الخاصة بالأزمنة المتخللة بينها ، كما أشار إلى مقولة (**الأضداد**) بين اللين والخشونة والسعة والبعد ، وضرورة تناسب تشكلهما فيكون (**التناسب**) الأول من حيث قدرهما (ابن سينا, 1956, ص9-10) . ويرى الباحث ان المعيار الكلي للجمال لدى (**ابن سينا**) ينطلق بالأدراك الذي ينتجه العقل مع الموضوع الجمالي ، فالجميل هنا يرقى بحكم ما يورده اليه العقل الى مرتبة سامية تتماهى فيها قيمة الجمال مع الكمال لا تنشأ من نقص في نسبها أو تكوينها وهذا المثال نجده في المفردات الزخرفية التي تنشأ من اسلوب رياضي عقلي يقوم على النسب ذات القياسات الهندسية والمتناسبة عدداً ومساحة وحجماً والتي تتوافر في الوحدات الزخرفية الاسلامية التي اشتغل عليها المزخرف المسلم من خلال تنفيذه للعديد من تلك الزخارف التي لا يشوبها أي نقص في المسار او البنية ، او الحركة ، او الايقاع المتوازن .

والجمال عند (**الغزالي**) ينقسم الى بعدين : جمال ظاهري وجمال باطني ، وينكشف الجمال الظاهري لديه في المحسوس والملموس ، وينشأ من خلال الاشكال والصور الظاهرة والجلية للبصر . اما الجمال الباطن فيتسم بالشمولية والعمق ، والادراك الذي لا يعني بظواهر الامور وانما بباطنها . يقول (**الغزالي**) : ان الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وجمال الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة(الغزالي ,1966, ص311) .

ويرى (**الغزالي**) ، إن إدراك القلب أفضل من إدراك العين ، ويبدو أنه اتخذ من خطاب الحق تعالى دليلاً له بقوله تعالى ﴿ **فَإِنَّهَا لا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**﴾(سورة الحج ـ الآية 46) وان المعرفة في القلوب أقرب إلى الحق ، وهو ينظر من منظور صوفي ، وهو أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة ، فيقول بالتصوف هو عنوة لا صلح فيها ، والصوفية هم أهل بيت واحد لا يدخل فيه غيرهم ، ويعتبر (**الغزالي**) ان معنى الجمال يقوم على توافق الشكل المرئي وكيفية اداء وظيفته التي خلق لها فالجمال لديه يجمع بين اكتمال الشكل بنية وهيئة وتصميماً ، وتكامل

المضمون مع الوظيفة ، ومن ثم يؤكد **(الغزالي)** على صفة التنوع في الجمال الذي يختلف باختلاف صوره في المحسوسات والمرئيات وهو يعني بذلك على حب الجمال ، وحب تذوقه ، فالله تعالى هو مصدر كل جميل ، ومنبع كل الجمال الكلي المتصف بالإطلاق الذي تنعكس منه الجمالات الاخرى ، والعالم السفلي مع تبدله في كل حال واستحالته في كل طرف ومع مستقبل للعالم العلوي شوقاً الى كماله وعشقاً الى جماله هو طلباً للتشبه به وتحققا بكل ما امكن من شكله (التوحيدي ,1989,ص58) .

مما سبق يمكن القول أن **(الغزالي)** ربط الجمال الحسي الخارجي الوظيفي بالجمال غير الحسي الداخلي الجمالي ، لأن إدراك غير الحسي يتم بوسيطه الحسي , من ثم لا تتكشف المدركات غير الحسية وتوصل جماليتها بمعزل عن الحسي ، لذا فهو يداخل بين الصورتين الظاهرة و الباطنة ، ويمنح المرتبة الأولى للصورة الظاهرة في إدراك الجمال , لتأكيد أهمية الجانب الحسي الإنساني في تكوين الحكم الجمالي , ثم ارتباطاته بذاتية الإنسان عبر الانتقال إلى الصورة الذهنية المرتبطة بالحواس الباطنية التي تسمح بتشكيل ذهني ، يقترب من إمكانية الإدراك الحسي الخارجي للصورة الجميلة ، وهو بذلك ربط جمال الصورة بمضمونها . أما مفهوم الجمال لدى **(إبن رشد 520-595هـ)** يأتي الإنجاز الفني وفق فلسفته مزيجاً بين ما هو نفعي وما هو جميل وهو ما اشتغلت عليه آليات الوظيفة والجمال في الزخارف الاسلامية التي تكون القصدية حاضرة فيه بفعل التصور المسبق في ذهن الصانع عن المنجز المستقبلي ، وأن الحكم على المنجز الفني يقترن بقدرة فهم غاية المنجز والحكمة المراد منها مما يدعو إلى نسبية التلقي ، و تأكيد الفروق الفردية في تفهم المنجز الجمالي(ابن رشد,1987,ص57) ويرى **(ابن رشد)** ان المقاصد النفعية مقصورة مسبقاً في ذهن الصانع عن المنجز المستقبلي وان فهم هذا المقصد والحكمة المراد منها جزء ضروري للحكم على المنجز الفني ومن هنا فهو يوكد على نسبية التلقي ويؤكد الفروق الفردية في تفهم المنجز، ويقود ذلك إلى أن **(النفعية)** برأي **(ابن رشد)** معيار مهم في الحكم الجمالي ، لذا فهي تدخل ضمن المعايير الجمالية لانطوائها على صيرورة بقاء كل منجز مع مراعاة ابتكار الأساليب التشكيلية لتحقيق هذه الغاية ووضوحها , بحيث تجمع الآراء الذوقية حولها دون أن تلغي دور المعايير الجمالية الأخرى لاسيما **(الأخلاقية)** بل وتعزز دورها نتيجة اقتران الجمال بما هو خير ونافع (ابن رشد,1987, ص58) . ويرى الباحث ان الفكر الفلسفي الاسلامي نظر الى العمل الفكري على انه عمل واع وظيفياً وان كل عمل جمالي يحمل في طياته المعنى الاخلاقي الهادف الى محاولة تشذيب النفس ، وان الجانب الجمالي يتصل بجوهر العبادة التي لا تكمن اساساً في الحركات بقدر ما تكمن في الوظيفة الجمالية وهو ما اشتغل عليه الفنان المسلم من خلال جانبين اساسين الاول وظيفي

والثاني جمالي اشتغل على فائدة نفعية كالتطهير الروحي والتأمل من المنتهي الى اللامنتهي والذي يتحقق في فن المنمنمات . كما يشكل التناسب والتوافق الاساسيات في فن المنمنمات الاسلامية لدى فكر و معطيات **(اخوان الصفا)** وثم عكسهما في شتى المجالات الحسية ، اذ "ان فكرة التناسب والتوافق كانت عند **(اخوان الصفا)** مقياساً عاماً للمحسوسات جميعاً ولم تكن مقياساً لظاهرة محددة " (اسماعيل ,1966,ص12-13) . وتحدث **(اخوان الصفا)** عن الترابط الوظيفي بين المعطى الجمالي ، والمعطى الموضوعي فالجمال عندهم فرع من الفنون ، وعرفوه على انه ملكة وعي الذات بما يفرزه الموضوع من قيم باطنية والجمال في العمل الفني هو الغاية من صنعه "واما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة وظيفية " (الالفي ,1967, ص 71-72) .

المبحث الثاني : **المبحث الثاني : مقاربات الابعاد الوظيفية والجمالية لفن المنمنمات الاسلامية :**

يعد فن المنمنمات احد الفنون التي شكلت الهوية الاسلامية حالها حال الزخرفة والخط العربي التقليدية ذات الجمالية الروحية في البلدان الاسلامية ، لما تحمله من بعد روحي في تاريخ الامم وتراثها الشعبي ، فالتصويرية والمنمنمة هي صورة ذات حجم صغير تعطي بعد وظفي فهي ترسم على كتاب من اجل شرح معنى وتوضيح فكرة ما حتى يسهل توصيلها للمتلقي لأنها تحمل مضمون وكذلك لها بعد جمالي من خلال اللون الذي يجذب الملتقي لفهم الفكرة ، اذا ان المنمنمات الاسلامية ماهي الا صورا توثق الحياة الاجتماعية بكل ما فيها من مظاهر اجتماعية وعادات وطقوس وهي تسجل الوقائع التاريخية وطراز البناء المعماري اضافة الى الازياء التي يرتديها الناس في ذلك العهد والفنون التي يمارسونها ، فضلاً عن قيمتها الفنية والمعرفية والتزينية والجمالية للقصور والجداران والكتب والمجلدات وخصوصا كتب الطب (بشر, 1952, ص17) . يشبه تصوير المنمنمات التصوير بدرج لوني جميل ودقة عالية في التخطيط كما يمكن استعمال الالوان المائية في تصويرها ويعد ورق (رق الغزال) المعروف بـ (برجامين) من افضل السطوح المناسبة لرسم المنمنمات اضافة الى العاج وبعض انواع الالواح الخشبية والورقية الناعمة والزجاج ، وهي ترسم بخطوط ناعمة خفيفة ورقيقة ثم تكسوها الظلال والالوان المائية والمذهبة . ان فن المنمنمات يشكل جمال خاص من نوعه فهي تصل مباشرة وتدخل عنوة بسبب ارتباطها في التاريخ والموروث الحضاري للشعوب ، فكل شعب يحتفل بما انتجه بلده من مهارات معرفية وجمالية (جودي,2007, ص32) . كذلك هي جميلة لأنها تتعلق بما هو الهي ومقدس في موروثهم الحضاري والثقافي والديني يرى المشاهد السعادة الحقيقة الى ما مثلته المنمنمات الاسلامية من ابداع فني وجمال خالص يتعلق بالأمور والحقائق الالهية من

خلال الكشف العرفاني ، والجمالي والروحي فيه تصور ما جاء لهم من مأثر في الاسطورة والملحمة التي تمس الفرد وتلامس احاسيسه بصورة مباشراً (جودي,2007, ص32) . فأنه عن طريق الوظيفية والجمال في الفن تدرك النفس والعقل البشري مما يمكنه من ان يملي على الطبيعة ما يريد لان كمال النفس هو اعلى شاناً من الطبيعة , وهذا حال التصوير الاسلامي الذي جاء متمثلاً بالمنمنمات فقد نهجت المنهج الاسلامي متأثرة بالفكر الفلسفي الاسلامي وقبله الفكر اليوناني الذي يشكل بوابة للفلسفة الاسلامية فكان من الواجب تقديسها لما جاء فيها من كتابات ومخطوطات من الكتب السماوية المنزلة وهكذا يتخذ فن المنمنمات صفة متسامية تأخذ ابعاد وظيفية وجمالية (جودي,2007, ص38) . ان فن التصوير الاسلامي (المنمنمات) قد اعطى قدر كبيرا الى بني البشر والموجودات المقدسة فهو يشتغل على الجمال المثالي والروحي الذي جاء في الفكر الفلسفي لدي (افلاطون) بصورة خاصة وما جاء بعد من فلسفة يونانية واسلامية ، لذا جاءت المنمنمات اكثر بهاءاً ورونقاً من الجمال الطبيعي لانها تشتغل مابين الواقع والخيال في طرح افكاره الوظيفية ، الشكل (1 و2 و 3 و4) . والعالم الروحي الذي يربط ربطا محكما ينزع الى الكمال كما ان هذا المنمنمات تعطينا بعدا وظيفيا عن الطب مثلا والصيدلية وكيفية توليد الحيوانات اما من الناحية الجمالية فهو يعطي بعداً لحضارة الشعوب وطقوسهم وعاداتهم كما في الاشكال (5 و 6 و 7 و 8) . انه يجعل من اعمال الفن نمطاً فردياً في مزاياه , تقربه من ان يكون نوعاً من ممارسة طقس ديني , وقد ارتبط هذا النوع من التصوير بتطوير المخطوطات التي تناولت شتى المعارف العلمية منها والادبية , وترقى اقدم المخطوطات الى القرن الثاني عشر الميلادي . كما ان كانت اعداد قليلة منها معروفة في مصر وايران منذ القرن التاسع الميلادي (اعلام , 1977,ص52) ، ولقد عرف رسم المنمنمات اهتماماً واسعاً في البلاد الاسلامية مثل العراق و ايران وتركيا والهند وللمنمنمة جانبها التفسيري للنص والايضاحي أي البعد الوظيفي والبعد الجمالي , ولها جانبها الفني ايضا لأنها تقدم لوحة فنية تحمل المفاهيم الفكرية والتاريخية التي تخلد الملوك والامراء وتزين قصورهم لذلك اهتم اغلب الملوك والامراء في استقدم المصورين لفن المنمنمات من بلد الى اخر (اعلام , 1977,ص52) .

مدارس التصوير الاسلامي فن المنمنمات الاسلامية :

1- المدرسة العراقي للتصوير الاسلامي :

من المرجح ان هذه المدرسة نشأت أول الامر بلاد الرافدين – العراق بعدها انتشرت ، وكان مركزها غالبا مدينة بغداد التي نشطت في ترجمة المؤلفات اليونانية في علوم الطب والطبيعة والنبات والحيوان ، ثم تكونت بعد ذلك في القرن السابع

الهجري – الثالث عشر الميلادي مدرسة تصوير اخرى في بغداد ، كما تكونت ايضا مدارس في ديار بكر وماردين وحلب وهي مراكز حكم بني ارتق . تضم المدرسة العراقية العديد من التصويرات الفنية التي اعطت لنا ابعادا وظيفية من خلال ايصالها لنا الكثير من الفوائد الطبية والتاريخية والتوثيقية وصناعة الادوية وتحضير الكثير من الامور التي يحتاجها الناس اذا ان منمنمات العراق الاسلامية ماهي الا نتاج الفنانين العرب في الكوفة وبغداد والبصرة والموصل ، وقد امتد نشاط مبدعي هذه المدرسة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين ، وان (كتاب الترياق) الموجود في المكتبة الوطنية في باريس من اقدم الكتب في هذه المدرسة ، اذ يعود تاريخ انجازه الى عام 1199م لا يذكر مكان نسخه ويرجح ان يكون شمالي العراق (الموصل) (اعلام , 1977, ص53) . ومن ابرز اعلام هذه المدرسة : يحيي بن محمود الواسطي (عبد الله بن الفضل) الذي صور كتاب (خواص العقاقير الطبية) سنة 619هـ – 1222م وهنا اصبح البعد الوظيفي هو البارز او هو المنشود من قبل الفنان المسلم وممكن يكون بطلب من اهل الاختصاص لغرض الشرح والتوضيح (حسن ب. ت, ص17-18) .

4- المدرسة الفارسية :

بعد المدرسة العراقية للتصوير الاسلامي ظهرت المدرسة الفارسية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر حين ضعفت بلاد فارس لحكم تيمورلنك وخلفائه وتألقت في سمرقند وشيراز وهراة ، وكان من ابرز اعلامها (كمال الدين بهزاد) و (ميراك وقاسم علي) و (عبد الرزاق وشيخ زادة) والنجوم ، والطبيعة وما تملكه من عناصر اساسية التي تعرض غرام الامير الفارسي (هماي) بـ (همايون) ابنة امبراطور الصين ، وعدد من المخطوطات لـ (شاهنامة الفردوسي) (مجموعة من الباحثين , ص43) . التي مثل اغلب المنمنمات لها المصور المسلم كمال الدين بهزاد اذ ان الشاهنامة الفارسية ما هي الا ترجمة تعني كتاب الملوك مثلت هذه الملحمة الجانب التوظيفي من خلال توثيق المعارك التي دارك في بلاد فارس وتوثيق بطولات الملوك والامراء كما يعد المصور (غياث الدين خليل) من مصوري هذه المدرسة ومن اعماله مخطوط (معراج نامه) الذي يصور فيه عروج الرسول الى السماء . اما المصور (كمال الدين بهزاد) فهو من ابرع مصوري المنمنمات قاطبة درس النقش والتصوير على يد (سيد احمد التبريزي) ولقي حظوة لدى عدد من السلاطين التيموريين والصفويين لما اتصفت به اعماله التصويرية من براعة واعجاز، ويعد (كمال الدين بهزاد) في طليعة الفنانين الدذن وقعوا بإمضاءاتهم اعمالهم الفنية ومن اشهر تلاميذه (مجموعة من الباحثين , 1981 ص45) . كما في الشكل (9 و 10) . كما ظهرت المدرسة الصفوية في القرن السادس عشر حين خضعت تبريز لحكم

الصفويين وكان بهزاد وتلاميذه في طليعة اعلامها ، اضافة الى (سلطان محمد وشيخ زاده واقامرك ومظفر علي وميز سيد علي ومحمدي ورضا عباس ومحمد يوسف وحيدر نقاش ومحمد تبريزي ومعين مظفر) ومن اهم موضوعات المدرسة الصفوية : حياة البلاط والقصور والحدائق والبساتين وتمتاز رسوم الاشخاص بالرقة والقدود الفارهة والملابس الفاخرة والعمامات المزدانة بالألوان (مجموعة من الباحثين , 1981 ص 46) . كما في الشكل (11) .

6- المدرسة التركية العثمانية :

ظهرت في القرن السادس عشر في اسطنبول حين خضعت لحكم العثمانيين ، وقد قامت على اكتاف الفنانين الفرس الذين استقدمهم السلاطين العثمانيون ، ومنهم المصور الايراني (شاه قولي) الذي عمل في بلاط السلطان (سليمان القانوني) 1520-1566م ، ومنهم ايضا (ولي جان التبريزي) (فخراني , 1366ه , ص8) . كما في الشكل (12) .

7- المدرسة الهندية :

ظهرت في القرن السادس عشر في مدينتي (كابول . دلهي) حين استولى (بابر) حفيد تيمورلنك على مدينة دلهي وينقسم التصوير الهندي الى مدرستين : المدرسة الهندية المغولية ، ومدرسة (راجبوت) وقد تأثرت المدرسة الاولى بالمنمنمات الإيرانية واسلوب (بهزاد) خصوصا ولاسيما حين اسس الامبراطور اكبر اكاديمية للفنون ضمت نحو سبعين فناناً هندياً تحت اشراف فنانين ايرانيين ، ومن ابرز اعلامها الهنود : (بازوان) و (دار داس) و (ناد سنغ) و (لال) وكانت الصورة الواحدة يعمل فيها اكثر من فنان ، وهي تظهر العناية بالحيز المكاني واظهار البعد الثالث واستخدام الالوان الهادئة (فخراني 1366ه , ص 9) . كما في الشكل (13) والشكل (14) .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- تحدث السفسطائيين عن الجمال بأنه لا يوجد جميل بذاته ، بل يستوجب الامر على الوقوف على الذوق الفني للمتلقي وعلى رصيدهم الثقافي والفني والاخلاقي . إذ أن الجمال لديهم يقوم على التماثل والانسجام والنظام السيمتري ليس هبة إلهية ينفرد بها الفنان عن غيره من البشر.
2- اخضع (سقوط) مفهوم الجمال لمبدأ الغائية (النفعية) كبعد وظيفي ، حتى بات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان والجميل في الفن ما كان نافعاً . ورأى ان موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسبت غاياته مع غايه النفع التي تصيب الانسان .

3- اما الفيلسوف (افلاطون) فقد جاء بنظريته المثالية في الجمال . وهو من يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى الى الفن يجب ان يكرس الاخلاق ، الجمال يجب ان يؤدي الى الخير الى اللذة الحسية ولكنه في اماكن اخرى يرجع الجمال اولاً .

4- اما فلسفة (ارسطو) فقد تميزت في سعيها للبحث عن الغاية أيضا ، فهو يقرر أن جمال الفن هو السعادة التي يسعى إليها الإنسان كهدف لذاتهِ والقدرة على توليد الجمال والمهارة في استحداث متعة جمالية ووظيفية في النتاجات الفنية .

5- اما الجاحظ فقد اشار الى دور الوظيفة من ناحية الاخلاق التي على الانسان ان يضعها في مقدمة تصرفاته وهي المقياس الى أعماله وسلوكه أفعاله والفاظه .

6- من ناحية اخرى يرى (الكندي) ، ان اساس الجمال هو وحدة الوجود وهو ما يتضح في فلسفته من خلال الكثرة في الوحدة ، والوحدة في الكثرة كما يعتقد (الفارابي) ان الجمال المطلق يرجع للخالق وباقي الموجودات تمثل الجمال العرضي الزائل والمحدود . اما (ابو حيان التوحيدي) فيعتقد ان النفس تنجذب نحو الموضوع الجمالي فتتفاعل معه من ناحية الحس في ارتباطها الحسي والنفسي للجميل كما تفعل النفس بإدراكات المعقول من خلال البراهين والمعقولات.

7- اما ابو حامد الغزالي فهو يقيم على الفرق ما بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الاخرى ولا تمتزج بها فعنده الغايات ثلاث ، منها خيرة ومنها نافعة واخرى لذيذة . فالجمال لديه ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وجمال الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة ، فادراك الجمال لديه يمثل قيمته ثابتة منزهة عن النفعية وسبلها العملية .

8- أما مفهوم الجمال لدى (بن رشد) ووفق فلسفته فهي مزيجاً بين ما هو نفعي وجميل وتكون القصدية حاضرة فيه بفعل التصور المسبق في ذهن الصانع عن المنجز المستقبلي ، وأن الحكم على المنجز الفني يقترن بقدرة فهم غاية المنجز ويقود ذلك إلى أن (النفعية) برأي (ابن رشد) معيار مهم في الحكم الجمالي ، لذا فهي تدخل ضمن المعايير الجمالية لانطوائها على صيرورة البقاء كل منجز .

9- اقر (اخوان الصفا) على نوع خاص من الترابط بين البعد الوظيفي والبعد الجمالي والمعطف الموضوعي فالجمال لديه يتحدد في فرع من الفنون ، وعرفوه على انه ملكة وعي الذات بما يفوزه الموضوع من قيم باطنية والجمال في العمل الفني هو الغاية من صنعة والوظيفية التي ينشدها الفنان ، ومتى تحصل ذلك عند

الفنان ماهرا "واما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة الديباج والحديد وصناعة العطر والصنائع كلها الحذق فيها ، هو تحصيل الصور في (الهيولي) .

10- ان الفنان المسلم اتجه الى الاشرطة الكتابية خصوصاً (الآيات القرآنية) على واجهات المساجد والقصور والمنفذة في المنمنمات لغرض بث الاطمئنان والسعادة التي تنطوي وراء تلك الآيات ، كهدف وظيفي واضفاء سمات الجمال على العمارة الاسلامية والمساهمة في تغير مظهر المبنى نحو الافضل وبالتالي فقد ابرز الوظيفة والجمال لتلك التصويرات الفنية .

11- المنمنمات الكتابية لها مدلول ظاهري ، وفي نفس الوقت لها دلالات باطنة مطلقة فظاهر الآية المكتوبة مدخل واشارة لمكنونات باطنية ، فالكتابة القرآنية هي قرآن معلن للذائقة على جانب كونه وسيلة اتصال بين المتلقي من جهة ومن جهة اخرى بتوسط الخطاب القرآني لتلك الزخرفة التي تضفي بعدا جماليا مقدساً على المنمنمة .

12- المنمنمة الاسلامية تحدد البناء الوظيفي والجمالي على ضوء النتائج التي يرغب الفنان ايصالها للمتلقي .

13- الرسم والخط العربي هو الوسيلة المعبرة عن فكرة المنمنمات الاسلامية ويحدد مساحات الاشكال والتعبير عن المشاعر الانسانية والوجدانية فهو يحقق البعد الوظيفي والجمالي الذي ارد الفنان المسلم من خلاله التأثير في نفس المتلقي .

14- الفضاء يخلق شعورا متميزا يوحي بخلق شعور بالانبساط والحركة فهو ميدان التأمل والتفسيرات ذات الطابع الديني ، اذا ما اقترن في وحدات محملة بأبعاد وظيفية وجمالية من خلال الفضاء الفعلي الذي يدخل في الاعمال التصميمية ذات الابعاد الثلاثة والفضاء التصويري الذي نراه بالأعمال التصميمية ذات البعدين التي توحي بالعمق

15- التكرار والايقاع في المنمنمة الاسلامية يعتبر من اهم النواتج التي تفسر للمشاهد البعد الوظيفي والبعد الجمالي من خلال تناسق العلاقات التصميمية لكل عنصر من عناصر التصميم الايقاعي ، إذ يصبح الايقاع هدفاً أساسياً وبنفس الوقت هو أداة للتعبير عن العناصر المنتظمة وغير المنتظمة فتؤلف ايقاعاً رتيب مرةً ومرةً غير رتيب من خلال الايقاع الحر والمتناقض والمتزايد .

16- استفاد الفنان المسلم من الابعاد الوظيفية والجمالية للتكوينات الفنية السابقة التي انتقلت اليه عبر الزمن من الحضارات الاولى مثل حضارة وادي الرافدين والنيل والاغريق .

17- ادخل الفنان المسلم في فن المنمنمات اغلب الفنون الإسلامية الاخرى بكافة مجالاتها المتنوعة (كالتصوير والخط العربي والعمارة والخزف والمطبوعات والمنسوجات) وغيرها وهنا يتمثل بعدا وظيفيا لمعرفة كل ما يتعلق بتلك الحقبة الزمنية الماضية .

- الدراسات السابقة لم يجد الباحث دراسة اختصت بالأبعاد الوظيفية لفن المنمنمات سوى بعض الدراسات الجمالية لفن المنمنمات .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث .

اطلع الباحث على ما منشور ومتيسر من المنمنمات ، التي انجزت خلال الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري / القرن الثالث عشر الميلادي حتى القرن السادس عشر الميلادي ، وقد جمع الباحث (40) منمنمة من المصادر العربية والفارسية والاجنبية (من كتب ومجلات متخصصة) وكذلك من شبكة الانترنيت والافادة منها بما يغطي هدف البحث الحالي .

ثانيا : عينة البحث :

قام الباحث باختيار عينة للبحث ، البالغ عددها (اربع) منمنمات فنية ، بصورة قصدية ومن ثم ترتيبها وفقا لزمن ظهورها وهي المدرسة العرقية للتصوير الاسلامي ، ومن ثم المدرسة الفارسية والمدرسة العثمانية والهندية .

ثالثا : طريقة البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) مع الافادة من القراءة التأويلية في تحليل عينة البحث ، اضافة الى ما توصل اليه الباحث في المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري توافقاً مع هدفا البحث .

رابعا : تحليل العينة :

نموذج العينة رقم (1)
المدرسة العراقية للتصوير الاسلامي

المؤلفون في نقاش فلسفي (كتاب رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا) العراق ـ بغداد 686هـ / 1287 م

الوصف العام : تصويرة اسلامية تمثل العديد من المؤلفين في نقاش فلسفي ومشاورات لكتابة افكار ورسائل اخوان الصفا وخلان الوفا توسطهم شيخ طاعن في السن وبجانب شيخ اخر وحولهم اشخاص بأعمار شابة وفي الاعلى شخصان يبدوان وكأنهما يحرسان المكان ويبدو انهم يتسترون في كتابة الرسائل بصورة سرية وجلستهم تدفع الى الريبة والغموض والشك فقد عرف عنهم التستر في اجتماعاتهم التي يقصرونها على جماعتهم .

التحليل : إذا كان الإخوان قد أثروا الاستتار في أسمائهم واجتماعهم ، إلا أنهم لم يحجبوا آراءهم وعقائدهم عن الناس فظهرت رسائلهم وانتشرت على أيدي دعاتهم وهي مؤلفة من اثنتي وخمسين رسالة مقسومة على أربعة أقسام ، فمنها تقع في الجانب الرياضي التعليمي ومنها تختص بما هو جسماني وطبيعي ومنها النفسي والعقلي واكثر غموضا ما يخص الكتابات الالهية التي تدعى ناموسية إلهية .

فقد وضعوا محور كل ماهو رياضي في صدر رسائلهم ، فقدا امنوا ان للرقم والعدد مكانة ومقامة رفيعة وخطيرة ومهمة لا يكمن الخطأ بها في فلسفتهم من منظور ان الخطأ في الارقام غير مقبول وهنا يبدو تأثرهم الكبير بالفيلسوف الرياضي فيثاغورس فهم امنوا ان العدد هو اول اصل للموجودات لذا اعطوه الاهمية والريادة

وقدموه على غيره من امور طبيعية وروحانية وهنا اشتغل البعد الوظيفي لهذه المنمنمة من خلال عرض الجلسة والمكان والمشاورات والزي الذي يرتدونه والطراز المعماري اضافة الى الوضع العام للمنمنمة الذي اهتم به الفنان المسلم من اضفاء البعد الجمالي على التصويرة الاسلامية من خلال العناصر الفنية كما تظهر السيادة من خلال ابراز شخصية الشيخ الكبير في وسط المنمنمة وعنصر التوازن والتماثل اذا شمل ايقاع رتيب للعمل الفني . كما ان البعد الوظيفي من خلال الخط العربي الذي يوضح ان المنمنمة الاسلامية تعود الى اخوان الصفا وخلان الوفا، اما بالنسبة للجانب الطبيعي من رسائلهم ، فهو يهتم في الطبيعة . فقد امنوا في افكار ارسطو الواقعية في كل ماهو طبيعي اذا كتبوا عن الهيولي والصورة والزمان والمكان والحركة والآثار العلوية وعلى المعادن والحيوان والإنسان والنفس واللذة والألم . ومن ثم الانتقال الى ما بعد الطبيعة من النفسانيات والعقليات ، فاعتمدوا مذهب الأفلاطونية الحديثة من تعليل صدور الموجودات عن الله تعالى بطريق الفيض الالهي .

نموذج العينة رقم (2)
المدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي
عنوان المنمنمة: رستم ينقذ بزهان .
عنوان المخطوطة: شهنامة (كتاب الملوك).
تاريخ تنفيذ المخطوطة: 1586-1590م .
قياس المنمنمة: (33.5 × 24) سم.
مكان المخطوطة: متحف طوبقابي – اسطنبول .

الوصف العام:

تمثل المنمنمة الاسلامية الفارسية هذه الطبيعة العسكر بملابس حربية يتجمعون حول القائد (رستم) حربية وخوذة بلون ابيض وريشة كبيرة وهو يقوم بجر حبل في داخل حفرة وهو محاط بالصخور والاشجار والنباتات ومثل الفنان شخصية (بزهان) وهو في وضع الجلوس وامامه مائدة تحتوي على ابريقاً وثلاثة اكواب بحجم صغير ، وفي الجانب الايمن تظهر امرأة تضع عليها عباءة بيضاء.

التحليل:

نلاحظ ان هنالك محورين متداخلين مع بعض المحور الاول يمثل المضمون السردي القصصي للحدث الذي تمثل في انقاذ (بزهان من قبل رستم) وهو والجنود من خلال تمائين الاكل الشرب له اولا ومن ثم مد الحبل لغرض انقاذه وقد اوضع الفنان المسلم الاسلوب الفارسي في التصوير الذي يهتم بكل التفاصيل من الامور المتعلقة بالازياء الى حركات الاشخاص ومواقعهم في المنمنمة وتعابير الوجوه ، المنمنمة بدت مفعمة بالحركة الدينامية مع حساب دقيق الى المقاييس والتناسب بين كل الاشخاص المتواجدين في هذا المشهد الفني الذي ظهر به الجانب الوظيفي من خلال طريق الانقاذ من بعد البحث والعثور على (بزهان) والاسلوب الصحيح في طريقة وفكرة انقاذه . كما تميز المحور الثاني الجمالي في الاسلوب والتقنية اللونية في اظهار الجوانب الجمالية للمنمنمة من خلال لمسة الفرشاة المسطحة بشكل جانبي بطريقة محترفة لإضفاء ناحية جمالية بأفتراضه نمطاً حدسياً تتداخل فيه المادة الواقعية بحدود إيحائية ، كما وظيف الفنان المعالجات الفنية لهذه الانشاء التصويري وفق قواعد المنظور الذي سمح للملتقي بمشاهدة لكل مشاهد الحدث من مبدأ الصورة الذهنية المجردة المستمدة من الإدراك الحسي.

كما مثل الفنان الالوان بتضاد واضح مع حدود الالوان المتقاربة اذ كان للألوان الاساسية مثل الاصفر والاحمر والازرق النابعة من طيات الملابس قوة لونية خلقت احساساً من الشد والتوتر والدهشة في هذه التصويرة .

كما ان من اهم السمات اللونية المميزة استخدام الفنان المسلم الصبغة اللونية السوداء وبمساحات كبيرة اضافة الى الخطوط التي حددت التكوين الفني وحددت الاشكال لهذه المنمنمة وهنا قد ظهر الجانب الوظيفي والجانب المثالي بارزا كما جاء البعد التصميمي كوظيفة في ضوء العلاقات الناشئة من التباينات في حجم الخطوط والتعامل مع الفضاء الداخلي .

نموذج عينة رقم (3) .
المدرسة الفارسية للتصوير العثماني
عنوان المنمنمة: يوسف يباع إلى التاجر أشمالتيس.
عنوان المخطوطة: حديقة السعادة.
تاريخ تنفيذ المخطوطة: 1593 – 1594م.
قياس المنمنمة: 16 × 27سم.
مكان المخطوطة: متحف ايسر ليري للآثار الإسلامية والتركية – اسطنبول.
رسمت من قبل: محمد بن سليمان فضلي.

الوصف العام:

مثلت التصويرة مجموعة من الرجال كل منهم يتحرك بحركة مختلفة وهيئات تتباين ولكن اغلبهم يضعون عمامة بيضاء على رؤوسهم توثق الحدث الذي يحمل عنوان يوسف يباع الى التاجر أشمالتيس – الاجواء للتصويرة الاسلامية ظهرت من نباتات برية وأشجار. برز يوسف (ع) بهيئة شاب بعمامة بيضاء ورداء أحمر تعلوه هالة من الشعلة النارية التي اعطت له الريادة والتميز فالهالة التي تحيط بالرأس تمثل القدسية يجلس يوسف (ع) في وضعية جلوس محاط بثلاثة رجال أحدهم كبير الحجم بعمامة بيضاء كبيرة ولحية طويلة بوضعية الوقوف إلى يمين يوسف أما الآخران فقد ظهر أحدهم أسمر اللون وبحركة تبدو وكأنه يحاول فك القيود التي تطوق أرجل يوسف، فيما ظهر الرجل الآخر إلى جانبه الأيسر حاملاً رداء على يده، هذه المجموعة احتلت جهة يسار المنمنمة إلى منتصف السطح التصويري، وإلى اليمين منها ظهر رجل يقتاد حماراً متجهاً صوب المجموعة. إلى الأسفل من المنمنمة ظهر أربعة رجال بأحجام صغيرة وبحركات مختلفة أحدهم كان جالساً أسفل ويمين السطح فيما همَّ إثنان منهما في نقل صندوق فيما بينهما، وآخر يحمل كيساً على كتفه رافعاً يده اليسرى إلى الأعلى. في الأعلى ظهرت قافلة فيها من الخيول إثنان، فضلاً عن أربعة جمال محملة بالنساء والرجال وأمتعة في صناديق وأكياس. وقد شغلت أعلى المنمنمة شجرتان .

التحليل : من خلال الاستقراء للسطح التصويري الذي مثلته هذه المنمنمة الاسلامية العثمانية نلاحظ أن هنالك نوعين من الإنشاء: الأول دائري الشكل يمثل اغلب مساحة المنمنمة ، أما النوع الثاني فهو إنشاء هرمي ومفتوح قمته الشجرة الكبيرة في الأعلى وقاعدته الشجرة الثانية والفارسان المتجهان نحو الزاوية العليا اليسرى وأعطت كل من الشجرة الغامقة والفارسان بألوانهما الغامقة مع خيولهما استقراراً للإنشاء المصور، وتمت المعالجة على وفق ما مألوف في رسم المنمنمات عموماً ويمكننا أن نميز الكتلة الرئيسة المتمثلة في –يوسف (ع) - مع الرجال من حوله والتي تمثل أساس الإنشاء أو تمثيل الحدث المروي، قد احتلت موقعاً شبه مركزي في السطح التصويري، مع حركة الكتل الأخرى بشكل متناظر ومتبادل، مجوعة الرجال في الأسفل نجدها تتحرك من اليمين إلى اليسار فيما تحركت المجموعة من الأعلى بحركة عكسية، هذه الحركة مع استقرار المجموعة في الوسط قد ساعدت نوعاً ما في استقرار الإنشاء عموماً. المنظور كان اعتيادياً (أفقياً) باستثناء الكتلة المتمثلة بالرجل على الحمار الأسود والذي صور بمنظور علوي تقريباً والذي أثر بشكل واضح في استقرار الإنشاء من جهة، ومن جهة أخرى خلق خللاً في المنظور المصور، ويلاحظ أن الفنان المسلم قد اظهر البعد الوظيفي لهذه التصويرة من خلال توثيق الحدث المهم المعروف بقصة النبي يوسف عليه السلام اذا استلهم هذا الحدث من القرآن الكريم وقصص الاولين وقد اجاد في تمثيل الحدث خير تمثيل ، كما اظهر ظهر البعد الوظيفي من خلال مبدا التقديس للشخصية الانسانية التي اصبحت دروس وعبر للناس على مر العصور في صبر النبي يوسف (ع) على كل المصائب التي حلت به وصولا الى بيعه في السوق والمؤامرات التي تعرض لها فيما بعد فجاءت المنمنمة تحاكي سيناريو معد لتوثيق زمان ومكان الحدث المروي. والجانب الجمالي تمثل في كل العناصر الفنية التي ابدع فيها الفنان المسلم ، إذ تصور الأشكال بحركات متنوعة مع الاهتمام بالجانب الجمالي والتعبيري للوجوه فضلاً عن أنها تصور مجموعة كبيرة من الأشخاص و استخدام التركيب الفنية من نفس الجنس للنظم اللونية .

انموذج العينة رقم (4)
المدرسة الهندية للتصوير الاسلامي .
عنوان المنمنمة: الكرفان الهندي.
عنوان المخطوطة: جامع السير.
تاريخ تنفيذ المخطوطة: 1598-1603م.
قياس المنمنمة: (21 × 34.5) سم.
مكـــان المخطوطـــة: متحـــف الطوبقـــابي – اسطنبول.
خطت من قبل: محمد بن طـاهر بـن شيخ نـور الله النجيبي السهروردي.

الوصف العام :

مثلت المنمنمة الاسلامية جمع من الفرسان يتقدمون بثلاثة رجال من اليسار الى اليمين يحملون السيوف والدروع ، وقد اعطاهم الفنان المسلم اهمية من خلال الحجم فكان اكبر من حجم الاخريين يتبعهم خمسة فرسان من الخيالة صور احدهم بحجم اكبر و قد اعتمر بغطاء رأس مختلف فيه ريشتين كبيرتين واحدة بلون ابيض والاخرى باللون الاسود . اما الرجال الاخريين فقد وضعوا على رؤسهم عمامة بيضاء بحجم اصغر وهم جميعا مدججين بالسلاح بكل انواعه التقليدية في ذلك الزمان .ظهرت مصادر الجمال من الارض المزدانة بالزهور والنباتات الكثيرة والالوان الجميلة ، وبرزت في اعلى اليسار من المنمنمة شجرة كبيرة ، و برزت خيمة على شكل دائري تحيط بها مجموعة من النباتات والأزهار. كما ويشار إلى وجود اشرطة كتابية في أعلى وأسفل التصويرة الاسلامية لغرض التوضيح لما تمثله من بعد وظيفي وجمالي لمضمون هذا التكوين الفني المسمى بالكرنفال الهندي.

التحليل:

من خلال التمعن في المشهد المصور في هذه التكوين الفني نلاحظ ان هنالك تشكيل اول يمثل الأشكال الطبيعية من الاشجار والنباتات والازهار والتكوينات الارضية . والتشكيل الثاني من الاشخاص والخيول الفيل الذي يمثل رمز من رموز الحضارة الهندية ، كما قصد الفنان فتح الالوان وبمساحات واسعة مع وجود التفاصيل والنقوش لغرض التركيز على مراكز الشد البصري لهذه الألوان جمالياً وهذه ميزة جمالية اختصت بها المدرسة الهندية للتصوير الاسلامي ، الجانب الجمالي لهذه

المدرسة يتمثل في اضفاء عنصر الخيال الفني والمخيلة الواسعة التي يتمتع بها الفنان الهندي واضفاء طابع السحر والتحول الجمالي في اغلب المنمنمات الاسلامية في تلك الفترة وبالتالي يقترب من أسلوب الزخرفة أو النقش في رسم هذه الأشكال والنباتات فهي تتوزع في هذه المنمنمة بشكل غير منتظم وغير متكرر، وقد برزا الأسلوب الفني الذي يحاكي التصوير في المدرسة الفارسية ويتقرب معها في تنويع السحنة في الوجوه وإكسابها الحيوية والتعبير والحركة فهي تباينت في مظهرها ما بين الوجوه الممتلئة والنحيفة والجانبية والمائلة ، وتغير نمط –اللحى- مع إبراز الجانب التعبيري للحى الأشخاص عموماً وهنا برز البعد الوظيفي والتاريخي والجمالي .

الفصل الرابع ..... النتائج – الاستنتاجات – التوصيات – المقترحات

- اولاً : النتائج

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج توصل لها الباحث ، استناداً إلى ما جاء به الإطار النظري ، علاوةً على ما تقدم من تحليل عينة البحث ، وتحقيقاً لهدفا البحث ، وهي تُعرض على الوجه الآتي :

اولاً : نتائج الهدف الوظيفي :

1- ظهرت نماذج تحمل في داخلها منظر طبيعي مثل انموذج العينة رقم (2 و 3 و 4) التي تميزت بامتلاكها عناصر شكلية وزخرفية غاية في الجمال ميزتها عن باقي النماذج الاخرى لعينة البحث ، فقد ظهرت خاصية التحول والتجديد والابتكار ضمن هذه النماذج إضافة الى امكانية ورغبة الفنان في نقل الزائر الى عوالم طبيعية من الزمن الماضي ، وهي من اهم الجوانب الوظيفية التي ينشدها الفنان المسلم لبث روح الطمئنانية والسرور والرضا والترويح في نفوس المتلقي .
2- أن البعد الروحي وظيفياً في تصميم المنمنمات الاسلامية ، يمثل الاستجابة لشعور خفي (باطني) يتجه الى الغيب او المطلق من خلال الحركات والخطوط الغير متناهية التي ظهرت في الاسلوب القصصي الذي انتشر كثيراً في فن المنمنمات الاسلامية ، وهو ما جاء في مجمل عينة البحث .
3- ان الانظمة البنائية الفائقة الدقة للنماذج الزخرفية في فن المنمنمات الاسلامية ، جاءت بهدف خلق وحدة ذات تعبير وظيفي ومدلول روحي عقائدي ، وفق منهج العقيدة الاسلامية التي قامت على الابتعاد عن كل ما هو طبيعي وواقعي نحو واقع تجريدي يبث المتعة والتأمل في نفوس المتلقين لتلك الوحدات

الزخرفية والاشرطة الكتابية معنا في تمازج روحي بين الشكل والمضمون ، وهو ما جاء في نماذج العينة (جميع نماذج العينة) .

4- اسفر الترابط المتماسك بين النماذج الفنية المتنوعة الى تأسيس وحدة وظيفية من خلالها تماسكها وهذا ما يعكس احدى اهم القضايا للفكر الاسلامي المتمثلة في الوحدة والتوحيد والتجريد وهو ما جاء في مجمل نماذج العينة .

5- اظهر الخطاب البصري الاسلامي للمنمنمات الاسلامية من خلال الطراز والتصميم المعماري دلالات وظيفية خاصة في سيمياء العلامة من خلال الدال والمدلول عندما يتدخل الرمز ليعبر عن ملامح معينة تلامس خياله ووجدانه وتصوراته العقلية والذهنية ، كما في اغلب نماذج نماذج العينة .

6- لعب توظيف القيم اللونية ودلالاتها دور فاعل في تحقيق الجانب الوظيفي والتنوع الفكري من خلال التأمل في الوحدات الفنية الغير متناهية الاطراف اضافة الى الخطاب الديني المتمثل في اضافة الاشرطة الكتابية الى تلك الاعمال الفنية ، اذ اظهرت دلالات رمزية وتعبيرية متعددة نتيجةً لتنوع المكونات الاساسية الموظفة في فنون الخطاب البصري الاسلامي ، كما جاء في جميع نماذج العينة .

ثانيا : نتائج الهدف الجمالي :

1- اشتغل المنظور الروحي في الوحدات الزخرفية المنفذة في المنمنمات الاسلامية ، مع بعضها البعض مرة والاخذ بالتضاؤل تدريجياً الى مركز التكوينات الفنية لتعطي الاحساس الامتناهي بالروح المطلق والتي حققت بعداً جمالياً لتلك المنمنمات التي تناصت مع الخطاب الديني في نقل اجمل القصص القرآنية التي سعى الفنان المسلم فيها الى شد بصر المتلقي الى القصص السردية مع بث الحركة في الفضاء الفني للمنمنمة الاسلامية وتشخيص مرة حوار ونقاش ومرة تأمل وتفكير ومرة حرب ، كما في نماذج العينة .

2- استخدم الفنان المسلم تقنية فنية تتمثل في طريقة الضغط لإظهار الخصائص الجمالية لفن المنمنمات الاسلامية والمستمدة من خواص الفن الاسلامي في التسطيح والتجريد والتوحيد والوحدة والحركة وغيرها من الخواص ، وذلك من خلال ابراز الجانب العلائقي للعناصر والاسس التكوينية كما جاء في نماذج العينة .

3- ان الموائمة بين الأصالة والفن الاسلامي المتمثل بالمنمنمات تؤدي بلا شك إلى تشكيل الخصوصية الفكرية والجمالية التي تميز بها الفنان المسلم في التصوير

الاسلامي ، والتي من خلالها يتأسس البعد الجمالي الذي يمنح الخطاب الفني شفرت سيميائية ذات دلالات روحية تمنح المكان ابعاداً جمالية وهو ما جاء في نماذج العينة (ا و 2 و 3) .

4- ان الجماليات المتحققة في المنمنمات الاسلامية ، سواء أكانت تلك الجماليات عقلية أم حسية ، أنما تمنح المتلقي احساساً بالمتعة والرضا والجمال ، وهي تجيء لتشارك في الجمال الإلهي وترتبط به معززة جلال الجمال المرتبط بالله تعالى . كما جاء في اغلب نماذج العينة .

5- تظافر العناصر الفنية والاسس التنظيمية في ابراز سمات الجمال من خلال الدقة المتناهية في انتاج الوحدات الزخرفية والنظر الطبيعي والانشاء التصويري والاشرطة الكتابية والبراعة في مزج الالوان والقيم الضوئية و في التنوع السمة التي تعزز من مكانة البعد الجمالي لتلك المنمنمات الاسلامية .

- ثانياً : الاستنتاجات : استناداً إلى ما توصل إليه الباحث من نتائج تستنتج ما يأتي :
- استنتاجات البعد الوظيفي :

1- تعزز السمات الاظهارية لفعل التنوع الشكلي واللوني والتقني للوحدات الفنية عبر التشكيلات بالغة الدقة والمهارة الفائقة لتحقيق الوظيفية الفكرية التي يعتمدها الفنان المسلم كهدف وظيفي يسعى الى تحقيقه وفق تأملاته وخيالاته التي تؤسسها رؤية فكرية لمضامين الروحية لتلك المنمنمات الاسلامية .

2- تأكيد خاصية التعامل الوظيفي مع مفهوم الفضاء المقرر للمنمنمات الاسلامية وفق منهج وجداني وظيفي مثمر وثراء فني صادق ضمن علاقات الانشاء التي تمنحه شعوراً روحياً لما تملكه عناصر البناء من دلالات ومضامين فكرية متعددة مثل نقل القصص والاحداث التي كانت سائدة في ذلك الوقت اضافة الى توثيق طراز العمارة الاسلامية ونوع الزي الذي يرتديه المسلم فضلاً عن القيم الاخلاقية والاجتماعية التي ظهرت من خلال استقراء الحركات للاشخاص في المنمنمة الاسلامية وكما جاء في اغلب النماذج للعينة .

- استنتاجات البعد الجمالي :

1- اظهر الفنان الفارسي عمق الحضارة الاسلامية المتمثلة من خلال ادخال رموز تراثية تعود الى حضارة بلاد الاسلام القديمة مع الوحدات الزخرفية الاسلامية السائدة آنذاك في بودقة فنية واحدة ، وكتطبيق روحي وجمالي صالح لجميع الحقب التاريخية المتعاقبة في التاريخ الاسلامي القديم .

2- يتعزز البعد الجمالي في نتاجات الفنان المسلم ، عبر آلية بنائية دقيقة ، من خلال العلاقات بين العناصر الفنية والاسس التصميمية التي يعمد من خلالها الفنان المسلم الى ملامسة الجانب المتعلق بالصياغة الاسلوبية لتلك العناصر و الاسس التي حققت الغاية الجمالية في التصميم والبناء والزخرفي للتكوينات الفنية في فن المنمنمات الاسلامية .

- ثالثا : التوصيات :

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج ، واستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوة منه يوصي الباحث بالاتي :

1- تشجيع البحث في جماليات فن المنمنمات الاسلامية ، لما يحمله من طاقات معرفية تغني البعد المعرفي والوظيفي والجمالي في الحقل المفاهيمي والفني بكل أجناسه .

2- الإفادة من الدراسة الحالية من قبل طلبة الدراسة الأولية والدراسات العليا للمتخصصين بالجماليات والفنون الاسلامية بحدود موضوع البحث الحالي .

3- من الضروري اطلاع طلبة الفن على مثل هذه الدراسة ونظائرها ليتسنى لهم كيفية اشتغال القيم الوظيفية والقيم الجمالية في الفن عموماً وفن المنمنمات الاسلامية خصوصاً .

رابعاً: المقترحات : استكمالاً لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث أجراء البحوث الآتية .

1- جماليات الزخارف الاسلامية المنفذة في التصوير الاسلامي .
2- الابعاد الجمالية والروحية في صفحات القرآن الكريم وتمثلها في التصوير الاسلامي .
3- ثنائية الظاهر والباطن في المنمنمات الاسلامية .
4- جمالية السحر والخيال في المنمنمات الهندية .

المصادر

1- القرآن الكريم

1 ابن رشد : تلخيص كتابة الشعر ، ت : تشارلس واحمد عبد المجيد هويدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1987 .
2 أبن زكريا : معجم مقاييس اللغة ،المجلد 6 ، مكتبة الاسد ، دمشق ، 2002 .

3 إبن زكريا ، ابي الحسين : مجمل اللغة ، ط1 ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، 2005 .
4 ابن سينا ، الحسين بن عبد الله الحسين بن علي : الشفاء – جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة : أحمد الأهواني ومحمود أحمد الحفني ، القاهرة ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، نشر وزارة التربية والتعليم ، 1956 .
5 ابن منظور : لسان العرب ، ط1 ، المجلد 9 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ب .ت .
6 أبو ملحم ، علي : في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992.
7 اسماعيل ، محمود : اخوان الصفا رواد التنوير في الفكر العربي ، عامر للطباعة والنشر ، مصر ،1996.
8 اعلام ، نعمت اسماعيل : فنون الزخارف والمنمنمات الاسلامية ، دار المعارف ، ط 2 ، القاهرة 1977 .
9 الالفي ، ابو صالح : الفن الاسلامي (اصوله وفلسفته ومدارسه) ، ط2 ، دار المعارف لبنان ، 1967.
10 أوفسيانيكوف ، م 0 ز ، وسمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب ، باسم السقا ، دار الفارابي ط2 بيروت : 1979 .
11 البدوي ، احمد زكي : المعجم العربي الميسر ، دار الكتاب المصري القاهرة ، 1990 .
12 بسطاويسي ، رمضان : فلسفة هيغل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1991 .
13 بشر ، فارس : فن المنمنمات الاسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للأثار الشرقية ، القاهرة 1952 .
14 البيرماني ، جواد كاظم : آداب الوظيفة ، ط1 ، دار الصادق للنشر ، بابل ، العراق ، 2013 .
15 التكريتي ، ناجي : الفلسفة الاخلاقية والافلاطونية عند مفكري الإسلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط3، 1988.
16 التهاوني ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج1 ،مكتبة ناشرون ، بيروت ، ب .ت .

17 التوحيدي ، علي بن محمد بن العباس : المقابسات ، ت : محمد توفيق حسين ، دار الاداب ، بيروت ، 1989.
18 الجاحظ ، عمرو بن بحر : الحيوان ، ج3،مصطفى البابلي الحلي للنشر ، القاهرة ، 1965.
19 الجندي ، انعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1989.
20 جودي ، محمد حسين : الفن العربي الاسلامي ، ط 1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، 2007 .
21 حسن ، زكي محمد : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، ط1 ، دار القلم ، بيروت .
22 الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1967 .
23 شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، القاهرة ، 1982 .
24 صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 .
25 عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1987 .
26 عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الكويت ، 2001.
27 عبده ، مصطفى : المدخل الى فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي ، ط2 ، القاهرة ، 1999 .
28 عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، جروس برس ، بيروت ، 1996 .
29 علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985.
30 غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، دار النهضة للنشر ، بيروت ، 1987 .
31 الغزالي ، ابو حامد محمد : احياء علوم الدين ج1 ، دار الشعب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1966.

32 الفارابي ، ابو نصر محمد بن محمد : اراء أهل المدينة الفاضلة ، المطبعة المصرية ، القاهرة ، 1952 .
33 فخراني ، مهشيد مير : منمنمات بهزادي مؤسسة مطالعات وتحقيقات فرهنكي جاب اول 1366.
34 فرحات ، يوسف شكري : معجم الطلاب ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2012.
35 مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، 1983 .
36 مجموعة من الباحثين العرب والاجانب: مجلة سومر، مجلد 31 ،المؤسسة العامة للأثار والتراث ، وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، 1981 .
37 مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، ط2,دار المشرق ,بيروت, 2001.
38 المرعي ، فؤاد : الجمال والجلال : دراسة في المقولات الجمالية ، دار طلاس للترجمة والنشر ، دمشق ، 1991.
39 مصطفى ، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران , ب .ت .
40 مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ،اعلامها ، ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998.
41 مفضي ، محمد : قضايا معاصرة في الادارة ، ط1 ، دار الحامد للنشر ، عمان ، 2010 .

الاشكال

شكل رقم 1) تدريب الخيول (كتاب البيطرة) العراق/ بغداد -608هـ /1209م	شكل رقم (2) تدريب الخيول (كتاب البيطرة) العراق/ بغداد -608هـ /1209م	شكل رقم (3) توليد فرس (كتاب البيطرة) العراق/ بغداد- 706 هـ / 1210م
		.
شكل رقم (4) الصيدلية (كتاب مادة الطب) العراق/ بغداد - 621 هـ / 1224 م	شكل (5) الدفن، منممة من مخطوطة مقامات الحريري للواسطي (باريس، المكتبة الوطنية)	شكل رقم (6) أبو زيد يشكو إلى قاضي المعرة صديقاً نكح جاريته، ولم يعطه سوى عبداً أقل قدراً منها. المقامة الثامنة من مقامات الحريري

شكل (7) ادم وحواء (كتاب منافع الحيوان) ايران ـ مراغة 694هـ /1294م	شكل (8) النبي ارميا (كتاب جامع التواريخ) ايران ـ تبريز 706هـ / 1306م	
شكل (9) تقديم المدينة للرسول (معراجنامه) ايران ـ تبريز 700 هـ /1300م	شكل (10) جبرائيل يحمل الرسول عابرا الجبال(معراجنامه) ايران ـ تبريز 700 هـ /1300م	

شكل (11) معاقبة الكفار (سراي البوم) ايران - تبريز 854هـ	شكل 12 حاتم الطائي يقدم وليمة.عنوان المخطوطة: أخلاق المحسن : عثماني	
شكل (13) هوتاهو خان المغول. عنوان المخطوطة: جامع السير. تاريخ المخطوطة: 1598-1603م	شكل (14) الامبراطور الهندي يشرف على عمال حديقة القصر	

نوستالجيا الحدث في التشكيل العراقي المعاصر
The Nostalgia of event in contemporary Iraqi art painting

أ.م.د عبد الكاظم علي خلف

A.Pr.Dr. Abdulkadhim Ali Khalaf

كلية الفنون الجميلة

College of Fine Arts

جامعة واسط

University of Wasit

akhalaf@ouwasit.edu.iq

07811352200

الكلمات المفتاحية: النوستالجيا، الموروث، الحدث، المعاصر

ملخص البحث.

يعد الفن احد اهم السبل في استحضار الماضي و الذكريات، و التي من الممكن ان تكون ممثلة بالصوت او بالصورة، فما الاستماع الى أغنيات ام كلثوم على سبيل المثال لا الحصر الا جزء من هذا الحنين و الاستذكار لزمن يراه الاغلب من الشعوب العربية هو الأمثل و الاجمل بعيدا عن كل ما أحاط به من تغيرات سياسية و اجتماعية و ديموغرافية.

اما من الجانب التشكيلي، فقد نحى التشكيليون العرب هذا المنحى لارتباطهم الوثيق بتاريخهم و موروثهم الشعبي، لذلك نرى توجه الاعم منهم في توثيق الأماكن و الاحداث في زمن سابق من الممكن انهم قد عاصروا بعضه او عاشوا تفاصيله، و ذلك لحنينهم الى الماضي بشخوصه و امكنته و احداثه. وهو ما يطلق عليه اصطلاحا ب (النوستاجيا).

دأب التشكيليون العراقيون على تصوير المشاهد المرتبطة بالماضي، فكانت مرجعياتهم الصورية استحضارا للموروثات و التراث بعمومياتها احداثا او شخوصا او امكنة، حتى بات الموضوع التراثي القديم أسلوبا للكثير منهم. و حتى للطلبة الدارسين في كليات الفنون. فنرى رواد الفن التشكيلي في العراق قد استلهموا معظم أعمالهم من الصور المستحضرة و منهم جواد سليم و فائق حسن و إسماعيل الشيخلي و نوري

الراوي و غيرهم، و من المعاصرين على سبيل المثال محمود فهمي و شاكر الالوسي و علي آل تاجر.

Keywords: Nostalgia, Heritage, Event, Contemporary

abstract

Art is one of the most important ways to evoke the past and memories, which can be represented by sound or image. Listening to the songs of Umm Kulthum, for example, but not limited to, is only part of this nostalgia and remembrance of a time that most Arab peoples see as the best and most beautiful. Away from all the political, social and demographic changes surrounding it.

As for the plastic side, the Arab painters have avoided this approach due to their close connection to their history and their popular heritage, so we see the general tendency of them to document places and events in an earlier time, it is possible that they may have lived through some of it or lived in its details, and that is due to their nostalgia for the past with its people, places, and places. its events. This is what is called idiomatically (nostalgia).

Iraqi painters have been depicting scenes related to the past, so their pictorial references were an evocation of legacies and heritage in general terms, events, people, or places, until the old heritage theme became a style for many of them. Even for art students. We see the pioneers of plastic art in Iraq who were inspired most of their works from conjured images, including Jawad Selim, Faiq Hassan, Ismail Al-Sheikhly, Nuri Al-Rawi and others, and from contemporaries, for example, Mahmoud Fahmy, Faisal Aleibi Shaker Al-Alusi and Ali Al-Tajer.

مقدمة:

يعد الفن أحد اهم السبل في استحضار الماضي والذكريات، والتي من الممكن ان تكون ممثلة بالصوت او بالصورة، فما الاستماع الى أغنيات ام كلثوم على سبيل المثال لا الحصر الا جزء من هذا الحنين والاستذكار لزمن يراه الاغلب من الشعوب العربية هو الأمثل والاجمل بعيدا عن كل ما أحاط به من تغيرات سياسية واجتماعية وديموغرافية.

اما من الجانب التشكيلي، فقد نحى التشكيليون العرب هذا المنحى لارتباطهم الوثيق بتاريخهم وموروثهم الشعبي، لذلك نرى توجه الاعم منهم في توثيق الأماكن والاحداث في زمن سابق من الممكن انهم قد عاصروا بعضه او عاشوا تفاصيله، وذلك لحنينهم الى الماضي بشخوصه وامكنته واحداثه. وهو ما يطلق عليه اصطلاحا ب (النوستالجيا).

دأب التشكيليون العراقيون على تصوير المشاهد المرتبطة بالماضي، فكانت مرجعياتهم الصورية استحضارا للموروثات والتراث بعمومياتها احداثا او شخوصا او امكنة، حتى بات الموضوع التراثي القديم أسلوبا للكثير منهم. وحتى للطلبة الدارسين في كليات الفنون. فنرى رواد الفن التشكيلي في العراق قد استلهموا معظم أعمالهم من الصور المستحضرة ومنهم جواد سليم وفائق حسن و إسماعيل الشيخلي و نوري الراوي و غيرهم، و من المعاصرين على سبيل المثال فيصل لعيبي و محمود فهمي و شاكر الالوسي و علي آل تاجر.

تظهر عناصر الموتيفات البشرية والحيوانية في الفن والمعمار الشعبي العراقي في أعمال الفنانين التشكيليين العراقيين. فهم يعلقون أهمية كبيرة على توثيق بلادهم وتراثها، مما جعلهم حريصين على إدراج ملمح توثيقي في أعماله. ربما من وحي إحساسه بالالتزام تجاه التراث. فاعماله ذات سردية بنسق حكائي قصصي يفصح عن ذاكرة قديمة لتفاصيل بيئة عراقية. اذ ان تصويرهم للبيئة العراقية شديدة المحليّة وتصوير البيت العراقي القديم بكل تفاصيله وترتيبه أثاثه، ونوافذه، أقمشته وسجاده وزخارف البسط وكذلك الشخوص، دلالة لحرصهم على توثيق التراث بتوظيف الماضي اذ ضمت اعمالهم كل ما يحبون من خلال رموز وثيمات محلية ومخيّلة رحبة يمتلكونها.

مما تقدم، يمكننا صياغة مشكلة بحثنا من خلال التساؤل التالي: ما هي الاحداث الضاغطة التي تنبع منها رؤية التشكيلي العراقي المعاصر في صياغة اللوحة التشكيلية و التي يمكن تصنيفها ضمن النوستالجيا؟

أهمية البحث و الحاجة اليه:

تتمحور اهمية الدراسة الحالية حول اتجاهين مهمين:

١- الجانب العلمي وتظهر أهميته في إضافة أسس نظرية لنوستالجيا الحدث وفهمها و توظيفها مستقبليا.

٢- و من الجانب المجتمعي فان البحث الحالي يفيد عددا من الباحثين و النقاد في الميادين المختلفة و منهم طلبة الفنون الجميلة، فضلا عن رفد مكتبات كليات الفنون الجميلة و غيرها. حيث يمكن ان يكون مصدرا مهما لدراسات تالية ضمن موضوعة البحث لتحيط جوانب أخرى محورها النوستالجيا.

هدف البحث:

١- التعرف على سمات نوستالجيا الحدث في التشكيل العراقي المعاصر.

حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: للفترة من ٢٠٠٠ الى ٢٠٢١.

٢- الحدود المكانية: العراق

٣- الحدود الموضوعية: نوستالجيا الحدث و تمثلاتها في الرسم العراقي.

تعريف المصطلحات:

نوستالجيا – اصطلاحا:

شكل من أشكال التوق العاطفي لأي شيء أو حدث أو مكان في الماضي. (Andersson, 2011,P.13).

وظهر تعريفه في قاموس ويبستر على انه توق حزين أو عاطفي مفرط للعودة إلى فترة ماضية أو حالة غير قابلة للاسترداد (dictionary, Merriam- Webster).

عرفه ويليام كولين بأنه الرغبة التي لا تنضب لمن يتغيبون عن الوطن في العودة إلى هناك. (Cullen, 1808, 142)

في قاموس كولينز هو رغبة حزينة في العودة بفكر أو في الواقع إلى وقت سابق في حياة المرء أو إلى بيته أو وطنه أو إلى عائلته وأصدقائه؛ توق عاطفي لسعادة مكان أو زمان سابق. (collinsdictionary.com)

الحدث لغة : بفتح الحاء والدال ، ج أحداث ، الحادث الذي وقع . (قلعه جي، ١٩٨٨، ١٣٤)

الحدث اصطلاحا:

الحدث بحد ذاته مرتبط بطبيعة الكينونة نفسها، أي انه لن يكون حدثا، ما لم تكن هناك ذات بشرية تقر بحدوثه، وعندها يمكن القول ان حدثا ما وقع فقط بمقدار ما توجد ذات (subject) تدرك حدوثه و تعتقد بذلك. (نصير،٢٠١٩،ص٢٢-٢٣)

المبحث الأول:

النوستالجيا بين المفهوم و التصنيف:

الحنين إلى الماضي في الادب العربي والتي تقابلها (النوستالجيا) في الادب الغربي، ظاهرة نفسية يمكننا جميعًا الارتباط بها ولكن يصعب علينا تحديدها. يشعر المرء بالحنين إلى الماضي بطريقة خاصة جدًا. لها نكهة مزدوجة غريبة: ألم ممزوج بالرغبة، وحزن مشوب بقطرة من الحلاوة. يُنظر إليه عبر القرون على أنه مرض نفسي، يظهر الحنين كقوة بشرية أساسية. إنها جزء من نسيج الحياة اليومية ويخدم أربعة مفاتيح على الأقل الوظائف النفسية: يولد التأثير الإيجابي، يرفع احترام الذات، ويعزز الترابط الاجتماعي، ويخفف من التهديد الوجودي. من خلال القيام بذلك، يمكن أن يساعد الحنين على التنقل بنجاح تقلبات الحياة اليومية. بشكل عام، يتم وضع الحنين إلى الماضي بشكل فريد لتقديم رؤى متكاملة عبر مجالات علم النفس مثل الذاكرة والعاطفة والذات والعلاقات. للحنين ماض طويل ومستقبل مثير (Wildschut,2008, 307). وهناك بعض النقاد العرب يرون أنّ «الدلالة الغربية لمصطلح النوستالجيا تبدو أكثر محدودية؛ لأنها تدلّ على حالة التحسر وهي مرحلة من مراحل المأساة في بعديها المكاني والزماني. (بلوحي،٢٠٠٠، ص ٦٢).

تمت صياغة كلمة "الحنين" في عام 1678 من قبل طالب الطب البالغ من العمر 19 عامًا يوهانس هوفر في كلمة غامضة ولكنها سرعان ما أشيعت Dissertatio medica de Nostalgia oder Heimwehe. كانت الكلمة عبارة عن عبارة عن كلمة nostos اليونانية، والعودة للوطن، والألم .(Hover, 1934, 376)

يدعي البعض أن النوستالجيا مرض نفسي يسبب الكآبة للمشاعر في ذكرى قد تعد سعيدة، بينما يقول الآخرون إن الإيجابية في مزاجنا هي التي تفرضها. بدءًا من البعد المكاني الأصلي - التوق إلى مكان معين - انتقل هذا الشعور إلى بُعد مؤقت - الشوق إلى الماضي. بمجرد ارتباطها بحالة الكآبة والقلق ورهاب الأماكن المغلقة، تم إعادة

تعريفها من تشخيص طبي إلى حالة شعور حلو محزن. لا يتناسب مع مشروع الحداثة وبداياتها في القرن التاسع عشر، فقد تم تعريفه على أنه العاطفية أو مستوى منخفض من القدرة على التكيف. وعادت في دور جديد بوعي قوي بالماضي الذي أوصلها إلى القرن العشرين. تقول سوزان بينيت في مسرحية "الحنين إلى الماضي"، نحن مهووسون بالماضي. الأعراض وباء حديث: الحنين إلى الماضي. يصبح الماضي وليس المستقبل هو المرجع الحديث. هل أصبح الحنين الوبائي علامة على الفقر الثقافي، واستبدال الواقع بنسخ ، واستبدال الحاضر بالذكريات؟ هذا نقد للحضارة، يوتوبيا ، هروب - ماذا بالضبط؟ (Kleinman, 1985) . يتحول مفهوم الحنين إلى محتوى محدد بشعور طبيعي فائق ، و "شعور عام" وإدراك حلو ومر لكثافة امتصاص المشاعر. الماضي الذي نسعى للعثور عليه موجود فقط كذاكرة ، وبالتالي فإن الماضي هو دائمًا الاحتمال المفقود لكل حلم عودة يتمنى أن يتحقق.

يعطي إيمانويل كانط تفسيرًا جذريًا ، مدافعًا عن الفرضية القائلة بأن الحنين إلى الماضي هو حالة لا يمكن تخفيفها بالعودة. ما يتوق إليه الإنسان ليس مكانًا للطفولة ، بل الطفولة نفسها. لذلك، فإن هذا الكآبة ليست موجهة إلى "هناك" ، بل إلى "حينها" - خسارة مطلقة. لا يمكن إرجاع الوقت الضائع بأي شكل من الأشكال. (Kant, 1907, 178).

بمقارنة الحنين إلى الماضي ، فإن التمييز بين الذكريات البسيطة هو أنه يمكن للمرء أن يفعل ذلك بنشاط استذكر حدثًا ما ولكنه المكون العاطفي الذي يصاحب بعض الذكريات مما يجعله حنينًا إلى الماضي ، "يمكن للمرء أن يتذكر دون أن يشعر بالحنين ، ولكن لا يمكن للمرء أن يكون كذلك الحنين إلى الماضي دون أن يتذكر (باتشو ، 2007 ، ص 362.)

قام جان جاك روسو بتحليل الحنين إلى الماضي ورأى فيه تعبيراً ، من ناحية ، عن التوق إلى الحرية ، ومن ناحية أخرى ، التوق إلى الطفولة ، حالة تعالي من المشاعر ، غالباً ما تهدئها الموسيقى. (Rousseau, 1768, 314) إن الحنين إلى الماضي يهدئ الشعور بالفقد ، بمثابة شكل من أشكال النرجسية التعويضية ، لأنه يزيد من الثقة بالنفس ويقلل من الاكتئاب. (Kaplan,1987, 465– 486.).

المبحث الثاني:

مفهوم الحدث بين الادب و الفلسفة:

ان كل ما يصير له أهمية معينة بالنسبة لمجرى الأشياء وصيرورة التاريخ و مسار الأفكار، وهو تبرير لما تآتي اليه الفلسفة في تطبيق مصطلح الحدث على كل ما يآتي و يحدث. ويمكن إدراك الزمن من خلال تجربة واعية وتعاقب لاحداث حاضرة وتزامنها في نفس الوقت والمكان وضمن تجربة مشتركة مع اخرين. والحدث يستوعب الزمن الضائع ويحاول استعادته وتذكره، ونقصد هنا بالزمن الضائع ما قبل الحدث وما بعده. والفن هو من يدرك الحدث وليس الميديا التي تنقل الاحداث الآنية، وبالخصوص السينما التي تقدر على استنهاض الأحداث الغابرة من خلال سردياتها. لقد طرح اللقاء بين السرد و الحدث تحديات عديدة متعلقة بالنزاع بين الذاكرة و النسيان و بين الماضي التاريخي و الراهن معيدا بذلك البدء بالتفكير في مسآلة الهوية و الخصوصية. يعبر ريكور عن المفارقة الخاصة بمعنى الحدث التاريخي من ناحية موضوعية التاريخ وذاتية المؤرخ على النحو التالي: " يريد التاريخ أن يكون موضوعيا ولكنه لا يمكنه أن يكون، ويريد أن يجعل من الأحداث معاصرة غير أنه مطالب في ذات الوقت بأن يردم هوة المسافة وعمق الابتعاد التاريخي. (Ricoeur,1964,23-80) الحدث التاريخي هو ما حدث فعلا في الماضي. غير أن خاصية ما حدث أصلا تختلف بشكل جذري عما لم يحدث بعد وبهذا المعنى يعتبر ما حدث في الماضي خاصية مطلقة مستقلة عن محاولة إعادة بنائها راهنا. اذ لا يمكن إيجاد تفسير لأي حدث مفرد اذا كان على التفسير أن يعلل جميع خواص الحدث...وبالنتيجة، فإن الطبيعة الفريدة لأي حدث هي أسطورة لابد من نبذها وراء أفق العالم" (ريكور،١٨١،٢٠٠٦).

ذلك تمكن مهمة السرد في تقديم تفسير وإعطاء معنى للحدث التاريخي الذي يقوم بإعادة تشكيله بواسطة الحبكة ولكنه يتفادى طرح مسألة وسائل وغايات المؤرخ ويسمح للحدث بالانفلات من قبضة الإدراك الذاتي والتصور القبلي ويركز فقط على تقاطع المؤلف والقارئ وعلى جدلية التاريخ والقصص. أن "الشيء الأساسي هنا هو أن شيئا ما يحدث. إلا أن المرء ليس بإمكانه أن يصف على نحو ملائم ما يحدث هنا باعتباره معرفة متقدمة لما هو موجود. ذلك أن هذا الحدوث يعني تفعيل وفاعلية مضمون التراث بإمكانية دلالته وتصاديه المتسعة باستمرار عن طريق الذين يتلقونه"(غادامير،٥٩٧،٢٠٠٧-٥٩٨). غير أن علم التاريخ ليس مجرد سرد بسيط لأخبار عن أحداث ماضية حسب تسلسل ظهورها ولا تقديم شهادات مادية ووثائق عينية ولا يقوم بتفسير سبب وقوع شيء ووصف ما وقع بالاختزال إلى جهاز نقدي بل هو قطعة واحدة لا تتجزأ ويسعى الى تأسيس علاقات بين الأحداث ويقدم قائمة من

حقائق ذات روابط. من هذا المنطلق على علم التاريخ ألا يكتفي بالتعداد البسيط للوقائع الماضية وألا يفرض بنية متعالية على الأحداث تجمع بعضها وتستبعد ما هو غير مناسب وأن يضفي على الأحداث معنى أو أهمية من خلال الحبكة المصغرة وأن يوسع من دائرة الجمل السردية ويكون سردا بالفعل ويركز على مفهوم إمكانية المتابعة لقصة معينة.

. ان الحدث الذي ينبثق يجمع بين الدلالتين الكبيرتين لمفردة التاريخ وهما سلسة من الأحداث بصدد التشكل وسرد الأحداث بواسطة الذين لم يعاصروها ولم يساهموا في تكوينها. (Ricœur,34-35) هذا التصور للحدث بوصفه عنصر من العناصر التي تتكون منها الحبكة يسمح بالتمييز بين السرد Récitوالشعر Poésieبالنظر الى ما يحدثانه من تأثرين مختلفين على القارئ وبالانتصار الى الطرف السردي على حساب الطرف الشعري وذلك بحكم تفوق إعادة الوصف الإستعاري في حقل القيم الحسية والعاطفية والجمالية ودور وظيفة المحاكاة السردية في التأثير على حقل الفعل في التاريخ والقيم الزمانية. إذا كان الشعر يمنح الى المتلقي قيمة تأثيرية وعاطفية ويسمح للعالم بأن يكون جديرا بالسكنى فإن مسلك السرد يوفر له قيمة إيتيقية وجمالية ويساعده في الاختيار التفضيلي والمداولة بين عدة ممكنات وذلك لما تختزنه النصوص السردية من طبيعة قصصية تساعد على إدراك الحدث التاريخي والتأثير في الأفعال. (Ricoeur, 1983,13)

لكي يمتلك التاريخ حقيقة يمكن سردها ولكي يدعم قدرة الإنسان في متابعة قصة على نحو أفضل فإنه مطالب بأن يدمج الأحداث في سرد مقبول ويحد من سيادة المجهولية الضخمة للقوى والتيارات والبنيات. " الحبك هو ما يؤهل حدثا ما ليكون تاريخيا"، ولا تكتسب الحقائق التاريخية أهمية ولا توجد إلا في الحبكات وأي حدث فريد غير قابل للتكرار يضيع ما يؤهله ليكون تاريخيا وبهذا المعنى "ليس الحدث التاريخي ما يحدث ولكن ما يمكن أن يروى أو ما تمت روايته بالفعل في أخبار أو أساطير" (ريكور، ٢٠٠٦، ٢٦٧).

المبحث الثالث:

تمثلات النوستالجيا في التشكيل العراقي:

ان الفن لا يظهر كقيمة حضارية ما لم يكن مرتبطا بالحضارة و عاملا من عواملها، اذ ان للفن بعدا اجتماعيا يرتبط بمجمل التصورات المتولدة من خلال العلاقات و المفاهيم بالجانب الروحي و النفسي للإنسان. ان الظروف التي مهدت للفن التشكيلي المعاصر في العراق وفي العقود الأولى من هذا القرن، ارتبط بعوامل عدة مختلفة، بيد انها ترتبط بأسس عامة منها ارتباط (الفن) بمحتوى ثقافي جديد ظهر في بداية العقود الأولى.

العقد الثالث والرابع. و لم يكن وجود الفن التشكيلي الا ضرورة عامة ارتبطت بتلبية هذه الحاجات بهذه الفئة الاجتماعية ذات الثقافة الخاصة.(حسين مروه، ١٩٨٠، ٥٢-٥٣).

تبدو الاعمال ذات الرؤية المتقدمة والفهم الموضوعي بحركة الواقع هي الأكثر تمثيلا في فترة الاربعينيات و ما تلاها من تحولات في المنهج و الأسلوب، فقد جاءت محملة بوعي فني فكري و تجسيد للواقع في معظم النتاجات الفنية، كما التزمت بخلق الشخصية الفنية و تأصيلها.

ان خلق المعادل بين تجربة الفنان من واقعه المعاش وبين الاستعارات من التجارب الغربية، تشير الى تجارب ذات رؤية جديدة للواقع، وبالأخص العملية الإبداعية. و لعل من اهم التجارب في تلك الفترة و التي نلاحظ من خلالها التنوع في الموضوعات ، و اتساع الرؤية الاجتماعية هي بغداديات جواد سليم و الريف و البدو في اعمال فائق حسن، كذلك نلمسها في طبيعة حافظ الدروبي و اعمال محمود صبري الشعبية و نواعير راوه في اعمال نوري الراوي و غيرهم من الأسماء..

ان الموروث كبنية مجتمعية يمتلك خصوصياته من المرجعيات القومية و الاحداث المرتبطة بالفرد، و التي تعكس الهوية و تأصلها برؤية مغايرة قائمة على الانفتاح و التطور المعاصر، و الذي " تستمد خلاله الهوية من التراث الحضاري و المؤثرات المعاصرة بكل ما يحيطها من فولكلور محلي" (لوزان،١٩٧٧،ص٢١٦) من أجل تصعيد مفاهيم الهوية و المحلية بوصفهما خصوصية لارتباط الفرد بالمجتمع. " ان الوجود الاجتماعي هو العامل الحاسم في تحديد الوعي، ولعد الفن انعكاسا للواقع الاجتماعي، فان النتاج الفني الناجم عن الفنان ينبثق من مصدرين يتمثل احدهما بدرجة وعيه و طبيعته، فيما يتمثل الاخر بوجوده الاجتماعي"(صالح،١٩٩٠، ص١٨١).

يرتبط المنجز بالمعنى الحداثوي او المعاصر في الفن كنتيجة مرتهنة بحوارات الاتجاهات الفنية السائدة فضلا عن ما تمليه عليه الذاكرة التاريخية. فمفهوم الخطاب في المنجز الفني المعاصر في العراق يستمد شرعيته من الموروث والتراث والاحداث التاريخية بوصفه واقع اجتماعي وثقافي.

في بحثنا الحالي نحاول الإحاطة بمجموعة من النصوص البصرية وارتباطها بالاحداث التآريخية التي دفعت الفنانين التشكيليين لتصويرها في محاولة لاستعادة الهوية بمنهج عصري في التشكيل.

فمن خلال رسمه النماذج النمطية في محاولة لترجمة الروح المحلية، قام (فيصل لعيبي) بتجسيد ذلك الطابع المحلي عبر موضوعات كانت ميزة تلك الحقبة التي عايشها. عند مشاهدة لوحاته يتولد انطباع بتشابه الوجوه و الاشكال في مراحل مختلفة، و نرى

ذلك من خلال الانغماس الحدثي المباشر و اهتمام الفنان بحوادث البلد و مواطنيه و تعاطفه الشديد مع أصدقاء الطفولة، المرحلة الحاسمة لاعمال (فيصل لعيبي) كانت في توسيع الجزء الذي صور فيه مشاهد من الحياة الشعبية العراقية بأسلوب الجداريات المكسيكية الكبيرة والتركيز على شخصياتها اليومية كالحلاق والبقال وعامل المقهى والخياطة وبائعة الباقلاء وغيرهم.(الاشكال١،٢،٣،٤،٥). وثق لعيبي صلته بالحلم القديم، من خلال تجربته التي اخذت منحى تطوريا في الأسلوب خلال تجربته الفنية الطويلة، حيث تتبادل الاشكال والمنظورات حول محور دلالي مرتبطا بجذور النشأة الوطنية الاولي. فظهرت الإشارات الى البيئة والى الأزمنة واستحضار لمخزونات الذاكرة.

و نحن حين نستعرض العناصر الفنية بعضها مع بعض في اعمال (لعيبي) و منظومتها الإنتاجية نجد انفسنا امام تجارب لا تتوقف عند تقنيات معينة، او مراحل زمنية مؤقتة. اذ تبنى اعماله على منظومة تشكلات انشائية و قيم لونية مبطنة بالذاكرة و روح البيئة و الطفولة، و هي متكررة الحضور في مجموعاته الثابتة و المتحركة.

تبنى (لعيبي) نقلنا للعيش في المقاهي والأسواق القديمة، وكأنه يضع حلولا لتسهيل هذا التنقل من خلال شخوصه المستوحاة من التماثيل السومرية بتقنية التسطيح للأشكال والمنظور لكي يضع المكان بين مخيلة المتلقي واغراءه للولوج الى هذه الأماكن ومصاحبة الشخوص والاستماع الى الاحاديث.

يسجل (علي آل تاجر) موقفه مما يدور من احداث في العراق من زوايا متباينة من خلال توظيفه للحكايا الشعبية والاحداث التاريخية والمشاهد الدرامية، وكذلك الشخصيات العامة والاساطير، وذلك محاولة منه لإضفاء سمة الارض والمرجعية والهوية التاريخية. فهو عادة يحاول ان يجمع متضادات في عمل واحد وإيجاد التناغم في محاولة منه لتقريب الخصوم وإضفاء طابع السكون والتسامح والسلام عبر ترميز المفردات وتأثيثها بصيغة تراثية ملونة ومزخرفة (الاشكال ٦،٧،٨،٩). يصور لنا (علي آل تاجر) الماضي بوصفه ذاكرة، فهر الرسام والمصور الفوتوغرافي الذي يؤرشف كل ما يخص ذاكرة بلده، بعده مساحة مغلقة تجمع المفردات ضمن مساحة المخيلة، والتي تضم كل ما نحب، كوننا نتاج ماضينا بفتراته واحداثه السعيدة والتراجيدية منها، اذ اننا نقضي جزءا كبيرا من حياتنا في الماضي والاستذكار، فهو يسيطر على ذاكرتنا المعاصرة عبر تلك المفردات التي تجتمع في المخيلة.

لم تخلو اعمال (علي آل تاجر) من سردية في التصوير لشخوصه المرسومة في وضعيات تستعرض وجودها في مشهد ينتمي الى زمن لم يعد موجودا. و تحيطها

تفاصيل يوميات منازلهم ذات الالفة و الترابط، و كأنه يستحضر سيرة اجتماعية او تجربة حياة متكاملة عبر استعادته لتلك العلاقة بين شخوصه و المكان المحيط .
إنَّ أعمالَ (ال تاجر) لا تصوّر ما نرى في المكان , و هي ليستْ محض خيال, بل هي مزيج بين الاثنين و امتداد لهما، و هذا التفاعل مع البيئة و اندماجه فيها منبعه ان الفنان جزء من الطبيعة المحيطة به و تواصله معها. والمتمعن في اعمال (آل تاجر) يستطيع ان يرى حرصه على توثيق الاحداث والتراث والشخوص وادراجها كملمح توثيقي، وذلك إحساسا منه بالالتزام تجاه التراث وتأصيل الهوية وذلك ما حاوله مجموعة من التشكيليين العراقيين ممن سبقوه.

تحت سطوة النوستالوجيا تشكلت بفرشاة (محمود فهمي) مشاهد الغرابة في تكويناتها الجمالية والوانها السحرية النقية واشكاله الخيالية والتي حاول فيها ان يحاكي ما تخبأه الحياة اليومية البغدادية من جمال ساحر. اذ يشكل الزمان والمكان أبرز عنصرين فاعلين بنتاجه الفني. فأعماله تستحضر دلالاتها مبنية على فكرة الاختلاف والتطابق في رؤيته لمفردات البيئة البغدادية وتتواشج في حيثياتها لتأكيد الصلة الروحية بمدينة بغداد. فهو يعمد لتأسيس نصوص بصرية متآلفة في مفرداتها رغم الانحراف عن المألوف في توثيقه للأشياء والاشكال من حيث حجومها وتناسبها، ومن خلال معالجاته للمنظور. وكذلك تبنى الصورة الزاهية للمواقف والاحداث اليومية، في محاولة لتلوين الذاكرة التي ارتبطت بالذاكرة الجمعية باللون البني والألوان الحيادية، في محاولة لعكس الازمان والعودة بالذاكرة نحو ما تشتهيه النفس من جلسات الشاي وحدائق البيوتات البغدادية القديمة وشرفاتها ونهر دجلة. وتظهر خاتونات بغداد لإضفاء المزيد من الرومانسية للمشاهد المصورة في اعماله (الاشكال 12,11,10).

يطلق (محمود عبود) العنان للنوستالجيا و الحنين الى البقاء مبررا بذلك خلاصه من عجلة النسيان و ذلك عبر استحضار مدينة بغداد بشناشيلها و نساءها و امكنتها القديمة، فهو يرتبط بالطبيعة الام. ان فكرة استدعاء ذاكرة المكان هو جوهر الواقعية السحرية التي يصورها، و استنطاق للحدث القديم بصيغه المنتمية للحاضر اكثر من الماضي. اذ نجده يميل الى التعامل مع الحدث الذي يبني شخصيات حقيقية بتأثير عاطفي يعيدنا فيه الى الأصل. و هو يعيد تسجيل الذاكرة الجمعية بصيغة بنائية سحرية تحمل رسالة إنسانية تؤكد الهوية الوطنية، و كآنه يدعو الناس للنظر بعين الحنين و الحب. اذ يمزج بين الحاضر و الماضي بالروحية العراقية الاصيلة في تصوير اعماله.

النتائج:

1 . تنطوي فكرة (النوستالجيا) في التشكيل العراقي المعاصر على تأكيد الجوانب النفسية و التعبيرية عبر النص البصري الفاعل.

2 . مستويات البناء الشكلي للاحداث في التشكيل العراقي المعاصر تندرج ضمن حالات مختلفة منها ما هو واقعي و منها الواقعي بنزعة سريالية و كذلك الواقعي بنزعة تعبيرية.

3 . تتشكل الاحداث في التشكيل العراقي المعاصر بنزعة سردية تعتمد الحكائية في تكوينها و نظم بنائها.

4 . تتمثل النوستالجيا في نقل الاحداث الواقعية التاريخية، او القصص التراثية او اليوميات المرتبطة بذاكرة المجتمع ، و هي بذلك تتيح للمتلقي فهما مباشرا للحدث عبر دلالات الصورة الفنية.

5 . تعتمد بعض صور الاحداث على خصائص غير تقليدية كتضخيم الاشكال او تقزيمها، و الخروج عن النسب التشريحية الصحيحة، و تغريب الاشكال و تهجينها و اعتماد المنظور المسطح و المتراكب، و هو ما يعطي للصورة بعدا ميتافيزيقيا و نفسيا في محاولة للتعبير عن كوامن الذات الإنسانية التي تعتري التشكيلي العراقي.

6 . تتنوع صور الاحداث في التشكيل العراقي المعاصر استنادا الى طبيعة الموضوع و خصيصته المرتبطة بالابعاد الذاتية، فقد تكون اجتماعية او اقتصادية او سياسية او تاريخية.

7 . ارتبطت موضوعات (الحرب) و (الثورات) و (الاحداث السياسية) و تمثلت بكيفيات مختلفة لاستدعاء المعاناة تارة، و الانتماء الوطني تارة أخرى، فكانت لها بنى مهيمنة من بين الصور المتنوعة الأخرى.

8 . تتأسس مستويات للعلاقة بين صورة الحدث و تمثله كبنية شكلية، وفقا لهيمنة السياق التخيلي على مفردات الصورة ، و إعادة انتاجها من جديد.

9 . ظهرت الاعمال التشكيلية بصورة بهية وألوان زاهية و اشكال معاصرة في محاولة لتقريب المسافة نحو الماضي بصورة عصرية.

الاستنتاجات:

1 - ساهم التاريخ و الموروث الشعبي و الاحداث السياسية في اثراء مخيلة التشكيلي العراقي لتصوير اشكال متخيلة عجائبية.

2 - لعب الوعي دورا مهما في صياغة الاشكال المتخيلة و المستعارة اما من الحضارة او من الانسان المعاصر و احالته الى الحقبة التي يتبناها الفنان.

3 - استثمار الاحداث و الوقائع العامة و الخاصة كموضوعات ضرورية لانتاج صورة فنية معاصرة مجتزه من الواقع.

4 - تمثل الصورة المستقاة من المجتمع استذكارا لصيرورة الحدث و ترجمتها الى أنساق جديدة من قبل الفنان، و بالأخص حينما يعيش فواصل تلك الحال و يتأملها.

5 - الاحداث المرتبطة بالطبقات الفقيرة، لها طابع توظيفي مهيمن في بنية التشكيل العراقي المعاصر.

المصادر

1. بلوحي، محمد، الشعر العذري(في ضوء النقد العربي الحديث)، اتحاد الكتاب العرب، م.٢٠٠٠
2. بول ريكور، الزمان والسرد، القسم الأول، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
3. حسين مروه، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، ضمن دراسات في الإسلام، ط٢، مجموعة من الباحثين، دار الفأرابي، بيروت، .1980
4. سارتك لوزان، الفن العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1977.
5. قاسم حسين صالح، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
6. نصير فليح، الان باديو،ط١، دار و مكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٩.
7. هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا،طرابلس، ليبيا، 2007.
8. Arthur Kleinman & Byron Good, eds. Culture and depression: Studies in the anthropology and cross-cultural psychiatry of affect and disorder (Berkeley 1985).

9. Batcho, K. I. (2007). Nostalgia and the emotional tone and content of song lyrics. American Journal of Psychology, 120, 361-81.
10. DEFINING NOSTALGIA AND ITS FUNCTIONS A Review, Bachelor Degree Project in Cognitive Neuroscience 15 ECTS Spring term Year 2011 Jimmy Andersson. P.13
11. Immanuel Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht", в Kant's Werke, VII (Berlin 1907), 178–79
12. Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de musique (Paris 1768), 314 f.
13. Kaplan, H. A. (1987). The psychopathology of nostalgia. Psychoanalytic Review, 74, 465– 486.
14. medical dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer", Bulletin of the Institute of the history of medicine, 2 (1934), 376–391.
15. Nostalgia: past, present, and future: Tim Wildchut , October 2008, Current Directions in Psychological.17(5) p. 307
16. Ricœur (Paul), Temps et récit 1, édition du Seuil, Paris, 1983.p13,.
17. Ricœur Paul, Histoire et vérité, 1° édition du seuil, Paris, 1955. 2° édition 1964, pp.23-80.
18. Ricœur Paul, le retour de l'événement, op.cit.pp.34-35.
19. William Cullen, A methodological system of nosology (Stockerbridge 1808), 142.

https://www.merriam-webster.com/dictionary/nostalgia.Accessed 29 Nov. 2022.

https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nostalgia

شكل رقم ١

شكل رقم ٢

شكل رقم ٣

شكل رقم ٤

شكل رقم ٥

شكل رقم ٦

شكل رقم ٧

شكل رقم ٨

شكل رقم ٩

شكل رقم ١٠

شكل رقم ١١

شكل رقم ١٢

التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس

Aesthetic education and displacement data in the decorative formation of the minaret dome in Mashhad Al Shams Mosque

أ.م ضياء حمود محمد

A.P Dheyaa Hammood Mohammed

أ.م.د الاء علي عبود

A.P. Dr. Alaa Ali Abbood

كلية الفنون الجميلة

College of Fine Arts

جامعة بابل

University of Babylon

Email:fine.dheyaa.hammood@uobabylon.edu.iq
07812067280
fine.aalaa.ali@uobabylon.edu.iq Email
07601416185 Email:

الكلمات المفتاحية: (التربية الجمالية – الازاحة في التشكيل الزخرفي ـــ القباب والمنائر الاسلامية)

ملخص البحث :

تضمن البحث الموسوم (التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس) ثلاثة فصول، احتوى الأول على: الملخص باللغة الانجليزية، ومشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي : هل ان الازاحة المعمارية تُظهر لنا معطيات جمالية ووظيفية ؟ وما هي الآليات التي اشتغلت عليها تلك المعطيات التي تعزز هذا المفهوم في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس ؟ ، ثم الأهمية والحاجة للدراسة الحالية، فضلا عن هدف البحث:(تعرف التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس)

وحدود البحث : الحدود الموضوعية (التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة لمسجد مشهد الشمس).الحدود الزمانية: 51ه- القرن

السادس الهجري. الحدود المكانية:(مسجد مشهد الشمس في مدينة الحلة – العراق) .. فضلا عن تحديد مصطلحات البحث.

وضم الفصل الثاني (الإطار النظري): مبحثان:- الاول: وبمحورين : المحور الاول: مدخل في مفهوم التربية بين المعطى الجمالي والوظيفي، والمحور الثاني:- معطيات الازاحة في العمارة ، والمبحث الثاني : العناصر المعمارية الاسلامية (القباب والمنائر) . وانتهى بأهم المؤشرات. كما تناول الفصل الثالث (اجراءات البحث): 1- مجتمع البحث2- عينة البحث3- منهج البحث: المنهج الوصفي(تحليل محتوى)،4- تحليل عينة الدراسة. وينتهي البحث بأهم:(النتائج: فقد اظهرت لنا هذه الدراسة إكتشاف مهم جداً وهو معرفة الوقت من خلال الضوء والظل على القبة المنارة لمسجد مشهد الشمس ، إذ تم التوصل من خلال هذا النموذج المتفرد من بين القباب المخروطية في العراق الى إكتشاف (**ساعة شمسية**) ، وهو معطى إنزياحي متفرد لم يظهر سابقاً في النماذج الخاصة بالمساجد الاسلامية. والاستنتاجات : يَظهَرُ لنا بان الافصاح عن جوهر الفعل البصري المحرّك لعمليات الادراك والتأثير في المتلقين يلعب دوراً في التشكيل ألزخرفي للبناء العماري الاسلامي من جهة ، والبحث في فاعلية التواصل الشكلي وجمالياته من جهة ثانية). كما تم توثيق أهم المصادر العلمية.

Key words: Aesthetic education , displacement in decorative formation, Islamic domes and minarets

Abstract

The research tagged (Aesthetic education and displacement data in the decorative formation of the minaret dome in Mashhad Al Shams Mosque) included three chapters. And what information did that official information work on, then the importance and need for the current study, as well as:

The aim of the research: (to know the aesthetic education and displacement data in the decorative formation linking the dome of the lighthouse Mashhad Al-Shams Mosque. The limits of the research: the objective limits (Aesthetic education and displacement data in the decorative formation of the minaret dome in Mashhad Al Shams Mosque). Temporal limits: 51 AH - the sixth century AH. Spatial

boundaries: (Al-Shams Mosque in the city of Hilla - Iraq).. as well as defining the search terms.

The second chapter (theoretical): The research: - The first: The first axis: An introduction to the concept of education between aesthetic and functional data, The second axis: - Displacement data in architecture, The second topic: Islamic architectural elements (domes and minarets). And finished with the most important indicators. The third chapter (research procedures) dealt with: 1- The research community, 2- The research sample, 3- Research methodology: the descriptive approach (content analysis), 4- Analysis of the study sample. The research ends with the most important: (Results: This study showed us a very important discovery, which is knowing the time through light and shadow on the lighted dome of the Mashhad al-Shams Mosque, as it was reached through this unique model among the conical domes in Iraq to the discovery of **(a sundial**), It is a unique displacement parameter that did not appear previously in models of Islamic mosques. Conclusions: It appears to us that the disclosure of the essence of the visual act that drives the processes of perception and influence on the recipients plays a role in the decorative formation of the Islamic architectural construction on the one hand, and the research in the effectiveness of formal communication and its aesthetics on the other hand). The most important scientific sources were also documented.

الفصل الأول
التعريف بالبحث

1. مشكلة البحث:

يعد مسجد قباء هو اول مسجد في الاسلام الذي بناه المسلمون بأمر من الرسول صلوات الله عليه وعلى اله وصحبه في العام الاول الهجري ، ومن هنا تكون نقطة انطلاق هذا المعلم الفكري والديني وما يحمل بين طياته من مكنون روحي وجمالي للعمارة الإسلامية .

ويعتبر المسجد من أهم وابرز المباني التي تمتاز بها العمارة الإسلامية لما له من مكانة بينها ، وأصبح البناء العضوي الأصيل الذي يعكس صفة إسلامية واضحة ومستقلة ويمكن من خلالها التعرف على التطورات التي عاشتها العمارة الدينية والفنون الإسلامية على اختلافها والتي ارتبطت بالمسجد وبعمارته واثاثه وشعائره ولا عجب في ذلك فالمساجد بيوت الله وتعميرها من افضل القربات عند الله.(الباشا، 1981، ص127) .

وقد برزت مظاهر العمارة الإسلامية عبر فاعلية عناصرها البنائية، كالقباب والمنائر والأعمدة والأبواب والتيجان والشبابيك وغيرها، وكانت القباب والمنائر من ابرز تلك العناصر، واخذت حيزاً واضحاً واثراً تكاملياً في تنوع الخواص الإظهارية لشكل المسجد وما يحتويه من نمط بنائي لصورتي القبه والمنارة واختلافهما من مسجد الى اخر ومن عقب تاريخية الى اخرى .

وقد ظهر نتيجة لذلك التنوع ، نوعاً متفرداً يسمى القبة المنارة، وهو ما إتسم به (مسجد مشهد الشمس) والذي سيتم تناوله في هذه الدراسة، كنوع من انواع هذا الطراز العماري الإسلامي.

ومن هنا يلخص مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي : (هل استطاع الفنان المسلم أن يحقق تلك التربية الجمالية لمعطيات الازاحة المعمارية الرابطة بين القباب والمنائر الاسلامية ؟). (وما هي الاليات والوسائل الإظهارية التي عززت اشتغال تلك المعطيات في تعزيز هذا المفهوم في((القبة المنارة في مسجد مشهد الشمس))؟)، مما دفع الباحث إلى إجراء هذه الدراسة من خلال : التعرف والكشف عن أهم الأطر التربوية والجمالية من خلال العمارة الاسلامية ودلالاتها الفكرية والرمزية والدينية فضلا عن أهميتها الاجتماعية والحضارية.

2.أهمية البحث والحاجة إلية:

- يكاد يتفرد البحث الحالي بتناول التربية الجمالية من خلال التمظهر الجمالي والبنائي والمعماري لتلك القباب المنائر ، بوصفها اتجاه قيمي جمالي في الحياة العامة ومسجد

مشهد الشمس بوجه خاص لإبراز التراث الفني والحضاري بصورته الحقيقية من خلال معطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي للمسجد.
- هذه الدراسة تلقي الضوء على المرجعيات التي اعتمدها الفنان المسلم للقبة المنارة والتأكيد على الجانب الفني وربطه بالموروث الجمالي والعماري العراقي وتوثيقها .
- تفيد ذوي الاختصاص الجمالي والدارسين في مجال الفن والتراث و(طلبة الدراسات العليا)، لما لهذا البحث من اضافة قيمية معرفية (جمالية وروحية) تساهم في رفد ودعم الثقافات المختلفة وكيفية التعايش فيما بينها ولمعرفة دلالات مفهوم معطيات الازاحة المعمارية بتنوعها واختلافها .

3. هدف البحث :

تهدف الدراسة الحالية الى:- (تعرف التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس) .

4. حدود البحث

الحدود الموضوعية (التربية الجمالية ومعطيات الازاحة في التشكيل الزخرفي الرابط للقبة المنارة
لمسجد مشهد الشمس)**.** الحدود الزمانية **:** (510ه- القرن السادس الهجري).الحدود المكانية : (مسجد مشهد الشمس في مدينة الحلة – العراق) .

5. تحديد المصطلحات:

اولاً: التربية الجمالية : الجمال عرفه ابن منظور : الحُسُن وهو يكون في الفعل والخلق والجمال مصدره ، الجميل والفعل جمُل، وجمَلهُ أي زيَنهُ.(ابن منظور، ب ت، ص134) ويعرفه صليبا : الجمال مرادفا للحسن وهو تناسب الاعضاء ،وتوازن في الاشكال ، وانسجام في الحركات . (صليبا، 1973، ص408). والجمالية بأنها : تمثل وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا. (ريد، 1986، ص37). والتربية الجمالية يعرفها الشويكي بانها: هو ان يكتسب الفرد خصائص تنمي لديه الذائقة من خلال استشعار الجمال وتنعكس اثار هذه الخصائص غلى العالم الذي يعيش فيه نشاطه المعرفي وعلاقاته الاجتماعية . (الشويكي، 2020، ص1)

ثانياً: المعطيات : مُعطَيات: (اسم) جمع مُعْطًى: المُعْطَيَاتُ (في الفلسفة والمنطق) : قضايا مسلَّمةٌ يُتَوَصَّلُ بها إلى علم قضايا مجهولة المُعْطَيات الأساسيّة: مجموعة من الظُّروف التي تؤثّر في الحدث/ الأفكار الأساسيّة المُتَّخذة كنقطة انطلاق.(قاموس المعاني، 2010،حرف الميم)

ثالثاً: الازاحة : مشتقة من الفعل زاح : إزاحة: (اسم): مصدر أَزَاحَ عَمِلَ عَلَى إِزَاحَتِهِ مِنْ مَكَانِهِ : إِبْعَادِهِ، تَنْحِيَتِهِ. [6:حرف الزاي] وتعرف (كوهين) الازاحة اصطلاحاً :

وهي صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة او مبدأ من مبادئها، ولكن هذا الانزياح لا يكون شعوريا.(كوهين،1986، ص7)

رابعاً: الزخرفة :الزخرف : الزينة وكمال حسن الشيء وزخرف البيت زخرفة ، زينه وأكمله ، وكل ما زوق وزين ، فقد زخرف ، والتزخرف : التزين. (ابن منظور،2003، ص353) زخرفه : حسنه وزينه . (معلوف،ب ت، ص890).

وهي الفن الذي برع فيه العرب المسلمون ، وهو تكييف العناصر سواء أكانت نباتية أم حيوانية مبعداً إياها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايته.(حسين،1983، ص56)

ويعرف الباحث الازاحة في التشكيل ألزخرفي : (هو احداث تغيير وخلق معطى شكلي جديد مبني على توافق بيني يتضمن تنوعات زخرفية لمنحى بصري ومنسجمة ذات ابعاد وظيفية وجمالية يكتنفها تعبير روحي ومتلائمة مع الفكر الإسلامي، ولها بعض من معطيات القباب والمنائر الاسلامية) .

الفصل الثاني

الاطار النظري

1. مدخل الى التربية الجمالية: إن الفن بعمومه والنتاج الجمالي أو الصناعي على وجه الخصوص هو محاولة تجديد الإحساس بالواقع المادي الذي نعيش فيه من الناحية الحياتية , وبعبارة أخرى يرى (عبدة) إن الفن يعني تجديد الإحساس بالواقع الغيبي عن طريق العقل الذي يمكن الوصول الى ما وراء الواقع المحسوس , وهو الواقع الغيبي أي ما وراء الزينة والجمال. (عبدة ،1999، ص8) وأقصى ما يمكن أن يقال أن الجمال يتصف به الشكل , والمحتوى , والفكر والمادة , وأن كل قلب يلبي نداء الجميل على وجه العموم والشمول جميلاً .(مغنية ،ب ت، ص36)

وكما كان الفن أو الشيء الجمالي والوظيفي يتمتّع بقيمته كزينة إضافة الى جاذبيته نجده ينمّي الحس الجمالي والعاطفي, ومع تقدير القيمة الجمالية للأداة النفعية أو الوظيفية التي تستعمل في نشاط ما تحصل الأداة على قيمتها العاطفية. (عطية، 2005،ص17)

ويرى (محفوظ):ان الجمال يُعْنى شيئاً أشمل من الفن، يُعْنى الحس والبهجة والمسرة التي يدركها الإنسان في كل ركن من أركان هذا الكون الذي سوَّاه الخالق الأعظم، أي أنَّ الجمال بمعناه الشامل لا يقتصر على الفن كما يظن البعض، بل يتضمن كل شئ أوجده الخالق، فالطبيعة بكل ما فيها تتضمن مقومات جمالية، ولكن إذا كان الفن يتضمن الجمال كما تتضمنه الطبيعة فما الفرق بين مفهوم الجمال في الحالتين ، اي إنَّ الجمال الذي ينتجه الفن محاولة إنسانية متخصصة لكشف النقاب عن قوانين الجمال ذاتها من توافق وإيقاع ونسب وترديد يكشفها الفنان بتجاربه الناجحة التي

توضح هذه القوانين الجمالية في الكون المحيط مثلما يُدْرَكها في مجال الفن. (محفوظ ، 2022، ص3)

ونظرًا لما للتربية الفنية والجمالية من أهمية أكثر من ضرورية، فلا شك أنها تساهم في إعداد الإنسان و تحقيق الانسجام بين الفرد والمجتمع، كما أنها تساهم أيضًا في تشكيل شخصيته، وتكوين وتهذيب سلوكه، وتنمي حسه الفني وذوقه الجمالي، كما أن لها دور في تطوير قدراته العقلية، ومواهبه ومهاراته الإبداعية، وكذا غرس وتعزيز قيم ذات دلالات أخلاقية وفكرية. (بوشتة ، 2020، ص256). وان الاهتمام بالتربية الجمالية محاولة لخلق الوجدان وتنمية حسه الفني ورفع الذائقة الجمالية وتطوير مواهبه ومهاراته الابداعية .

ونجد ان الفن الإسلامي يستهدف الجمال والجلال والمطلق الذي يتجلى في صفات الاشياء, فجمال الأشياء في العمارة الإسلامية هو جمال جمال فني وليس نسبي مرتبط بأهمية الشيء لكنه يرتبط بالوظيفة. (البهنسي، 2009، ص116) . ويرى ابن سينا ان الجمال في الاشياء الفنية والصناعية على وجهين , فالجمال الاول هو الذي يكون فيه الشيء شيئاً بالفعل, والجمال الثاني هو أمر من الامور التي تتبع نوع الشيء من أفعاله وما يقوم به من وظائف ومنافع.(ابن سينا، 1988، ص14)

اما الجمال عند الفارابي هو جمال مادي ومعنوي مرتبط إحداهما بالمادة والحواس يرتبطان بالفكر والفضيلة , الجميل والنافع ما دام الإثنان يرميان الى الخير , فالجمال يقترن بالطبيعي والصناعي الوظيفي. (وادي، 2009، ص90). ويرى الغزالي ان إدراك الجمال فيه عين اللذّة , وإدراك نفس الجمال أيضا لذيذ , فيجوز أن يكون محبوباً لذاته .(الغزالي، 1982، ص299) . فالجمال وليد عدة صفات يجب توافرها في الشيء ليتحقق جماله , وليس الجمال ناشئاً عن سمة واحدة . [(سرمك، 2009، ص283)

وبذلك نتوصل الى ان كل حسن وبهاء موجود في العمارة الاسلامية من أشكال وأحجام وهيئات متنوعة وبما تحمله من زينة وتناسق تخاطب الحواس والوجدان الى جانب فعلها الوظيفي .

2. التشكيل الزخرفي في العمارة الاسلامية :

ان ما يميز الفن الإسلامي خو ابتعاده عن التجسيم لا سيما الاشكال ذات الانفس كالإنسان والحيوان مستعيضا بالأشكال المجردة او المحورة في محاولة من الفنان المسلم للحيلولة دون الوقوع في مسالة التحريم ، كما سعى الى ملء الفضاء من خلال تكويناته الزخرفية التي لا تسمح بوجود الفراغ ، فالفارغ شيء ممقوت لدى الفكر

الاسلامي اذ يتعارض مع قوله تعالى (وكل شيء خلقناه بقدر) ليكون لنا فكرا إسلاميا فلسفيا قوامه النزعة التجريدية ـ

فالذهنية الإسلامية اعتمدت الأسس والعلاقات التنظيمية للتكوينات الزخرفية لتشكل هيكلية جمالية ، إذ يبنى التكوين الزخرفي على عدد من الأسس والعناصر التي تترابط فيما بينها ومن الأسس (التوازن ،التنوع والوحدة ، الإيقاع ،التكرار ، التناسب ، الحركة ، التباين ، التضاد ، التناظر، السيادة) ومن العناصر(الشكل ، اللون ، القيمة الضوئية ،الفضاء ،الملمس) .

ان القيم الجمالية تحقق توافقا وظيفيا من خلال الصياغة التشكيلية التي تقوم على اساس الايقاع والوحدة الكلية والتنوع بالإضافة الى عامل الابداع والابتكار الشكلي الزخرفي التي تستريح لها العين بصياغات زخرفية وعمارية جميلة ومتناسقة ولم تكن مجرد ملء الفراغ وانما تكون لها اشتغالات في الفضاء العماري الزخرفي وتؤدي دور وظيفي وايجابي مع بقية العناصر والاشكال الاخرى في تكوينها العام وتعمل على انتماء تلك العناصر والوحدات لتتنافذ فيما بينها في وحدة واحدة .

3. معطيات الازاحة المعمارية :

ان مفهوم الازاحة قد شكل تحدياً كبيراً لدى المعماري الاسلامي والتوصل الى ابداعية تتجاوز اسلوب التكرار والتعابير المستعارة والمباشرة في انتقاء عمارة المساجد الاسلامية ، فقد اهتم الفلاسفة بالجمال على مر العصور اهتماماً كبيراً وبذلك نشأ علم الجمال، كما نشأ في علم النفس كفرع مستقل أطلقوا عليه سيكولوجية الجمال ، وهو يهتم بدراسة الجمال كدراسة تجريبية وتحديد المبادئ التي يبنى عليها التعبير الجمالي بمختلف وسائله ، وان الإحساس بالجمال قديم قدم الوجود البشرى، ويتضح ذلك في الرسومات والزخارف التي وجدت في الكهوف والآثار العمرانية للحضارات القديمة .

ونتلمس من ذلك ان اختلاف مقاييس الجمال ومعاييره لاختلاف الأمم والشعوب ، فقد اختلف الناس في ماهية الجمال كاختلافهم في اذواقهم وآرائهم ، ففي العصر اليوناني بحث أفلاطون في فكرة الجمال وكيف تتمثل في الموجودات المحسوسة والأعمال الفنية إلاَّ أنَّها كانت مثال خالد في عالم المُثُل أو العالم الذي يفوق الواقع، ويرى أرسطو أنَّ الفنون الجميلة هي محاكاة لكنها لا تتساوى مع النزعة الطبيعية كنقل حرفي لما هو في الطبيعة بل محاكاة لما ينبغي أنْ يكون، لقد سعى الإنسان لاكتشاف ماهية الجمال ومن ثم حرص على أنْ يحقق بذلك اعماله الفنية والأدبية ويعبر عن حسه الجمالي من خلالها بصورةٍ أو أخرى والاحساس بما هو جميل كتلك اللذة المصاحبة للعمل الفني عموماً، فقد اهتم بتحليله للإحساس بما هو جميل، وأصبح يحرص علي تحليل قيمة وتقدير الذائقة الجمالية من خلال السعي لإيجاد نظرية لتحديد

الشروط التي يُصبْح الشيء الجميل جميلاً بناءً علي توافر تلك المرئيات كقيمة بصرية .

4. مدخل لمعطيات الازاحة :

لقد افرزت الطروحات المعمارية الاسلامية افكارا ومفاهيم لم تقتصر على ترديدها القصدي ، بل يصاحبها وعي يهدف الى توظيف تلك الافكار والمفاهيم على الواقع العماري الاسلامي من خلال المعطيات والممارسات التطبيقية والمعالجات الشكلية للعمارة الاسلامية .

ومن بين تلك المفاهيم برز مفهوم الازاحة وعلاقته بمسالة الفكرة والشكل وما تهدف اليه العملية التصميمية في التشكيل الزخرفي العماري الاسلامي الى التفرد في الفكر وجودة التعبير عنها من خلال المعطى الشكلي ، ويمكن تفسير هذا التفرد على انه إزاحة للتفكير عن النمط السائد والمستند الى معالجة المشكلة التصميمية بعيدا عن المعطيات المتداولة في عمارة المساجد الاسلامية .

ففي البدء لقد اعتمدت العمارة الاسلامية على المعطيات السائدة وتعاملت معها كحقائق واشياء مادية سائدة من خلال اعتمادها على مبدا الشكل العماري ومعناه ضمن سياق لا يخرج عن حيزه المادي المتداول وصولا الى ايجاد علاقة بين المعنى الجمالي والوظيفة والمعنى والانشاء .

والازاحة هي عملية خلق معطى شكلي من شكل سابق حيث يعرفه (النجيدي) : هواعتماد مفهوم مدرك بوضوح في سياق معين ،مجازي التعبير في سياق اخر . (النجيدي، 2001، ص156)

ا. الازاحة والتحول الشكلي : ان التحول يجري ضمن فترات متلاحقة بعدة قفزات، بينما الإزاحة تحصل ضمن قفزة واحدة وتعتمد على علاقتها مع الأصل إذ تتم الإزاحة على مرحلة واحدة بينما تتم التحولات على عدة مرات . فالمعطى التحولي على الشكل جراء إزاحته عن إحدى حالاته (الأولية أو الظرفية الانية) يمتلك صفة الإزاحة المشروطة بإمكانية المقارنة مع الأصل ضمن إطار قابل للمقارنة. (حمزة، 2010، ص1071)

ب. المعطى البلاغي الشكلي :وعرف الشكل البلاغي (Nesbitt) بانه شكل هجين يدمج بين الحضور والغياب ويمتلك غيابه الخاص به، اي ان غيابه بداخله والذي يختلف عن الشكل التمثيلي الذي يشير الى شيء غائب اي يعيد حضور الشيء في غيابه. (Nesbitt، 1996، ص174)

ج. التناص الشكلي والاحالة : وهي احالة المعطى الشكلي المبتدع الى اسس تصميمية ارتبط وجودها بمضامين معمارية عديدة مستله من الذاكرة الجمعية للمعمار المسلم تختلف عن ذاكرة الاخر. إن الوظيفة الفعلية للرمز الشكلي تجري عليها عمليات الاختصار والحذف لغرض حصول الازاحة بالانتقال من حالة في المنجز العماري الى حالة اخرى فالإزاحة الجديدة في المعنى جاءت لتفكيك الهيمنة التقليدية واعتماد مبدأ التحولات والقراءات المتعددة لجوهر المنفعة الوظيفة والشكل . (Eisenman، 1993، ص99)

د. معطيات التدرج والتشكل : وهو عباره عن وضع الوحدات في توافق مع بعضها للحصول على علاقه قابله او مؤهله للبقاء وهذه العلاقة قد تكون معرفه بارتباط مادي او غير مادي وان تجميع الوحدات لتشكيل الكل يحدث عندما ترتب الوحدات بصوره متقاربه الى وحدات اخرى لإنشاء علاقه مدرجه بينها . (Clark، 2005، ص242) . كمعالجة معمارية تتم على المعطى الشكلي وتهدف الى توفير القدر المطلوب من تكيف الشكل لوضعه الجديد محافظا على التشكل والمضمون من خلال البنية الكلية . (الامام، 2002، ص33)

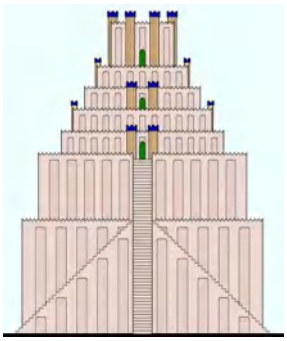
ه. المعطى الفكري والمعنى :المعنى والفكرة المفهوم فالفكرة حامله للمعاني والاشكال المعمارية في اية منشأ حامله لمعاني وتصورات حسية لأنها تعبر عن تلك المفاهيم وهي نظام من الاشكال والرموز التي تعبر عن افكار المعماري، فالعناصر الرمزية العمارية وجدنا انها تتكون من عناصر عمارية كالقباب والمنائر التي تمثل المعطى الشكلي والصورة الذهنية او النفسية التي تنم عن المدلول او التصور لتلك العناصر العمارية. (عبد المجيد، 2016، ص4)

و. الازاحة بين الحضور والغياب :الحضور والغياب ثنائية تُعتمد لتوليد المعاني في العمارة وهي ثنائية متلازمة ومترابطة يعمل طرفيها معاً جنباً الى جنب ، وليس الواحد كضد من الاخر لتحقيق البلاغة والتعددية واعادة الخلق وخلود العمل المعماري ويعتمد اساسها الفكري على مفاهيم الازاحة والاختلاف بشكل اساسي وتؤدي الى تحقيق التواصلية مع المتلقي.(افندي، 2006، ص24)

ز. المعطى الابتكاري والازاحة :ان مفهوم الازاحة في العمارة يعد من الاستراتيجيات الرئيسية للإزاحة العمارة عن حالتها الطبيعية فهي الفكرة الاساسية لتعدد المعاني المراد التعبير عنها فهي تحقق الدلالات والايحاءات التي تعبر عن معاني المراد

التعبير عنها فهي تحقق الدلالات والايحاءات التي تعبر عن معاني إنسانية تستحضر العاطفة والشعور بالجمال والمتعة . (Eisenman، 1993، ص19)

ح. الموروث المعماري العراقي :ان جذور العمارة الرأسية موغل في تاريخ الحضارات القديمة ، ولعل العمارة الدينية في العراق القديم دليل على ذلك ، اذ تعد الزقورة من اهم نتاجات المنجز العماري في بلاد الرافدين ، والزقورة عبارة عن برج او صرح عالي مؤلف من 3 الى7 طبقات وتتناقص بالمساحة وتكون قاعدتها مربعة او مستطيلة ، وقد بنيت الزقورات من مادة الطوب المفخور بشكل يتناسب مع اهميتها الدينية كمعبد لما للعمارة الدينية اهمية قصوى لدى شعوب وادي الرافدين. كما في الشكل (1).



شكل (1)

نتلمس من ذلك ان العمارة الاسلامية لها جذور موغلة في القدم والعراقة بين الشعوب الانسانية، ان ما يميز المعطى الشكلي للعمارة الإسلامية هي المنحى الروحي المؤتلف مع هندستها. فقد بدء الفنان العماري المسلم هو الآخر في ايجاد ابتكار عماري يتفرد عن غيره في مجال الهندسة العمارية. الذي ينم عن صياغة شكلية جمالية قد تناسقت اجزائها، فبدت لنا تلك القباب والمنائر بالشموخ والرقي والعلا.

ط. المعطى الروحي والفلكي: ان الرونق المعماري الاسلامي يشد المتلقي من خلال صعود ابنيتها المستمر ومعراجها الصامت الى اللامتناهي الى الاعالي لا يأتي الا بارتقاء الروح وعلوها، وان الشكل المخروطي الذي تنتهي به قمم تلك القباب والمآذن الرشيقة ، اكثر تأكيداً ووضوحاً لفكرة العروج الى السماء . (فخري، 2016، ص3) . او من خلال تقليد عملية الدوران كما في منارة (الملوية) التي ترتفع بشكلها الحلزوني المتصاعد ليعبر لنا المعماري المسلم عن ذلك الدوران ويشبهه في كيفية الطواف حول الكعبة المشرفة باتجاه معاكس لعقارب الساعة ، ومن ناحية اخرى تماماً كدوران الارض حول الشمس والتي تشبه حركة المجرة في درب التبانة. (السيد ، 1423ه، ص1)

ي. المعطى الهندسي والعددي:

يرتبط فن الهندسة بالفنون المعمارية ارتباطاً وثيقاً كونه يدخل في بنية العمارة بكل تفاصيلها، اذ يرى (البهنسي) : ان الشكل الهندسي للقباب الاسلامية يعد من ابرز السمات الروحية للمسجد الى جانب المئذنة (المنارة) ، وان الانتقال من الشكل الدائري الى الشكل المثمن ومن

ثم الى الشكل المربع ، كما في شكل (2) لقبة الصخرة ،انما هو ابداع تكويني وزخرفي يزيد في تشخيص هوية المبنى ووظيفته. (البهنسي،2003، ص52)

فالجانب الوظيفي يعد من مرتكزات الاسس التي يستند عليها الفنان المسلم كونها تحقق غاية تتداخل بين المادي والروحي ، فقد استخدم معالجات تقنية تساعد في اظهار الصوت تحت القباب لأنها مقعرة

شكل(2)

من أسفل ، فإنها يمكن أن تعكس الصوت وتخلق الصدى. وقد تحتوي القبة تجاويف في السطح الداخلي للقبة تعمل على التداخل بنشر الصوت في جميع الاتجاهات مما يزيل الأصداء مع خلق "تأثير إلهي في جو العبادة . (بحبوح، 2022، ص5) . ومثل ما لفن الهندسة علاقة وطيدة بالعمارة الاسلامية فان العلاقة ما بين الأعداد التي بنيت بموجبها على سبيل المثال (الملوية) تشير إلى انها كانت ذات دور في تحديد اوقات الصلاة وانها أشبه بالساعة الشمسية المتعارف عليها منذ أقدم الازمان عندما تَنبه البشر الى علاقة الظل بالوقت وبحركة الشمس فأبتكر الساعة الشمسية. فمن التواء الملوية بعكس عقارب الساعة، ربما تشير لتحديد مواقيت الصلاة، وقد يكون لظل الملوية علاقة بمقوساتها التسعة في قاعدتها المربعة من الجهتين الشرقية والغربية ، وتوحي بأنها كانت مئذنة وساعة شمسية.(السامرائي،2021، ص3)

شكل رقم(3)

لقد شكل المعيار الزمني أحد أبرز المرجعيات لإدراك الحضارة التي ينتمي لها التكوين العمراني وبذلك فقد عبر المعمار المسلم عنها بالتشكيلات الهندسية والتخطيط الافقي للمدن من جهة والتخطيط العمودي لبعض العناصر المهمة في المساجد كالقباب والمآذن من جهة اخرى. إن العلاقة ما بين الأعداد التي بنيت بموجبها الملوية تشير إلى انها كانت ذات دور في تحديد اوقات الصلاة وانها أشبه بالساعة الشمسية المتعارف عليها منذ أقدم الازمان عندما تَنبه البشر الى علاقة الظل بالوقت وبحركة الشمس فأبتكر الساعة الشمسية. إن التواء الملوية بعكس عقارب الساعة، ربما تشير لتحديد مواقيت الصلاة، وقد يكون لظل الملوية علاقة بمقوساتها التسعة في قاعدتها المربعة من الجهتين الشرقية

شكل(4)

والغربية، وتوحي بأنها كانت مئذنة وساعة شمسية. (السامرائي،2021، ص1) . وان الحركة الحلزونية في الملوية بدورانها العمودي تشبه مجرة درب التبانة. (السيد ،1423ه، ص5) كما في الشكل (4) اعلاه .

5.العناصر الأساسية في العمارة الإسلامية :

1.5 المنارة او المئذنة : هو مكان الاذان وتعتبر ظاهرة معمارية اسلامية جديدة لم تكن في مسجد الرسول (ص) ولها اشكال وانماط مختلفة ، كما اختلفت شرفاتها وطرز عمارتها ، ولقد ابدع المعماري المسلم في زخرفتها ونقشها وتزيينها حتى تبدو كوحدة جمالية رائعة تشد العين الى اعلى السماء. (غالب، 1988، ص332) والمنائر الاسلامية وانواعها كما يلي وهي :-

ا. المنائر الشبه الهرمية : وهي اشبه بالبرج الهرمي كمنارة الجوف ، في الحجاز التي بنيت سنة (16ه) . استخدم حجر الجندل غير المنتظم في بنائها ، وهي من اربعة طبقات وفيها كوة مستطيلة في كل جهة للإنارة ، تبدأ بقاعدة مربعة الاضلاع وتقع بالطرف الجنوبي الغربي للمسجد وفيها مدخل يؤدي الى سلم المنارة، وترتفع القاعدة الى الاعلى لتشكل بدن المنارة ، وكلما ارتفعت ضاق محيطها المربع ، وتنتهي بقمة شبه مخروطية. (الجابر،2017، ص6) كما في الشكل (5) ادناه.

ب. المنائر الاسطوانية : ان اول منارة في العراق، ذات شكل اسطواني والتي وجدت مسجد البصرة التي بنيت بالاجر والجص عام(46هـ) ،واشار اليها في مسنده (ابن

الجعد) لقد بنيت من الحجارة .[(الجوهري، 1997،ب ص)كما في الشكل (6) ادناه.

ج. المنائر(الابراج): وتسمى بالصوامع استخدمت في العصر الاموي كمنائر في بلاد الشلام، وتظهر منارة العروس التي اقيمت على احد ابراج المعبد القديم واعيد بنائها سنة (96هـ) ، وهي واحدة من اجمل المآذن التي تميزت بتكويناتها المعمارية في بلاد الشام ، وتقع في منتصف الحائط الشمالي للمسجد الجامع. (الارمشي، 2014، ص1) كما في الشكل (7) ادناه.

شكل (5)

شكل (6)

شكل (7)

د. المنائر الملوية : كمنارة الملوية في سامراء والتي شيدت من الطابوق المفخور والجص سنة (237 هـ) وهي ذات شكل اسطواني حلزوني وتبدا بقاعدة مربعة بمستوى الاروقة المجاورة للقاعدة ، وهي عبارة عن سبع طبقات ملفوفة حول مركزها تمثل قاعدة وبدن المنارة وتنتهي بجوسقها، وهو اسطواني الشكل ومن ثم حوض المنارة كما في الشكل(8) ادناه.

ه. المنائر المضلعة : كمنارة قايتباي التي شيدت سنة (96هـ) وجددت سنة (893هـ)، وهي منائر تتخذ من الشكل المضلع مظهرا لها وتقام على قاعدة مربعة وفوقها بدن المنارة ذات اضلاع سداسية او الثمانية واحياناً يفوق عدد الاضلاع هذا العدد وكلما ارتفعت تلك الاضلاع يضيق محيطها المربع ، ولها شرفة مضلعة كما هو البدن وتنتهي بالجوسق وهو على نفس نسق البدن والشرفة مضلع أيضا وشرفة اخرى وفيها جوسق اخر على نفس النسق ليتحول الشكل المضلع الى شكل اسطواني وفوقه تبدأ قبة بيضوية ويعلوها الجامور بكرات معدنية مع الاهلة كما في الشكل (9) ادناه .

و. المنائر القلمية : وهي منائر ذات نهاية مدببة وسميت بالمنائر القلمية لوجود شبه كبير بينها وبين القلم ، ويظهر هذا النسق العماري بالمنائر العثمانية كمنارة مسجد (سليمان باشا) والتي بنيت سنة (935هـ) على قاعدة شبه دائرية مضلعة او مربعة

ترتفع بشكل للأعلى بشكل هرمي ليبدأ بدن المنارة ذات شكل اسطواني متعدد الاضلاع ينتهي بحلقة من المقرنصات التي تشكل المحيط الدائري لقاعدة الشرفة، يتوسطها جوسق رشيق وهو مضلع كبدن المنارة وينتهي الجوسق بالمقرنصات التي تشكل قاعدة الشرفة الثانية ، ويتوسطها جوسق ثاني وفيه فتحة لنهاية السلم تطل على الشرفة وفيه كواة نافذة وتنتهي المنارة بالقبة المدببة ذات اضلاع مخروطية ويعلوها الجامور كما في الشكل (10) .

شكل (8)

شكل (9)

شكل (10)

ز. المنائر الساعة: يُعد العراق من البلدان الاولى التي عرفت هذا النسق من المنائر بالساعات البرجية الكبيرة ، اذ ظهر هذا النوع من المنائر في وقت متأخر من تاريخ العمارة الصفوية ،كما في الشكل(11) ادناه ، لمنارة الباب الشرقي الكبير لصحن مسجد ومرقد الإمام علي بن ابي طالب عليه السلام والتي تتجاوز اربعة قرون وعُرف هذا المدخل بباب الساعة.(شعبة التراث العمراني، 2020، ص24)

والمنارة على شكل مربع ويبلغ ارتفاعها اربعة أمتار ابتداءاً من سطح الصحن وتظهر قمة المنارة متوجة بهيكل حديدي غير مكتمل يحتوي على ساعة ذات وجه واحد تقابل الإيوان الذهبي للحرم العلوي المطهر تعلوها سقيفة واقية لها من الظروف الجوية وقد أزيل هذا البرج وشيدت بمكانه المنارة الحالية بعد وصول الساعة الثانية في المنارة الحالية والتي بنيت على شكل برج مربع بقبة مذهبة تقوم على ثمانية أعمدة تشكل فيما بينها ثمانية أواوين مقوسة إذ تقوم المنارة على سطح سور الصحن من قاعدة مكونة من طبقتين مكعبتين ويوجد جسم الساعة في الطبقة الثاني . (الشرقي، 1963، ص68) كما في الشكل (12) ادناه.

2.5. القباب الاسلامية :

ا. القبة النصف دائرية :وهي عبارة عن نصف كرة مجوفة تقف على اعمده او جدران ومصنوعة من مواد مختلفة ، ان اول قبة في الاسلام هي قبة الصخرة المشرفة في مدينة القدس في القرن الهجري الاول والتي بناها الخليفة الاموي عبد الملك بن مروان سنة (72 ه) كطراز اموي بنيت من الحجر احيانا او من الطوب وتطورت الى قباب حجرية او خشبية استخدم فيها القطاع الطولي للمخروط لتحويل المربع الى دائرة تقوم عليها القبة والتي تعد من اعظم القباب الاموية. (رزق، 2000، ص228) كما في الشكل(13) ادناه .

شكل (11)

شكل (12)

شكل (13)

ب. القباب الهرمية : وظهر هذا الطراز من القباب في المغرب العربي في القرن الثاني الهجري ، ان قبة مسجد قرطبة التي بناها عبد الرحمن الداخل سنه (170ه) هو خير شاهد على عظمة الفن الاسلامي في الاندلس والذي استمر بناء المسجد على مدى قرنين ونصف وقد اخذ بعض الالهام من المسجد الاقصى . [(الجزيرة ،2015، ص1) كما في الشكل (14) ادناه.

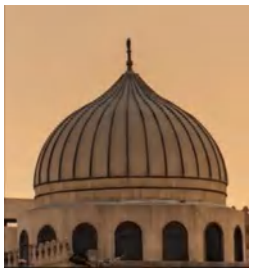
ج. القباب المضلعة ذات المخاريط : وظهرت هذه القباب في العصر العباسي بالقرن الثالث للهجرة ، لقد برزت قبه جامع القيروان المضلعة ذات المخاريط ضمن هذا الطراز المعماري وهي اقدم القباب في المغرب العربي والتي بنيت سنة (221ه) من الاجر والجص. (رزق،2000، ص229) كما في الشكل (15).

د. القباب المُشطَّرة : وظهر هذا الطراز من القباب في العصر الفاطمي في القرن الرابع الهجري، وتسمى هذه القباب بالمشاهد ، كما في قبه الجامع الازهر والتي شيدت سنة(361 ه).

(زياده، 2012، ص7) كما في الشكل(16).

شكل (14)

شكل (15)



شكل (16)

ه. القباب المدببة : ان هذا الطراز من القباب الاسلامية ، ظهر في في القرن الخامس الهجري ، بالعصر السلجوقي سنه (481 ه) ،كما في قبه المسجد الجامع في اصفهان ، التي بنيت بالآجر . (عبد الحافظ، 2005، ص129) . شكل (17) ادناه.

و. القباب البيضوية : وظهر هذا الطراز من القباب البيضوية في العصر الايوبي ، في بداية القرن السابع الهجري ، كما في قبه الامام الشافعي في القاهرة والتي بنيت سنة (608 ه) ، وهي قبة خشبية مرصصة . (رزق، 2000، ص230) شكل (18) ادناه.

و. القبة الفيحاء : بنيت اول قبه فوق الحجرة النبوية المطهرة بعد منتصف القرن السابع الهجري سنه 678(ه) من الخشب وفوقها الواح من الرصاص وتعرضت للحريق وتم تجديدها لأكثر من مرة ، وصولا الى سنه (886 ه) على يد السلطان قايتباي ، والتي بنيت من الاجر وزخرفت بالحجارة السوداء المنحوتة وفوقها قبه اخرى تحويها واحكمت الحجارة بالجبس الذي حُمل من مصر ، وتعرضت للحريق واعيدت سنة (892 ه) ، وفي سنة (1233ه) ابان العصر العثماني في عهد السلطان عبد الحميد الثاني والذي امره بتجديدها واعادة بناء الاجزاء المتضررة منها بإتقان واحكام وتم طلاء القبه باللون الاخضر بدلا من اللون الازرق سنة(1253ه). (حافظ، 1996، ص129) كما في الشكل (19).

شكل (17)

شكل (18)

شكل (19)

ز. القباب النجمية المقرنصة : وهذا النوع من القباب النجمية المقرنصة قد يختلف نوعاً ما ، فقد ظهر هذا الطراز من القباب في القرن السادس الهجري بالعصر السلجوقي كما في القبة النورية ، والتي انشاها السلطان نور الدين محمود بن زنجي سنة (563 ه) ، بنيت هذه القبة من الجص والحجر. (العلبي،1989، ص45) شكل (20) ادناه.

ح. القباب الخوذة : وهي قباب اشبه بالخوذة التي يلبسها المقاتل المسلم، وظهر هذا الطراز من القباب في العصر المملوكي ، والتي جمعت بين الطرازين الفاطمي والايوبي ، كما في جامع الظاهر بيبرس في القرن السابع الهجري سنة (665 ه). (رزق، 2000، ص36) شكل (21).

ط. القباب المذهبة : وهذا الطراز من القباب اشبه بالمرصاع ، حيث وظهر في العراق كأضرحة للأولياء الصالحين ، ففي القرن الثامن الهجري بنيت القباب بالطوب المفخور والجص كقبة مسجد وضريح الامام علي (ع)، ولم يكن مذهباً حتى سنة (760ه) قام الملك الصفوي عباس شاه بتجديد القبة ، وقام نادر شاه الافشاري بتذهيبها. (البريري، 2011، ص166) شكل (22).

شكل (20)

شكل (21)

شكل (22)

ي. القباب المحدبة : وظهرت هذا الطراز من القباب في العصر العثماني ، ففي منتصف القرن العاشر الهجري، سنة (950ه) بنيت قبة (جامع شاه زادة) التي بنيت من الطوب والجرانيت والرخام ، لذكرى وفاة محمد بن سليمان القانوني في تركيا. (كيكي، 2015، ص1) كما في الشكل(23) ادناه.

ك. القباب البصلية او الجوافة : ان تسمية هذا الطراز من القباب الاسلامية لأنها تشبه شكل البصلة او الجوافة، كقبة مسجد تاج محل ، التي شيدت من الرخام الابيض والحجر الرملي في بداية القرن الحادي عشر الهجري سنة (1041ه)، واستمر بناء هذا الصرح المعماري حتى سنة (1063ه) . (باروين،1994، ص1310). وتسمى قبة الرخام البيضاء ، فقد جمع هذا المسجد في عمارته الاسلامية اكثر من طراز كـ(المغولي والفارسي والهندوسي).(ليزلي،2003، ص26) شكل (24) ادناه.

ل. القباب المخروطية : وظهر هذا النوع من القباب في القرن الثاني عشر الهجري ، وكما في مسجد ليما كاوم في اندونيسيا سنة (1121ه) ، وبني هذا المسجد على اعتاب معبد تخلى عنه اتباعه منذ دخولهم الاسلام ، بني المسجد بالحجارة ، اما السقف بني من الخشب والالواح ، وتم استبدالها بالواح الزنك ، وان شكل القبة في توافق بين الهندوسية والبوذية والاسلام . (اجيسمان، 2004، ص73) كما في الشكل (25).

شكل (23)

شكل (24)

شكل (25)

6. الخامات المستخدمة وآليات التشكل في هندسة عمارة المساجد الاسلامية :

فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها وما وظيفة الابداعي سوى اظهار العمل الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة وكما ان لكل فن مواده كذلك لكل عمل فني مادته فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر، فالمادة الأولية اولوية خاصة في الابداع الفني وهي التي تميز الفنون من بعضها. ان الصفات التي يتصف بها العمل الابداعي شكله الخارجي خاصة يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة، فلو استخدم مادة غير التي يتعين على المبدع استخدامها لوجد ان العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً. (برتليمي،1970، ص183)

لقد استخدم الطوب اللبن وهو طينة توضع في قوالب خشبية مستطيلة الشكل لتكوّن شكل الطوب المتعارف عليه وبأحجام مختلفة وحسب الحاجة وتُعرض لأشعة الشمس لجفافها ، ويكون لونها حسب نوع التربة منها السوداء والحمراء .إذ إن التجارب البنائية الأولى باستخدام المواد الأولية الجديدة تعتمد غالبا على تقليد المعالجات والتفاصيل المستخدمة في المواد القديمة وهي ظاهرة معروفة في مختلف الحضارات. (عبد الرزاق،2003، ص187)

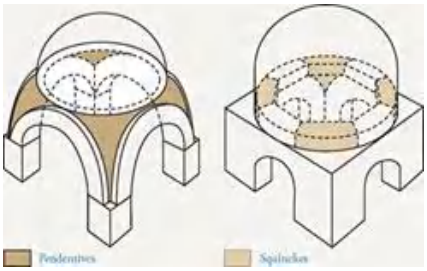
والطوب المفخور هو نفس طريقة الطوب اللبن ، الا انها تحرق بالنار في كورة لتكون اكثر صلادة وذات لون اصفر او مائل الى الابيض او الاحمرار ، واذا ما تعرضت الى الحرارة العالية تكون ذات لون اخضر غامق. والحجارة هي الكتل المتكونة صلادتها بفعل الطبيعة وتكون ذات الوان واحجام مختلفة ، وتكون محلية او يتم استيرادها من بلدان اخرى ، وتستخدم بقوالب حسب ما تقتضيه معطيات الابتكار الشكلي للقباب والمنائر وبقية العناصر المعمارية في المساجد الاسلامية .

فالقباب اثناء انشاءها سواء كانت من الطوب المفخور او الحجر تنتج قوى مقاومة إلى الأسفل وإلى الخارج بفعل اوزان مواد الانشاء والمواد الرابطة بينها فينتج عنها نوعين من القوى في زوايا قائمة من بعضها البعض. قوى الميل مثل خطوط الطول وتكون انضغاطية فقط ، وتزداد نحو القاعدة، في حين أن قوى خطوط العرض تسبب الضغط في الأعلى والتوتر في القاعدة، مع الانتقال في قبة نصف كروية تحدث بزاوية قدرها 51.8 درجة من القمة ،تتناسب الزيادات التي تولدها القبة بشكل مباشر مع وزن موادها ، وتولد الازاحة في القبب الأرضية النصف كروية ردّ فعلٍ أفقياً هاماً عند رقبتها والقاعدة . ويُمكن أن ترتكز القبة على أسطوانة مستديرة أو مكعب، ويمكن أن تدعمها أعمدة أو أرصفة وتتحول إلى قبة من خلال القناطر أو الأقواس.(بحبوح، 2022، ص4) كما في الشكل(26) ادناه.

ويغطي القباب صفائح معدنية من النحاس او الذهب او الرصاص او القاشاني المتكون من طينة مفخورة على شكل بلاطات مختلفة الأشكال وحسب التشكيل ألزخرفي بتنوعه ، ويتم الرسم عليها او عمل الوحدات الزخرفية النباتية او الهندسية او الكتابية وبالوان الاكاسيد المختلفة، وتكون احياناً بلون واحد كفضاء زخرفي ضمن التشكيل الزخرفي العام وتعرض الى الحرارة العالية لينتج لنا تلك الحلية المسماة بالقاشاني ، ويستخدم في سطوح القباب والسقوف وبدن المنائر والجدران والاقواس. كما في الشكل(27) ادناه.

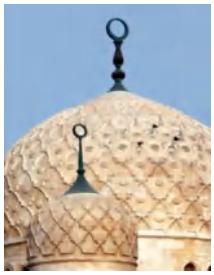
وقد يستخدم الفنان البَنّاء المسلم اشكال عدد من الخامات من خلال استغلال اشكالها التي تساعد في معطياتها الدخول في التقنية المراد استخدامها في القباب الاسلامية ومنها الآجر، فقد استخدم كثيرا في العمارة الاسلامية وهو الطوب المفخور والذي تم

اكساءه باكاسيد ليكون على هذا الشكل المتعارف عليه ، وله عدة الوان مختلفة واللون السائد هو اللون الابيض او الاصفر الفاتح واللون الازرق واللون الاسود ، ويستخدم الاجر في تحلية الجدران والبدن الخارجي للقباب والمنائر وبقية العناصر المعمارية الاسلامية .كما في الشكل(28).



شكل (26)

شكل (27)



شكل (28)

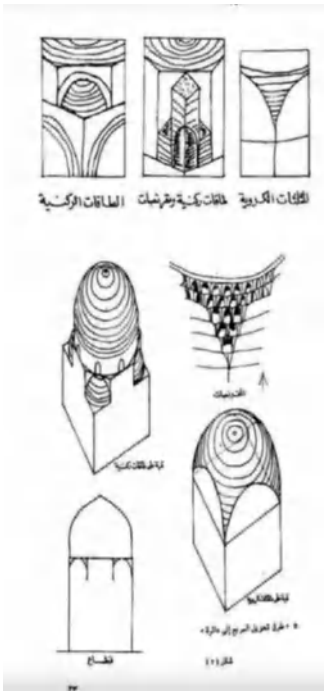
7. المواد الرابطة في عمارة المساجد الإسلامية:

لقد استخدم الطين كأول مادة عرفتها البشرية في اعمال البناء ، وهو مادة رابطة استخدمت كثيرا في عمارة المساجد الإسلامية . فقد كان لأرض الرافدين بتشكيلها الفيزيائي للمواد الأولية ، انسجاما مع التشكيل ألزخرفي ينم عن علاقة روحية مقدسة مع الخامة المستخدمة في التكوين الزخرفي والتي تعد مكونا لا ينفصل عن الخلق الإنساني بالرغم من توافر مواد أكثر ديمومة من الطين مثل مادة الحجر. (عبد الرزاق ،2003، ص189)

ولعب الجص كماد انشائية هو الاخر دوراً كبيراً في عمارة المساجد ، وهو من مواد البناء الرابطة او لا كساء الاسقف والجدران في الابنية الاسلامية ليكون ذات لون ابيض بعد جفافه. إن الطرق الموروثة قد أثرت بشكل كبير وواضح على الخامات المستخدمة من الخشب والجص والمعدن ، بل وتعدت الموروث بانتزاعها شكل الخامة الفقيرة إلى شكل يحمل معنى ذات بعد جمالي وفلسفي لذا فإن الفن المعماري الاسلامي بقبابه ومناراته ليس فنا واقعيا وليس فنا فوق الواقع وليس هو من ما بعد الواقع بل هو فن حدسي ما ورائي يلتقي في مُنطلَقِهِ مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس ، كآلية أساسية لبناء العمل الفني. (عبيد، 2008، ص178)

وقد استخدم الفنان المسلم مواد مكملة رابطة تدخل بشكل واسع في الانشاء المعماري الاسلامي مثل النورة والرماد والزرنيخ وتستخدم النورة كملاط للأسقف والجدران ، ويخلط الجص مع النورة او الرماد لما له من خاصية مقاومة الرطوبة والبقع، ويتم خلطها بالمياه الجوفية والتي تحتوي على الزرنيخ العضوي والذي يعطي متانة للبناء بتصلبه، وهو شديد السمية يعمل كمبيد حشري ضد القوارض والارضة

والفطريات الناتجة عن الرطوبة وبتقادم الزمن يتحول لون الملاط من الابيض الى اللون الابيض المصفر بسبب فعل الزرنيخ . (الحيدرية، 2018، ص12) ، وان هذه مواد الرابطة تعطي مرونة في تماسكها مع وحدات الطوب المفخور او الحجر كالمنشور الثلاثي او الرباعي في تشكيل الحنيات الرابطة والتي تستخدم في مناطق التحول والانتقال في القباب او المنائر الاسلامية ، كمعطيات إنشائية تساعد في قواعد البناء حينما لا تتطابق قاعدة القبة مع مخطط الجدران الداعمة أسفلها وعلى سبيل المثال ، قاعدة دائرية على قبة مربعة الشكل ، يتم استخدام تقنيات لسد الجهتين، فان أبسط تقنية هي استخدام سواغات قُطرية عبر زوايا الجدران لإنشاء قاعدة مثمنة الأضلاع. او باستخدام أقواس تمتد من الزوايا ، والتي يمكن أن تدعم المزيد من الوزن ، باستخدام الحنيات الركنية او المثلثات الكروية ، وبذلك يمكن أن تكون القبة عبارة عن قوس واحد أو مجموعة من الأقواس المتداخلة المتعددة الموضوعة يساوي قطرها قطر المربع. (بحبوح، 2022، ص4) كما في الشكل (29)



شكل (29)

كما ان الفنان المسلم استخدم الخشب كثيرا في البناء لما له من قدرة على تحمل الاحمال في البناء لصلادته، وهو مادة رابطة تمسك اطراف البناء وتشد من قوة العمارة . وهنالك نوع اخر من الاخشاب يمكن ليه ويكون مطواع ويستخدم في الاماكن المنحنية في شرفات المنائر او عند تغطية القباب وترصف بشكل متقن ويتم تغطيتها بالواح من المعادن، كما يستخدم في النوافذ والكواة والعقود في بدن المنائر او رقاب القباب الاسلامية. كما في الشكل (30).

شكل(30)

كما استخدم المعماري المسلم المعادن ضمن الحيز المعماري الاسلامي كالحديد والنحاس والمعادن الثمينة كالذهب والفضة ، فقد استخدمت المعادن في العمارة

الاسلامية كتقوية للبناء والابواب والنوافذ والشبابيك او كتحليات معدنية تدخل ضمن التشكيل الزخرفي كوحدات زخرفية متنوعة الأشكال ذات انساق مختلفة تعمل ضمن اطار جمالي وعماري موحد .

وبذلك لا يمكن ان يقوم عمل فني من دون وجود خامة معينة فهي العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتم وجوده في بعض الفنون كشرط اساسي لظهورها الى الواقع فالعمارة والنحت والخزف والرسم فنون مرئية ، اذ لا يمكن اخراجها الا من خلال خامات معينة كأن تكون احجاراً أو معادن، اخشاب أو اكاسيد معدنية ، فالخامات وسائط مادية يتم خلالها ايصال الفكرة والتعبير الفني الى المتلقي. (مطر، 1972، ص3)

ومن خلال كل ما تقدم توصل الباحث الى ايجاد واحداث مقارنة بين القباب والمنائر الاسلامية للوقوف على سمات كل منهما شكلاً ومضموناً:-

ت	القباب	ت	المنائر
1	التوسع والامتداد افقياً	1	التوسع والامتداد عمودياً
2	الشكل الخارجي نصف دائري او محدب	2	الشكل الخارجي اسطواني
3	ليست فيها سلالم	3	فيها سلم خارجي او داخلي او متنوع
4	قاعدتها مضلعة او مثمنة وتنتهي بشكل دائري	4	قاعدتها مضلعة او اسطوانية تنتهي بشكل مضلع او دائري
5	استخدامها من الخارج جمالي ووظيفي وروحي ومن الداخل جمالي ووظيفي وروحي	5	استخدامها من الخارج جمالي ووظيفي وروحي ولا يوجد فيها استخدام داخلي
6	الخامات المستخدمة في انشائها هي : الطوب المفخور ، الآجر، الحجر، الطوب المزجج والمنقوش ، الجص ، المعدن ، الخشب (الخامات مشتركة مع المنائر)	6	الخامات المستخدمة في انشائها هي : الطوب المفخور ، الآجر، الحجر، الطوب المزجج والمنقوش ، الجص ، المعدن ، الخشب (الخامات مشتركة مع القباب)
7	تتوسط المكان وحولها بقية الاقبية في المسجد	7	تكون بأحد الجوانب وقد تبتعد الى السور الخارجي للمسجد
8	تقام القباب فوق مراقد الاولياء والصالحين	8	لا يوجد تحتها شي
9	القباب انشأت قبل المنائر	9	انشأت بعد القباب
10	يمكنها التخلي عن المنائر	10	لا يمكن لها التخلي عن القباب لانها تنتهي بقبة
11	اهم اجزائها: القاعدة – الرقبة – بدن القبة – الجامور – كوات او نوافذ .	11	اهم اجزائها : القاعدة – البدن – الشرفة – الجوسق – القبة – الجامور – كوات او نوافذ .

8. مؤشرات الاطار النظري :

- يرتبط مفهوم التربية الجمالية بمعطيات التلقي والاستجابة الجمالية التي تُفعل من عملية الاثر البصري للصورة الفنية في نفس المتلقي .

- تنطوي التربية الجمالية كمفهوم فكري على طبيعة قيمية تطال بنية التعبير الفني، عبر خواص الإظهار والمؤثرات الوجدانية المرتبطة بالتشكيل الفني للصورة البصرية.

- يتناسب الجمال الاسلامي طردياً مع الفكر الفلسفي كمعطيات تربوية مستنبطة من الدين الاسلامي ، والاتكاء على الجانب الروحي الذي يحاول إظهار صفاة الذات الإلهية المتسمة بخصائص الجلال والجمال وما يلتحق بهما.

- يتسم مفهوم الجمال بالنسبية بشكل عام ، وان الجمال الاسلامي على وجه الخصوص، ينطوي على مديات التعبّير التربوي والروحي والجمالي معاً ، حيث تتجه مفردات المعطى الحسي للفن الاسلامي نحو تهذيب النفس والارتقاء والسمو بها .

- تتسم عمارة المساجد الاسلامية بخصائص عمارية متفرّدة بتشكلها ، فهي تحمل في جنباتها معطيات الإحالة الدلالية لعلاقة العناصر العمارية مع بعضها البعض ، فضلاً عن الفضاء الروحي للمسجد.

- تلعب البنية الإظهارية (للقباب والمنائر) كونها عناصر معمارية اسلامية دوراً قيمياً وتواصلياً بين الحسي والذهني المجرد، وان السمة الروحانية ذات صلة بما هو استدلالي غير مرئي.

- ان الأثر الدلالي متجدّر في تعددية نتاجات العمارة الاسلامية شكلاً ونوعاً وفقاً للضواغط الحضارية كمرجعيات فكرية وفنية.

- إن العمارة الاسلامية هي تركيبات تنحو منحى الاستطالة ،سواء كانت افقية كالقباب او عمودية كالمنائر، فهي تتخذ من المعطيات الروحية المكانية لصورة المسجد، بعداً مثالياً، لسبر غور الصياغات البنائية للعمائر الاسلامية بأنماط جمالية ووظيفية متعددة .

- ان الطاقة الجمالية والبعد الوظيفي للعناصر المعمارية الداخلة في التشكيل البنائي للمساجد الاسلامية لها تأثير علي طبيعة معطيات العلاقة الرابطة بين القباب والمنائر بالتعدد والتنوع .

- يُمثل البناء العماري للقباب والمنائر ، بعداً روحياً يتّصل ببواعث العقيدة الاسلامية وما تحمله من قيم متنوعة، ذات أبعاد فكرية ، دينية، اجتماعية، نفسية وغيرها .

- يتسم التطور العماري في المساجد الاسلامية بتحولات في وسائل التنظيم الابتكاري من جانب وبين مواد البناء والخامات المستخدمة من جانب اخر.

- هيمن التشكيل الزخرفي الهندسي والنباتي والكتابي في عمارة المساجد الاسلامية .

- ان التنوع الشكلي للقباب والمنائر الاسلامية وهو إثراء جمالي متفرد، ويمثل واحدة من محطات التحول الفني في الصياغات الشكلية كمحمولات مضامينية .

- ترتبط القصدية التي ينشأ من اجلها اي منجر معماري اسلامي بمجموعة من القيم والمثل التعبيرية التي تنعكس من الفكر الاسلامي ، وتمثل البيئة والمناخ الثقافي والحضاري كمحيط موضوعي لذات الفنان

- تُظهر المنظومة الاشتغالية لعناصر البناء العماري في المساجد الإسلامية ، نوعاً من الموائمة الإظهارية بين الصياغتين الشكلية والمضامينية ، والتي تُعبّر عن البناء التكويني العام للعناصر وعن ما تحمله من دلالات ومحمولات فكرية مؤثرة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1.3. مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من (21) انموذج للقباب المنائر التي تقاربت فيما بينها في الفترات الزمنية في العراق ، اعتمد الباحث في انتقاء مجتمع البحث من خلال تصنيف للقباب المنائر وحسب المبررات التالية لأهميتها :

فهنالك نوعان من القباب المنائر :-

1. القباب المخروطية المضلعة .
2. القباب المخروطية المقرنصة .

2.3. عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة للبحث واحدة ، بصورة قصديه ، تكون ممثلة عن جميع المجتمع ووفقاً لما يأتي :-

ا- يمثل المسجد موضوع البحث العناصر الجمالية والازاحات التشكيلية بشكل واضح ، يتيح للباحث الاحاطة بجوهر الاختلاف والمفارقة في خصوصية هذا المسجد .

ب- ان هذا النوع من العمارة الاسلامية ذو خصوصية ، لأنها في الحقيقة تحمل صفات المنائر من الخارج كونها مخروطية مضلعة الشكل وتحمل صفات القباب من الداخل كونها مخروطية مقرنصة .

ج- ان اصول هذا المكان كان معبداً وثنياً لإله الشمس والذي بني في عصر بختنصر ملك بابل ،وتوجد خلف المسجد اثار تاريخية لم يتم التنقيب عنها لارتفاع كلفة التنقيب. (الحداد، 2018، ص5)

د- ان هذا المكان اصبح مسجداً بعد ان صلى فيه الامام علي (ع) بعد عودته من صفين سنة (37هـ) وقد ردت له الشمس حينها . (العاني، 1982، ص60)

ه- يقول الهروي : ان في مدينة الحلة مشهد الشمس ، يقال ردت لحيزقيال (ع) الشمس ، ويقال ليوشع بن نون(ع) ، وقيل لعلي بن ابي طالب (ع) والله اعلم . (الهروي،2002، ص68)

و- لقد اصبح هذا المكان موضع حدثين متعاقبين يجمعهما اسم الشمس ويختلفان موضوعاً وسبباً . [(المشايخي، 2018، ص7)

ز- ان جميع القباب المنائر سواء المخروطية المضلعة او المقرنصة تبنى فوق قبور الاولياء والصالحين الا هذه القبة المنارة لم تقام فوق ضريح احد الاولياء .

ح- لقد شاءت العناية الربانية ان يكون محل تقديس الشمس موضعاً لتقديس خالق الشمس.

3.3. منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي(تحليل محتوى) للعينة من خلال اداة البحث، كونه يعد الأسلوب الأمثل للدراسة للوصول إلى النتائج.

4.3. تحليل العينة: وجاءت خطوات التحليل كالاتي :

ا- الوصف العام : وصف بصري لتلك المعطيات الإظهارية لمسجد مشهد الشمس وايلاء عناصر العمل الفني البنائية الاهمية التي تعزز هذا المفهوم في التشكيل الزخرفي للقبة المنارة .

ب- الكشف عن تلك المعطيات الجمالية بتنوعها الزخرفي من الخارج ومن الداخل كقيمة جمالية متفردة في هندسة العمارة للقباب الاسلامية بمضامينها الوظيفية المتعددة ذات التأثير الجمالي المباشر لدى المتلقي.

ج- رصد الاطر الفنية الجمالية والروحية التي تساهم في رفد ودعم ثقافتنا الإسلامية والمعرفية البناءة كمعطى تربوي وجمالي يتناغم مع المفهوم الخاص بالفكر الاسلامي من خلال معطيات الإزاحة البنائية، وتمثلاتها في هذا النموذج العماري المتفرد في العراق.

5.3. تحليل العينة :

نوع المجال العماري/ القبة المنارة في مسجد مشهد الشمس.

نوع النسق/ منارة مخروطية مضلعة من الخارج وعلى عدة مستويات ومقرنصة من الداخل.

المكان/ العراق _ الحلة .

الزمان/ 510هـ - القرن السادس الهجري.

القياسات / القاعدة ثمانية الاضلاع قطرها (12م) وطول كل ضلع 3م وبارتفاع (6م) ، طول القطر بين اضلاع القاعدة من الاعلى (8 م)، الارتفاع الكلي (25م) مع الجامور.

الوصف العام/ وهي عبارة عن شكل مخروطي يحمل صفة المنارة من الخارج وصفة القبة من الداخل وهي مبنية من الطوب المفخور والجص وبقية المواد الرابطة كالرماد وغيره.

التحليل : وينشأ هذا الشكل المعماري من قاعدة ذو ثمانية الاضلاع مشطوفه ومدعمة بأبراج أسطوانية نصف دائرية قد ظهر جزء منحني منها عند التقاء كل ضلعين من تلك الاضلاع الثمانية ، يعلو فوقها قاعدة اخرى ثمانية الاضلاع فيها نوافذ للإضاءة وتبدو على شكل مثمن من الخارج وارتفاعها(2.5م)، اما من الداخل فقد استخدم الفنان المسلم المثلثات الكروية للانتقال من الشكل المثمن الى الشكل الدائري من الداخل ، تحتوي على (13) مستوى عمودي منها (12) مستوى على نفس الشاكلة اما المستوى الاخير فقد استخدم الفنان المسلم صفة التحول من من حنيات وفيها تضليع مستخدما المنشور الرباعي من اجل التكييف للانتقال الى الشكل الدائري ليكون قاعدة للقبة من الخارج ومن الداخل فان استخدام المنشور الثلاثي قد مهد لقاعدة القبة من الداخل ، فعمد الفنان الى استخدام الطبق النجمي ذات الـ(24) رأس ، ولا يتفق الباحث مع ما ذهب اليه (علاء الدين العاني) بقوله : ان الصفوف من (1-8) فيها 24 حنية وفي الصف التاسع تتقلص الحنايا الى (12) . (العاني، 1982، ص61)

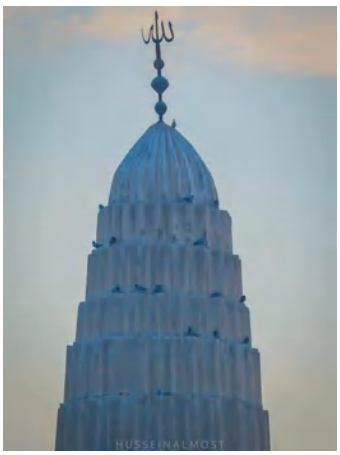
في حين ان الباحث يوكد على ان كل الصفوف متكونة من (24) حنية وبدليل ان الطبق النجمي المتشكل في قاعدة القبة التي تعلتي الصفوف ذات (24 راس) وكل مستوى دائري مضلع يحتوي على ٢٤ حنية محدبة للخارج وبين حنية وأخرى فاصل من الطوب المفخور بأشكال منشوريه ثلاثية قاعدتها داخل جسد كل صف وراس المنشور الثلاثي يجمع بين كل حنيتين ، وكلما ارتفعنا للأعلى يضيق محيط الحنيات

ويصغر حجن المنشور الثلاثي من اجل الحصول على مرحلة الانتقال والتهيؤ للتمهيد الى تشكل قاعدة القبة ذات الشكل الدائري المضلع ،اي ان كل مستوى او صف يستند على المستوى الذي قبله متخذا من الحنيات كنوع تقني او تكيف انشائي في تقليص المسافة بين الاضلاع من الخارج نحو الداخل، ومن التجاويف والمقرنصات باستخدام المنشور الرباعي في عمل المقرنصات من الداخل. شكل(31).

شكل(31)

ويعلو المستوى الأخير الجوسق الذي صُفَّ من الطابوق المفخور ليشكل نهاية للمنارة ذات شكل نجمي يحتوي على (٢٤ رأس) وبشكل افقي دائري ويعلو الجوسق قبة محيطها اقل من محيط الجوسق ذات نسق مخروطي أشبه بالقباب البصلية الا انها مضلعة مخروطة بـ(24) ضلعاً، وتنتهي بالجامور المتكون من ثلاث كرات معدنية تعامدت الواحدة فوق الاخرى .

ان ما يميز هذا الجامور هو ان الكرات المعدنية تبدأ بكرة متوسطة الحجم وتعلوها كرة معدنية أكبر منها بنسبة الضعف ومن ثم تعلوها كرة أخرى هي الأصغر في الجامور ، اي ان الفنان المسلم ابدى حرية في انتقال الشكل الكروي المعدني من اجل الحصول على قيمة جمالية من خلال التكيف والتناسب الحاصل باستخدام تلك الكرات المعدنية من اجل خلق توافق نسقي يتلاءم مع المعطيات التي رافقت الازاحة الحاصلة في جسد القبة المنارة من الخارج ، وينتهي الجامور بقامة معدنية تعلوها كلمة (الله) التي عمد الفنان المسلم الى اضفاء وصفاً وظيفياً الى هذه القبة المنارة بتثبيت كلمة (الله) باتجاه الجانب الشمالي، وان المتلقي حينما يقف بإمكانه تحديد القبلة من خلال كلمة (الله) لتكون القبلة الى الخلف منها، وهذا يعني ان الفنان عمد الى استلهام يجمع بين الوظيفي والجمالي وفق تكيف مكاني .شكل(32).

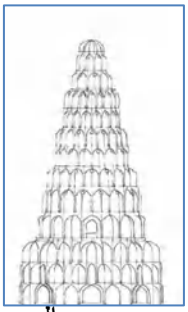


شكل (32)

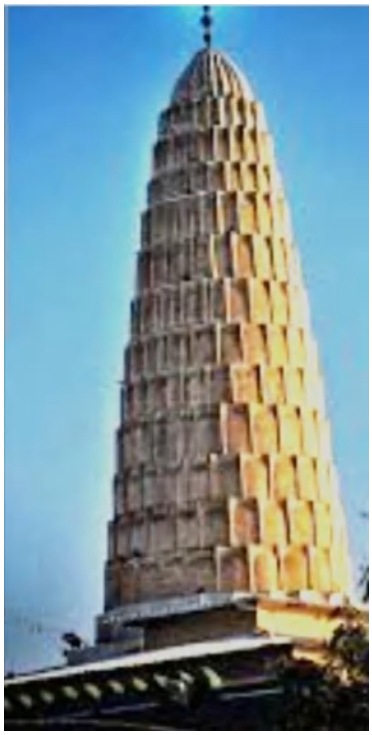
ويلاحظ ان البدن مدعم بثمانية دعامات من الخرج .شكل (33) ، ومن الداخل الدعامات تبرز عن وجه الجدار تتراوح بين (115سم-129سم) منبعجة للداخل قليلاً، وسمك الجدار(62سم) وبذلك تكون قاعدة القبة المنارة من الداخل تتراوح بين (177سم-191سم) وتبدأ القبة المنارة بقاعدة ثمانية الاضلاع فوقها مقرنصات وحنيات للداخل استخدم الفنان المسلم تقنية المثلث

شكل (33)

الكروي كما في الشكل (34)، في تحويل شكل القاعدة المثمن الى شبه دائري مضلع ، فقد عمد الى ايجاد نوع من التوافق الجمالي العماري مستخدماً بين كل حنيتين او مقرنصين يكون هنالك قوس مدبب غير نافذ وهي تشبه خلية النحل .كما في الشكلين شكل(35، 36).



ومن الجدير بالذكر ان الفنان المسلم عمد الى ان يكون هذا المنشأ المعماري على قدر على من الدقة والتنظيم، فكلما ارتفعنا للأعلى يضيق محيط المقرنصات التي تشكل بتجاورها شكلاً دائرياً مضلعاً وترتفع على ستة مستويات او صفوف، فعند المستوى الرابع يكون نسق المقرنصات مزدوج وبين كل مقرنصين مزدوجين يكون هنالك قوس مدبب نافذ من بدن القبة المنارة يستخدم للإضاءة وبواقع ٨ اقواس نافذة وثمانية مقرنصات مزدوجة ويكون العدد الكلي للحنيات والأقواس في كل مستوى (٢٤) وبعدها يوجد (١٢) مستوى يحتوي كل مستوى على (٢٤) حنية للداخل تنتهي بالجوسق الذي اتخذ الشكل النجمي ذات ال(٢٤) رأس ، وتعلوه القبة المضلعة المخروطية البصلية ذات الـ(24) تجويف مقعر قليلاً الى الداخل ، وتنتهي بنقطة وهي مركز استناد الجامور من الخارج، لان في هذا الصرح المعماري الاسلامي معطيات كثيرة اهلته لان يتفرد بخاصية الزمن والفلك ، حيث يمكن شكل(37)



للمتلقي عند حضوره في باحة المسجد قراءة الوقت من خلال الشكل الخارجي لهذه القبة المنارة ، من خلال الوقوف الى الجانب الشمالي الشرقي عند الشروق ليكون الناظر اليها متوسطاً بين قرص الشمس والقبة المنارة وعلى خطٍ واحد ، عند ذلك سنجد إن فواصل الطوب المفخور العمودية (المنشور الثلاثي يعمل كحد فاصل بين الحنيتين) قد أضيئت عند سقوط اشعة الشمس عليها ، وان الحنيات المضاءة من جهة اليسار تمثل عدد الساعات ، اما اجزاء الساعة يمكن ملاحظته على بدن الحنية الاخيرة المجاورة لاخر حنية مضاءة في الصف . شكل(37) اعلاه.

وان الحنيات الغير مضاءة هذا يدل على ان وقتها لم يحن وتكون على جهة اليمين ، ففي هذا الشكل نلاحظ ان الحنيات المضاءة عددها (7) والحنية الثامنة فيها نقطة مضيئة صغير ، وبالفعل فقد رصد الباحث اشعة الشمس الساقطة على بدن القبة المنارة صباحاً الساعة السابعة ودقائق. وتكون الحنيات المضاءة صباحاً الى الجانب الأيسر من بدن القبة المنارة وعند المساء تكون الحنيات مضاءة الجانب الأيمن. شكل (38)

ومن الجدير بالذكر ان قرص الشمس كلما ارتفع تبدأ الفواصل والحنيات بالإضاءة الى ان تتعامد الشمس فوقها تماماً ، حينها يكون شكل القبة المنارة مضيئة وهو الاعلان عن حلول وقت صلاة الظهر وعند حلول الظلال في اعلى القبة المنارة تماماً هو حلول وقت صلاة المغرب ، كما في الشكل (38) اعلاه .

الفصل الرابع

1.4. النتائج :

1- فقد اظهرت لنا هذه الدراسة إكتشاف مهم جداً وهو معرفة الوقت من خلال الضوء والظل على القبة المنارة لمسجد مشهد الشمس ، إذ تم التوصلمن خلال هذا النموذج المتفرد من بين القباب المخروطية في العراق الى إكتشاف (**ساعة شمسية**) ، وهو معطى إنزياحي متفرد لم سظهر سابقاً في النماذج الخاصة بالمساجد الاسلامية .

2- ان الاعداد المستخدمة في انشاء هذا النوع المتفرد من العمارة الاسلامية ذات علاقة منطقية بين الاعداد المستخدمة فيها وكالاتي :

ا- عدد اضلاع قاعدة المنارة (8) وعدد الانتقالات بين القاعدة الاولى الى القاعدة الثانية وبدنها هي (3) انتقالات ، نتلمس من ذلك ان اوقات اليوم الواحد الذي يتواجد فيه ضوء الشمس ما بين الشروق والغروب لليوم الثاني هو ثلاثة اوقات (الصباح والظهيرة والليل).

ب- هنالك علاقة رياضة بين الاوقات والانتقالات = 3× عدد اضلاع القاعدة 8= 24 وهذا العدد يذكرنا بعدد ساعات اليوم الواحد .

ج- ان ارتفاع القبة المنارة هو(25م) باستثناء الجامور(1م)=24 وهو عدد ساعات اليوم الواحد.

د- ان عدد الصفوف (13) اذا استثنينا الصف الاخير الذي فيه مرحلة الانتقال من الشكل المضلع الى الطبق النجمي يصبح لدينا (12) صفاً وهذا العدد يذكرنا بعدد ساعات منتصف اليوم الواحد (الليل والنهار) .

ه- وكذلك فان عدد ساعات شروق الشمس الى غروبها ما يقارب (12) ساعة .

و- وعدد اشهر السنة الواحدة هو 12 شهراً .

ز- ان عدد الحنيات في الصف الواحد (24 حنية) وان عدد رؤوس الطبق النجمي من الداخل والخارج هو (24)، اي بعدد ساعات اليوم الواحد.

ح- ان مجموع اعداد اضلاع القاعدة 8 + اعداد القاعدة الثانية 8+ اعداد الصفوف 13 × وفي كل صف 24 + 24عدد اضلاع القبة البصلية في الاعلى + 3 كرات معدنية في الجامور، نتوصل الى المعادلة التالية : 8+8+13×24+24+3=(355) وهذا العدد يذكرنا باستخدام المسلمين للتقويم الهجري فان عدد ايام السنة الواحدة في التقويم الهجري (355) يوم تقريباً .

ومما تقدم يتوصل الباحث الى ان هذا النموذج متفرد بالقيم الجمالية فضلاً عن القيم والاعداد الرياضية التي تشير كلها الى ان هذا النموذج المعماري له علاقة بالزمن والفلك عموماً ومع الشمس خصوصاً ،وهذا يتطابق مع تسمية المسجد بـ(مشهد

الشمس) ، وهو فعل إنزياحي واضح في البناء العماري الاسلامي والذي حقق نوعاً من التلازم الجمالي والوظيفي بين التربية الجمالية وبين محمولات الذائقة الفنية- انماط الاستجابة الجمالية ، لهذه التحليلات الخاصة بتفاصيل المشهد البصري ، وتفكيك أعدادهِ ومستوياتهِ الرقمية وعلاقتها بالزمن والوقت.

3- لقد كيَّفَ الفنان المسلم جماليات الاشكال الهندسية كالمثلثات الكروية او الحنيات في هذا المنشأ العماري باستخدام المنشور الثلاثي والرباعي ، مما اضفى عليها صفتين الاولى هندسية تدخل في كنف المتانة والقوة والديمومة في هذا النموذج المتفرد والثانية خلق نوع من التنوع في عملية التشكل المعماري والانتقال بين جنسين مختلفين ، اي بين القباب والمنائر، مما حقق تأثيراً متبادلاً بين خصوصية التربية الجمالية والذائقة الفنية في عملية تحليل وتفسير الاتصال الشكلي بين القبة والمنارة .

4- افصح الفنان المسلم عن معطى انزياحي في استخدام خارجي وباطني للمنشأ العماري كاستخدامه للقبة المنارة الحالية فقد اتخذ من شكلها الخارجي وارتفاعها كمنارة ومن الداخل تعامل معها كالقباب ، مما حقق جمالية واضحة المعالم في تفاصيلهِ .

5- أظهرت لنا هذه الدراسة تنظيماً جمالياً فاعلاً إذ ان الفنان المسلم قد نوّع في استخدام الأشكال الهندسية كالشكل المثمن في القاعدة والشكل المضلع في حنيات الصفوف والشكل (الطبق النجمي) في الجوسق والشكل المخروطي في بدن القبة المنارة من الخارج والاشكال المقرنصة من الداخل في حين استخدم الفنان المسلم والشكل الكروي في الجامور .

6- استخدمت التشكيلات الزخرفية الهندسية مثل الاقواس المدببة وانصاف الاقواس والاشكال النجمية والمخاريط والتضليع استخداماً جمالياً يتصل بفكرة التنظيم المنطقي لعملية البناء العماري ، فضلاً عن استخدام الزخارف الكتابية ،مثل كلمة (الله) اعلى الجامور.

7- اتخذ الفنان نسقاً بنائياً منتظماً ومتدرجاً كما في الخارج ، في حين تنوعت تلك الأنساق البنائية من الداخل المخاريط والاقواس النافذة والصماء والتجاويف والحنيات وهو تماهي لفعل الانزياح البصري مع الفعل الجمالي .

8- الصفة الغالبة اللونية المستخدمة في الانموذج هي اللون الابيض لون الجص واللون الاصفر هو لون الطوب المفخور، وان اللون الابيض المصفر هو لون الجص الذي تاثر بفعل عوامل المناخ ، واصبح لونه بالشكل الذي عليه الان بعد تأكسده بفعل(الرماد والنورة).

9- إن هذا الصرح العماري الإسلامي بني بالطوب المعقود، حيث يمكن رؤية ادق التفاصيل من الداخل لهذه المقرنصات أو الحنيات من الخارج التي تمتاز بحركتها الدورانية المتجهة الى الاعلى وبشكل حلزوني وعكس حركة عقارب الساعة.

10- من حيث الأنساق الملمسية فكانت من الخارج مضلعة بانحناءات بسيطة وصماء لا يوجد في تشكيلات زخرفية تمتاز بشكلها المضلع بالقوة والهيبة والشموخ ، وفيها نوع من التكيف والترابط وعمليات الانتقال من شكل الى اخر بسبب الحنيات الموجودة فيه ، كفعل انزياحي يشير الى الزهد والتقشف الذي يحيلنا الى تعزيز جمالية النزعة الصوفية في الفكر الاسلامي .

11- يلعب الفضاء دورا هماً في ماهية المشهد العماري برمته ، من خلال التماهي العماري والانزياح المتشكل مع الفضاء المحيط كفضاء مؤتلف والذي يحقق فعلاً جماليا يضيف سمواً ورفعةً لهذا المشهد العماري متحصلاً بين القبة المنارة مع زمكانية هذا المسجد.

12- ان عدد المستويات الانتقالية في هذه القبة المنارة من الداخل هو =5 انتقالات وان هذا العدد يحيلنا الى التفكر بالارتباط الوثيق بين هذه الانتقالات وبين مواعيد الصلاة وهي (5) فروض في اليوم الواحد ، مما افضى الى تنظيم جمالي بين علاقة الداخل بالخارج .

13- تعدد وتنوع الخامات المستخدمة في التقنيات البنائية للقبة المنارة في مسجد مشهد الشمس كـ(الجص والرماد والزرنيخ العضوي الذي تحتوي عليه المياه الجوفية والطوب المفخور واستخدام المعادن في الجامور الذي يعلو القبة) ،كتنظيم جمالي يحسب للفانا المسلم الذي ابدع في ايجاد تَكيّف رابط مع هذا التنوع المؤتلف للخامات المختلفة ومعطيات التشكل العماري والذي يفضي الى فعل انزياحي يعبّر عن جمالية الموائمة الإظهارية في الصياغات الشكلية والمضامينية لهذا المسجد .

14- ان استخدام الجامور الذي يعلو القبة ، يعد كصفة تزيينيه مشتركة جامعة بين القباب والمنائر وهذه الاستعارة تعمل مع جمالية الفعل الانزياحي الرابط ومعطيات التكيف والتجنيس القابلة للانتقال بينهما كبديل للمعطى الانزياحي ، ففي عدد كبير من قباب المشاهد الدينية العراقية تستخدم الراية بدل الجامور.

15- عمد الفنان العماري المسلم الى استخدام وتوظيف المعطيات الجمالية فضلاً عن الفلكية والرياضية في هندسة العمارة لهذا النموذج العماري باستخدام الأَعْدَادِ وعلاقتها بالفكر الاسلامي من جانب وكذلك علاقتها بالفلك والوقت من جانب اخر ، وهو تناسب علائقي بين المعطى الانزياحي لهذا النموذج وبين معطى التربية الجمالية لطبيعة الاتصال الجمالي بين الشكل ودلالتهِ.

16- ابدع الفنان المسلم في ايجاد نموذج عماري لع معطيات شكلية ووظيفية ترتبط بفعل وزمكانية الموروث الحضاري المادي والروحي لهذا المسجد علي وجه الخصوص.

17- أن سبب تاكيد الباحث على تفرد هذا المنشأ المعماري وايلاءه الاهمية والخصوصية هو ان القبة المنارة بنيت في المكان الذي حدثت فيه معجزة رد الشمس ولم تبنى على قبور احد الاولياء او الصالحين كما في بقية نماذج مجتمع البحث كافة .

18- عدم وجود سُلَّم في هذا النموذج العماري من الداخل او من خارجه، والسُلم هنا جانبي ويحاذي قاعدتها من الخلف، اذ يرتقي المؤذن من خلاله على سطح القاعدة الاولى لرفع الأذان.

2.4. الاستنتاجات:

1- تتصف العمارة الاسلامية بحالة التلازم مع المجال المعرفي ، سواء ما أرتبط منها بالجانب التنظيري أو الجانب التطبيقي، لذلك تُعَبّر العمارة الاسلامية عن ذلك الوسط الذي يتجاذب فيه المجال المعرفي الفني والعلمي .

2- اعتمدت الرؤية التشكيلية في معطيات الازاحة للبناء ألزخرفي للقبة المنارة على بنيتي الارتباط بين ما هو حسي وما هو حدسي، وذلك عبر ملامسة الاثر الجمالي للعناصر والمفردات الداخلة في تشكيلها.

3- يَظهَرُ لنا بان الافصاح عن جوهر الفعل البصري المحرّك لعمليات الادراك والتأثير في المتلقين يلعب دوراً في التشكيل ألزخرفي للبناء العماري الاسلامي من جهة ، والبحث في فاعلية التواصل الشكلي وجمالياته من جهة ثانية.

4- تُعد التشكيلات الزخرفية التي وظِفت الازاحة ومعطياتها ذات خصوصية فكرية ،تحّرر مفرداتها وعناصرها من السياق البنائي التقليدي والانتقال الى مستويات بنائية وشكلية مغايرة ووفق معطيات جديدة ترتبط في إطارها الزمني الجديد .

5- احدث الفنان المسلم صياغات تقنية وملمسية وشكلية جديدة تعمل على إثراء السطح الخارجي والداخلي لهذا المنشأ ، ومحققة مع بنية التكوين المعماري للمسجد الاسلامي منافذاً إيقونوغرافياً متفرداً.

6- تجلت سمة الابهار لنا من خلال النزعة الاشهارية المائزة والتي افصحت عن هوية تلك للقبة المنارة التي تتجلى فيها تلك الروحية والتي اصبحت شعاراً للمدينة الاسلامية وكانت خير هوية لها.

7- يُعد هذا المسجد من الملاذات الروحية التي يلجأ لها المسلمون بشغف والتي جعل منها ايقونة تشد المتلقي وتوجه انظارهم إليها بتناغم مادي وروحي وذات كثافة بشرية .

8- لقد حاول الفنان العماري المسلم تجسيد سمة اللانهائية في معطياته المتجددة وصياغاته المتفردة للـ(القبة المنارة والتي تعتبر سمة مائزة من سمات الفن العماري الإسلامي .

9- إن هذا النوع من العمارة الاسلامية يكون مقاوماً للظروف المناخية والمكانية ويصمد أكثر من بقية الأنساق العمارية الأخرى، والسبب هو ان المعمار المسلم عمد الى توزيع الجهود الفيزيائية بحيث تلافى وجود نقطة ضعف في اي جزء من اجزاء التشكيل الزخرفي ، والذي دعاه الى ان يبتكر هذا الاسلوب المتفرد من العمارة لكي يحقق استقرارية وتماسك ، جامعاً بذلك الصفات الايجابية ما بين المنارة والقبة الاسلامية .

10- ان الإدراك الجمالي للمعماري المسلم يرتبط بمجموعة من القيم والمثل التعبيرية التي يعكسها الفكر الاسلامي والقصدية التي انشأ من اجلها ذلك المنجز العماري.

3.4. التوصيات : يوصي الباحث بما يأتي:

1. ان التراث المعماري الاسلامي هو ثروة حضارية لا بد من العناية بها وحمايتها وادامتها من الاندثار.
2. تسليط الضوء على هذا الانموذج المعماري المتفرد شكلاً ومضموناً من خلال الدراسات الاثارية والجمالية التي تغني الذائقة وتنميها لدى المتلقي.

4.4. المقترحات :يقترح الباحث العناوين التالية:

1. التربية الجمالية وتمثلاتها في التشكيلات الزخرفية للقباب والمنائر الاسلامية المعاصرة .
2. التربية الجمالية واشتغالات العدد في التشكيل الزخرفي للمنائر الاسلامية .
3. جمالية الانظمة الزخرفية في التكوين الفني للمحاريب الاسلامية .
4. فاعلية التربية الجمالية في إظهار الخواص التكرارية للوحدات البصرية في المساجد الاسلامية .
5. جمالية الانظمة العددية وإشتغالاتها في التشكيل الزخرفي للمنابر الاسلامية .

5.4. المصادر

القران الكريم

[1] الباشا ، حسن: مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة، القاهرة،1981.

[2]ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي و أخرون ، ج5، دار المعارف ، ب ت.

[3] صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج1، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1973.

[4] ريد ، هربت ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

[5] الشويكي، فداء محمود : التربية الجمالية في العلوم ،2020.

[6] قاموس المعاني (almaany.com) معجم عربي عربي ، حرف الزاي ،2010.

[7] كوهين ، جان : بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، المغرب،1986.

[8] ابن منظور : لسان العرب ، ج4 ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003.

[9] معلوف ، لويس : المنجد في اللغة ، ط2 ، دار المشرق ، بيروت ، ب . ت .

[10] حسين، خالد : الزخرفة في الفنون الإسلامية ، بغداد ، 1983.

[11] عبده , مصطفى : الإسلام يحرر الفن من القيد الوثني والأسر الكهنوتي , , ط2 , مكتبة مدبولي , القاهرة ، 1999.

[12] مغنيه, محمد جواد : مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات, دار ومكتبة الهلال, ودار الجواد , بيروت,ب ت.

[13] عطية , محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة , عالم الكتب , القاهرة ،2005 .

[14]محفوظ ،عماد محمد : مفهوم التربية الجمالية ووظائفها وأهدافها، منصة اريد بريطانيا،2022 .

[15] بوشتة ، ربيحة : مفهوم التربية الجمالية ودورها في غرس القيم الجمالية والأخلاقية عند الفرد- الطفل، مجلة ابعاد ، مجلد 7 العدد 1، جامعة وهران- الجزائر ،2020 .

[16] البهنسي , عفيف : الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة , الهيئة السورية للكتاب, دمشق : 2009 .

[17] أبن سينا , ابي علي الحسين بن عبد الله : كتاب الشفاء ؛ الفن السادس من الطبيعيات , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , 1988 .

[18] وادي , علي شناوه : دراسات في الخطاب الجمالي البصري , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد ، 2009.
[19] الغزالي , حامد محمد بن محمد : علوم أحياء الدين , المجلد (4) , دار المعرفة , بيروت ، 1982.
[20] سرمك , حامد : فلسفة الفن والجمال : الإبداع والمعرفة الجمالية , دار الهادي للطباعة والنشر , بيروت : 2009.
[21] النجيدي ،حازم راشد: الافكار المعمارية وصيغ التعبير في التوجهات المعاصرة- رؤيه الاستراتيجية، مجلة المستقبل العربي، العدد263،مركز دراسات الوحدة العربية بيروت،2001.
[22] حمزة ، عباس علي: الازاحة في العمارة العربية المعاصرة ،مجلة الهندسة والتكنلوجيا، مجلد28،العدد،2010،22،ص1071.
[23] Nesbitt, K., "Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of the Architectural Theory 1965-1995, Princeton Architectural Press, New York , 1996.
[24] Eisenman, Peter and others,"Reworking Eisenman ،Academy Edition, Ernst, sohr London, 1993.
[25] Clark R.H. and Pause M. , " Precedents in Architecture. ,Analytic Diagrams Formative Ideas and Partis"John Wiley & Sons. ,United States of America (2005).
[26] الامام ، محمد وليد : تحولات الشكل المعماري ، اطروحة دكتوراه، الجامعة التكنلوجية ، بغداد، 2002.
[27]عبد المجيد ،تمارا معتز: الفكرة التصميمية – الاستعارة المعمارية ،جامعة المثنى، 2016.
[28] أفندي ، هالة عبد الوهاب: الاختلاف في النمط المعماري، اطروحة دكتوراه، الجامعة التكنلوجية،بغداد،2006.
[29] فخري، محمد حسن: المآذن العثمانية ، مجلة حراء الالكترونية- ثقافة وفن، العدد 37، 2016.
[30] السيد، وليد احمد: انعكاسات فلكية في العمارة العربية الإسلامية، صحيفة الجزيرة الالكترونية، العدد ١٠٩٩٩، ٤ رمضان ١٤٢٣هـ .
[31] البهنسي ، عفيف: العمارة الهوية والمستقبل ،ط1،دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة،2003.

[32] بحبوح ، محمد قاسم : القبة وتطورها عبر التاريخ ، مركز الفكر المعماري ، سوريا ، 2022 .
[33] السامرائي، صادق: هل الملوية ساعة شمسية، الزمان نت، ٢٠٢١ .
[34] غالب ، عبد الرحيم : موسوعة العمارة الاسلامية ، جروس برس، ط1، بيروت،1988 .
[35] الجابر، مريم: اول مئذنة في الاسلام، موقع العربية الالكتروني ، ابها، 2017 .
[36] الجوهري ، علي ابن الجعد: مسند ابن الجعد الجوهري ، مراجعة عامر احمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997 .
[37] الارمشي، عماد: مئذنة العروس _عروس دمشق، موقع قصة الاسلام الالكتروني، دمشق، 2014 .
[38] شعبة التراث العمراني: معالم المرقد العلوي المطهر، ط١، مجمع الروضة الحيدرية الفكري والثقافي، النجف الأشرف، ٢٠٢٠ .
[39] الشرقي ،علي : الاحلام ، ط1، شركة الطبع والنشر الاهلية، 1963 .
[40] رزق ، عاصم محمد : معجم مصطلحات العمارة الاسلامية ، ط1، مكتبة مدبولي، 2000 .
[41] الجزيرة نت : مسجد قرطبة ، موقع الكتروني، 2015 .
[42] زياده ،عادل محمد : القباب الفاطمية في القاهرة ،ط1 ، مركز الاثار الإسلامية ،مصر ، 2012 .
[43] عبد الحافظ ،عبد الله عطيه :الاثار والفنون الإسلامية ،ط1،القاهره ، 2005 .
[44] حافظ ، علي: فصول من تاريخ المدينة المنورة ، ط3، المدينة المنورة للطباعة والنشر، السعودية، 1996 .
[45] العلبي ، اكرم حسن : خطط دمشق ، دار الطباع ،1989 .
[46] البريري، ابو ذر : النجف في 13 رحلة ، نشرة فرهنگ زيارت ، السنة 3، الرقم2011 .
[47] كيكي، عادل : خمس مساجد مثيرة للدهشة في اسطنبول، موقع ثقافة وفنون ، 2015 .
[48] حسن ، باروين : العمارة المغولية مخططها وتاريخها ، مجلة الدراسات الاسيوية ، المجلد 53، العدد4، 1994.
[49] ليزلي ، أ : تاج محل ، مجموعة ليرنر للنشر،العدد15 ، 2003 .
[50] برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ت : انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1970 .

[51] عبد الرزاق ، جنان عبد الوهاب : جدلية التواصل في العمارة العراقية ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2003 .
[52] عبيد ، كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، 2008 .
[53] مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972 .
[54] الحداد، سعد: مقام مشهد رجوع الشمس في بابل، مكتبة الروضة الحيدرية، 2018 .
[55] العاني، علاء الدين احمد: المشاهد ذات القباب المخروطية في العراق، المؤسسة العامة للأثار والتراث، بغداد ،1982 .
[56] الهروي، ابي الحسن علي بن ابي بكر: الاشارات الى معرفة الزيارات : تحقيق عمر علي ،ط1،مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، 2002 .
[57] المشايخي، خليل ابراهيم : مشهد مرد الشمس للامام علي بن ابي طالب (ع) : مؤسسة الحكمة الثقافة مجلة ينابيع الحكمة ،2018 .
[58] اجيسمان ،المسون : المباني التاريخية في تاناه داتار ريجنسي : إيم عماد الدين، مركز دراسة التاريخ والقيم التقليدية لبادانج ،2004 .
[59] الحيدرية ، دوت كم : البيوت التراثية، مكتبة الروضة الحيدرية ،2018 .

6.4 مجتمع البحث :

مقام السيدة زينب بنت علي(ع) في الموصل

مرقد الشيخ حديد في مدينة حديثة

مرقد السيد عبود في ساحل النهروان ديالى

مرقد الامام نوئيل في العمارة

مرقد الامام محمد الدري بن موسى الكاظم (ع) في صلاح الدين

مرقد النبي يونس في الموصل

مرقد الامام يحيى بن القاسم في الموصل

مرقد الامام الحسن البصري في البصرة

مرقد الامام عون الدين في الموصل

مرقد الامام الباهر عبد الله بن محمد الباقر (ع) في الموصل

مرقد النبي شيت في الموصل

مرقد الشيخ فتحي في الموصل

مرقد السيد ذاكر الدين الاعرجي في سنجار

مرقد السيدة زبيدة في بغداد

مرقد نبي الله ذو الكفل في بابل

مرقد الشيخ عمر السهروردي في بغداد

جامع النوري في الموصل

مرقد الحر بن الرياحي في كربلاء

مرقد الشيخ خضر في كبيسة

مرقد جامع النبي جرجيس في الموصل

مقام مشهد الشمس في بابل

اداة التحليل

ت	العنوان	عناصر التشكيل الزخرفي	5	عناصر العمارة الاسلامية	
1	التشكيل الزخرفي العماري	الشكل، اللون، القيمة الضوئية، الفضاء، الملمس	أ	**المنائر** شبه الهرمية الاسطوانية المنائر الابراج الملوية القلمية المنائر الساعة	القاعدة البدن الشرفة الجوسق القبة الجامور كوات نوافذ
		اسس التشكيل الزخرفي	ب	**القباب** النصف دائرية،الهرمية المضلغة ذات المخاريط المشطرة،المدببة البيضوية،القبة الفيحاء النجمية المقرنصة،القبة الخوذة المذهبة،المحدبة البصلية او الجوافة المخروطية	القاعدة الرقبة بدن القبة الجامور كوات نوافذ
		التوازن ،التنوع والوحدة ، الإيقاع ،التكرار ، التناسب ، الحركة ، التباين ، التضاد ، التناظر، السيادة			
			ج	**الاقواس والعقود**	المدبب حذوة الفرس المفصص الثلاثي

					الطوب المفخور ، الآجر، الحجر، الطوب المزجج والمنقوش ، الجص ، المعدن ، الخشب
2	القيمة العددية في التشكيل الزخرفي	فردي، زوجي، متنوع	6	الخامة المستخدمة في التشكيل الزخرفي	
3	الاشكال الهندسية المستخدمة في التشكيل الزخرفي	مثلث ، مربع ، مستطيل، دائرة، معين، مخروطي، نجمي، مضلع، متنوع			
4	معطيات الازاحة العمارية	التحول الشكلي			
		البلاغي الشكلي			
		التناص والاحالة			
		التدرج والتشكل	7	المود الرابطة المستخدمة في التشكيل الزخرفي	الطين الجص النورة
		الفكري والمعنى			
		الحضور والغياب			
		الابتكار			
		الموروث العماري			
		الروحي والفلكي			
		الهندسي والعددي			

فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة (تحليل استقرائي)
The effectiveness of cognitive criticism in the arts of modernity (Inductive analysis)

م.م عقيل عبد الأمير كاظم

M. M. Aqeel Abdul Ameer Kazem

ا.د ضياء حسن محمود

Prof. Dr. Daia Hassan Mahmoud

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

College of Fine Arts - University of Babylon

aqeelabdalamir@gmail.com

الكلمات المفتاحية: النقد – المعرفي - الفن الحديث – التحليل

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة) ويقع في ثلاث فصول، تضمن الفصل الاول بياناً لـ مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد، اهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها. وقد تضمنت مشكلة البحث الحالي موضوع (فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة) التي شهدت ساحة الحوار الفكري والثقافي حالة من التطور لم يسبق لها مثيل في مراحل الفكر الحضاري البشري السابق ،وتساعد عملية النقد على تفعيل التفكير وتحريكه وتوليد أفكار ورؤى جديدة ولذلك فهو عملية ضرورية للتخلص من الطاعة العمياء والانقياد وعدم طرح الآراء والأفكار من دون تأمل ، فهو يدعو إلى الحرية ، وقد نتج عن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع المعرفي ، أن فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختبارية ، إن الفاعلية المعرفية للفن عامة والفن التشكيلي خاصة تجلت في بحث النقد الفني عن المنهجية العلمية وضوابطها المعرفية التي أدت إلى أن ينفصل الشكل عن المحتوى أو المعنى والذي هو في الحقيقة الانفصال عن الإحالة إلى خارج النص بما يمثله من معاني ، فشغل النقد المعرفي المثقفين والباحثين في ميادين محاوراتهم بين مشجع ومناقش ومتبني ومعارض؛ لذلك كان ظهور النقد المعرفي بمثابة نبوءة بناء سرح نقد جديد قام أساسا على زعزعة أرضية النقد الفني الذي اهترأت آلياته المنهجية بعد أن كان إلى عهد قريب أداة منهجية لقراءة وإعادة قراءة النصوص الفنية لمرحلة

الحداثة، فانعدام الجمال في فنون التي سبقتها والذي شكل المحور الرئيسي لفنون الحداثة في هذه الفترة جعل من الضروري أن يدرس موضوع النقد المعرفي التي أنتجت في نطاق الفنون في فترة الحداثة أمراً لابد منه؛ ومن هنا وجد الباحث ضرورة التصدي لدراسة وتقصي فاعلية النقد المعرفي والمعطيات الفنية التي ظهرت من قبل فناني في فترة الحداثة محدداً مشكلة البحث الحالي في ضوء الاجابة على التساؤل الاتي: ما فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة؟ وكيف تسجد تشكيليا في اللوحة الفنية؟

ويهدف البحث الحالي الى كشف: (فاعلية النقد المعرفي وتمثلاته في فنون الحداثة.)

وحدود البحث: أولاً: الحدود الموضوعية: دراسة مصورات النتاجات الفنية بمواد وخامات مختلفة، ممثلة بفنون الحداثة التي يظهر فيها بشكل واضح فاعلية النقد المعرفي.

ثانياً: الحدود الزمانية: (1865– 1945) ميلادي. ثالثاً: الحدود المكانية: أوربا.

فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وتألف من مبحثين: تضمن الاول (منهج النقد المعرفي في التأسيس والمفهوم)، اما المبحث الثاني فقد عنى بدراسة (المنطلقات المعرفية لاتجاهات الرسم الاوربي الحديث).

واما بالنسبة للفصل الثالث الذي عنى بـ (نتائج البحث) وكانت النتائج التي منها:

1) أهمية النقد المعرفي كونها تكشف تشغيل وظائف النصوص الفنية لمرحلة الحداثة وقراءتها تبعاً لجملة من المحسوسات البصريّة والمؤثرات العقلية والذهنية

2) يؤثر النقد المعرفي على انعكاس التجربة الحسية على الاعمال الفنية الحديثة المتحولة لتصبح فاعلة للنشاطات الثقافية والاجتماعية.

3) النقد المعرفي علم معاصر يبحث في إشكالات قديمة بتصورات ووسائل حديثة، إنه علم يبحث في كيفية امتلاك الذهن البشري المعرفة، وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب، وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة

انتهى البحث بقائمة المصادر.

Keywords: criticism - cognitive - modern art - analysis

Research Summary:

This research is concerned with studying (the effectiveness of cognitive criticism in the arts of modernity) and it falls into three chapters. The problem of the current research included the topic (the effectiveness of cognitive criticism in the arts of modernity), which witnessed the arena of intellectual and cultural dialogue, a state of unprecedented development in the stages of previous human civilizational thought. From blind obedience and docility and not presenting opinions and ideas without contemplation, it calls for freedom, and these new attempts of a cognitive nature resulted in the loss of academic traditions and the artist entering into an experimental process. The cognitive effectiveness of art in general and plastic art in particular was manifested in the research of art criticism On the scientific methodology and its cognitive controls that led to the separation of the form from the content or meaning, which is in fact the separation from the referral to outside the text with the meanings it represents. Knowledge criticism occupied the intellectuals and researchers in the fields of their dialogues between the encourager, the discusser, the adopter and the opponents; Therefore, the emergence of knowledge criticism was a prophecy of building a new criticism theater based mainly on shaking the ground of art criticism, whose methodological mechanisms were worn out after it was, until recently, a systematic tool for reading and re-reading the artistic texts of the stage of modernity. In this period, he made it necessary to study the subject of cognitive criticism that was produced within the scope of the arts in the period

of modernity. Hence, the researcher found the need to address the study and investigation of the effectiveness of knowledge criticism and the artistic data that appeared by artists in the period of modernity, defining the problem of the current research in light of the answer to the following question: What is the effectiveness of knowledge criticism in the arts of modernity? How do you prostrate formally in the artistic painting?

The current research aims to reveal: (The abundance of knowledge criticism and its representations in the arts of modernity.)

The limits of the research: First: Objective limits: Studying the visualizations of artistic productions with different materials and raw materials, represented by the arts of modernity, in which the effectiveness of knowledge criticism appears clearly.

Second: Temporal boundaries: (1865-1945) AD. Third: spatial borders: Europe.

While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, it consisted of two sections: the first included (the method of cognitive criticism in the foundation and the concept), while the second section was concerned with studying (the epistemological premises of the trends of modern European painting).

As for the third chapter, which was concerned with (research results), the results were:

1) The importance of cognitive criticism, as it reveals the functioning of the artistic texts of the modernity stage and reading them according to a number of visual sensations and mental and intellectual influences.

2) Cognitive criticism affects the reflection of sensory experience on modern works of art that are transformed into effective cultural and social activities.

3) Cognitive criticism is a contemporary science that examines ancient problems with modern perceptions and means. It is a science that examines how the human mind possesses knowledge and how to develop it. It examines the relationship between the environment and acquisition, and how memory retains information.

The search ended with a list of sources.

الفصل الأول:

أولاً- مشكلة البحث:

توصف فنون التشكيل على نحو عام، بالفنون المتحولة على وفق أنظمة المعرفة التي تستدعي التغيير بملامح جديدة، وهي بذلك ترفض الثبوت والجمود وهذا الامر يمثل سر حيويتها ونموها، وتأكيدً للرؤية العلمية التي تصف الفن بالمعرفة المشابهة للمعارف الإنسانية الأخرى والنقد كنظام معرفي يقوم بأدوار مهمة يؤثر بواسطتها في شتى مجالات الثقافة ومنها الفنون، كالشعر والخطابة والموسيقى والفنون التشكيلية، فالنقد ذو رسالة متعددة الأبعاد فهو آلية من آليات الخلق والإبداع في تفكيكه للأعمال الفنية وتحليلها وتأويلها بعد أن يستشرف فضاءاته وأبعاده ودواخله ليعيد إنتاجه بخطاب معرفي جديد يقوم عليه، ولهذا أصبح النقد شرط الإبداع وبالتأكيد فالإبداع هو شرط التطور والتقدم. .

فالنقد ومنذ نشأته وهو جزء من تاريخ الفكر والمعرفة والثقافة فهو قائم في سياق تاريخي واجتماعي مرتبطاً بالتحولات الذاتية والموضوعية للمجتمعات فهو يشكل المحور الأساسي للحراك الاجتماعي الثقافي باعتباره الطريق الأمثل لنهضة الأمم كجزء من الوعي الإنساني الهادف إلى إيقاظ الوعي الاجتماعي عن طريق القدرة على الرفض وعدم إلغاء الحق في التفكير والحرية في الرأي والقدرة على الإبداع، فلم يحتدم السجال حول الفن والأدب وعموم الثقافة الأخرى ، إلا من خلال المكانة الخاصة التي أفرزتها معطيات الحضارة الإنسانية عبر تاريخها الطويل.

حيث ذهبت الحداثة بالفن إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة، وحاولت تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير أنساق العلاقات البصرية داخل اللوحة أو العمل الفني، وتحويلها إلى علاقات وأنساق تستدعي الرؤية الخاصة للفنان، التي تلعب الدور الأهم في عالم الحداثة. ومن هنا وجد الباحث ضرورة التصدي لدراسة وتقصي فاعلية النقد المعرفي والمعطيات الفنية التي ظهرت من قبل فناني في فترة الحداثة محدداً مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي : ما **فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة ؟ وكيف تسجد تشكيليا في اللوحة الفنية؟**

ثانياً - أهمية البحث والحاجة إليه:

1) يسلط البحث الحالي الضوء على فنون تعد من الحركات الفنية الحديثة.
2) تعد فنون الحداثة المختلفة ركنا اساسيا في حياتنا الفنية، والتي تعد جزء لا يتجزأ من حياة الفنان والناقد المعاصر.
3) يمثل البحث الحالي دراسة نقدية ومعرفية يسهم في إثراء الأطر المعرفية عامه والنقد المعرفي خاصة.
4) يعد البحث الحالي دراسة نقدية وفنية وهي اضافة للمكتبة العربية والمحلية لظاهرة من الظواهر المعاصرة الثرية والمعقدة
5) يفيد الدارسين في الحقل الفني والنقدي وطلبة الدراسات العليا والمتخصصين بالنقد والفن التشكيلي.

ثالثاً - هدف البحث:

يهدف البحث إلى كشف (**فاعلية النقد المعرفي في فنون الحداثة**)

رابعاً - حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1) الحدود الموضوعية: دراسة مصورات النتاجات الفنية بمواد وخامات مختلفة، ممثلة بفنون الحداثة التي يظهر فيها بشكل واضح فاعلية النقد المعرفي
2) الحدود الزمنية: 1865م- 1945م.
3) الحدود المكانية: أوربا.

خامساً - تحديد المصطلحات وتعريفها:

1- النقد المعرفي:

عرفه (الحياني) تجربة الوعي في ضوء علاقتها بطريقة عمل الذاكرة، وعلاقتها بالتاريخ والثقافة ومجمل معارفنا، وأثر كل ذلك على طريقة التصور التي نمارسها في فهم الوجود والتعبير عنه معرفيا، جامعا بين الحقول المعرفية النفسية

والفنية والتجربة الإنسانية المتعالقه مع واقعها المعيش (الحياني، محمود خليف خضير،ص 7)

وعرف انه "علم معاصر يبحث في إشكالات قديمة بتصورات ووسائل حديثة، إنه علم يبحث في كيفية امتلاك الذهن البشري المعرفة، وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب، وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة" (عبد الإله سليم، ص 8) .

التعريف الإجرائي للبحث:

(التوجهات في النقد الفني المعرفي لكشف منظومة الأفكار المترابطة في سياق العملية الإبداعية في ضوء الامتداد التاريخي والثقافي في حقول المعرفة الإنسانية وما يترتب عليها من تطورات عقلية وذهنية وحسية في فنون الحداثة)

المبحث الاول:

منهج النقد المعرفي في التأسيس والمفهوم:

تكون مهمة النقد المعرفي بصفته حاملاً للمعرفة أو مصدراً لرؤية ثاقبة متفحصة حول الخصائص والسمات الكفيلة ، بتوفير القدرة المعرفية الكافية لإصدار حكم الحقيقة أو القيمة المعرفية حالما يقتنصها وان هذه السيرورة في النقد المعرفي تجعله في مرتبة واحدة مع غاية الامتاع في الإبداع الفني ، والذي تقوم به أنواع أخرى من النقد الذي يعمد أساساً في تقويم النص وفقاً للتجربة التي تستند بالدرجة الأولى إلى مهارات ومواهب يمتلكها الناقد بالفطرة والدربة والممارسة في الوصول إلى الوعي الإنساني الكامن في أعماق النص الفني(هيرنادي، بول ، ص160). ومنها ما يكون مكتسباً من الدين واللغة والتراث والثقافة والحضارة، وغيرها من المصادر التي تشكل في الوعي الإنساني بنى فكرية نسقية . ومن ذلك الخزين المعرفي يشتغل النقد المعرفي في عملية الكشف والتحليل والتفسير من خلال هذه البني الفكرية النسقية السائدة في العقل الإنساني، والمتمثلة في القوى والملكات العقلية من: تصور وإدراك وتخييل وغيرها من الملكات المنتظمة في التمظهرات النقدية المصاغة في التعبيرات (ابراهيم منصور تركي) .

ومصطلح (النقد المعرفي) من المصطلحات التي لها علاقة وثيقة بالمعطيات الحضارية من جهة المعرفة ؛ لأنه قائم على الإدراك المنظم والشمولية في المعارف ، وهذان الأمران يعدان من مقومات الحضارة لاسيما في وجهتها الفنية ومن هذا الاعتبار فإن التداول به على مستوى البحث النقدي يأخذ أشكالاً عدة ، فقد يصرح به مطلقاً عند من يرى انه مصطلح له توجهه العلمي ويتجه نحو التناول الشمولي في وظيفته ومهمته

، وقد يشار له بمسميات أو مصطلحات أخرى ، وذلك من باب الإفادة من إمكانية توليد المصطلحات بالدلالة ، وان كانت هذه المصطلحات المولدة لا تحيط بكل مقتضيات النسقية التي يصنفها (النقد المعرفي) ولكنها تشير إلى الاتجاه العام الذي يتناوله هذا النقد من التنظيم المعرفي والمعرفة الشمولية . وقد تم تداول مثل هذه المصطلحات المولدة بشيء من التبسيط، وفي بعض الأحيان بتوصيفات: إما عابرة وإما مفسرة لحالة نقدية خارجة عن إطار المصطلحات النقدية المعروفة تحت مظلة النقد الأدبي : كالنقد اللغوي ، والنقد الفني ، والنقد الانطباعي ، والنقد الموضوعي ، وغيرها من المصطلحات التي أخذت مكانتها على الساحة النقدية ، ومن بين المصطلحات المولدة المتداولة : (النقد العلمي)، أو(النقد المنهجي) (محمد مندور، ص5)

المرجعات الأساسية للنقد المعرفي

أولا: نظرية المعرفة (الأبستمولوجيا)

فرع من فروع الفلسفة هي مبحث في مبادئ العلوم وفي الأصول المنطقية لهذه المبادئ تعني علم المعرفة ، تبحث في أصل المعرفة ، وبنيتها ومفاهيمها ومصداقيتها، إذ أن تبلور مبحث الابستمولوجيا في الفلسفة الحديثة اقترن بأسماء مدارسها العقلية والتجريبية والنقدية ، واختلفت الآراء في وضع أسس الابستمولوجيا إن التميز الدقيق بين الابستمولوجيا وفلسفة العلوم يعد من الأمور الصعبة جداً فلذلك يعتبر إن العلاقة بين الاثنين هي علاقة جزء من كل ، فذهب بعضهم إلى أن العصر الذهبي لنظرية المعرفة ، ويرى آخرون هو الواضع الحقيقي لنظرية المعرفة ، وتجد من يقول "أن الميلاد الرسمي لنظرية المعرفة كان مع ظهور المشروع الكآنتي لنقد العقل " (الطويل، توفيق ،ص 349) .

وعلى الرغم من محاولة الفرنسيين في التمييز بين نظرية المعرفة والابستمولوجيا إلا إنهم لم يفصلوا فصلاً تاماً ومطلقاً بينهما ولعل هذا ما أكده (لالاند) عندما قال: "علينا إذاً التفريق بين الابستمولوجيا ونظرية المعرفة على الرغم من كون الابستمولوجيا بمدخلاتها وتساعدها، فهي تمتاز عن نظرية المعرفة بأنها تدرس المعرفة بالتفصيل وبشكل بعدي في مختلف العلوم أكثر مما تدرسها على صعيد وحدة الفكر" (لالاند، اندريه، ص356).

أنماط المعرفة:

1 – المعرفة العلمية: - أنها معرفة قائمة على العلم في تحصيل معطياته، في الواقع هي معرفة شاملة بالفعل وخصائصها (التعميم والشمولية. الدقة والتكميم. اليقين. التجريد. الموضوعية. النسبية. التعليل. التصحيح الذاتي. الواقعية. الوضعية.) ، وتتميز المعرفة العلمية عن غيرها من المعارف بكونها معرفة منظمة ومتناسقة تقوم على المنهج العلمي ، ويمكن بسهولة تمييزها عن الأسطورة أو الخرافة وهي تختلف عن المعرفة البسيطة التي تعتمد على الخبرة الشخصية للأفراد أو المعلومات المنقولة عن خبرات شخصية بدون رابط أو منهج محدد(محمود حياوي حماش،ص65). وتعتمد المعرفة العلمية على القياس والتجارب وتستعين بالآلات الدقيقة التي تكشف للإنسان عما تعجز عن بلوغه حواسه، وتخضع النقد الصارم والمراجعة المتواصلة ، إن المعرفة التي لا تنطبق إلا على حالة واحدة ليست معرفة علمية، بل هي رؤية ذاتية جماعية (محمود حياوي حماش،ص69)

2 - المعرفة الإنسانية : وهي مجموعة المشاعر والإحساسات المادية التي يحصل عليها الإنسان وهي تمتاز بأنها بسيطة ساذجة خالية من الدقة والتعمق والوضوح ، هي معرفة غير ثابتة مزعزعة لا تدوم ، وأنها مختلطة ومتشابكة القواعد والأسس ، والمعرفة الإنسانية على نوعين: (الرفاعي ، عبد الجبار، ص124)

الأولى :- الأحاسيس البحتة وهي مؤقتة لا علاقة لها بذكريات الماضي ولا بأخيلة المستقبل.

والثانية :- هي ما تشترك النفس في عمليته ، وهو منظم ثابت يتناول ماضي الحياة وحاضرهاومستقبلها، وهي التي يقوم عليها المعارف الإنسانية ،لأن الحاضر والمستقبل يظلان مظلمين إذا لم يتضحا بنور الماضي والماضي لا يبقى منه شيء ، لو كانت المعرفة مقصورة على القسم الأول ، لكانت عبثاً ومعدومة الفائدة . أهم مميزات المعرفة الإنسانية: (محمد غلاب ،ص20-22)

أ- إن المعرفة الإنسانية مقصورة على النواحي المادية والاجتماعية من الحياة .

ب- إن المعرفة الإنسانية فطرية توجد في كل إنسان .

ت- إن المعرفة الإنسانية معرضة للتغير والتأثير بالغريزة والعاطفة

3 - المعرفة الدينية :- المعرفة الدينية أو الربانية وهي المعرفة التي يكشفها الله للإنسان ، والله عز وجل معرفته غير محدودة يلهم بعض الناس المختارين ويوحي لهم بتعاليمه ليحملوها على الناس، وتكون متاحة أمام جميع الجنس البشري ، وتمثل هذه المعرفة عامة على لسان (الرسل والأنبياء) كما توجد في الكتب السماوية المقدسة ،

وبالنسبة لليهود والمسحيين توجد في الكتاب المقدس ، وبالنسبة للمسلمين توجد في القرآن الكريم ، وغيرها من الكتب الدينية لمختلف أجناس البشر (نيللر،ج. ق ،ص46)

4 - المعرفة التجريبية: - نتوصل إليها من خلال الحواس، وان كان العقل له دور في تجريد المدركات الحسية وتعميمها، ويستفاد من المعرفة التجريبية في العلوم التجريبية، مثل (الفيزياء والكيمياء وعلم الأحياء).

5 – المعرفة العقلية :- العقل له دور رئيسي في التوصل إلى المعرفة ، وان كان يستفاد من المعطيات الحسية والتجريبية كمنشأ لانتزاع المفاهيم أو لتشكل بعض مقدمات القياس ، ومجالات المعرفة (المنطق ، والعلوم الفلسفية ، والرياضيات) (اليزدي ، الشيخ محمد تقي مصباح ،ص50)

6 - المعرفة الحدسية: يقصد بالحدس المعرفة التي يصل إليها الإنسان من دون إن يستطيع البرهنة على صحتها ومصدرها، يكون عادة إحساساً أو شعوراً داخلياً أو يطلق عليها أحيانا في استعمالاتنا العادية (الحاسة السادسة) والحدس أكثر طرق المعرفة اتصالاً بشخصية الفرد، وهو يحدث على أساس ما يطلق عليه علماء النفس اسم المستوى الأدق من الوعي أي تحت الشعور، هو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعور الوجداني وكثيراً من الناس ينظرون إلى الحدس هو المصدر الحقيقي الوحيد للمعرفة (نيللر ، ج . ق ،ص46)

ثانيا: اللسانيات المعرفية

فيما يتعلق بعلاقة النقد المعرفي باللسانيات المعرفية فإن هذه العلاقة تعود إلى نهاية القرن وقد أفاد النقد المعرفي من أربع نظريات قدمها علم الدلالة المعرفي، الأولى هي نظرية المخطط الصوري " تكون الصور البلاغية صوراً مجازية معتمدة على صور يرسمها العقل البشري حسب الوسائل المادية المحسوسة لاستيعابها".(دلخوش جار الله حسين دزه يى ،ص61) أما النظرية الثانية فهي "نظرية الأحياز العقلية وتتلخص في أن صناعة معنى معين تكون بالانتقال من العالم الواقعي إلى عالم الذهن، وتجليات هذا في اللغة كثيرة، ومن أبرزها أسلوب الشرط والتمني، ، يكون بلوغ المنى أمراً ذهنيا غائباً عن الواقع الحالي، وكذلك حينما يتمنى المرء شيئاً ما، فيتصوره بصورة مستقبلية".(دلخوش جار الله حسين دزه يى، ص62) أما النظرية الثالثة فهي: "نظرية الأطر أو الأطر الذهنية ويقصد بها أن المفهوم الواحد يحتوي على مجموعة أطر، فعملية إنشاء المعنى قائم على تأطير المفاهيم المشتركة والإنسان يدرك مفهوماً واحداً بمفاهيم مقترنة به كما في معنى المطعم مثلاً الذي يستدعي فهم مفاهيم أخرى مرتبطة ومقرونة به، أو مفهوم البيت الذي يفهم منه كل ملحقاته من الغرف والحديقة والسطح والفناء، وهذا ما سماه القدماء بدلالة التضمين".(دلخوش جار الله حسين دزه يى

،ص62) والنظرية الرابعة هي "نظرية المجاز المعاصر لـ (لايكوف) التي بينها في كتابه (The Metaphor We Live By) ، وهذا الكتاب يؤكد أن اللغة كلها مجاز واسع".(دلخوش جار الله حسين دزه يى ،ص61)

ثالثا: علم النفس المعرفي:

يعد علم النفس المعرفي فرعاً من علوم النفس، شاع المصطلح (المعرفي) بهيأة واضحة في الدراسات النفسية ضمن ميدان علم النفس المعرفي، نما هذا العلم " يهتم بمسالك إنتاج الدماغ البشري للمعرفة وتنظيمه لها بطريقة التفاعل بين الذهن والمحيط البشري وأشكال تخزين المعلومات واستعمالها وفق التصورات الذهنية، فيهتم علم النفس المعرفي بالنشاط الذهني المتمثل بعمليات الانتباه والإدراك والتفكير والتذكر وغيرها من أنشطة الفكر"، فظهر علم النفس المعرفي الذي التزم مبدأ التجربة فعلم النفس المعرفي هو محرك العلوم المعرفية؛ فهو يدرس العمليات المعرفية من إدراك وانتباه وذاكرة ولغة،(الأزهر الزناد ،ص24) وهو الذي مهد للعلاقة بين النقد المعرفي والعلوم الأخرى، فهو "الفرع من علم النفس الذي يعمل على اكتشاف كيف تتم العمليات المعرفية المرتبطة بالإدراك والانتباه والتفكير واللغة والذاكرة والتي تُستنتج أساساً من السلوك".(جاري ر.فاندنبوس ،ص516)

إن النقد المعرفي "يوظف منجزات علم النفس المعرفي واللغويات المعرفية خصوصاً والعلوم المعرفية عموماً في الوصول إلى أعماق الوعي الإنساني الكامن في أعماق النص".(ابراهيم منصور تركي)

رابعا: علم اجتماع المعرفة:

علم اجتماع المعرفة فرع جديد من فروع علم الاجتماع في مجال العلوم ، يركز فيه الباحثون والمنظرون على المعرفة ويعرفون على أنهم عمليّات مؤسّسة اجتماعيًا ، وعلى هذا النحو، يُفهم من المعرفة كونها إنتاجًا اجتماعيًا، ظهرعلم اجتماع المعرفة على نطاق واسع في ألمانيا مطلع القرن العشرين مع أبحاث (كارل مانهايم) ، ويسعى علم الاجتماع المعرفي إلى فهم الصراع الايديولوجي للتفكير الاجتماعي، ذلك أن (كارل مانهايم) يعتبر من الأوائل الذين أسسوا لهذا المبحث الاجتماعي الذي يحدد المعرفة الاجتماعية كرؤية جديدة مع التحول الابستمولوجي إلى علم الاجتماع المعرفي الذي يبحث العلاقة بين المعرفة والمجتمع(كارل مانهاىم ،309ص)

علم الاجتماع المعرفي استطاع معالجة المعرفة بأسس معاصرة ليفتح المجال أمام علماء الاجتماع للبرهنة على الخلفية الاجتماعية للمعرفة وتبريرها، ويصبح برنامجا

يتمثل في جملة من الأسئلة والتوجهات المنهجية، غرضها دراسة المحددات الاجتماعية للمعرفة ولاسيما المعرفة العلمية ويهتم علم الاجتماع المعرفي بالمجتمع من خلال دراسة الأبعاد الاجتماعية و محدداتها المعرفية ، كما يهتم بالطريقة التي تتطور بها الأفكار الاجتماعية ، كما يكشف عن العوائق التي تقف أمام تقدم المعرفة لهذا كانت المعرفة عند علماء الاجتماع تعبر عن الحقيقة و التصديقات العقلانية للممارسة الاجتماعية كتدعيم للمعرفة المكتسبة بمختلف أشكالها ، ذلك أن المجتمع فقط من يستطيع إنتاج المعرفة وإبراز الحقيقة (ر.بودون، وف.بوريلو ،529).

اسلوب المنهج المعرفي (التحليل الشمولي المعرفي):

تمثل التحليل الشمولي بالأساليب المنهجية المعرفية جزءاً من اهتمامات علماء النفس لتبيان الحدود المشتركة بين الاساليب المعرفية والشخصية، فلقد وجد العلماء حاجة متزايدة لتوحيد المفاهيم الخاصة في مجال تلك الاساليب. حيث يستخدم التحليل الشمولي المعرفي في الوقت الحاضر لتحديد الفروقات بين المتلقي (الناقد) على أساس تجميع الخصائص الفردية في انماط كلية متمايزة، بحيث لم يجعل هذا التصنيف لغرض المفاضلة بين نمط وآخر حسب، وانما لغرض تحديد مجموعة الخصائص والمواصفات الكلية الشاملة التي تميز ذوي الاساليب النقد المعرفي المختلفة في تعاملهم مع الموضوعات المختلفة (نادية شريف ، وقاسم الصراف ،ص115)

نجد ان مفهوم الاساليب المعرفية بوصفها مفهوماً قد تعددت مصطلحاته او مسمياته بحيث جعل من هذا التداخل ان يظهر عند تناول الاسلوب النقد المعرفي الواحد بين أبعاد وأبعاد أخرى من اساليب معرفية مختلفة، بحيث يمكن دمج بعض هذه الابعاد، نظراً للتشابه فيما بينها، ولعل وجود هذه التسميات المتعددة للأساليب المعرفية، والتداخل بين الابعاد قد يرجع الى اختلاف النظرة الفلسفية او المنظور المتبنى او الطريقة المنهجية المتبعة في دراسة كل منها (الفرماوي ، حمدي علي،ص10).

ومع التسليم بأن الأساليب المعرفية عموماً قد تعددت مُسمياتها واعدادها ، الا ان الاسلوب النقد المعرفي (الشمولي ـ التحليلي) قد تعددت مسميات المفاهيم الخاصة بأبعاده من باحث لآخر ، بيد ان كل هذه التسميات وما تبعها من تصورات قد يرجع الى اختلاف التصور النظري وراء كل باحث اكثر من كونها اختلافات في شرح او تفسير الظاهرة نفسها ، وفي هذا المجال تبين ان هناك بعض المفاهيمالتي تُستخدم بدلاً عن مصطلح الاسلوب النقد المعرفي (الشمولي ـ التحليلي) (الفرماوي ، حمدي علي ،ص15) ، مع وجود نظام معرفي لدى الناقد، هو وجهة نظر منظمة تدور حول كيف، ولماذا؟ يؤدي العقل الانساني وظائفه، ان الاسلوب النقد المعرفي هو الطريقة التي يستقبل بها الناقد الخبرة، وينظمها، ويسجلها ، ويخزنها ،وبالتالي يدمجها في مخزونه المعرفي،

حيث يمكن التعرف على الاساليب المعرفية من خلال تحليل ما ينتجه الفنان وما يفعله على السطح البصري ، حيث ان بعضهم يُجري عمليات استقرائية بينما يستخدم بعضهم الآخر عمليات استنتاجية ومنهم من يستعمل الاسلوبين معاً وهذا النظام معرفي مدرك بالتصنيف و التصورات هي : (Davis, A, p446)

1) التصنيف الوصفي أو التحليلي: ويقوم على أساس التشابه في العناصر الفيزيقية او المادية بين المدركات.

2) التصنيف الاستدلالي: ويشمل التصورات التي لا تنتمي مباشرة في تعليلها الى جوانب وصفية، بل تعود الى معانٍ تجريدية.

3) التصنيف الارتباطي: ويشمل التصورات التي تقوم على أساس العلاقة الوظيفية للموضوعات المُدرَكة، وهذه العلاقة يمكن ان تكون مكانية أو بينية أو زمانية

المبحث الثاني:

المنطلقات المعرفية لاتجاهات الرسم الاوربي الحديث

ظهرت المدرسة الانطباعية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر وهي الأكثر انتشار في الوسط الفني من حيث أنها أحدثت ضجة في عالم الفن، لقد كانت الحياة في باريس انفتحت على موجة من الشباب الثائر على القيم الثابتة التي احتلت جميع مجالات الواقع الفرنسي وكانت نزعة التحرر والانطلاق في نفوس الشباب(محمود أمهز،ص17) وأدرك الانطباعيون ضرورة التحرر التام من المواضيع المتسمة بحرفة النقل عن الطبيعة والتحول الى تصوير المشاهد اليومية وتسجيل اللحظة العابرة من خلال الخروج من المراسم والتصوير بحرية لقد وجد الانطباعيون بالفنان (ادورد مانيه) النافذة التي تعمل على تطوير إمكانياتهم المعرفية ، فقد استطاع أن يحدث تلك الهزة ليس فقط بتقويضه أسس المدرسة الأكاديمية شكلاً ومضموناً وإنما من خلال النقد المعرفي بمواقع التفسخ والخلل الاجتماعي الذي كان المجتمع البرجوازي يرفض حتى ذكرها ، كما في لوحة (الغداء على العشب) شكل (1) التي كانت رمزاً للتمرد على التقاليد الأكاديمية والذوق العام وذلك من خلال المرأة الجالسة الغير محتشمة والتي وضعها دون تبرير موضوعي (حسب ادعائهم) لكن أراد من خلالها كشف الستار عن العادات السيئة لذلك المجتمع وبذاتية متحررة واضحة سمحت للمشاهد بالتأويل والتفسير، وبذلك يتحول التأثير الشكلي الى معرفة للقيمة الجمالية التي جددت رؤية الفنان المتميزة بعدما كانت هذه الرؤية واقعة في حدود الخيال ، وقد أخضع الفنان لاحقاً الخطوط والألوان في عمله الفني ليمزجها بعواطفه ومشاعره لذاتيته الخاصة(عطية ، محمد حسن ،ص27).

شكل (1)

ومـع ظهـور (التعبيريـة) فـي ألمانيـا نهايـة العقـد الأول مـن القـرن العشرين للتخلص من عبودية القيود القديمة وموضوعاتها وإعطاء حرية أكبر للفنان، على أساس انه تعبير عن الذات وعن المشاعر. كما إن رسوم الفنان (فان كوخ) بالرغم من كونها ذات نزعة روحية ؛ على اعتبار انه يرى بأن " الرسم أو العمل في الفن نوعاً من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين "(Cumming ، Robert p33,) ، وتعد لوحة (آكلوا البطاطا) شكل (2) من لوحاته المهمة التي جسدت حالة اجتماعية بالمعاناة وخاصة الفقراء من العامة فرسمهم بوجوه بائسة يستنيرون بفانوس وهم على مائدة العشاء ونجده تارة يرمز للفقر التي ينسبها لفلاحة وقد تشربت رطوبة الارض وتفطرت كما تفطرت التربة وباتت أخاديدها تعكس الهم والاسى والحرمان ، لقد منح (فان كوخ) رسومه طابعاً نقديا معرفيا اجتماعيا ذو حس وجداني عالي من خلال استخدامه للألوان الاصطلاحية التي رمزت لدواخله وعبرت عن مآسيه وحزنه وفلسفته تجاه الحياة وهو يصرح "بدلاً ان انقل ما هو امام نظري ، فاستخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي"(محمود أمهز ،60).

شكل (2)

ونشأت في فرنسا المدرسة الوحوشية من قبل مجموعة من الفنانين الذين إهتموا بالفنون القديمة والبدائية والفنون الشرقية والعربية واليونانية والافريقية، وتعد إحدى المدارس المهمة التي ظهرت في القرن العشرين و يقف الفنان (غوغان) في البحث عن صيغ معرفية جديدة في التعبير من خلال التأليف بين الطبيعة والفكرة التي

تختلج في نفسه وعرضها في مساحات بسيطة وملونة بأشد الألوان غزارة ، وسعى (غوغان) في تمثيل الطبيعة بهيئة معرفية نابعة من ذاتيته الخاصة لا يبالي بتغيير ملامح اشكالها أو الوانها أو تشوهها مؤكداً على ارادته الحرة تأكيداً لذاتيته أمام الموضوع الذي اتخذ منه ذريعة لتجسيد المعرفة النفسية مؤكداً على الأحلام ورموزها وفق مقولته : "احلموا أمام الطبيعة واستنجوا جوهر ما ترونه ثم ارسموا ، ان القبيح يمكن أن يكون جميلاً ، والخيال الحر لا يمكن أن يتغير"(كريم الشيخ إسماعيل ،ص116) كما في الشكل (3).

شكل (3)

ان التكعيبية ثورة معرفية أدائية تضاف الى رصيد تاريخ الفن الحديث ولاسيما فن الرسم، ركز الفن التكعيبي على الصفة الادراكية للشيء بتحويله من حالة الى حالة اخرى على وفق قوانين رياضية، أي اختزال الطبيعة الى شكلها الجوهري بخلاف ما سبق باعتماده على تحليل عنصر الضوء الذي تم استبعاده ، فتحول الشكل ضمن مفهوم الفن التكعيبي الى بناء هندسي كالمكعبات، واستبدل المنظور التقليدي بالمنظور الهندسي ومن الفنانين الذين أسسو المدرسة التكعيبية الفنان (بيكاسو) ولقد احتدمت مشاعره و في المأساة التي رسمها في لوحته (الجورنيكا) الشكل (4) التي مثلت الخيال الخصب والتحريفات للاشكال ، فوظفت المعرفة النفسية والاجتماعية للإيحاء بتلك الفاجعة كالحصان الجريح متمثلا لبلاده ، والصيحة التي يطلقها الإنسان المرتعد للحرية ، ونور المصباح المرفوع ضمير الإنسانية ، والفرس الهائج صرخات الثورة والحروب (قاسم حسين صالح ،ص44) .

شكل (4)

اما الدادائية مرتبطة بثورة الفنان على الواقع شكلاً ومضموناً، ونادت باللامبالاة والتخلص من كل ما هو معروف من القيم، والهدم عندهم هو الإبداع وكانت أنشطتهم تتركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق الإعمال الفنية ومحوراً للفضائح ، وكان هدفها الأسمى هو أثارة حفيظة الجمهور (بروكر ، بيتر ،ص78). إذ سمح (مارسيل دوشامب) لنفسه أن يتجاوز كل الأعراف المعرفية والتقاليد الفنية السائدة ، وكذلك معايير المؤسسة الفنية ، عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، وبإنتاجه ما أسماه بـ (الأشياء الجاهزة) ،وبهدف السخرية من الصورة البرجوازية للعالم ، فقد عمد الفنان إلى إضافة شاربين ولحية عندما أعاد رسم (الموناليزا) (محمود أمهز ،ص161) ، كما في الشكل (5) إذ اعتمد على شمولية النقد المعرفي بالتحليل الفرويدي ، والذي يقول إن (الموناليزا) كانت رجلاً ، لأن إلقاء نظرة متأمّلة على لوحة (دوشامب) هذه أمر يطرح عدّة أسئلة حول الذوق والجمال ، ولكنه لا يأبه لأسئلة كهذه ولا يجيب عنها ، وبما أنه يعتمد التحليل الفرويدي ، إذن هو (يفكّر) ويلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كعنصر رئيسي في الإنتاج الفني (عبود عطية ،ص193) .

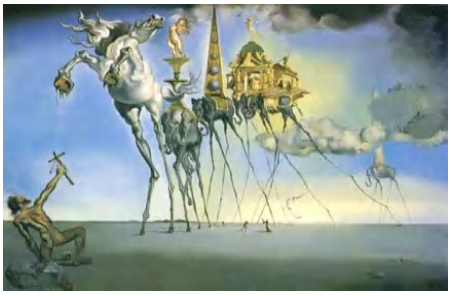
شكل (5)

وتمثل المدرسة (التجريدية) اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين ، وارتبطت ارتباطا باللون والأشكال المجردة التي تهدف إلى تصوير الموضوع الداخلي او الخيال ومع كل هذا اهتمت المدرسة التجريدية بالأصل الطبيعي ورؤيته من زوايا نفسية، تزعم هذا الاتجاه الفنان (كاندنسكي) حيث طرأت على اعماله مجموعة من المتغيرات العامة فالأشكال المستقلة غير المتبلورة التي تتزاحم في لوحاته التي رسمها والمتميزة بالفعالية فإظهار الأشكال الهندسية المحكمة كالدائرة والمثلث والمستطيل، وأسهمت أحياناً في هذا التطور ولكن قد يكون هناك شك متنام في اندفاعه الذاتي والطبيعي في طريقة المعالجة التي لعبت دوراً مهماً في توحيد أعماله المبكرة والتي

تحثه بأن يختار طريقة أكبر عقلانية لتميزه عن غيره من الفنانين. وكان يقول "ان الفن يجب ان ينبثق قبل كل شيء من ضرورات داخلية يشعر بها الفنان ولا يعتمد على عوامل خارجية (نعمت إ سماعيل علام ، ص173). الشكل(6)

شكل (6)

وتعد (السريالية) من المدارس المهمة في تاريخ الرسم الحديث في القرن العشرين وذلك لأنها قامت على نظريات حديثة في علم النفس المعرفي، اذ جمعت بين مظاهر الدادائية المناهضة للمنطق وبين استلهام عالم الاحلام من دون رقابة العقل الواعي ، وتهدف الحركة السريالية في الفن الغوص في اعماق اللاشعور للبحث عن مصادر الهام الفنان بعيد عن الرقابة التي يفرضها العقل(نعمت إ سماعيل علام،ص 184) و يعد الفنان (سلفادور دالي) متعدد النقد المعرفي بتأثره بعدة مدارس فنية ، وقرأ افكار العالم النفسي (فرويد) وتأثر به في تحليله للنفس البشرية فرسم لوحات (ميتافيزيقية) وكانت من اروع لوحاته واستعماله لتقنية أيهاميه واقعية ، دقيقة التفاصيل : تقنية رجعية حسب تعبيره ، وهو يصور التفاصيل الدقيقة، ويصل بذلك الى واقعية كأنها صورة فوتوغرافية لأحلام صورت باليد لذلك لا يستغرب ان تكون اعماله الاكثر نجاحا هي تلك اللوحات الصغيرة الحجم الاقرب الى المنمنمات ومنها : اللذات الملهمة ، ملائمات الرغبة ، شبح الاغراء ، الساعات الرخوة (مادوكس ، كونروي ،ص35). كما رسم موضوعات دينية بمضامين معرفية عالية في لوحة (إغواء القديس انطون) شكل (7) فعمد على تحوير الحيوانات بأشكال غرائبية ذات أرجل طويلة نحيفة، وهي تهاجم ذلك القديس الذي التجأ الى الصليب فرفعه بوجه الحيوان الهائج ، وبهذا نرى ان (دالي) قد جعل من الصليب معرفة للخلاص مستمداً دلالة هذا من الفنون القديمة ، واسلوبه البعيد عن الواقع وكان قريبا من التجريد حيث يطلق الفنان خياله بدون مراقبة العقل الواعي(نعمت إ سماعيل علام ،ص188)



شكل (7)

الفصل الثالث: نتائج البحث

1. أهمية النقد المعرفي كونها تكشف تشغيل وظائف النصوص الفنية لمرحلة الحداثة وقراءتها تبعاً لجملة من المحسوسات البصريّة والمؤثرات العقلية والذهنية
2. يؤثر النقد المعرفي على انعكاس التجربة الحسية على الاعمال الفنية الحديثة المتحولة لتصبح فاعلة للنشاطات الثقافية والاجتماعية.
3. النقد المعرفي علم معاصر يبحث في إشكالات قديمة بتصورات ووسائل حديثة، إنه علم يبحث في كيفية امتلاك الذهن البشري المعرفة، وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب، وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة
4. الحداثة تقودنا إلى ارتياد آفاق جديدة في التحليل النقدي... دفع لآبتداع أدوات نقدية مغايرة تعادي صنمية التذوق، وتعتمد منهج اللا منهج (تفجير النص) في تناول الظاهرة الأدبية المعرفية والثقافية، وفك شفراتها
5. ان للاكتشافات العلمية التي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر لها دورا كبيرا وفعّالا وجوهريا أسهمت بتطورات معرفية صاحبت تاريخ الفن حتى النصف الاول من القرن العشرين
6. أدت الى سلسلة من التحولات الجذرية وأخرى طفيفة سواء كانت على مستوى الشكل أو المضمون أو تكنلوجيا فن التصوير فالحداثة اكدت على اعطاء اهمية خاصة للعقل مصدرا للنقد المعرفي وأدراك المعرفة
7. أصبحت الحداثة مبدا لكل نشاط علمي ومرجعا لكل معرفة، وقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من أبرز المدارس الفنية منها الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية الدادائية والسريالية

8. تمثل النقد المعرفي الحالة النفسية في التعبيرية عن طريق الجمع ما بين السايكلوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة وبين الوجدان المشحون بالعاطفة فنتج منجزا تشكيليا لا يهتم بالجمال فحسب بل نقل مشاعر الفنان العارمة التي أحسها ازاء الموضوع وبذاتية متفردة.
9. تعد التكعيبية ثورة في طريق العلم والمعرفة، بل في طريق استيعاب الرؤية الشمولية للنقد المعرفي، فالرسامون التكعيبيون ورفضوا تصوير الانفعالات واهتموا بإبراز الزوايا واستخدموا الألوان المحايدة واهتموا بالشكل أولا ثم اللون وتشويه معالم الشكل الطبيعي الذي حولوه إلى أشكال هندسية
10. اعتمد الدادئية و السريالية على شمولية النقد المعرفي بالتحليل الفرويدي، حول الذوق والجمال ، واغلب الفنانين ، يعتمدون التحليل الفرويدي ، إذن هو (يفكّر) ويلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كعنصر رئيسي في الإنتاج الفني

المصادر:

1) الحياني، محمود خليف خضير: النقد المعرفي للنص الأدبي (مقاربة في النظرية والأصول والمفاهيم)، جامعة الموصل،
2) الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، منشورات الاختلاف، دار محمد علي للنشر، 2009
3) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت: عبد الوهاب علوي، ط1، منشورات المجمع الثقافي، 1995.
4) جاري ر.فاندنبوس : القاموس الموسوعي في علوم النفس والسلوكية، مج 2 ، ت:نخبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2015
5) دلخوش جار الله حسين دزه يى: علم الدلالة الإدراكي(المبادئ والتطبيقات)، مجلة الآداب، العدد: 110 ، جامعة صلاح الدين ، 2014
6) ر.بودون، وف.بوريلو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع ،ت: سلىم حداد، دىوان المطبوعات الجامعىة، الجزائر، 1986
7) الرفاعي ، عبد الجبار: مقدمة في السؤال اللاهوتي الجديد ، دار الهادي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2005.
8) الطويل، توفيق : أسس الفلسفة ، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979.
9) عبد الإله سليم : بنية المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001

10) عبود عطية : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985.
11) عطية ، محمد حسن : مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2005.
12) الفرماوي ، حمدي علي: الأساليب المعرفية بين النظرية والبحث ، مكتبة الأنجلو المصرية ،1994
13) قاسم حسين صالح : في سايكولجية الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
14) كارل مانهايم: الإيديولوجيا و اليوتوبيا (مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة)، ت: محمد رجا الدجاني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت،1980
15) كريم الشيخ إسماعيل: عباقرة الفن والأعلام ، مدارس الفن المعاصر ، مطبعة العربي الحديثة ، النجف ، 1976.
16) لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ،ط2، تعريب: خليل احمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت،2001.
17) مادوكس ، كونروي : سلفادور دالي ، تر : جان دمو ، منشورات الجمل ،بيروت ، 2012
18) محمد غلاب : المعرفة عند مفكري المسلمين ، مراجعة : عباس محمود العقاد ، زكي نجيب محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة.
19) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الادب واللغة، دار نهضة مصر، القاهرة ،1996
20) محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر ، 1870 -1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت، 1981،
21) محمود حياوي حماش: مقدمة في فلسفة المعرفة العلمية ، المجمع العلمي ، 2005 .
22) نادية شريف ، وقاسم الصراف: دراسة عن أثر الأسلوب المعرفي على الأداء في بعض المواقف الاختبارية ، مجلة العلوم الاجتماعية ، المجلد الرابع ، العدد 13، جامعة الكويت، 1987
23) نعمت إ سماعيل علام : فنون الغرب في العصور الحديثة ، ط2، دار المعارف، مصر، ب ت.
24) نيللر ، ج . ق : فلسفة التربية اتجاهاتها ومدارسها ،ت: محمد منير مرسى ،عالم الكتب ، القاهرة، 1995.
25) نيللر،ج. ق:فلسفة التربية اتجاهاتها ومدارسها ،ت: محمد منير مرسى ،عالم الكتب ، القاهرة ، 1995.
26) هيرنادي، بول: ما هو النقد ، ت، سلافة حجاوي، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد

،1999،
27) اليزدي ، الشيخ محمد تقي مصباح : دروس في العقيدة الإسلامية ، ط 4 ، ت : السيد هاشم محمد ، مؤسسة الهدى النشر والتوزيع ، القاهرة ، 1424 هـ .
28) Cumming، Robert: Ideas In Painting، Cameron Books limited، New York، 1982.
29) Davis, A. : Cognitive Style, Methodological and development Considerations, Child develop., Vol (42) , 1971
30) ابراهيم منصور تركي :(من النقد الثقافي إلى النقد المعرفي) جريدة الرياض ، العدد 13828https://www.alriyadh.com/151396 ،4 مايو 2006م،

جناسية الكتابة في فن البوب آرت

The Homogeneity of Writing in Pop Art

م.م فاضل عبد الحكيم عبد الرضا

A.T. Fadhil Abdul Hakeem Abdul Ridha

أ. د. محمد علي علوان القره غولي

Dr.Mohammed Ali Alwan al -Qaragholi

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

University of Babylon - College of Fine Arts

Email: fine.mohammed.ali@uobabylon.edu.iq

Email: fa7979fa91@gmail.com

الكلمات المفتاحية : الجناسية - الكتابة - المفهوم – الاتجاه

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي موضوعة (جناسية الكتابة في فن البوب آرت) ، والذي أختص البحث بدراسة طبيعة المفاهيم الرئيسية للتقانة من خلال فهم تقانة الاظهار لمفهوم جناسية الكتابة وكيفية المعالجات البنائية وآليات اشتغالها في الأعمال الفنية في فن البوب آرت (pop Art)، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول : بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث التي تتحدد بالسؤال الآتي : ما البواعث الجمالية لفعل الكتابة لفن البوب آرت وما تحمله من إحالات دلالية على مستوى الاشكال والأفكار والموضوعات ؟ كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدفه و حدوده وتعريفه للمصطلحات الواردة في البحث. أما الفصل الثاني : فقد احتوى على مبحثين ، إذ تناول المبحث الأول : جناسية الكتابة (المفهوم) وتناول المبحث الثاني : الكتابة في فن البوب آرت في التشكيل الفني .وتضمن الفصل الثالث : التعرف على مجتمع البحث وعينته البالغة (3) نماذج بأعمال فنية مختلفة . للحصول على تضمين الفصل الرابع بعدد من النتائج والاستنتاجات .

Keywords - **homogeneity - Writing - Concept - Direction**

Research Summary:

The current research dealt with the subject (the homogeneity of writing in pop art), which specialized in the research to study the nature of the main concepts of technology through understanding the display technology of the concept of homogeneity of writing, how to structural treatments and the mechanisms of their operation in pop art works of art, and the research contained a Four chapters, the first chapter is concerned with the methodological framework of the research, represented by the research problem, which is determined by the following question: What are the aesthetic motives for the act of writing for pop art and the semantic references it carries at the level of forms, ideas and topics?

The chapter also contained the importance of the research and the need for it, its aim and limits, and its definition of the terms included in the research. As for the second chapter: it contained two topics, as the first topic dealt with: the homogeneity of writing (the concept), and the second topic dealt with: writing in the art of pop art in artistic formation. The third chapter included: identifying the research community and its sample of (3) Models with different artworks. To obtain the inclusion of the fourth chapter with a number of results and conclusions.

الفصل الاول / الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

يعّد الفنّ باعثاً حقيقياً للتعبير عن معطيات الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع ، اذ يحمل عبر نتاجاته المتنوعة طابعاً تداولياً يتصل بتحولات الصور الرمزية والاشارية والدلالية من بواعثها الحسية الى الذهنية التي يتم ادراكها عقلياً وبصيغ التلقي المختلفة ، فضلا عن ارتباطاتها البصرية باللغة والكتابة والاحالات الادبية ، مما ينعكس معرفياً على محمولات البحث والأثر الجمالي لتلك الصور الفنية . وقد ساهمت (الكتابة) في نقل التاريخ العالمي للحضارات منذ القدم والى الآن ، وكذلك تسجيل الأحداث بمختلف انواعها ، والتّعرف على اساليب الحياة ، والمعيشة ، وتقاليد المجتمعات ، وثقافتها وعلومها ، وابتكاراتها ، وحروبها ، ونشأتها التاريخية ، وامكانياتها العلمية ، والمادية ، وجغرافيتها وغيرها من المجالات المتنوعة الاخرى.

ثم تطورت تضمينات (الكتابة) بمختلف صياغتها التوثيقية والرمزية في فنون الاغريق والرومان ، والعصور البيزنطية و(الفن المسيحي) وصولاً الى العصر الحديث ، حيث ظهر تيارات الحداثة الاوربية فكانت الكتابة والكلمات والحروف اللاتينية ، والانكليزية تجد لها صدى واضحا في نتاجات الفن الحديث ، وبالأخص في اعمال الكولاج وتقنياته ، اذ وظفت الكتابة المطبوعة وأجزاء من الصحف والمجلات بأساليب متنوعة ، وكذلك توظيف الكتابة في نتاجات التجريدية والدادائية ، وفي نتاجات ما بعد الحداثة تطورت العلاقة الجمالية بين (الكتابة) و(الصورة الفنية البصرية) الى (مستويات سياقية) متنوعة ، حسب فلسفة الاشتغال الخاصة بكل تيار فني ، فنجد ان فن البوب آرت (Pop Art) كان يعول كثيراً على اظهار الاهتمام بالكتابة ، والحروف ، والنصوص الكتابية في نتاجاته الفنية التي تأخذ طابعاً استهلاكيا وتعتمد في بعضها على النتاجات الطباعية والاعلانية التي تحتاج الى فعل الكتابة والإيضاح اللغوي . وكذلك نجد أن الفنّ المفاهيمي(conceptual Art) يعتمد الكتابة كأثر فاعل وتحديداً في نتاجات تيار (الفن - لغة) الذي يعتمد على النصوص الكتابية الشارحة للحدث والفكرة ، وكذلك في نتاجات فن الجسد وما يرسم ويكتب عليه من عبارات وكتابات واشارات لغوية متنوعة.

فضلاً عن تيار الفن الكرافيتي (Graffiti Art) الذي يعتمد أساسا على (الكتابة) وشروحات التعبير في الجمل ، والكلمات ، والحروف ، والرموز الاشارية الكتابية التي تنفذ على الجدران وأنفاق القطارات وعلى جدران المتنزهات ، وعلى واجهات المحلات والمنازل ، والعمارات ، وعلى السيارات ، والطائرات.

فالأصل اللغوي لمعنى الكتابة (سواء كان نص كتابي ، أو كلمات متفرقة ، أو منفردة ، أو حروف موصولة او متقطعة) يأخذ ابعاداً تأويلية متنوعة، وذلك لأنه يحمل قيمة دلالية قد تكون رمزية او اشارية ، وهو يعلل البعد التحليلي للشفرة المرتبطة بتلك المعاني، من هنا فقد برزت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي : ما البواعث الجمالية لفعل الكتابة لفن البوب آرت وما تحمله من إحالات دلالية على مستوى الاشكال والأفكار والموضوعات ؟

أهمية البحث والحاجه اليه :

تكمن اهمية البحث عن تجارب فنانين البوب ارت ، في ظل المتغيرات الكبيرة التي تسود العالم، وأثرها على التشكيل المعاصر. و تسليط الضوء على معطيات فاعلية الكتابة في نتاجات الرسم المعاصر. وتحديد صيغ الارتباط بين اساليب التضمين الخاصة بالكتابة وبين الاظهار والوسائط التقنية والادوات والخامات المستخدمة في الرسم المعاصر.

هدف البحث : كشف جناسية الكتابة في فن البوب آرت.

- الحدود الموضوعية : دراسة جناسية الكتابة في فن البوب آرت وتأثيرها في الفن.

- الحدود المكانية : امريكا

- الحدود الزمانية : 1984- 2005

تحديد المصطلحات :

جناسية : لغةً واصطلاحاً

لـــغــة : تجنيس : 1 . مصدر جنَّسَ . 2 . (بلاغة) إتيان بالجناس

ان "الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها الفاظ مشتقة من الجنس ، فالجناس مصدر جانس والتجنيس تفعيل من الجنس والمجانسة مفاعلة منه ، لان احدى الكلمتين اذا شابهت الاخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية ، والتجانس مصدر تجانس الشيآن اذا دخلا تحت جنس واحد. فالتجنيس هو التجانس والجناس والمجانسة وكلها مشتقة من الجنس". (مطلوب، 1986، صفحة 51)

اصطلاحـــاً : يعرفها (تودورف) وحدات يمكن وصفها من منظورين مختلفين : منظور الملاحظة التجريبية ، ومنظور التحليل التجريدي ، داخل مجتمع ما يضفي طابع المؤسسة على معاودة بعض الخصائص الاستدلالية ، كما أن النصوص الفردية تنتج وتدرك قياسا إلى المعيار الذي يكونه هذا التسنين ، إن الجنس سواء كان أدبيا أم لا ، ليس شيئا آخر سوى هذا التسنين لخصائص استدلالية (تودورف، 2016، صفحة 28) ، وكذلك في الاجناس الفنية ، أي التداخل فيها متأسس من تركيب اكثر من جنس فني في جنس معين

التجنيس إجرائيا : هو بيان نظام الجنس الفني ،وجمالية تداخله وتشابهه مع الأجناس الفنية المجاورة لذلك الجنس الفني.

الكتابـة : Writing لغة واصطلاحاً

الكتابة لغة : كتب ، يكتب ، كتبا ، كتاباً ، وكتبه وكتابه , كتب الكتاب : صور فيه الأفكار والألفاظ بحروف الهجاء وجاء في لسان العرب : كتب ، وكتب الشيء يكتبه كتبا وكتابة ، وكتبه ، ثم الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض (منظور، لسان العرب، ب،ت، صفحة 261) وعرف" القلقشندي" الكتابة بأنه مصدر : كتب يكتب كتاباً وكتابة ومكتبة وكتبة فهو كاتب ومعناه الجمع ، ويقال تكتبت القوم إذا اجتمعوا ، ومنه قبل لجماعة الخيل : كتيبة ، وقد تطلق الكتابة على العلم ، ومنه قوله تعالى (أم عندهم الغيب فهم يكتبون)(الطور41)، أي يعلمون . (العباس، ب،ت، صفحة 5)

الكتابة اصطلاحاً : عرفت الكتابة بأنها : إعادة ترميز اللغة المنطوقة في شكل خطي على الورق ، من خلال أشكال ترتبط ببعضها ، وفق نظام معروف اصطلح عليه أصحاب اللغة في وقت ما ، بحيث بعد شكل من هذه الأشكال مقابلا لصوت لغوي يدل عليه ، وذلك لغرض نقل أفكار الكاتب وآرائه ومشاعره إلى الآخرين ، بوصفهم الطرف الآخر لعملية الاتصال (موسى، 2007، صفحة 137)، والكتابة فن اتصالي : يعني نقل معلومات أو إعطاء تعليمات أو نقل تحية ، وهي عملية تتطلب وجود عدة مكونات منها : المرسل (الكاتب) ومستقبل (القارئ) وبينهما الرسالة هي الكتابة . (طعيمة، 2001، صفحة 176)

التعريف الإجرائي : الكتابة هي القدرة على التعبير عن مجموعة أفكار ومفاهيم وعرضها وتدوينها بطرق متنوعة بحيث تعكس توجهات ومفاهيم ذلك العصر أو المجتمع الناتج منه تلك الكتابة سواء كانت بشكل جملة كاملة المعنى أو كلمات متجزئة .

الفصل الثاني: الاطار النظري للبحث

المبحث الاول :

مفهوم جناسية الكتابة بين الادب والفن

إن مفهوم الكتابة قدم له تعريفات كثيرة ، إلا أنها تدور في فلك واحد ، وهو تفسير عملية الكتابة وكيف تتم عملية الكتابة

فالكتابة هي عملية معقدة ، في ذاتها ، أو قدرة على تصور الأفكار وتصويرها في حروف وكلمات وتراكيب صحيحة ، وفي أساليب متنوعة المدى والعمق ، مع عرض تلك الأفكار في وضوح ، ومعالجتها في تتابع وتدفق في تنقيح الأفكار وعرضها (النجار، 2011، صفحة 28). وتعتبر الكتابة عملية أدائية مكونة من مجموعة من العمليات التي تجري في شكل متزامن تقريباً ، وتتسم بالصعوبة والتعقيد لأنها تقوم على الخلق والابتكار من خلال تحول الأفكار والمعاني والصور الذهنية المجردة ، التي يمتلكها الكاتب إلى رموز خطية مؤثرة ، وفي جملتها عمليات بنائية تراكمية من حيث الشكل أو المضمون (خصاونة، 2008، صفحة 68) فالكتابة شرط اللغة في اكتشاف الذات وتحقيقها والحفاظ عليها . ويعتبر (دريدا) الكتابة ليس مجرد تدوين لكلام وتثبيت المنطوق أو حتى المفكر فيه ، وإنما هي إعادة بناء للوعي (أونج، 1999، صفحة 195)

كانت الأبحاث التي تخصصت في نظرية الجنس الأدبي أو معضلته ، تسعى إلى استكشاف القوالب الفنية التي تمتلك ضوابط وحدوداً فاصلة ، تعمل على تكريس قواعد بناء الأجناس ، وكان اليونانيون القدامى سباقين في ذلك ، بل والجرأة على التفكير والتخييل والتقسيم والتنظير، كان لأفلاطون موقف من الأجناس الأدبية موقف من الشعر والشعراء، في حين "ترجع نظرية الأجناس الأدبية في أصولها الغربية إلى تمييز أفلاطون بين نمطين من أنماط إعادة إنتاج موضوع ، أو شيء أو شخص ما، هما نمط الوصف أو التصوير بالكلمات ونمط المحاكاة محاكاة ووضع أرسطو "وهو اول مؤلف اغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس او على الاقل هو أول من يدعي صراحةً ان تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي (شيفر، ب،ت، صفحة 15) اذ وضع قواعد نظرية علمية في غاية الغنى والدقة والأهمية ، ظهرت في كتابه " فن الشعر" وبناء على وجهتي نظر هذين الفيلسوفين ، تناسلت وتعددت أعمال الكثير من المنظرين ، الذين كان ديدنهم هو البحث عن الفروق التي تفصل بين هذا الجنس الأدبي وذاك ، مستغلين عدة أشكال من المقاربات مختلفة الأصول والأهداف (مجموعة مؤلفين، 2019، صفحة 7). ويتضح من هذا ان الغرض الاساسي من ذلك هو الوصول الى تصنيف الانواع الادبية ، ووضع الضوابط والحلول الفاصلة بينها على مستوى الشكل والمضمون .

لقد ظهر هذا المفهوم في جذره التاريخي مع (ارسطو) تحديداً ، فمذ كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم (افلاطون وارسطو) ، كانوا ينظرون في نظرية الأجناس على انها " قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها ، لا على حسب مؤلفيها او عصورها او مكانها او لغاتها

فحسب ، ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام. (هلال، 2017، صفحة 136)

ففي مجال الادب يضع ارسطو مفهومه للأجناس تبعا لنظرية المحاكاة ، من خلال المادة والموضوع المحاكي وطريقة المحاكاة ، ووفق ذلك فانه يجنس الادب ، وان هناك خصائص في كل نص فني تسمح بتجنيسه ، اذ يعد ارسطو اول من اعتمد بنظرية الاجناس اساس لنقدهم في القديم ، فهو يرى بأن الاجناس الفنية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى اذا بلغت حد كمالها استقرت (ارسطو، 1977، صفحة 9).

وقد احتل متصور الجنس الأدبي على مر العصور مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية و تفسيرها ، "وبعد إهمال نسبي له في النصف الأول من القرن العشرين ، عاد الاهتمام به من جديد ، و تنوعت فيه المقاربات و التقسيمات و التصنيفات (العزيز، 2001، الصفحات 5-6)، أما في النقد العربي فقد ظهر مصطلح الأجناس الأدبية عند العرب لأوّل مرة عند (الجاحظ) ، إذ تطرق إلى أنّ الشعر جنس من التصوير، ولا نرى حضوراً لما يعرف بمصطلح الأجناس الأدبية في منظومة الأدب الجاهلي عند العرب . وقد اقتصرت الأجناس الأدبية عند العرب قديمًا على نوعين من الادب هما : الشعر والنثر، وصنّفوا النثر إلى خطابة ، ورسالة، ومقامة، وسجع، وحديث، أمّا بشأن الشعر فكانت تصنيفاته قائمة على النوع او الموضوعات الشعرية ، مثل: شعر الهجاء، وشعر المديح، وشعر الرثاء، وشعر الغزل، والقصة الشعرية ، أمّا بشأن الاجناس الادبية المعرفة ، فقد تأخر ظهورها في مدونة الأدب العربي، أذ ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر نتيجة التأثر الثقافي في الغرب ، فقد ظهرت مجموعة من الأنواع الادبية المتطورة مثل : القصة القصيرة والأقصوصة والرواية والمسرحية ، وتعد المقالة البداية السردية الأولى ، فقد روى الاخباريون العرب قصص الحيوان والملاحم الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، ولكن كل هذا كان يندرج تحت فن النثر ولم يوضع تحت تصنيفات آنذاك (ستالوني، 2014، صفحة 46) . وهذا يعني ان هذا المصطلح في اصله يعود الى الثقافة اليونانية القديمة والغربية الحديثة وهكذا فأننا نرى بأن النوع هو الكلمة المرادفة للجنس وبما ان الجنس هو اعم من النوع ، بل وانه يضم وتتفرع منه الانواع ، وما دامت لفظة جنس هي اكثر شيوعاً في الدراسات النقدية ، فان الباحث سوف يعتمد كلمة (الجنس) و(الأجناس) ، وان الأنواع فهي تلك الأصناف التي تنطوي تحت بطانة الجنس .

ولذا فان (الأجناس التشكيلية) هي المصطلح الذي يضم الأجناس المعروفة (رسم، نحت، خزف) والانواع هي داخل كل جنس ، فيكون لجنس الرسم أنواع ، ومثله النحت والخزف .

وتستدعي نظرية الأجناس التشكيلية هنا ، حسب رأي الباحث تواصلاً فنياً مع الأجناس التشكيلية ، فعلى مستوى فن الرسم هناك انواع من الأساليب الفنية مثل الواقعية ، والتجريدية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، وغيرها ، فيما كانت انواع النحت كجنس فني تشكيلي وكذلك جنس الخزف ، لا يبتعدان عن الأنواع المذكورة ، إلا بحدود المفارقات البنائية على مستوى

بنية الجنس ونوعه ، فضلاً عن اشتراطات البناء الاسلوبي ومعطيات التحول في الرؤية الأجناسية للفن .

جناسية الكتابة مفاهيمياً :

حرصت نظرية الاجناس الادبية قديماً والمتخصصين بها الى وضع اجراءات ومقاربات صارمة في تصنيفها للآداب والفنون من حيث الشكل والجنس الذي يتناسب مع نظرتها النقدية ؛ وسعت جاهدة الى فرض سلطتها على النصوص والفنون من خلال وضع الخرائط الادبية والقيود التي تحدد مفهوم كل جنس او نوع والوظائف التي يهدف الى تحقيقها مما ادى في نهاية الأمر الى تجريد هذا المفهوم وتجميده ، اي جناسية الكتابة من اي دلالة او بعد فلسفي او معرفي جديد ، وانما بقي هذا المفهوم ثابتا ومقتصرا على الدراسات الادبية والعلمية يمارس وظيفته في العزل والتصنيف بين الاجناس الادبية الامر الذي يشي بضيق النظرة النقدية لدى الاكاديميين من النقاد الذين غلبت على معالجاتهم السطحية ، والرؤية الفلسفية الضيقة ، والصرامة في تطبيق المعايير والجمود على المفهوم اللساني والدلالي والنظري لهذا المصطلح (ستالوني، 2014، صفحة 69).

تشكل جناسية الكتابة تمثيلاً مباشراً للفكر ولها مجموعة من الوظائف ذات القيمة الاجتماعية ، وهي بمثابة أداة للاتصال اللغوي من خلال نقل فكرة الكاتب للشخص القارئ أو السامع بالإضافة الى أنها "وسيلة من الوسائل الاجتماعية لنقل الأفكار والآراء بين الناس من خلال تدوينها وتتضمن الكتابة عدداً من المهارات اللازمة لجودة ووضوح التعبير والتعلم والتواصل لتكون الكتابة وسيط يوظفه الكاتب لنقل رؤياه وأفكاره ومشاعره الى الآخرين ، ووسيلة تواصل واتصال مع الآخرين مهما بعدت المسافة ، ويعد النص المكتوب وسيلة تفاعل غاية في الأهمية أن تم استغلالها بشكل حسن وبالتالي توظيفها في عملية التفاعل في المحيط الاجتماعي والتعليم الذاتي والفن التشكيلي" (الباري، 2014، صفحة 26) .

وتقنيا تمثل الكتابة عن فعل أو حركة تؤديها اليد ويتحكم بها الدماغ ، بما يحتويه من حصيلة معرفية وتتطلب هذه العملية الممارسة والتدريب للوصول الى درجة الإتقان ويجب أن يحاذي هذا الإتقان مهارات الاستيعاب والفهم والتفكير والاستيعاب والقدرة على معالجة المعلومات وللكتابة أهمية خاصة لأنها ، تحتل جانباً كبيراً في حياتنا وتأخذ قسماً كبيراً من نشاطنا اليومي والإنسان يصرف جزءاً كبيراً من نشاطه إما ناقلاً لأفكاره كتابة ، وإما قارنا لما هو مكتوب ولذا يقال إننا " نعيش في عصر الكلمة المكتوبة ؛ لأن لها القدرة على تصوير الأفكار من خلال الحروف والكلمات بتراكب صحيح نحوياً بأساليب متنوعة المدى والعمق والطلاقة مع عرض تلك الأفكار في وضوح ومعالجته في تتابع وتدقيق الأفكار والتراكيب التي تعرضها بشكل يدعو الى مزيد من الضبط وتعميق للتفكير" (آفاية، 2001، صفحة 76) . فـ جناسية الكتابة تعيش في محيط ذو مدلولات اجتماعية وثقافية واقتصادية تتبادل معها الأثر والتأثير بدينامية متفاعلة "من خلال إطار نوعي أكتسب مضمونه من الخارج ، وهو مرتبط بالحالة العامة للتفكير وهو بمثابة مرجع يسترشد به الإنسان باعتبار خطاباً تداوليا ، ليصبح حصيلة الفكر الحضاري الذي يبثه الإنسان للأجيال القادمة" (صاحب،

2006، صفحة 51)، ومثلت اللغة أداة الفكر وصورة إظهارها وآلية تفاعله اي هي نظام فكري أو عند بعض المفكرين هي الفكر بحد ذاته عندما ينتقل من الفعالية الفسلجية الى الفعالية التعبيرية.

تختلف الكتابة عن اللغة ، حيث أن اللغة تعبر عن نظام معقد في الدماغ يسمح بإنتاج وتفسير الألفاظ أما الكتابة فهي طريقة تنطوي على حمل الكلام ظاهرا ، ورغم ذلك فإن التمييز بينهما ليس واضحاً بالشكل المفروض حصوله بسبب الثقافة السائدة في المجتمعات ، لذا يجب التأكد من عدم الخلط بين اللغة والكتابة "فالكتابة اذن مهارة ترتبط بفنون اللغة وفروعها ، كما ترتبط بالأنشطة الانسانية المختلفة والعلوم والآداب جميعها ويتضح ان مهارة الكتابة ماهي الا تركيب وتحليل والتركيب يكون باستدعاء المعاني والمضامين" (مدكور، 2008، الصفحات 63-64) وللكتابة مفهوم لغوي واسع مرتبط بالتفكير وبمثابة المختبر الذي يم يتفاعل فيه كل ما لدى الفرد من خبرات لغوية مكتسبة في ذاته ، وفي نفس الوقت تكون مرأة تعكس شخصية الفرد في مواقف الكتابة ، وهي نمط من حل المشكلات لان الكاتب يجب أن ينتج وينظم مجموعة واسعة من المعرفة بما يتلاءم مع معارف القارئ وحاجاته من جهة ومع قيود الكتابة الرسمية " لهذا منحت الكتابة أفضلية لم تكن تتوفر للإنسان من قبل وهي التعالي بالوعي على الوجود اللحظي ، حيث كان التخاطب في أشكاله الأولية قائما على المنفعة المباشرة وباكتشاف الكتابة تأسس نمط جديد من التخاطب قائم على حاجة داخلية في الإنسان تجلت في مجالي النص التاريخي والنثر الأدبي (الباري، 2014، صفحة ص58)، وكان الإنسان يستنبط الكتابة بهدف تصوير اللغة أي الخروج بها من خطتها الزمانية إلى القضاء والمساحات بجعل الزمان مكانا ، بشرط أن تكون تلك الكتابة تصويراً أمينا ما أمكن وتتحول الكتابة من خطية الزمن الى مسافة وقضاء ، أي من ظواهر تدرك بالسمع الى ظواهر نقرأ بالبصر، وتكون قدرة حركية يدعمها أدراك بصري دقيق وتصور ذهني ثابت للشكل (خط وإملاء) ثم تصور عقلي للفكرة وعمه وعاء لغوي سليم لتتآزر هذه المكونات بتعلم الفرد لمفردات هذه الكتابة (لين، 2010، صفحة 33) ، لتصبح جناسية الكتابة فناً تحكمه ضوابط وقواعد معينة ومواد وصانع ، فالصانع هو الكاتب والمواد هي الأفكار والمضامين والألفاظ الدالة عليها والحروف الهجائية المجسدة فالكتابة ليست بفن عفوي ، بل هي فعل منظم ومحكوم وفق قواعد وضوابط وأعراف واصول ، وحينما يريد الإنسان أن يكتب في أي موضوع فلابد أن يفكر فيه ، وفي ألفاظه وطريقة عرضه فأنه منوط بأمرين: التفكير أولا - والكتابة ثانيا. ولما كانت الكتابة دالة على الفاظ الموجودات من الأشياء والمعاني " مثل حفظ الأسماء والأشياء ومصطلحات المعاني والمفاهيم والأفكار مما يجعل هذا الحفظ إرثا للأجيال اللاحقة لأن اللاحق يبنى على علم السابق وخبرته فيصوب الخطأ ، ويجلي الغامض ، ويشرح المبهم ويجمع المتناثر ، ويستهدي بما وجد لإدراك الغائب ، وإيجاد المجهول" (أونج، 1999، صفحة 157). وبعد مجيء عصر الحداثة ، وما بعد الحداثة وما رافقهما من هزات ثقافية فكرية واجتماعية وسياسية اسهمت في تغيير الوعي الانساني ونظرته الى الاشياء وجوهر الحياة على وفق

رؤية جديدة مسايرة للعصر وتطوراته وفي خضم هذا التحول الكبير، الذي شمل كل شيء ومن ذلك الفنون والآداب والثورة على كل ما هو قديم ، فأخذ الكتاب والفنانون يبحثون عن طرق جديدة واساليب مبتكرة مناسبة تماشي العصر ومتطلباته ، وطبقاً لذلك تغيرت الرؤية الفلسفية والنقدية لكثير من مفاهيم الادب والفنون ، والسعي الحفيف الى اختراع وتطوير اشكال ونماذج ادبية ، وفنية تمتاز بحيويتها في العملية الابداعية وتخدم المبدع في حرية التعبير، " بل في أحايين كثيرة تهشمت، ولم يقتنع المبدع المعاصر بالحدود الصارمة بهذا النوع او ذاك ، ومن هنا ظهرت بعض المسميات الجديدة التي لم تكن تتردد من ذي قبل في ظل الدراسات الادبية ، مثل شعرية الرواية ، شعرية القصة ، القصة الشعرية ، المسرح الشعري" (هلال ع.، 2012، صفحة 21)، وتركت المقاربات المختلفة حول مفهوم الكتابة أثارها في المنشغلين بالكتابة نقدا وممارسة أو تنظيراً وأبداعاً خطوة ضرورية وهامة للإحاطة بهذا المفهوم وتطويره وأثراءه .

أنواع الكتابة :

الكتابة فن يخضع لضوابط واصول محكمة ينبغي للكاتب الالتزام بها ؛ حتى تحقق الغرض المنشود منها وهو ايصال النصوص المكتوبة الى المستقبل ، او القارئ لاستيعابها وفهمها على نحو سليم . تعددت انواع الكتابة فكل نوع منها يهدف الى تحقيق اغراض معينة يراد ايصالها لفئة من المجتمع ، لذلك كان لكل نوع من هذه الانواع تعريف خاص به يختلف عن النوع الاخر ؛ لتعدد الاغراض والوظائف التي ترمي اليها. هناك أنواع مختلفة تندرج تحت مفهوم الكتابة ، منها الخط بأنواعه (النسخ والرقعة....) ومنها الإملاء بأنواعه (منقول ، منظور، اختباري) ومنها التعبير بأنواعه (المقيد والموجه والحر)

ومن أنواع الكتابة- الكتابة العادية: هي كتابة بسيطة غير محددة الشروط ولا تخضع لضوابط ، فهي الكتابة السليمة لغويًا والتي تفصح عمّا بداخلنا من رغبات وأحاسيس ومشاعر وحاجات وفكر وخبرات، ونتفاعل من خلالها مع المحيط والناس، وتشمل ما يكتب على الصكوك والمسكوكات، والمواثيق والمعاهدات " (التاجي، 2015، صفحة 5).

-الكتابة الابداعية (الفنية):"الكتابة الإبداعية هي عملية تسمح بإنتاج نص مكتوب ومراجعتها وتطويرها" (خصاونة م.، 2008، صفحة 6) ، وفيها يعبر الفرد عن أفكاره الذاتية الأصلية ويبني أفكاره وينسقها وينظمها في موضوع معين بطريقة تسمح للقارئ أن يمر بالخبرة نفسها التي مر بها الكاتب ويطلق عليها أيضا بالتعبير الانشائي ، لذا فهو تعبير إبداعي ذاتي ينفث فيه الشاعر أو الناثر أفكاره وأحاسيسه تطوير الفكرة الأساسية وهي "الكتابة التي تهدف إلى الترجمة عن الأفكار والمشاعر الداخلية والأحاسيس والانفعالات ، ومن ثم نقلها إلى الآخرين بأسلوب أدبي رفيع ، بغية التأثير في نفوس السامعين أو القارئين تأثيرا يكاد يقترب من انفعال أصحاب هذه الأعمال" (البجة، 1999، صفحة 65). ومن الأمثلة على هذا النوع : كتابة القصة القصيرة والرواية والمقالة الادبية والقصيدة الشعرية ، وكتابة تراجم حياة العظماء ، والسير ، والمذكرات الشخصية هي الكتابة التي لا تصدر عن السليقة ولا

يقصد فيها صاحبها مجرد الإفهام ، وإنما يراد بها تجويد المعنى، والتأنّي في اختيار اللفظ قبل إبرازه لتخرج محبّرة مجوّدة؛ وذلك لإثارة اللذة الفنية عند القارئ، والإحساس بالجمال .

- الكتابة الموضوعية : هي الكتابة الحيادية التي يبتعد فيها الكاتب عن رأيه الشخصي وينظر للأمور من جانب علمي مُحكم أو من جانب نقدي ،الكتابة الموضوعية الأدبية يعرض الكاتب موقفه تجاه قضية ما مخاطبًا العاطفة، ومن خصائصها الاعتماد على الخيال والتصوير، واستعمال أدوات الربط المناسبة للوصف والسرد، والاتّكاء على الألفاظ الرقيقة ، وبروز ذات الكاتب وشخصيته في عرض الفكر (التاجي، 2015، صفحة 30).

- الكتابة الوظيفية : تؤدي وظيفة خاصة في حياة الفرد والجماعة ، لتحقيق الفهم والإفهام ، ذلك النوع من الكتابة التي يمارسها الطلبة كمتطلب لهم في حياتهم اليومية العامة ، ويمارسونها عند الحاجة إلى الممارسات الرسمية ومن مجالات استعمال هذا النوع : كتابة الرسائل والبرقيات والسير الأكاديمية والاستدعاءات بأنواعها والإعلانات وكتابة السجلات والتقارير والتلخيص ... الخ. (البجة، أصول تدريس العربية بين النظرية والممارسة، 2000، صفحة 8) والغرض من الكتابة الوظيفية هي إنشاء أو تعبير كتابي لتأدية مهمّة ووظيفة معيّنة في الحياة الاجتماعية والفردية لإحقاق المراد واستيعابه.

المبحث الثاني :

فن البوب آرت (POP ART) مفهوما

ظهر الفن الشعبي (فن البوب) كاتجاه فني يهدف الى تغيير المجتمع ، ومضاد للتعبيرية التجريدية ، اوجد (فن البوب) طريقة خاصة لرؤية الحياة لدى الفنان وانتاج اعمال تقدم موضوعات اجتماعية لا تتنكر لروح العصر ، وقد عبر فنانو البوب عن شعورهم الدفين في تغيير القيم الموروثة والثابتة ، ونقد المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي ، ويعتبر المصوران (جاسبر جونز) و(روبرت راوشنبرغ) الممهدان لظهور الفن الشعبي الذي افاد من الصور الفوتوغرافية أو من الاشياء ذاتها (الخطاب، 2006، صفحة 162). أول من استخدم مصطلح (pop art) الناقد البريطاني (لورانس ألواي Lawrence Alloway) في العام 1954 لوصف نوع جديد من الفن ولد في بريطانيا في خمسينات القرن العشرين ، مستوحى من صور الثقافة الشعبية ، كنهج يعبر عن ثقافة بصرية معاصرة استمدت موادها الاولى من صور المجلات الامريكية ـ كإعجاب بنمط الحياة الامريكية الاستهلاكية ، كما في اول عمل pop للفنان (ادواردو باولوزي EduardoPeolozzi) (كنت ألعوبة رجل غني) 1947.

(pop art) هي اختصار لكلمة (popular art) فقد ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة ، واعتمد فنانو البوب على العناصر الواقعية التي يحتك بها رجل الشارع كالإعلانات ، والسيارات ، والمعلبات ، والصور الهزلية ، وغيرها من الوسائل الأكثر تداولا والاقل جمالية ، كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد ، حيث تتسم ببساطة المضمون ليتمكن رجل الشارع البسيط من تلقيه ، الا ان تطور في السبعينات بشكل مكنه من مخاطبة الطبقة المثقفة من الجماهير ، فاصبح المضمون أكثر تعقيداً من

السابق ، وظهر في السبعينات ما يعرف بفن (مابعد الجماهيري) الذي استقى مضمونه من شرائط المسلسلات والسينما في صياغة جديدة وهادفة. (العطار، 2000، الصفحات 14-15)

ظهر فن البوب عندما بدأت التعبيرية التجريدية تستنفذ كل اشكال التعبير الآلي ، حتى ادى اهتمام الفنانين بنسيج اللوحة الى خوض تجارب اكثر جرأة مع المواد فعادت صور الوجود تنساق الى الرسم بحرية واسعة ، وعدت اشكال الرسوم الحقيقية اكثر تكيفاً من ذي قبل وتلاشي التمييز بين الرسم والنحت والشيء الجاهز ، واستغلت الصور على نطاق واسع (سميث، 1995، صفحة 50) .

ساعدت وسائل الاتصال في انتشاره ومنها المجلات ، الامر الذي جعل منه اسلوب عالمي يبشر بمفاهيم جديدة لفن اجتماعي يستهجن ويزدري الرسم على التقاليد القديمة .. كانت البدايات بأعمال اندي وارهول وليختنشتاين مفتتحين ثورة جمالية جديدة ناتجة عن ارهاصات تلك المرحلة تكشف عن خطاب اعلاني موجه مباشرة الى المتلقي .

اتجاه فن البوب آرت وسماته الفكرية والتشكيلية

جاء الفن الشعبي استجابة موضوعية لمتطلبات سسيولوجية ، ذلك (ان الصراع بين الصفوة الروحية وسائر قطاعات المجتمع ليس بظاهرة اليوم او الامس، فقد تميز الفن الشعبي على مر العصور بقسط معين من التعارض مع المستويات العليا من الثقافة الفنية) (الصراف، 1979، صفحة 25) ، ويعد (روبرت روشنبرغ) الفنان الاكثر شيوعا في هذا الاسلوب مع معاصرة جاسبر جونز، وقد كان فنهما مستوحى من فن (الدادا) المتمرد على الاتزان والتناسق والنظام والذي تميز بعدمية المضمون وعبثية توظيف الاشكال المستحصلة من الصورة التي تقوم عليها هذه الاشكال واعتماده على عنصر المفاجأة والغرابة ، فلم يقصد الرسام توظيف اشكاله الواقعية في اللوحة لغرض محاكاة الواقع او سرد قصة ينبغي ايصالها الى المشاهد لغرض اللذة المستمدة منها كونها موجودات معقولة حيث " قدم الطبيعة مثلا معطيات شكلية مهمه وواسعة في بنيتها التركيبية استطاع الفنان ان يوظفا بما يتلائم مع نظام العلاقات الذي يعيه ويحققه في المادة او الخامة الفنية" (نجم و آخرون، 2004، صفحة 162).

ونجد في اعمال الفنان (وارهول) اذ قام بتوظيف جناسية الكتابة في بعض من اعماله الفنية وذلك بنسخ زجاجات الكوكا كولا وعلب صابون كاميل ومارلين مونرو، وقد سبقه بنصف قرن(مارسيل دوشامب) عندما وقع على عجلة دراجة كأحد أعماله الفنية الخاصة ، وفي كلتا الحالتين، أثيرت تساؤلات ساخرة عن مكانة الفن، وعن طبيعة نسخه الثقافي في سياق العالم الحضري المعاصر. كما عرف (جونز) باستخدامه صور مفردة وعادية قد تكون (مجموعة ارقام - كتابات -هدفا - خريطة الولايات المتحدة - العلم الامريكي) ، فالغرض من هذه الصور هو في معظمه افتقارها الى الغرض ، يتضح من هذا الوصف لأنشطة هذين الفنانين انهما يمثلان ابتعاداً عن الرسم الخالص ، فالرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة ، ولعل ما يميز (البوب آرت) ، كما يفهمه الفنان الامريكي (روي ليختنشتاين) (الشكل -

1)هو استعماله لما كان محتقرا مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولا والاقل جمالية والاكثر عمقا لملامح الاعلام ، الصورة التي بمعنى آخر العودة على الصعيد الفن استخدمتها وسائل الاعلام الصورة الفوتو والمجلات المصورة والتلفزيون ، فالفنان الامريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن اعماله شيئاً سوى هذا الواقع المعاصر ، كما في علب الشوربة (لأندي وارهول) (الشكل 2)أو صورة قنينة الكوكا كولا ، وبالفعل فان البوب آرت يلتقي في كثير من مظاهره العامة التصوير الساذج الامريكي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (القر غولي، 2011، صفحة 195).

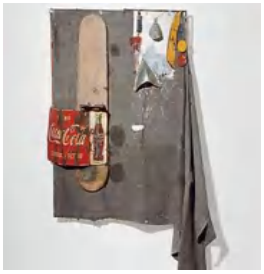
شكل (1) روي ليختنشتاين شكل (2) (اندي وارهول) شكل (3) داميان هيرست

الا ان هذا الفن بالمفهوم الامريكي ليس سوى اعادة تقييم بصري للأشياء والاحداث التي يعيشها الانسان الأمريكي وتحديدا لجزء هام من حياته اليومية دون طرح أية مشكلة تتعلق بها او تعبر عنها (امهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير، 1981، الصفحات 261-262) فتطورت الاساليب في الستينيات من القرن العشرين وتحديدا في عام (1960م) مع الفن الشعبي (البوب آرت) بأهداف ترفض الانغماس في الذاتية لإنتاج واكتشاف صور معقدة بذريعة الهوية الخاصة في عملية الرسم ، جعلت فناني البوب يتجهون الى استخدام تقنيات غير شخصية وغالباً ما تكون ميكانيكية في محاولة لإخفاء حضور الفنان بإخفاء تدخله اليدوي في انتاج العمل كاستنساخ صور الشخصيات المعاصرة وغالبا ما تكون مألوفة (سياسية ، فنية) أو بتوظيف منتجات تجارية جاهزة (شكل-3) ، وبشكل فيه تكرار للوحدات المشهديه في اشارة لثقافة الانتاج الكمي في المصانع ، في حين كانت سابقتها تعبر عن المسعى الوجودي للفن والتأكيد على حرية الفرد وبرز الفنان الأمريكي (اندي وارهول) في هذا المضمار من خلال ارتباطه بالعمل التجاري منذ البداية ، اذ تقوم اعماله على الصور الفوتوغرافية وما تحمله من سمة التكرار واضافة البعض من التعديلات البسيطة كالكتابات او الارقام الخاصة بالتكوين

شكل (4) اندي وارهول

شكل(5) اندي وارهول

ساهمت اعمال كل من فناني البوب آرت جاسبر جونز(Jasper Johns) وأندي وارهول Warhol (Andy))(1928-1989) وما تحتويها من كتابات ورموز في نسف تقاليد اللوحة الكلاسيكية ، إذ تفرد الاول في رسم الاعلام الاميركية ، بينما رسخ الثاني امكانية تداول واستهلاك صور رموز الفن والسياسة ، فضلاً عن توظيف الجاهز وادخال الاعلانات التجارية كأعمال فنية تكرس ثقافة الاستهلاك (شكل 4 ، 5) وصل الفنان (جونز) إلى هدفه من الاختزال (عن طريق تقديم السطوح المألوفة كالخرائط والنجوم والخطوط والحروف(الكتابات) ولم تكن هذه صورا من الحياة الجامدة ولا تجريدا , كما لم يكن لها علاقة تربطها بتنظيمات العالم التكعيبي , وإنما كان كل رسم يمثل سجلا من الاستيعاب والهضم والقياس فنجد ان راشنبيرغ كان أكثر تنوعا ، بينما جونز هو الأكثر اناقة (سميث، 1995، صفحة 107) الاشكال 6-7-8-9)



شكل(6) جونز، هدف واربعة وجوه شكل (7) جونز شكل(8) روبرت راوشنبرغ شكل (9) جيم داين

أما الفنان روبرت روشنبيرغ (Robert Rauschenberg)(1925—— 2008م) فشرع الى ردم الهوة بين الفن والحياة بإنتاج متنوع من مجسمات واعمال حفر وطباعة وكتابة على الحرير وتشكيلات حرة من المواد الاستهلاكية اليومية كالأقمشة والزجاج وقصاصات الصحف والصور الضوئية ومواد الخردة (شكل) ، وهذا بأجمعه من نتاج تخطى النظم التداولية السائدة ساعد على تسارع تداولية فن الشارع من حيث تقبله الجمالي وتأسيس تعاطف جمعي معه. وهكذا نجد أن الفنان (روشنبرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن ، ولقد جاءت رسومه بمثابة إعلان عن عالم مباشر _غير مباشر يجري الوصول إليه بالوساطة عن طريق وسائل الإعلام المستخدمة باعتبارها توصيفيا تفسيريا وحرفيا . اما (جيم داينJim Dine) فهو (اذ يستمد عناصره التشكيلية من مظاهر الحياة اليومية ويصور الاشياء المتداولة او يستعين بها مباشرة كرافانات ، البسة نسائية او رجالية، احذية.. ويحاول ادخال هذه الحياة اليومية العادية الى العمل الفني كما يختبرها كل فرد في

المجتمعات الصناعية والمدنية) (محمود، الفن التشكيلي المعاصر1870-1970: التصوير، 1981، صفحة 162). إن أعمال الفن الشعبي تدور حول تحويل الرسم إلى سلعة فقد أراد الفنان أن ينقل العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات كما في اعمال اندي وارهول . "باتباعه هذا الاسلوب واستخدامه وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية (كما في قناني الكوكاكولا ، او صورة مارلين مورو)" (امهز، 2009، صفحة 435).

إذ أن تصميم الإعلان التجاري يعتمد على إحداث نوع من التوازن والوضوح الذي يتم عن طريق اختلاف الشكل السائد عن باقي الأشكال المحيطة به , وهذه الحالة تخلق نوع من التمييز مما يساعد على شد الانتباه إليه من خلال أحداث التباين في شكل الحروف واللون وغيرها من العناصر , أراد منه إثارة انتباه المتلقي وسرعة إيصال الفكرة له ، بالتالي يحقق الإعلان التجاري الاتصال المباشر والفوري لدى المتلقي كما في (الاشكال- 10 -11-12-13) .

الشكل (10)

الشكل (11)

الشكل (12)

الشكل (13)

فالعلامة التجارية ليست (إعلان) جمالي فقط وإنما لوحة جمالية تؤدي هدفا محددا وتخاطب مجموعات غير متجانسة من المتلقين فالوظيفة التعبيرية (رموز ودلالات) نافذة لمعنى اكبر " تحمل فكرة وتؤدي معنى ، فالفكرة والمعنى هما وظيفة العمل الفني يتجسدان في شكل معين ، والفنان يشكل المدة ليعبر عن الوظيفة المتوخاة فهي تعد جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارجي ومن الصعوبة أن تفصل بين الشكل والوظيفة فهناك ارتباط وثيق بينهما" (الفتاح، ب،ت، صفحة 43) .

كما يستطيع الفنان أن يحقق تأثير وقوة جذب من خلال استخدام: التباين في شكل الحرف / الكثافة / المساحة / الأشكال اللونية . إذ تعتبر الكتابة للحرف عنصر جذب فاعل في الإعلان فيمكن أن يشد انتباه المتلقي لشكل (الحرف) من خلال إعطائه قيم لونيه وتدرجاتها التي تعطي نتائج ايجابيه ليفسح المجال للفنان في التعبير عن فكرته بشكلها المستهدف .

تبين لنا مما تقدم أن التشكيل في البوب ارت ، قد اعتمد على تصعيد الشكل الفني الاكثر تداولا، وهو غاية يدركها الفنان والمتلقي-الجمهور معا. حيث تساهم الاحداث والوقائع اليومية، فضلا عن مفرداتها بما فيها السلع غير المجنسة والمنتجة اليا في صياغة الانجاز، وهذا ما يفسر الدور الذي تلعبه تلك المنتجات في التشكيل، اذ يتحول ازائها الى اداة دعائية متغيرة ومتقلبة كونها مظهر من مظاهر الاستهلاك، وعليه فالتشكيل في البوب هو تقويض

للمعايير والاسس التجنيسية لاسيما فعل الكتابة ورموزها التي تقوم عليها الاجناس الفنية وذلك بردمه الهوة بين الفن ومظاهر الحياة المختلفة.

مؤشرات الاطار النظري: اسفر الاطار النظري بمؤشرات وهي كالآتي:

1- تستخدم جناسية الكتابة وفق الموضوع لتعطي دفقة حيوية للعمل الفني .وتعد الفنون مجال تقني، و اساليب متطورة اجتماعية للوصول الى نتائج مرغوبة.
2- التقنية الفنية تعطي سمة الاسلوب للفنان التشكيلي المعاصر من خلال المنجز البصري فهو يعكس من خلال التقانه والاسلوب ,المشاعر والاحاسيس ليحقق أفكاره .
3- ترتبط التقانة بنوعية المادة والخامات لانجاز اي عمل فني ومرتبطة بالخامات والادوات وأساليب التعبير الفني .

الدراسات السابقة: استطلع الباحث ميدان الاختصاص ، فلم يجد أي دراسة سابقة عن موضوع البحث الحالي الموسوم بـ(جناسية الكتابة في فن البوب آرت) تمس الموضوع بشكل مباشر، بعد أن اطلع على بعض الدراسات في المكتبات العامة والخاصة وكذلك في الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنيت) في رسائل واطاريح الفن.

الفصل الثالث :

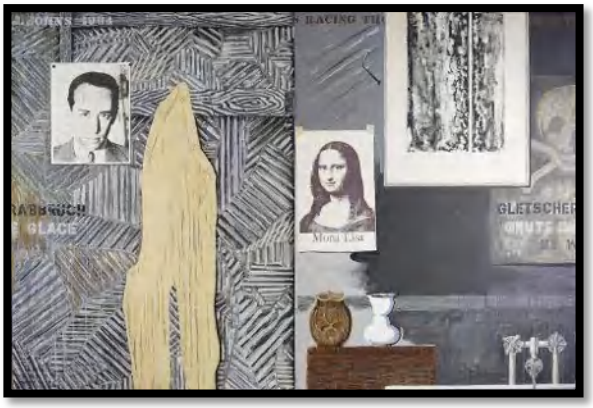
اولا: اجراءات البحث : أفرزت الحقبة الزمنية التي تناولها البحث منذ عام 1972 إلى عام 2005 كمَّاً هائلاً من النتاجات الخاصة لفن (البوب آرت) ، والتي تعذَّر حصرها إحصائياً ، فاعتمد الباحثان على ما موجود ومنشور ومتيسر من مصورات للأعمال الفنية الخاصة بفناني (البوب آرت) والإفادة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت) ، والتي عن طريقها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانيا: عينة البحث : قام الباحثان باختيار عينة للبحث بطريقة قصدية, بلغ عددها(3) لوحة فنية، بعد ان اخذ بعين النظر انتمائها لحدود وهدف البحث وقد اختيرت الاعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الاتية:

1- منحت النماذج للباحث فرصة الاحاطة بتأثير التحولات التقنية في جناسية الكتابة لفن البوب آرت . لما تتمتع به هذه الاعمال من أثر واضح بالتنوع التقني.
2- النماذج المختارة متباينة في الاسلوب الفني مما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال تقانة الاظهار متجانساً مع ما انتهى اليه الاطار النظري ومن توصيفات دقيقة حول التقانة.

ثالثا: اداة البحث: من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن (جناسية الكتابة في فن البوب آرت) ، اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري التي توصل اليها الباحث كأداة لتحليل عينة البحث وبآلية تعتمد المنهج التحليلي الوصفي.

رابعاً: تحليل عينة البحث



انموذج (1)
أسم الفنان : جاسبر جونز
أسم العمل : سباق الأفكار
تاريخ الأنتاج : 1984
الخامة : زيت على الكنفاس
القياس : 50 x 75سم
العائدية : collection , phoenix Maryland

يمتاز عموم التكوين بحضور هندسي تصميمي واضح حيث توزعت الكتابة باللغة الانكليزية (كالموناليزا ، وكلاس.... الخ) بما يعزز من الطبيعة التخطيطية الحرفية لتصميم التشكيل ، ولتأكيد عمق الطبقات ، والتأثير الثنائي الأبعاد للطلاء ، من خلال اللون الأحادي الذي يذكرنا بأعمال الكرافيك ، هذه الحالة تعزز المحاولات التي اجراها (جونز) بذات النغمات اللونية داخل الشكل المستطيل .يظهر لنا (جونز) في التشكيل، والذي يغلب عليه اللون الرمادي ، عدة اجزاء هندسية بمستويات متعددة في بناء متراكب، وهناك خط عمودي يقسم العمل الى نصفين متناظرين، الا انهما يختلفان من حيث المفردات، فالجزء الأيسر من العمل، فيه مستويات هندسية متجاورة ومتراكبة أحيانا، فالشكل الهندسي المستطيل الملامس لخط الوسط يحتوي لوحة (الموناليزا) معلقه بشريط لاصق ، وفي اعلى اليسار منها شكل هندسي آخر يبدو انه يجسد لوحة تجريدية ثبت الى جانبها الأيمن مسمار، وهناك خلف اللوحة يسار العمل، جزء هندسي آخر يجسد شكل جمجمة بشرية ، وأسفلها يوجد مقطع لغوي. اما اسفل يسار شبه الوسط من التشكيل ، هناك مقاطع لأشكال ، منها شكل لطاولة هندسية نفذ فوق سطحها آنيتين صغيرتين متجاورتين . اما الجزء الأخر من التشكيل ففي اعلى اليمين هناك صورة لشخص ، ثبتت بمسامير على جدار والذي يتمظهر سطحه عبر شبكة من الخطوط متداخلة ومتراكبة وفي اتجاهات مختلفة ، منها العمودية والمائلة والأفقية والمنحنية ، هذا وقد غطى الجزء الأمامي منه صفيحة تبدو على شكل شخص واقف بهيئة رجل توارت ملامحه . لقد اختار (جونز) ان يتشخص العمل كما في الأنموذج من جانبه العلوي أشكال مستطيلة ذات ايقاع غير منتظم ، وذلك بغية التأكيد على فكرة تفكيك العمل عبر علامات ايقونية يراد منها تحريك فاعلية الزمن .

ويبدو في هذا العمل أن هنالك تركبا من الصور والعلامات الكتابية التي تشكل زخما بصرياً ،كثرتها هيمنة وأعطت قيمة على عموم المشهد مما خلق تجاوراً بين تلك الأشياء لتكون مفردات هذا الخطاب البصري عبارة عن نسخ لصور فوتوغرافية وكتابات منتقاة لمجلات , اذ تحمل هذه الصور أحاله من الواقع الثقافي الشعبي فهي جزء منه ودال عليه ، كما ركبت وفق نظام محدد يوحي بوجود حيز مكاني يشير الى داخل منزل عصري , وبدلالته

ومرجعيته المكانية (أمريكا) معززاً ذلك بمفردات منجزه الفني من كتابات لمجلات (أمريكية) ومستخدما تقنية الكولاج لتركيب الصور الفوتوغرافية وتكون أشاره ضمنية لنوع وأسلوب العمل الجاهز . حيث كانت القاعدة الأساسية لبنيت لـهذا العمل هو التداخل الكتابي , قصور الإعلانات انتقيت بشكل قصدي ضمن مظهر جمالي ودلالي يحمل سمة التعارض مع المفهوم التقليدي للجمال في هذا المنجز.

فلوحة (الموناليزا) وتسميتها بالكتابة ذات الأبعاد والمرجعيات التاريخية ، تساهم في تعددية وغرائبية التشكيل ، بتحولها الى اداة دعائية استهلاكية عبر وسائل تقنية ، اقرب الى وسائل الإعلان التجاري . الى جانب ذلك ، تعمل ميكانيكية الإعلان على التحرك حول العلامات المميزة في النص ، للبحث عن آلية استهلاك متحركة ومتنوعة . فالنصوص الكتابية المتجزئة وصورة الشخص في اعلى يمين التشكيل ، وحضور طارئ لشكل الجمجمة المتلاشية في التكوين العام ، فضلا عن بنية التكوين المجرد ذي اللون المائل الى الأوكر في الجزء الأيمن من التكوين ، واشياء ميكانيكية اخرى ، تعمل جميعها على بلورة النزعة الأستهلاكية والطابع الديناميكي للنص ، وضمن اطار البناء العشوائي للعلامات. وكذلك تعمل العلامات ووفق دلالاتها الرمزية ، على تتويج الادراكات المجازية غير المحددة ، وضمن سياقها اللوني والبنائي التجريدي. فالأبنية المفتوحة، ازاء التغير السريع للتكوين ، يستدعي تركيبات آنية ، حيث افتراضات اتجاهات التشكيل.

اذ تعمل فاعلية المواد المختلفة ذات الطابع الاستهلاكي الشعبي، والتي تنم عن تنوع اجناسي، وكما تبدو جذورها تمتد في الدادائيه، على اختراق حدود السطح البصري، وعبر فلسفة الاستهلاك تتخلى عن طابعها التجنيسي، وفق مقترحات وسياقات جديدة ، تتضمن اهداف وسلالم ودوارق وجماجم بشرية وصور شخصية وأذرع ممتدة ،والتي تسهم في انشاء وصياغة تداخل اجناس عالم السلع الرأسمالي، وهو الاستخدام الأمثل ل(جونز) في بناء تشكيله الفني .

هذا ولقد اعطت لنا مشاهد الكتل المتجزئة ، والمتراكبة في احيان، تنامي الفعل الافتراضي ، ازاء تداخل الرؤية ، والتي تدفع الى زعزعة السياقات التقليدية ، مقابل الحضور الفاعل للجدل ، الذي تسوقه الدلالات الرؤيوية، المرجعية منها، والمعاصرة .

اذ ان الكتابة للخط النسبي ، وعبر مستواه الديالكتيكي المعبر عنه بتداخل تقنيات الرسم والنحت والتصميم والكرافيك ، يشتغل وفق تركيبات آنية ، يتجذر فيها الفعل الإبداعي الخيالي اللاواعي ، من حيث تفعيل العاطفة الرمادية او الغامضة ، فتتواصل الدلالات وعبر الوحدات الجزئية والمفككة . وبهذا المعنى يتنامى الإحساس بالتحولات، وفي سياق فضاءآت انظمة التكوين ، تتداخل وتتضاعف الممكنات وتتفكك عبر سلسلة التأويلات النسبية ، حيث تعارضات وازاحات واستعارات وحدات تكوين الأجناس .

عينة (2)

اسم الفنان : جون كلارك
اسم العمل : كليم كولا
الخامة أو المادة : اكرلك على ورق
القياس : 9× 9،5 انج
تاريخ الإنتاج : 1995
العائدية : متحف الفن الأمريكي

أ- استخدم في هذا العمل عملية التراكب مماثلة الطبقة وهو أسلوب متبع في الرسوم المتحركة .احتوى العمل الفني تكثيفا من الاشكال الواقعية والهندسية يضم بعضها حروفا احتلت موقعا فضائيا مهما جاء في اعلى يسار العمل الفني وضم اللون الاحمر والحروف جاءت باللون الابيض .

ب- استطاع الفنان (كلارك) في اغلب رسومه على نقل الواقع إلى اللوحة بأسلوب يعتمد الحس الثقافي الشعبي وما تبلور عنه من معطيات قادته إلى التركيز على المشاهد البسيطة التي تعتمد على الخصوصية الفيزيائية لموجودات المحيط ، موظفا إياها بأسلوب الملصق الإعلاني على الطرق الخارجية ، التي تثير مشاعر الناس عبر وسائل تقنية متنوعة منها الرسم على القماش أو مواد أخرى متنوعة .

إن الفن الشعبي يتماهى مع مجتمعه ليرسم وليصور أغراضه وأشياءه وعاداته وبالتالي فهو إعلاني استهلاكي بحت ، أن التجاوب للحياة يمكن إيجازه بعبارة " أنا استهلك لذا فأنا موجود " من خلال رسم أشكال الحياة بمسارها وحركتها الطبيعية الاعتيادية اليومية لأغراضها المتنوعة والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة تحيل إلى بنية المجتمع الاستهلاكي ، ليكوّن بعد أداة أو وسيلة دعائية للنظام الرأسمالي .

أن الفنان هنا دمج في هذا المنجز أشياء الواقع الاستهلاكي وأقام وشائج اتصال بين تلك الأشياء في صياغة عكست الواقع الذي يعيشه الفرد , ومحاكاة الأشياء المستقاة من الواقع والاهتمام باختيار نماذج مبتذلة وسطحية شكلت مضمون جديدا لطبيعة الفن وإعادة قراءة مفاهيم الجمال على ضوء واقع الإنتاج الآلي والاستهلاكي , فكان تركيز الفنان على الأشياء والمواد التجارية والاستهلاكية مع دلالة الكتابات التعريفية للمنتجات كأداة سردية تحيل معانيها الوظيفية لمعاني ذات دلالات متعددة تتنوع بتنوع أثرها أو معناها لدى المتلقي .

إن توظيف(الكتابة) ، في الأعمال الفنية يأخذ صفة الحدث والمضمون الاجتماعي البارز خلال الطابع النقدي الاستفزازي لأعمالهم ، ولان يظهروا وسائل تقليد المجتمع الاستهلاكي وان يشككوا بالأسس التي يقوم عليها هذا المجتمع ، أي استخدام وتوظيف الحروف كدالة خاضعة للتأويل ، من هنا كانت البنية التصميمية التي تربط الحروف ، الخطوط ، الألوان والمساحات تشتغل فكريا من اجل إيجاد علاقة نوعية للدال والمدلول في مساحة

الشكل المنجز ، انطلاقا من تعزيز قيمة الحـرف الموجود فـي التصميم للكتابة بإحـالات منطقية تشكل طبيعة جديدة للنظر إلى فواصل الارتباط أو الارتباط الحواري بين الحرف ، الشكل ، المضمون .

حقق الفنان (كلارك) توازنا غير متماثل من خلال توزيع الاشكال الحروفية الموجودة في اعلى الملصق ايمن وايسر المحور الرئيسي المتمثل بالشكل الحروفي والذي خلق نوع من الحيوية والجاذبية في هذه الاشكال ، كما حققت التشكيلات الحروفية مبدأ التراكب مع الشكل التصميمي مما اعطى احساسا بالعمق الفضائي . كذلك نجد أن الفنان (كلارك) قد وزع في هذا التصميم مجموعة من الاشكال والتي خلقت نوع من الوحدة من خلال ارتباطها بالوحدة الحروفية التي تمثل الموضوع الرئيسي .

أن الكلمة المكتوبة باللون الابيض والتي احتلت الفضاء الاعلى للملصق والتي تمثلت باللونين الاحمر والابيض المتمثل بكلمة (كولا) فقد حقق اللون الابيض سيادة على اللون الاحمر على الرغم من صغر مساحته الا أن الفنان استخدم الحروف من الحجم الكبير لهذه الكلمة .

نجد هنا فكرتين رئيسة وثانوية خضعت للتوحيد من خلال العلاقات الفضائية التي حققها الفنان في الملصق ، متمثلة في فكرة الفتاة التي تحتسي المشروب وقد تشمل الرؤية الفكرية والفنية اذ استطاع الفنان من خلال النظام العام للتصميم في اشكاله والوانه تحقيق قدرة عالية على الاتصال وايصال الفكرة للمتلقي وبأسرع وقت ، كذلك نجد أن موقع التشكيل الحروفي في الاعلى اعطى اهمية وقوة شد وتركيز على الفكرة .

وهنا نجد أن الفنان نجح في اخضاع كتابة الحرف في تحقيق المبدأ الجمالي بالإضافة الى تحقيق المضمون او الفكرة الرئيسية من خلال طرحه لفكرة مباشرة .

رقم العينة : (3)

اسم العمل : ذكريات المكان – باريس
اسم الفنان : بيتر بليك
الخامة : مواد مختلفة
القياس : 12.25 ×10،25 أنج
تاريخ الإنتاج : 2005
العائدية : متحف بيتر ليستر

أ- اتخذ متكون العمل الفني مجموعة من الاشكال التي احتلت موقعه الفضائي بأكمله وضمت الوانا تعددت ما بين الاصفر والازرق والابيض وتدرجات من اللون الاحمر ، وظهرت الحروف في اكثر من موقع فضائي وسائد في وقت واحد .

ب- عمل الفنان (بيتر بليك) بأسلوب (الكولاج) والشيء الجاهز والشيء اللقيا وتقديمها كأشياء فنية نابعة من حرية المخيلة مع اختلاف القصد الفني والجمالي ، فالأشياء الجاهزة للدادائية كانت بقصد الاعتراض والاحتجاج ، أما السوريالية فقد قصدوا النواحي الجمالية المميزة للأشياء الجاهزة ، فيما كانت التكعيبية تبحث عن الخواص التشكيلية والتزويقية المتضمنة فيها .

تكونت اللوحة بشكل عام من مجموعة قصاصات الورق ، الجرائد ، التذاكر وشظايا من البلاستك ، الخشب المجوف والاحجار واوراق الجميز يعتبرها الفنان وسيلة هامة من وسائل التعبير في شكل كبير للفن المفاهيمي ، ويتحرى من استخدام هذه الاشياء الامكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال ، وهو بذلك يعبر الفنان(بليك) عن ارتباطه العاطفي للواقع اليومي وادخال الحياة العادية الى العمل الفني ، حيث كان الفنان مشهورا في حبه للجمع وتحصيل المواد التالفة من الحياة ومن الذكريات واحيانا تختلط مع المواد التاريخية ممتلكات يعتبرها رمزية مع عالمه .

ان الفنانين الشعبيين اضافوا باستخدامهم الى تقنية الالصاق طابع الحدث اليومي وارتبط بهذه التقنية استخدامهم الظاهرة اللغوية بإضافة عناصر كتابية بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية ، وقد استخدم الفنان (بليك) عناصر متنافرة جمعت عفويا وادخل كتابة العناوين كجزء مهم من عناصرها ، وبإدخاله اللغة اضاف اليها بعدا جديدا له علاقة بالصورة البصرية لفن ما بعد الحداثة . وهكذا نجد تعدد مستويات الدلالة الايقاعية الشاملة لـ (الحرف) الكتابة والمساحات الحجمية والتوازنات من خلال تتابعيه السياق المحرك للوحدات التي ترتبط بفعل الإثارة البصرية ، تتمركز البنية التصميمية جماليا في فضاء يتحدد بالبعد الثالث (العمق) من خلال مستويات البحث المنطقي عن اثر تبتدئ فيه محيط الصور والأشكال المجموعة كمهيمنات متراتبه حضوريا ، والتي تعطي التكوين سمات جمالية في ضوء علاقته بالمحيط الواقعي والمتخيل وتصبح المحددات التعبيرية للعمل من الداخل ذات رؤية اكتشافيه / توالديه لمحتوى المقاربات المرئية في ضوء تبدلاتها الواقعية اثر وتأثرا لما يصور ويحدد مجالات السياق الجمالي الذاتي .

لقد قدم الفنان (بليك) قدرة جمالية من الأشياء العادية لمواقف أيضا عادية ويومية ، باستعمال الخيال للحياة ، سعى إلى ترميز التأثير والتشبيه ، واحد أهم مصادر القوة في هذا العمل تكمن في انه شعبي ومفهوم في كافة فئات المجتمع العليا والدنيا ، فهو يرتبط صميميا بكل الفئات ، ويمتلك من الصفات التي تجعله بحق الممثل الكبير وليس الوحيد لحقبة فن ما بعد الحداثة فهو يتميز بالخواص الشكلية المستمدة من عناصر العالم الواقعي ، لتأكيد واقع نشكل نحن جزء منه بحيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا .

وهكذا يجد الباحث أن الغاية من هذه الطريقة الجيدية المرتبطة بتقنية الالصاق في تناقضها مع المحيط الذي الحقت به ذي الطابع التجريدي الى امكانية تحويل الواقع الى فن ، فالجسم الغريب اذا اخضع للتأليف عن طريق الالصاق وأصبح جزء من اللوحة الفنية لا يعني بالضرورة ما يمثله كما في الحالة العادية لكن يشير الى امكانية تحويل مدلول هذه العناصر فيما لو عزلت عن الواقع التي تنتمي اليه الى فن .

فالفنان عندما يلجأ الى تركيب اشياء متباينة انما يحاول ان يضفي اليها بتجاورها وبالصدفة (المنهجية) دلالة ساخرة او مثبتة لذلك فأن قصاصات الورق القديمة والرسوم المأخوذة من كتب العلوم الطبيعية وغيرها ستأخذ دلالة جديدة لا علاقة بها بدلالاتها السابقة التي فقدت بعد أن قطعت من محيطها الاساسي الا انها توقظ من خلال التواردات التي تسببها ، ونظرا لطابعها المزدوج وردود فعل اللاوعي وتبعث على التخيل وذلك لان (تقنية الالصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من الصدفة التي تثيرها اصطناعيا واقعان او اكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما ...) على حد قول ماكس ارنست (امهز، 2009، صفحة 84) . فقد محى الخط الفاصل بينما هو تجاري والفن الجميل ، وظف كل أنواع المواد في لوحته ، فبالرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر أو التي تتبع منها فقد أوصل عمله الإحساس بالوحدة التكوينية .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج : من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج لعينة البحث توصل الباحث إلى عدة نتائج منها:

1- تعددت مضامين الكتابة (الحرف) في فن ما بعد الحداثة ، انطلاقا من وظائفية البنى الفنية المحركة للفكرة ففي الفن الشعبي (Pop art) هناك واقعية ذات حس تعبيري تهدف إلى الإعلان التجاري والاتصالي كما في العينات (2،1)

2- تركيز الفنان على الأشياء والمواد التجارية والاستهلاكية مع دلالة الكتابات التعريفية للمنتجات كأداة سردية تحيل معانيها الوظيفية لمعاني ذات دلالات متعددة تتنوع بتنوع أثرها أو معناها لدى المتلقي

3- كانت القاعدة الأساسية التي بنيت لأكثر الاعمال هو التداخل الكتابي. كما في جميع العينات.

4- إمكانية توظيف المادة عن طريق تعدد الخامات المستخدمة في المعالجة البنائية للعمل الفني وبتقنيات فنية مختلفة ، كما في العينة(3،2)

5- تفعيل الخاصية المختلفة للملمس وبشكل جمالي مميز والناتج من تعددية الخامات المستخدمة في بنائية العمل الفني ، كما في العينة (1 ، 2)

6- تمثيل أغلب الانجازات الفنية لفن (البوب آرت) بجانب قصدي يكمن في ذاتية الفنان ومخيلته .كما في العينة (3،2،1)

7- اختلاف تأويل الموضوع وتعددية القراءات لأغلب الأعمال الفنية لفن (البوب آرت).

8- تعمل فاعلية المواد المختلفة ذات الطابع الاستهلاكي الشعبي، والتي تنم عن تنوع اجناسي.

الأستنتاجات : من خلال ما تقدم من نتائج توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :

1- التقنية قابلة إلى التحول و التغيير اذ تبين أن هناك أثر فاعل للتطور التكنولوجي في منجزات فنون ما بعد الحداثة وخصوصاً فن (البوب آرت) ، و هذا التطور التكنولوجي ساهم بشكل أو بآخر بانتشار هذه الفنون

2- حضوراً فاعلاً بتقانة اظهاره للمواد الاخرى.

3- أصبح المهمش والمحتقر والمستهلك صفة المركز المقدس في فنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب آرت) تحديداً.

4- انعدام المركز بتجاور الأشكال والعلامات في العمل الفني وهذا أصبح سابقة غير متعارف عليها لأغلب فنون الحداثة ، وكما هو واضح في أعمال فنية كثيرة في فن(البوب آرت).

5- ساهمت العفوية التلقائية بإضافة تقنية أخرى في فن (البوب آرت) التي ولدت تشظيات الخط الواحد في العمل الفني .

التوصيات : في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوّة منه ، يوصي الباحث بما يأتي :

1- ترجمة ونشر المصادر والكتب ذات العلاقة بموضوعة تقنيات الاظهار والاساليب المتبعة من قبل الفن العراقي المعاصر.

2- اعتماد منهج يدرس تقانة الاظهار للفنانين العراقيين وتنوع اسلوبهم الفني في الدراسات الأولية فوي الكليات ذات الاختصاص .

3- استثمار بعض التقنيات لفنانين عراقيين كالتجميعية منها والنحتية بأعمال فنية نصبية في كلية الفنون , ومتاحفها والأماكن العامة المناسبة لها اذا كانت ذات حجم كبير .

المقترحات : بعد استكمال متطلبات البحث . يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

1- التنوع التقني في الكتابة لفنون الحداثة وما بعد الحداثة .(دراسة مقارنة)

2- الدلالات والرموز في فن (البوب آرت) .

3- الأبعاد المفاهيمية والبنائية للفن البصري .

المصادر:

القرآن الكريم

المعاجم والقواميس:

1- احمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد الاول ، ط 1، عالم الكتاب ، القاهرة ، مصر، 2008م .

2- احمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج2 ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ،1986.

3- الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.

4- القلقشندي ، أبو العباس : صبح الأعشى ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ب ت .
5- مجدي وهبة : معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، لبنان ، ١٩٧٩.
6- العامري ، كامل عويد : معجم النقد الادبي ، ط1 ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 2013.

الكتب العربية والاجنبية :

7- أونج ، والترج : الشفاهية والكتابة ، ترجمة : حسن البنا عز الدين ، دار عالم المعرفة الكويت ، 1999م .
8- البجة ، عبد الفتاح حسن : أصول تدريس العربية بين النظرية والتطبيق (المرحلة الأساسية العليا)، ط1، دار الفكر، عمان ،1999
9- البجة ، عبد الفتاح حسن : أصول تدريس العربية بين النظرية والممارسة ، ط1 ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان 2000م
10- التاجي ، محمد بشار عبد الرزاق : أتقن التعبير في كتاب صغير، دار التقوى للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا،2015
11- العطار، مختار : آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ط 1، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .
12- تزفيطان تودورف : نظرية الأجناس الأدبية - دراسات في التناص والكتابة والنقد ، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2016م.
13- رعد مصطفى خصاونة : القراءة والكتابة بين النظرية والتطبيق ، دار المسيرة ، عمان ، 2008
14- جان ماري شيفر : ما الجنس الادبي ، ترجمة : غسان السيد ، اتحاد الكتاب العرب ، دون تاريخ.
15- الجندي ، علي : فن الجناس بلاغة – ادب- نقد ، دار الفكر العربي ،مصر، ب. ت.
16- الحطاب ، قاسم : جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الاوربية ومدارس الفن الحديث والمعاصر.
17- زهير صاحب : دراسات في الفن والجمال ، دار مجدلاوي للنشر ، ط1، عمان ، ٢٠٠٦م.
18- ستالوني، ايف : الاجناس الادبية ، ترجمة: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، 2014م.
19- سميث ، ادور لوسي : الحركات الفنية منذ عام 1945، ط1 ، هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة ، مصر 2002م .
20- شبيل عبد العزيز: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري– جدلية الحضور والغياب ، ط1، دار محمد على الحامي ، تونس،2001م.

21- الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1979م.
22- عبد الفتاح ، رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط 1 ، القاهرة : بدون سنة طبع .
23- عبد الناصر هلال : اليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ط1، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، 2012م .
24- علي احمد مدكور: تدريس فنون اللغة , دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2008م.
25- ماهر شعبان عبد الباري : الكتابة الوظيفية والابداعية –المجالات – المهارات –الانشطة والتقويم ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان –الاردن ،2014م .
26- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ط9 ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 2017م .
27- محمد نور الدين آفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة التقنية المعاصرة ، ط1 ، افريقيا الشرق ، المغرب ، 2001.
28- محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير ، دار المثلث ، بيروت ،1981.
29- مصطفى خصاونة ، أسس تعليم الكتابة الابداعية ، علم الكتب الحديثة ، عمان ، ٢٠٠٨ .
30- النجار ، فخري خليل : الأسس الفنية للكتابة والتعبير ، عمان ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١١.
31- نجم عبد حيدر، واخرون: دراسات في بنية الفن ، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان ، الاردن ، 2004م .
32- والتر ، أونج : الشفاهية والمكاتبة ، ترجمة : حسن البناء عز أدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٩.
33- وجيه مرسي أبو لين : الكتابة خصائصها وأهميتها ، جامعة عين شمس ، ط 1 ، القاهرة ، مصر ، 2010م .

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، أطلقت 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 المُصوِّر. 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 – كمتلقين – 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 .

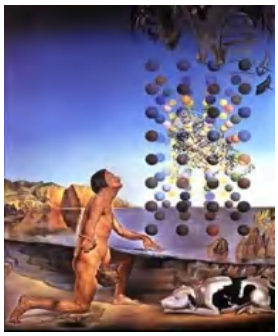
وتمثل لوحة (بيكاسو) هذه إحدى نماذج التكعيبية التحليلية والتي تمثل رؤيته للعالم الموضوعي وكيفية تحويله من خلال الرسم إلى فن يتميز بالثبات والديمومة،

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)..

الخداع البصري وأهميته في الإعلان المطبوع

Optical deception and its importance in print advertising

حاتم كريم صالح

R:Hatem Karim Saleh

أ.د عباس عبد الحسين كويش

S:Prof. abbas abd alhussaen kwoesh

الجامعة التقنية الوسطى / كلية الفنون التطبيقية

Middle Technical University

College of Applied Arts

cac0001@mtu.edu.iq

الكلمات المفتاحية : الخداع البصري ، الاعلانات ، الاعلان المطبوع

الملخص:

مع التطور الذي لحق العالم وما أحدثته التقنيات الحديثة ، والصراع الفكري الذي يدور بين مستويات الفهم والوعي المختلفة ، هناك نوع من الوعي بدأ يصيب جماهير كثيرين ويؤسس شيء جديد للمراجع الفكرية ، ولأن العالم الحديث الذي دخل بقوة في عصر المعلوماتية ، أصبح منشغلاً بكمية المعلومات الكبيرة التي استفاد منها الكثيرين، وهذا واضح في ما قدمه العاملون في مجال الفن بشكل العام والتصميم والإعلان بشكل خاص ، حيث يشير البحث إلى العزيمة التي يحاول الإنسان التوفيق بينها وبين العالم التكنولوجي الذي يعيش فيه في محاولة للسيطرة من أجل البقاء وممارسة عملية الحياة ، من خلال إشباع احتياجات الذات. والتوافق مع المتطلبات التي قد تكون رفاهية ، أو استراحة من الملل ، أو التواصل مع الآخرين على المستوى الحضاري والفني والمستوى العلمي. تتلخص الدراسة في هذا البحث حول التغيرات الهائلة في مستوى المعلومات الفنية في الخداع البصري وأثرها على الإعلان المطبوع ونمط تفكير واستجابة المتلقي مما يجمع هذا والاستفادة من وجهة نظر علمية ، وتوظيف واستثمار هذه الابتكارات التكنولوجية من المهارات والحقائق العلمية الحديثة

التي تحقق المتعة والاستفادة من القدرات الإبداعية التي تمكن المصمم من الانتقال إلى الجانب التفاعلي المتقدم كعنصر مكمل وغير تقليدي مع المتلقي ، وتحريكه من التصميم في بعدين وثلاثة أبعاد إلى نطاقات أوسع. وعليه أكد البحث أن هناك أسباب ونقاط يجب التركيز عليها أو إعدادها كأساسيات في تصميم الإعلان المطبوع وتمثل ركائز لخلق حالة جذب تحقق هذا الهدف من خلال استثمار الجوانب الفنية والتكنولوجية المتقدمة لتحقيق ذلك. حيث أن مشكلة البحث تتلخص في السؤال التالي (ما هي أساسيات الترويج والجذب البصري في تصميم الإعلانات المطبوعة).

. Keywords: visual deception, advertising, print advertising.

Abstract

With the development that has afflicted the world and what modern technologies have brought about, and the intellectual struggle that is going on between the different levels of understanding and awareness, there is a kind of awareness that has begun to afflict the masses of many and establish a new one. Intellectual references, and because the modern world, which has entered strongly in the era of informatics, has become preoccupied with the large amount of information that many have benefited from and showed that, and this is evident in what the workers in the field of art in general and design in particular have presented, as the research indicates the determination that man tries to reconcile with And between the technological world in which he lives in an attempt to control in order to survive and practice the process of life, by satisfying the needs of the self. And conforming to requirements that may be luxury, a break from boredom, or communication with others on a civilized, technical, and artistic level. d scientific level. The study is summarized in this research about the huge changes in the level of technical information in visual deception and its impact on the printed advertisement and the pattern of thinking and response of the recipient, which combines this and benefit from the scientific point of view, and

the employment and investment of these technological innovations of modern scientific skills and facts that achieve pleasure and benefit from the creative capabilities that The designer was able to move to the advanced interactive aspect as a complementary and unconventional element with the recipient, moving it from design in two and three dimensions to wider scales. Accordingly, the research confirmed that there are reasons and points that must be focused on or prepared as basics in the design of interactive advertising, and they represent pillars for creating a state of attraction that achieves this goal by investing in advanced technical and technological aspects to achieve this. As the research problem is summarized in the following question (what the basics of promotion and visual attraction in the design of print are ads).

الفصل الاول: التعريف بالبحث

اولا: المقدمة

الإدراك هو العملية التي تحدث في أذهاننا عندما نحاول تحديد صورة معينة للأشياء التي تختلف في لونها وتكوينها وملمسها عن طريق الضوء المنعكس من هذه الأشياء. يختلف تقديرنا لما يحيط بنا باختلاف الوسائل والأساليب التي تؤدي إلى اكتساب المعرفة. حيث أثبت العلماء أن عقولنا لا تستطيع التمييز بين الواقع وما تراه في خدعة ، وبالتالي نرغب في تصديق كل شيء حقيقي. لدى الجمهور الفني أعمال فنية في الفنون المرئية تتجاوز خيالنا من خلال تغذية صور الدماغ مباشرة. (محمود، 2018: 2)

غالبًا ما يقع العقل البشري في أخطاء بصرية في معالجته وفهمه وتحديد الأشكال المحيطة به ، لذلك قد تحدث ظواهر خادعة قد تكون مرغوبة أو غير مرغوب فيها في تكوين الفضاء ، ويحدث الوهم أو الخداع البصري. كما نراه من الأشياء نميزها وندرك ما هي عليه ليس سوى ناتج منطقي من قبل الدماغ لمجموعة ضخمة من الصور التي توفرها شبكية العين. حيث يعتبر الخداع البصري هو الفعل الذي يصور المشاهد للصورة المرئية بطريقة ليست على حقيقتها ، حيث تكون الرؤية خادعة

للإدراك ، وهذا يعتمد على حقيقة أن المعلومات التي تتعرض لها العين المجردة غير متسقة. مع الخبرات السابقة التي تم اكتسابها أو تعلمها. (السراج، 2016: 10)

قد يكون الخداع البصري للعين فقط ، وقد يكون خادعًا للعين والعقل البشري معًا. الخداع البصري للصور والمشاهد والأشكال هي مشاهد يتم صنعها وإعدادها بطريقة مدروسة لإحداث خداع بصري. بمعنى آخر ، الخداع البصري هو أن تتخيل وتعتقد أنك ترى أشياء في حالة معينة ، بينما الشيء الحقيقي مختلف تمامًا عما رأيته. ويرجع ذلك إلى "الخطأ التحليلي" لطبيعة وواقع الصور والمشاهد التي نراها ، أي أنه لا يوجد اتفاق بين ما تم تحليله في الإدراك وواقع الشيء. (السراج، 2016: 10)

كذلك نرى بعض الفنانين ، عندما يرسمون ، يغلقون أعينهم. لماذا يفعلون ذلك؟ يحتوي سطح الرسم على ارتفاع وعرض فقط ، ولا يحتوي على عمق منظور، وبالقرب من بعضها سترى صورة مهتزة للأشياء التي أمامك ، لأن العين ترى منظرًا ومشهدًا للعالم مختلفًا عن منظور العين في العمل الفني. عندما تنخدع العين فإن المعرفة المنطقية للعقل تتجاوز هذا الخداع البصري، لذلك وجد فن التصميم بجميع أشكاله الإعلانية المطبوعة والصناعية ، وتصميم المنسوجات والأزياء ، والتصميم المعماري ، والتصميم الداخلي ، والتصميم البيئي صدى واسعًا في المتغيرات الشمولية التي قلبت حالة المجتمع والفن، والمنشورات التي تركز على محتوى معين لجذب الانتباه ، لأن الإعلان المطبوع المعاصر هو الأساس لتحقيق النجاح المستهدف لأي حملة إعلانية حالية. (القره غولي &الشرع، 2019: 2)

ومن الدراسات المقاربة التي تناولت مسألة البحث المقترح :

دراسة ، غادة محمود عوف، 2018، بعنوان: تطور الخداع البصري لمواكبة التطور العالمي.

لخصت الدراسة تأثر العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة بتقدم وتطور هذه الحقبة كرد فعل لتفاعل الفنان مع عصره معبراً عن أهم قضاياه ، ومن بين هذه الاتجاهات فن Op Art أو ما يسمى بالفن البصري ، حيث تعتمد الطريقة على تأثير التشكيلات في دراسة الخطوط والتدرجات في الألوان والمساحات الهندسية ، وفي الرؤية البصرية ، من خلال إحداث صدمات سريعة توحي بتشكيلات معينة للعين ، ومن بين تلك المدارس الفنية الحديثة التي ظهرت هي " مدرسة الخداع البصري " وهي امتداد للتجريد الهندسي الذي يهدف إلى ابتكار تصميمات لها تأثيرات بصرية خادعة وخلق لوحات تشكيلية توحي بقيم جمالية تتمثل بالحركة والسكون والعمق

والمظهر على الرغم من تسطيح اللوحة. والحلول التي يمكن اتباعها للوصول إلى الهدف. اهتم فنانو هذا الاتجاه بالحركية والبصريات ونتائج نظرية الجشطالت التي أدت إلى انعكاس مفاهيم هذا الاتجاه في العديد من مجالات الفن ، وظهر العديد من الفنانين الرواد في هذا الاتجاه ، مثل فيكتور فاساريلي ، بريدجيت لويز رايلي وآخرين. استخدم هؤلاء الفنانون البصريون أنواعًا مختلفة من الظواهر البصرية التي تحدث باستمرار في تصوراتنا اليومية ، وتظهر براعتهم في توضيح هذه الظواهر المهملة أمامنا بطريقة مشرقة في ما قدموه من لوحات مرسومة وأعمال فنية متحركة بحيث يوحي الشكل العام بالحركة رغم أنها ثابتة ، وظهر هذا الفن كظاهرة صحفية عندما أطلق عليه صحفي أمريكي تعبير أصبح شائعًا وهو (Op Art) أو الفنون البصرية ، بعد أن عقد بعض الفنانين معرض تحت عنوان "عيون متجاوبة" ، وأصبح فن الوهم البصري ممثلاً لأحد الاتجاهات الفنية الحديثة.

دراسة، محمد محفوظ الزهري، شيماء عبد العاطي سعيد ، 2021، بعنوان: فن الخداع البصري (OP ART) وتوظيفه في إعلانات التسويق العقاري

قام الباحث بدراسة إعلانات التسويق العقاري التي تعتمد في اخراجها على فن الخداع البصري كوسيلة لجذب انتباه واهتمام المتلقي، عن طريق المعالجات الفنية والتشديد على جماليات الألوان والتداخلات اللونية، والاهتمام بموضوع الراحة النفسية البصرية في التصميم، كما يسلط المصمم الاهتمام بخدعة الإضاءة المتركزة على الإعلانات العقارية، لعرض وإظهار رونق وجمال العقار، كذلك التركيز على استخدام خدع الفضاء للصورة، وقد اتخذ الفراغ الإيجابي الدور الأبرز في التصميم وهو الفراغ المتولد من حيث توزيع العناصر الرسومية في مساحة التصميم، حيث قام باستخدام العديد من الرموز والصور والكلمات والألوان التي تصب في عمق التصميم وتجذب أنتباه المتلقي، واستخدام الخدع البصرية التي تتعلق بالأشكال عن طريق مجسمات بتقنية ثلاثية الأبعاد لإبراز العمق والفاعلية والواقعية، واستخدام الأشكال المتمثلة بالدائرية والمستطيلة في تعزيز الخداع البصري، حيث يدل استخدام الشكل الدائري في مركز التصميم إلى الأبدية حيث تشير ذلك جميع الثقافات إلى القمر والشمس، كما تدل وتوحي على الأمان والكمال، وبالنسبة لدلالة الشكل المستطيل فهو يوحي للصلابة كذلك السكينة والأمان. واعتبر ان الألوان هي لغة بصرية بدلالاتها وإشاراتها وتأثيرها السيكولوجي لها دور كبير للإفادة منها بتصاميم الوحدات العقارية وإيصال الرسالة المطلوبة إلى ذهن المتلقي، كما أكد على تنوع الأساليب العقلية والحسية والوجدانية، في الخداع البصري الذي يستخدمه مصمم الإعلانات التجارية العقارية. وان الهدف من

توظيف الفراغ في فن الخداع هو لخدمة العملية التصميمية الإعلانية، ليتمكن المتلقي من الإحساس بالحركة والعمق والفراغ اللانهائي. وأكد بأن الإعلانات المختصة بالتسويق العقاري التي تستخدم الخداع البصري تشكل حافزًا للمتلقي بمتابعة الوحدات العقارية ونشاطات الشركة، بشرط عدم الأفراط في أساليب الخداع البصري لإنها قد تؤدي الى ضعف فاعلية الإعلان وبالتالي عدم نجاح الحملة الإعلانية.

دراسة ، نجلاء سعد زغلول، 2016، بعنوان: اهمية الادراك في فن الخداع البصري ومسبباته.

تبين الباحثة في البحث المقترح كيفية حدوث الخداع البصري ، وهو ناتج عن خطأ في الإدراك. الإدراك هو أحد موضوعات علم النفس العام الذي يهتم بشكل مباشر بالكشف عن الحواس لدى البشر وتفسير استقبالهم من خلال تجارب الإدراك. هناك فرق بين الإحساس والإدراك ، وأول من قارن بينهما كان أرسطو وابن سينا. تناول الفارابي في هذا الفصل تعريف الإدراك البصري وعلاقته المباشرة بالخدعة البصرية ، وكذلك بناء العين وعلاقته بالخداع. عندما تستقبل العين الضوء، ذكرت الباحثة مدى أهميتها ، فقرنية العين وشبكية العين جزئين مهمين يمتصان الأشعة الضوئية ويترجمانها إلى إشارات إلكترونية للدماغ.

ثانيا: مشكلة الدراسة

يمكن صياغة مشكلة البحث في الأسئلة التالية:

- ❖ كيف يلعب الخداع البصري دورًا في الخروج عن المألوف وإقناع المتلقي في الإعلان المطبوع؟
- ❖ هل يمكن للإعلان المطبوع كإتجاه لفن الخداع البصري أن يكون له دور فعال في التأثير على المتلقي؟

ثالثا: أهمية الدراسة

تتلخص أهمية البحث المقترح في الآتي:

- ❖ يمثل البحث المقترح محاولة لتقصي مفهوم الوهم البصري في الإعلان ، وإرساء مفاهيم وأسس للعلاقة بين الوهم البصري وأهميته في الإعلان المطبوع.
- ❖ تأصيل فكرة الربط بين الخداع البصري من خلال الإعلانات المطبوعة لتحقيق أبعاد وظيفية وجمالية تشكل الأساس لإقناع المتلقي.

- ❖ يستند هذا البحث إلى دراسات مستقبلية تهتم بفن التصميم بشكل عام وتصميم الإعلانات المطبوعة بشكل خاص ، وأهمية الخداع البصري فيها مما يحقق الإثراء المعرفي والعلمي.

رابعا: أهداف الدراسة

1. ربط العلاقة بين أهمية الخداع البصري وأثره على الإعلان المطبوع.
2. الاستفادة من فن الخداع البصري في خلق زاوية رؤية جديدة في تصميم الإعلان المطبوع.

خامسا: تحديد المصطلحات

1. الخداع البصري: يتم تعريف الخداع البصري من خلال الرؤية الخادعة التي تراها عيون الرائي، لذلك يعتقد أنه يرى أشياء أخرى غير ما هو موجود بالفعل ، أي أن الناظر يرى الصورة أمامه بطريقة مختلفة عما هي عليه في الواقع. (Stephen & Baingio, 2012: 399)

2. الاعلانات: الإعلانات من بين الأنشطة الإعلامية التي لا غنى عنها للأنشطة الاقتصادية مثل الصناعة والتجارة والخدمات والأنشطة الاقتصادية الأخرى، وكذلك للمؤسسات والمنظمات الخيرية وغير الهادفة للربح التي دون الإعلان عن جهودها لن تحصل على دعم المجتمع والتمويل المادي اللازم لمواصلة عملهم وتحقيق رسالتهم. إنها إحدى طرق الاتصال الأساسية للترويج عن السلع أو الخدمات من خلال الوسائط الإعلانية الشفوية أو المكتوبة أو المرئية أو الثابتة أو المتحركة. إنها عملية اتصال مقنعة تهدف إلى نقل التأثير من خلال رسالة إعلانية من معلن إلى مستهلك بهدف تحفيز دافعه لشراء منتج أو استخدام خدمة. (Jones,2010:81)

3. الإعلان المطبوع: هو نوع من التسويق يستخدم قنوات وسائط مطبوعة مختلفة للإعلان للوصول إلى جمهور مستهدف أوسع. تعلن الشركات عن منتجاتها على مختلف القنوات الإعلانية المطبوعة مثل الصحف والبريد المباشر والكتيبات والمجلات واللوحات الإعلانية وما إلى ذلك. (Arens & Michael ,2012:13).

الفصل الثاني: المفاهيم الاساسية

اولا: التصميم

يعتبر التصميم هو عملية التكوين والابتكار ، أي جمع العناصر من البيئة ووضعها في تكوين محدد لإعطاء شيء له وظيفة أو معنى محدد. يميز البعض بين التكوين والتصميم كجزء من عملية التصميم لأن التصميم يتضمن الفكر البشري والتجارب الشخصية. إنه أيضًا التخطيط الذي يضع الأساس لصنع كل كائن أو نظام يمكن استخدامه كاسم وفعل ، وعلى نطاق أوسع يعني الفنون التطبيقية كفعل يشير إلى عملية الإنشاء و تطوير خطة لمنتج أو هيكل تنظيمي أو نظام أو أي مكون له هدف (تصميم)، كـ أسم يتم استخدامه على سبيل المثال (الرسم ، النموذج ، الوصف) أو تنفيذ لخطة في شكل المنتج النهائي لعملية التصميم وتحت التصورات الجمالية. التصميم هو تنظيم وتنسيق مجموعة من العناصر في جزء وكل العمل الفني. احتياجاته العامة والخاصة ، وتصميمه من مجالات النشاط الفني ، حيث لا يمكن أن يخلو أي عمل فني منه ، وبالتالي يصبح ملزماً لحياة العصر. نضيف إلى هذا القول (شوقي، 2001: 11) أن التصميم يعتبر وسيطًا تعبيريًا ولغة مشتركة بين الشعوب ومظهرًا مرئيًا للحضارات وقياسًا لأسلوبها الثقافي ، وهو قائم على أساس كبير المدى في مكوناته على تحقيق القيم (المرئية) وإذا ربطنا التصميم بـ(الإنتاج الفني) فإنه يخضع للثاني هو دراسة وتحليل الأعمال الفنية وفقًا للأسس الفنية ومكوناتها. يُطلق على الشخص الذي يصمم بـ المصمم ، وهو مصطلح يستخدم أيضًا للأشخاص الذين يعملون بشكل احترافي في أحد مجالات التصميم المختلفة وعادةً ما يحدد مجال التخصص الذي يعمل معه (مثل مصمم الجرافيك ، مصمم الإعلانات ، مصمم الديكور الداخلي ، مصمم الأزياء ، المصمم الصناعي ، مصمم برمجيات ، مصمم نظم معلومات ، مصمم معماري). يتطلب التصميم غالبًا أن ينظر المصمم إلى الجوانب الجمالية والوظيفية والعديد من الجوانب الأخرى لكائن أو عملية ما ، وعادة ما يتطلب قدرًا كبيرًا من البحث والتفكير والنمذجة والتكيف التفاعلي وإعادة التصميم. يعد التصميم من أهم خصائص العملية الابتكارية ، وهو جهد منظم ومسوق وفقًا لخطة الأهداف والغايات والوظائف والأساليب والطرق ، والتي بدورها تخدم الهدف النهائي وصياغة العلاقات بوعي (Al)(بسيوني 1995 : 53-56).

ثانيا: أهمية التصميم

تنبع أهمية التصميم من حاجتنا إليه ومن واقع حياتنا ولأنه يكمن في أداء رسالته وتسهيل حياة الإنسان ، والعمل التصميمي مهما كان جيد الصنع ، لا يجذب الانتباه إلا إذا كان تصميمًا جذابًا. لذلك نرى أن الشركات تحاول قدر الإمكان تطوير تصاميمها لجذب انتباه المستهلك. المصمم الجيد هو الذي يصمم المنتجات مهما كانت أنواعها بطريقة تواكب التطور والمجتمع المحيط للترويج لها. كلما جذب الطلب على هذا المنتج الانتباه سيكون التصميم ناجحًا. يعتمد التصميم على مشاعر المصمم نفسه ، فهو الشخص الذي يعبر عن المشاعر من خلال الخط وقيم السطح والمساحات والأشكال وموضوع التصميم ، لذلك يجب على المصمم اختيار المواد والوسائل الأدائية التي تساعد هذا التعبير و تطوره (أيمن المزاهرة ، 2010: 34).

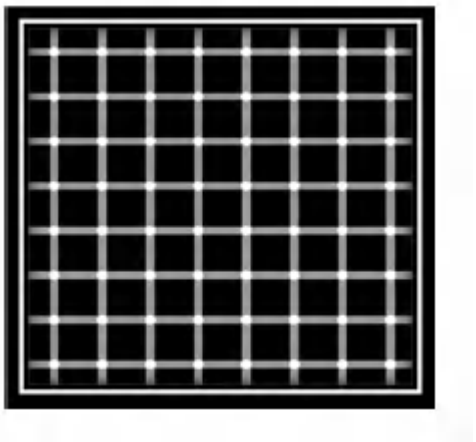
الشكل (1): يوضح ابداع التصميم ومزجة بالخداع البصري في الاعلان المطبوع.

ثالثا: الخداع البصري

ظهرت بدايات هذا الفن في أواخر العشرين وبداية الثلاثين من القرن العشرين وكانت جذوره في مدرسة الباهاوس (التي أسسها والتر جريبيوس في المانيا) حيث شارك نخبة من فنانو تلك المدرسة بمزاولة عدة بحوث فيما يعرف بالظاهرة البصرية، كما انتشرت في أربعينات القرن العشرين بعض الأشكال المتنوعة لفن الخداع البصري . (سماهر 2008 : 15-14). يعد فن الخداع البصّري من أبرز السمات الإبداعية التي ترسخ اندماج الفن والعلم في وعاء واحد. لإنجاز رؤى تشكيلية تمتاز بالإبهار البصري حسب الإحداثيات الرياضية لعلم المنظور وكذلك علم الضوء ، حيث تنمو هذه الإحداثيات في موجات متتالية من علاقات تشكيلية التي لا تنعدم ، بل تتولد عن مد وانسياب القيم الجمالية متأصل في فن الخداع البصري.(Anna ,2011: 2) حيث يعتبر أحد الأساليب الفنية الحديثة التي تعتمد على خلق ظواهر بصرية خادعة تؤثر

على تصوراتنا البصرية والحسية من خلال إنشاء أشكال هندسية معقدة بحدود حادة مثل المربعات والمستطيلات وما إلى ذلك ، أو إنشاء أشكال غير مألوفة على عكس تجربتنا البصرية السابقة ، أو إنشاء تصميمات خيالية ، وكذلك استخدام ألوان متناقضة ثنائية اللون مثل الأسود والأبيض ، أو من خلال مجموعة من الألوان المتعددة أو الخطوط المستقيمة والمموجة ، متداخلة مع بعضها البعض ، وتتحرك مع بعدين أو ثلاثة أبعاد. إن ظهور الفن البصري هو انعكاس لظهور فن البوب. (Kai , 2012: 132)

لذلك يمكن اعتبار فن الخداع البصري تجسيدًا للشكل المبتكر للعمل الفني ، حيث يقوم هذا الفن على بعض الحيل الحسية في عملية الإدراك البصري والاهتزاز الناتج عن الرؤية من أجل خلق نوع من الحركة المكانية والإحساس. استعار فنانو الخداع البصري من علم النفس التجريبي ، بعض الحيل التي لها تأثير على إدراك العين الحقيقية ، حيث مكنهم من القيام بذلك من خلال دراستهم العلمية لكيفية حدوث عملية الإبصار ، وهي مستمدة من بحث نفسي عن العين الحقيقية. يقوم الإدراك الحسي بمعالجة بعض الأفكار التي ترى تقدير الناس للخطوط والمساحات والأحجام التي تعتمد على التجارب السابقة ، وبالتالي كان من السهل خداع حاسة البصر من خلال بعض التركيبات غير الطبيعية أو الغريبة عن التجارب السابقة. (كوثر،1991: 47)



الشكل(2): مربع الألوان المتباينة " Scintillating Grid " أحد أنواع الخداع البصرى يعتمد على التضاد اللوني.

رابعا: تقنيات وأساليب الخداع البصري

خامسا: الاعلان المطبوع

يهدف الإعلان المطبوع إلى التسويق والإعلان عن منتجات وخدمات مؤسسة ما ، ويتم تصميم الإعلان بأشكال وطرق إخراجية متعددة حسب طبيعة الهدف ، ومن خلال الإعلان تظهر هوية المعلن ، والإعلان واحد من أكثر أنواع أدوات الاتصال المستخدمة في عملية الترويج للسلع والخدمات ، وهي مرتبطة بشكل فعال بجميع أشكال وسائل الاتصال في مجال العلاقات العامة ، حيث توجد جميع أنواع المطبوعات التي تستخدمها العلاقات العامة مع جمهورها المستهدف ، مثل: الخطابات والمنصات والصحف والنشرات. (Mandell &Rosenberg,1981:466)

حيث يعتبر الإعلان فن متكامل وله أسس وأنواع وأدوات. وهناك أيضًا ارتباط بين الإعلان المطبوع الذي له مهام عديدة في مؤسسات العلاقات العامة في أنشطتها وبرامجها وطرق الاستفادة منها في علاقتها مع الجمهور المستهدف الذي يرتبط بها ، كما يرتبط الإعلان بالأفكار والمعتقدات ، والإعلان مهم لإبراز شخصية المعلن (Philip,1980:497)

يعتبر فن الخداع البصري من الاتجاهات الفنية التي تهتم بالدرجة الأولى بالأحاسيس البصرية والتأثير الذي تتركه في عين المشاهد. أو جزئيًا عن طريق الحذف والإضافة وفقًا لطبيعة المجال الذي يحيط بالعمل الفني ، وبالتالي فإن كل لون وشكل ومكان ومساحة وحالة لها طبيعة خاصة في عملية الإدراك ". (منصور ، 1996 : 17) ومن ناحية أخرى ، فإنه لا يميل إلى مجموعة من الأشكال المتعارضة ، وبالتالي فهو يتبع قوانين التنظيم مثل التقارب والتشابه وغيرها. كما اهتم فن الخداع البصري بعلم الحركة وعلم البصريات وعين المشاهد لذلك بدأ الفنانون بمحاولاتهم الأولى التي اقتصرت على استخدام اللونين الأسود والأبيض ، لأن شدة التباين بين اللونين تؤدي إلى تفاعل تلك المساحات المتقابلة مما يجعل المشاهد يشعر بالحركة ثم تطورت هذه المحاولات بحيث حقق الفنانون ذلك الوهم البصري باستخدام الألوان الباردة والدافئة ، فالألوان الباردة تظهر وكأنها تنحسر ، بينما تبدو الألوان الدافئة وكأنها متقدمة بحاسة البصر ، نتيجة تذبذب الرؤية عن طريق تعكير صفو النظام الثابت بالتسبب في الحركة التخيلية ، من خلال التقارب والتباعد بين المسافات، وتباين الألوان ، وتكرار الأشكال ، متنوعه و ألوانه وكذلك اختلاف المقاسات سواء بالزيادة او النقصان او كلاهما. وتراكم الهياكل الهندسية ، ومجاورة الخطوط ، وتوزيع الألوان المسطحة بأعماق مختلفة لظواهر مختلفة مثل الوميض أو التموج ، والألوان المتوهجة ، وانتشارها ، وتراكبها ،

وتقليصها ، وامتدادها ، والتباينات المتزامنة والمتتالية التي تنتج عن لقاءهم. ونتيجة للخلط البصري ، والارتباك الشامل ، والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية ، يحدث تهيج وتشنج في شبكية العين ، بحيث يتحول معها المشاهد إلى شريك في اللوحة.(أمهز،1996: 8) لا يعتمد فن الخداع البصري على حاسة البصر فقط في عملية الإدراك، بل يعتمد أيضًا على العقل البشري في تسجيل وتصوير العناصر التشكيلية. هناك العديد من العمليات التي يقوم بها الدماغ البشري بعد تسجيل العناصر الموجودة على الشبكية ، فقد يؤدي الدماغ إلى إدراك العناصر التشكيلية في موضع معين ، مما يؤدي إلى معنى ما تم إدراكه في موضع آخر ومع معنى مختلف ، رغم أن تلك العناصر متشابهة ولم تتغير ، ويرجع ذلك إلى التغير في زاوية الرؤية، حيث أن وجود الضوء هو الشرط الأساسي لعمل العين كإحساس بالبصر. لرؤية الأشكال والأشياء ، وهذا يعني أن عملية إدراك الأشياء والأشكال تعتمد على الضوء الذي تعكسه ، أي عند رؤية الأشياء ، يتحول الضوء المنعكس من أسطحها إلى طاقة كيميائية في الخلايا العصبية للشبكية وبالتالي ينتقل عن طريق العصب البصري إلى الدماغ لترجمته إلى معرفة يتم تحديدها حسب النوع والحجم والمسافة ، وهو ما تراه العين وتدركه. (هنجأ سمير عبد الكريم، 2020: 74)

الشكل(3): إعلان مطبوع: «أوراق لاصقة لتدوين ملاحظات».

سادسا: عناصر الاعلان المطبوع

1. النص (العنوان): يجب استخدام العناوين التي تؤدي إلى إثارة اهتمام الجمهور ، والنص يعتبر من أهم عناصر الإعلان ، ويجب إيصالها بطريقة واضحة وموجزة ومركزة.
2. الشكل والحجم: يقصد به الوسائل والرسومات التي يتألف منها حجم الإعلانات في المجلات والصحف وغيرها، ويعتمد الشكل والحجم على الغرض المحدد للإعلان.
3. التنسيق: هو ترتيب عناصر الإعلان لتظهر بشكل نهائي ، وفي معظم الحالات يحتاج الإعلان إلى صورة ونص وعنوان للتأثير على الجمهور.
4. الألوان: يعد بُعد اللون من الأمور الأساسية التي تعتمد عليه في الإعلانات لما له من دور مهم في جذب انتباه الجمهور تجاه الإعلان ، خاصة عند استخدام الألوان المتباينة. (محمود،2014: 176)
5. الورق: من أهم العناصر في الإعلانات المطبوعة ، لأنه ينقل صورة إيجابية للإعلان من حيث نوع الورقة وتركيبها.
6. العناصر الرسومية: وهي رموز وشعارات توضيحية تجذب انتباه الجمهور للإعلان ، وغالبًا ما يتم دمجها مع النص من أجل تحقيق تأثير قوي على الإعلان. وهي من ثلاثة أنواع (الرموز التي تعتمد على الحروف فقط ، والرموز التي تعتمد على الصور والرسومات فقط ، والرموز التي تعتمد على الصور والرسومات مع الحروف). (طلعت، 2009: 11).

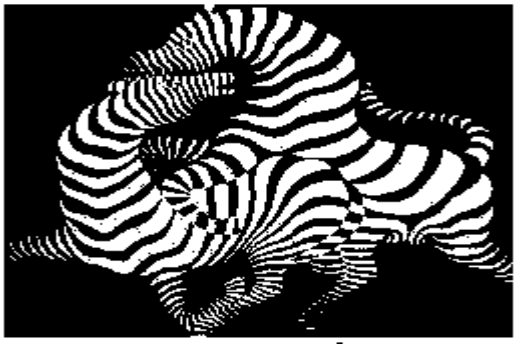
الفصل الثالث: أهمية الخداع البصري في الإعلان المطبوع.

اولا: الخداع البصري وأهميتة في تصميم الاعلان المطبوع

تمكن مصممو الإعلانات من الاستفادة من المساحة المحيطة بالموضوع الرئيسي للإعلان (سواء كانت شكل أو نص أو صورة) وبشكل إيجابي في تصميم الإعلانات كأحد تطبيقات الفلسفة لفن الخداع البصري من خلال توظيف نظريتي الإدراك البصري والفلسفة الفنية لفن الخداع البصري وكذلك التقنيات التكنولوجية الحديثة في تصميم إعلان معاصر موجه إلى الجمهور الذي يجذب انتباهه ويحقق الإقناع ، بناءً على حقيقة أن الخداع البصري الذي ستدركه العين في الإعلان سيثير ذكاء المستلم ويحفزه على التركيز على ما يراه من أجل فهم محتوى الرسالة الإعلانية، (Kamal & Hanan, 2016: 7) ولكن في نفس الوقت يجب على المصمم أن يوظف فنون الخداع البصري بشكل محترف وسلس بحيث لا يصعب فهم الإعلان كرسالة

دعائية للمتلقي ولا تكون فكرة الإعلان بعيده عنه ، وكذلك أهمية توظيف أساليب الوهم الحركي التي يتم استخدامها في الفن المرئي في تصميم الإعلان ، لأن الحركة من أقوى المحفزات في مجال الإعلان ، حيث يجب عليه أيضًا مراعاة قوانين نظرية الجشطالت بين الشكل والأرضية ، وتقديم العناصر المرئية في الفضاء التي يمكن أن تكتمل للعين وفقًا للتجربة المرئية للمتلقي ، بحيث لا يصعب فهمها وإدراكها. بفكرة يتم صياغتها بذكاء وتنفيذها بذكاء ومعالجتها بالرسوم الجرافيكية وتقديمها للجمهور الذي يتعرض يوميًا لآلاف الرسائل الإعلانية التي لا تخلو تقريبًا من التأثيرات المرئية اللانهائية. مصمم الإعلانات في العصر الحالي ، لا يجد بديل سوى ابتكار أفكار تصميمية تخرج عن المألوف وتجذب الانتباه وتثير الاهتمام في إقناع المتلقي بمحتوى الرسائل الإعلانية التي تحيط به بوسائل مختلفة. من الدعاية وعلم النفس الإعلاني وقوانين الإدراك البصري التي تتحكم في تصور المستلم للإعلان. (Yasin,2008: 5-6)

أن الأساس الذي يعتمد عليه فن الخداع البصري هو عين المشاهد وقدرته الفسيولوجية مع القدرة المعرفية للدماغ ، والتي تفسر ما هو موجود في العمل الفني من حيث التنظيم المحكم وترجمته إلى أوهام بصرية، يقبلها كشكل مناسب لما يراه. والفن المرئي هو فن يتميز بعلاقة بصرية بحتة بين المشاهد والعمل الفني ويهدف إلى إحداث تغيير في الإدراك الفسيولوجي البصري للمشاهد من خلال التباين أو تداخل الألوان والأشكال والعناصر. (Albasuony,2002: 263) على الرغم من قصر عمر هذه الحركة ، إلا أنها أضافت أبعادًا جديدة للحركة الفنية ، حيث تضمنت ابتكارًا فنيًا قائمًا على النظريات العلمية في تأسيسها وتحمل جوهر الفن في ثناياها ، لأن أعمال فناني تلك الفترة لم تكن نتاج الصدفة ولم تكن أيضًا تسجيلًا حرفيًا. بدلاً من ذلك ، اعتمد بشكل أساسي على العلوم والفكر والبحث لمجموعة من الفنانين الذين التقوا فكريا بالعلماء والباحثين الذين تمكنوا من استخدام قوانين الإدراك الحسي بقواعد فنية ثابتة لتقديم عمل فني متحرك في بعدين فقط. ظهر فن الوهم في أوائل الستينيات كأسلوب متميز داخل الحركة الفنية العالمية للفنانين فيكتور فاساريلي وبريدجيت رايلي وموريس إم إيشر. (Talat,2000:32) وأعطى فاساريلي الفضاء نفس الأهمية للصورة الرئيسية ، مما أدى إلى إحساس بالحركة والحيوية في اللوحة ، وهو ما يحققه مصمم الإعلان حاليًا في مجال تصميم الإعلانات.



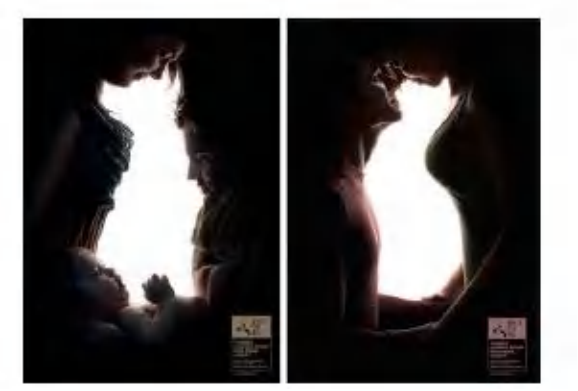
الشكل (4): لوحة Zebra للفنان فازاريللى عام 1937.

نستنتج مما سبق أن فن الخداع البصري يهدف إلى خلق رؤى متغيرة ومتنوعة في صورة واحدة ذات بعدين فقط ، ويتم ذلك من خلال تنظيم محكم للأشكال والألوان بطرق تحقق العمليات البصرية وكيفية التأثير عليها. حيث أن الفن البصري يهاجم الشبكية عن طريق إدخال أكثر من صورة ذهنية بطريقة سريعة تجعل الذهن مشوشًا ، وينتج عن ارتباك العقل تذبذبات بصرية ، والتي بدورها تسبب نوعًا من حركة الفراغ التي تتولد بصريًا.

ثانيا: إستراتيجية تصميم الإعلان المطبوع بإستخدام فنون الخداع البصري.

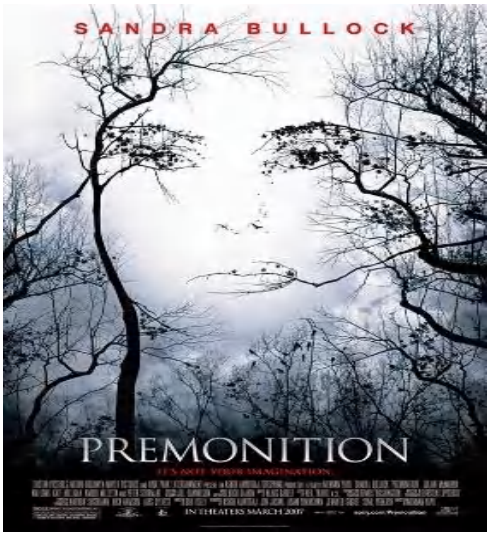
عندما يستخدم المصمم فن الخداع البصري في تصميم الإعلان ويستثمر المساحة بطريقة إيجابية، يجب أن يأخذ في الاعتبار أن العناصر المرئية التي يستخدمها تميل إلى أن تكون بسيطة وسهلة الترجمة من قبل المتلقي ، لأن فكرة الإعلان الذي يحتوي على أحجية قد يجذب انتباه المتلقي ويثير اهتمامه ويحثه على تحدي ذكائه لمحاولة فهمه واستيعابه ، ولكن في نفس الوقت إذا كان معقدًا جدًا أو يصعب تفسيره ، فقد يبتعد المتلقي عنه، أو يفقد الإعلان غرضه، وعند اختيار العناصر المرئية التي يتعامل معها مصمم الجرافيك يجب أن تكون هذه العناصر معروفة أو مألوفة للجمهور.

أي أنه يقع بالقرب من تجارب المتلقي ولا يتطلب سوى جهد عقلي بسيط للتعرف عليها وإدراكها بالمعنى الصحيح. يجب على المصمم اختيار العنصر المرئي ومعالجته بذكاء بحيث عندما يفسر المتلقي اللغز يكتشف علاقة قوية بين العنصر وطريقة الخداع ومحتوى الإعلان ، وبالتالي يضمن بقاءه في عقل المتلقي. (Yasin,2008: 90) كما هو موضح في الاشكال الآتية:



الشكل(5): حملة إعلانية مطبوعة تستخدم الخداع البصري بمعنى (هناك دائمًا مساحة لشخص آخر).

اعتمدت ملصقاتها على توظيف الأوهام البصرية ، حيث تمثل الصورة الرئيسية عائلة تنظر إلى بعضها البعض ، ويتم ترتيب الفراغ الموجب بينهما بعناية ، وتمثل المساحة المتولدة من الصورة شكل جسم الحيوان مع الإضافة الذكية للحيوان في منتصف الإعلان. شعار الإعلان هو "هناك دائمًا مكان لشخص آخر".



الشكل(6): ملصق إعلاني لفيلم الهاجس(Premonition)

في فلم الهاجس اعتمد تصميم الإعلان على استخدام الخداع البصري ، حيث أن الصورة الرئيسية لبطلة الفلم ساندرا بولوك، تتمثل على هيئة أوراق واغصان الأشجار، مما يجعل المتلقي يعيش حالتها ويدخل عالمها المليء بالهواجس وقصتها حيث توفى

زوجها وتركها وحيدة تعاني الاكتئاب، لكنها استيقظت في يوم ووجدته حيًا بجوارها ثم مات ثانيةً، فحاوطتها الهواجس من كل صوب.

الشكل(7): حملة إعلانية مطبوعة لشركة هندية للطلاء (Berger Paints).

اعتمدت ملصقاتها على استخدام الفضاء الإيجابي ، حيث تمثل الصورة الرئيسية الأداة المستخدمة في الطلاء ، والمساحة المتولدة من الصورة تمثل شكل السماء الصافية، ما يدل على جودة الألوان ودقتها المستخدمة في الدهانات التي تنتجها الشركة.

الاستنتاجات والتوصيات

اولا: الاستنتاجات

1. إن استغلال المساحة بشكل إيجابي يخلق نوعًا من الحافز للمتلقي للتفاعل مع الإعلان في محاولة لشرح الفكرة وغموضها الإعلانية أو معالجتها الرسومية لإرضاء غريزة فضوله.
2. يحتوي الإعلان على إحدى فنون الخداع البصري المتمثلة في وجود لغز في تصور الأشكال مصحوبة بعناصر مساعدة تؤدي إلى حل مثل الكتابات التي تساعد المتلقي على إبقاء موضوع الإعلان في الذاكرة و الصورة الذهنية للمنتج المعلن عنه.
3. إن تطبيق مبدأ الفضاء الإيجابي كأحد طرق فن الخداع البصري بطرق مقصودة في تصميم الإعلانات ينتج عنه أفكار إعلانية غير مألوف تحمل درجات من الابتكار.

4. أن مصمم الإعلانات قادرًا على استخدام قانون الشكل والأرضية في إنشاء مفردات تصميم جديدة للغة المرئية تخاطب المتلقي الذي لديه وعي إدراكي وطاقة عقلية تؤهله لاستيعاب مفردات تلك اللغة المرئية.

ثانيا: التوصيات

1. ضرورة تعميق دراسة الفلسفة الفنية لكل من المدارس والاتجاهات الفنية المختلفة ، لما تحتويه من إمكانيات تستكشف مجال الإعلان وتحقق التميز في طرق عرض الإعلانات وتمثل مصدراً خصباً للإبداع والمتطور أفكار إعلانية.
2. تنمية الفكر الإبداعي للمصمم واستثماره في ابتكار أفكار تتوافق مع استخدام تقنيات مختلفة للخداع البصري والطاقة الذهنية للجمهور المعاصر.
3. ضرورة توجيه الطلاب والمصممين في التخصص الإعلاني وتدريبهم على الإلهام بأفكار إعلانية مبتكرة من الفلسفات الفنية إلى اتجاهات الفن الحديث والمعاصر لإنتاج أفكار إعلانية مبتكرة وغير عادية.

المصادر

اولا: المصادر العربية

[1] محمود، محمد حسني ،2018 ، الخداع البصري لفن الأنا مورفسيس ودوره في إثراء الفكرة الإعلانية،كلية، الفنون التطبيقية – جامعة حلوان.
[2] القره غولي، أنوار علي علوان & الشرع، رؤى محمد علي طالب ، 2019، الاستدامة البيئية وتمثلاتها في تصميم الاعلانات المطبوعة المعاصرة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27 ، العدد 7، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
[3] السراج، نجلاء سعد زغلول، 2016، اهمية الادراك في فن الخداع البصري ومسبباته، المؤتمر العلمي الرابع، كلية الاداب قسم التصميم الكرافيكي.
[4] البسيوني، 1995، أسس العملية الإبتكارية، دار المعارف بالقاهرة.
[5] إسماعيل شوقي، 2001، التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، دار البلد للكتب، مصر.
[6] أيمن المزاهرة،2010، التصميم أسس ومبادئ، دار المستقبل للنشر والتوزيع .
[7] سماهر بنت عبد الرحمن فلاته، 2008، فن الخداع البصري وإمكانية استحداث تصميمات جديدة للحلي المعدنية، جامعة الملك سعود.

[8]كوثر محمد نوبار (1991) ، "تطور الفن البصري عبر التاريخ" ، مجلة العلوم والفنون والدراسات والبحوث ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، يناير ، جامعة حلوان.
[9]منصور، 1996، سيكولوجية الإدراك، دمشق، كلية التربية ، منشورات جامعة دمشق.
[10] محمود أمهز،1996، التيارات الفنية المعاصرة،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ، لبنان.
[11] هنجأ سمير عبد الكريم، 2020، توظيف الخذاع البصري في التصوين الذاخلي (الفراغ السكني أنوورجاً)، رسالة ماجستير، جامعة السودان.
[12] طلعت عيسى، 2009،الإعلان كتابة و تصميم ، الجامعة الاسلامية، كلية الأداب، قسم الصحاقة والإعلام، غزة .
[13] محمود خليف،2014، جمالية اللون في تصميم الإعلان التجاري، مجلة الأكاديمي، العدد 64 ، بغداد.

ثانيا: المصادر الاجنبية

[1] Stephen Grossberg؛ Baingio Pinna (2012). "Neural Dynamics of Gestalt Principles of Perceptual Organization: From Grouping to Shape and Meaning".
[2] Jones, Geoffrey (2010). Beauty Imagined: A History of the Global Beauty Industry. Oxford University Press.
[3] Blakemore, R.G.2006, History of Interior Design Furniture: From Ancient Egypt to Nineteenth Century Europe. J. Wiley.
[4] Arens, William, and Michael Weigold. (2012) Contemporary Advertising: And Integrated Marketing Communications.
[5] Anna Jaglarz (2011) Perception and Illusion in Interior Design, Paper Presented at Universal Access in Human-Computer Interaction, Held as Part of HCI International 2011, Orlando, USA.

[6] Kai Hamburger (2012) Visual illusions: Perception of Huminance,

[7] Mandell and I. Rosenberg, Marketing K2 eds.1981 Prentice-Hall Inc., Inclines of Englewood, NJ.

[8] Philip Kotler, 1980, Marketing Director, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, NJ.

[9] Color, and Motion in Humans, German: AV Akademikerverlag,.

[10] Kamal ElDin, Hanan Atef,2016, Manzor Gded Lefnon Elkhedaa Elbasary fe tasmem nawafez alard, Risalet doktorah ghyr manshura, Kesm alealan, kuliyat alfonon altatbekaya, gameat Helwan.

[11] Yasin, Amira Kadry,2008, Fnon Elkhedaa Elbasary fe tasmem alealan, Risalet doktorah ghyr manshura, Kesm Alealan, kuliyat alfonon altatbekaya, gameat Helwan.

[12] Albasuony, Mahmod,2002, Alfan fe Alkarn Aleshren, Maktabet AlEsraa - Alhayaa AlMesrya Alama lelktab.

[13] Talat, Mahamad Shams ElDin,2000, Elkhedaa Elbasary kamadkhal ltahkek abaad gamalya lelmashgholat alzahabya, Risalet doktorah ghyr manshura, Kesm alashghal alfanya, kuliyat altarbya alfanya, gameat Helwan.

انفتاح العمل النحتي المعاصر وتعددية القراءة

The openness of contemporary sculptural work and the plurality of reading

خوله غضبان عبيد

Ghadban Obaid Khawla

Teacher مدرس

جامعة البصرة

Albasrah University

كلية الفنون الجميلة

College of Fine Arts

khawlahghadhban@uobasrah.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الانفتاح، العمل النحتي، الفن المعاصر، التعددية القرائية.

ملخص البحث

تضمن البحث الحالي التعرض لمفردة الانفتاح كمفهوم معرفي اخذ مساحة واسعة في فنون ما بعد الحداثة عامة وفن النحت المعاصر خاصة، وما احدثه من تطور لواقع المجتمع، وشعور النحات في خلق خطاب جمالي متجدد.

وقد جاء البحث بأربعة فصول : الأول منها وهو الإطار العام للبحث وتضمن مشكلة البحث التي اتجهت نحو مفهوم الانفتاح وما يحمل من مضمون معرفي اسس لحقبة زمنية ما، وقد اتضحت في المسار الفكري في طرح التساؤل الذي يكشف عن منظومة العلاقات التي مهدت للأنفتاح في العمل النحتي المعاصر وهو (كيف تجسد مفهوم الانفتاح في العمل النحتي المعاصر وما هي الوسائل التي ساعدت على تعدديته القرائية؟)، وأهميته والحاجة اليه كونه شكل أضافة معرفية متخصصة في فن النحت ودراسة تساهم في فتح الأفاق المعرفية والجمالية لطلبة الفن والمهتمين به، ومن ثم هدف البحث الذي تحدد في التعرف على مفهوم الانفتاح في العمل النحتي المعاصر والوسائل التي ساعدت على تعدديته القرائية، وحدود الممتدة من عام 1991م_1998م، وتحديد وتعريف لأهم المصطلحات الواردة فيه، أما الفصل الثاني وهو الإطار النظري للبحث فقد جاء على ثلاث مباحث، تمثل الأول بالحديث عن

الانفتاح من منظور فكري كمفهوم للتعبير في الحقل التشكيلي وكيف ساعد النحات في بث خطابه الجمالي عن طريق البنية الشكلية والمضمونية للمنجز الفني، أما المبحث الثاني فقد تطرق الى تمثلات الانفتاح في فن النحت المعاصر، والذي اسس للتعددية القرائية وكيفية قراءة العمل النحتي(الانفتاح والانغلاق) في المبحث الثالث، وانتهت الباحثة الى بعض المؤشرات المهمة التي أفادت في تحليل عينة البحث.

أما الفصل الثالث فقد شمل إجراءات البحث انطلاقاً من منهج البحث الذي اعتمدت فيه الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لتحليل محتوى العينة المستمدة من مجتمع البحث الذي شمل مجموعة من الأعمال والبالغة(30) عملاً نحتياً أطلعت عليها الباحثة من شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت) وتم حصر مجتمع البحث وانتقاء عينة تمثله بطريقة قصدية والتي بلغت(5) أعمال نحتية كعينة للبحث، واعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري وأداة الملاحظة كأداة لتحليل محتوى عينة البحث.

أما الفصل الرابع فقد تضمن أهم النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة، وكان من أهمها:

1. طريقة العرض كبناء تصميمي للعمل النحتي المعاصر ساهمت في القراءة المتجاوزة للعرض التقليدي.
2. لتنوع استخدام الخامات دور مثيراً في جدل الفعل القرائي وانفتاحه لدى المتلقي.
3. ظهر التعدد القرائي بفعل الضاغط البيئي في استخدام استعارات في العمل النحتي المعاصر كبيئة في التكوين الاستهلاكي.

Keywords: openness, sculptural work, contemporary art, reading pluralism.

Research Summary

The current research included exposure to the term openness as an epistemological concept that took a wide space in postmodern arts in general and contemporary sculpture in particular, and what it brought about in terms of the development of society's reality, and the sculptor's feeling in creating his aesthetic discourse.

The research came in four chapters: the first of which is the general framework of the research and included the

research problem that tended towards openness and what it carries of the cognitive content of the foundations of a certain period of time. How is the concept of openness embodied in contemporary sculptural work and what are the means that helped in its plurality of reading?), its importance and the need for it being a form of knowledge addition specialized in the art of sculpture and a study that contributes to opening the cognitive and aesthetic horizons for students of art and those interested in it, and then the goal of the research that was determined in recognition On the concept of openness in contemporary sculptural work and the means that helped in its plurality of reading, and the limits extending from 1991AD_1998AD, and identifying and defining the most important terms contained in it. The plastic field and how the sculptor helped in broadcasting his sculptural discourse through the formal and content structure of the accomplished piece. Literacy and how to read the sculptural work (openness and closure) in the third topic, and the researcher concluded with some important indicators that were useful in analyzing the research sample.

As for the third chapter, it included the research procedures based on the research methodology in which the researcher adopted the descriptive analytical approach to analyze the content of the sample drawn from the research community, which included a group of works amounting to (30) sculptural works that the researcher viewed from the global information network (Internet), and the research community was limited And the absence of a sample representing him in an intentional way, which amounted to (5) sculptural works as a sample for the research, and the researcher

relied on the indicators of the theoretical framework and the observation tool as a tool for analyzing the content of the research sample.

The fourth chapter included the most important findings and conclusions reached by the researcher, and the most important findings are:

.1The display method as a design construction for contemporary sculptural work contributed to the transcendental reading of the traditional display.

.2The diversity of the use of materials has an exciting role in the debate of the reading act and its openness to the recipient.

.3The multiplicity of reading appeared as a result of the environmental pressure in the use of metaphors in the contemporary sculptural work as an environment in the consumer formation.

مشكلة البحث

اخذ مصطلح الانفتاح مكانة بارزة في ساحة المضامين الفكرية والفلسفية خاصة بعد ثورة البرمجيات الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي التي صيرت العالم الى قرية صغيرة مما ساعد الذات الفردية ان تتفاعل مع الآخر زمانياً ومكانياً من جانب، ومن جانب آخر واشج التداخل المعرفي والاجتماعي عِبر التأثير المتبادل لبعضهما البعض.

اهتمت الحركة التشكيلية المعاصرة في طرح التجارب المتغايرة في المنجز النحتي عِبر آلية اعتمدت على كل ما هو جديد ومستحدث ليترجم ما يدور في ذهن النحات من صور الى نصوص تواكب المعاصرة ليخرج عن الحيز التقليدي(البيئة والموروث) نحو فضاء منفتح لا ينتمي فيه المنجز النحتي الى سياقات سابقة، فأضحى الفن التشكيلي ومنه فن النحت ساحة للانفتاح على مستوى الشكل والمضمون، لتأتي مرحلة ما بعد الحداثة وتعطيه بعداً منفتحاً لمعطياته الشكلية بتمردها على منطقة المنغلق والمحدود والمعمقة لمفهوم الثقافة القائمة على احلال النمط الهجين بعيداً عن ايقونات التقليدي باعتماده ثقافة تلغي الاطر الفاصلة بين المحلي والعالمي لكشف

العوامل المؤدية لهذه التحولات الجذرية ضمن هيكلية فن النحت التي كشفت عن لغة بصرية متواصلة ومتفاعلة مع المتلقي، ومدى قابلية هذه اللغة على توليد قراءات متعددة تثير الجدل والحوار بشكل مستمر ومتجدد.

انتبه نحات المعاصرة الى الانفتاح كونه عنصر اساسي للمتعة الجمالية بوصفه بمثابه زيادة في الاتصال وتفاعل الذات عِبر الطريقة التي يصنع بها المتلقي المعنى، ولم يزل النحت تتوالد معانيه ولا تستكن بحدود ثابتة حتى تنبثق منه معاني جديدة وقراءات متعددة لما يمتلكه من قابلية تؤهله لتطوير تقنياته الابداعية حتى تحول الى نوع من العبث والفوضى لكن ضمن نظام خاص به ليتمخض عن ذلك مشكلة بحث حُددت بالتساؤل التالي(كيف تجسد مفهوم الانفتاح في العمل النحتي المعاصر وما هي الوسائل التي ساعدت على تعدديته القرائية؟).

اهمية البحث

يعد الانفتاح من الموضوعات المهمة على صعيد المجال الفلسفي والفني المعاصر، وتأتي اهمية البحث كونه يمثل دراسة موجزة في حقل التشكيل النحتي، ومدى اثره على تحول العمل النحتي على مستوى الموضوع والخامة، فضلاً عن انه يفيد في اثراء الجانب المعرفي لطلبة الدراسات التشكيلية في مجال النحت خاصة والمهتمين في مجال الفن عامة.

هدف البحث

التعرف على مفهوم الانفتاح في العمل النحتي المعاصر والوسائل التي ساعدت على تعدديته القرائية.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: الاعمال النحتية التي تمتلك محددات الانفتاح وتعدديته القرائية.

الحدود المكانية: أوربا.

الحدود الزمانية: 1991_1998.

تحديد المصطلحات وتعريفها

الانفتاح لغة:

1_((مصدر الفعل الخماسي(انفتحَ) جاء في المعجم الوسيط: فتح المغلق: ازال اغلاقه. يقال فتح الكتاب: نشر طيَّه، وفتح الطريق هيأه واذن بالمرور فيه، وانفتح عن الشيء انكشف عنه))(عبد الحليم منتصر وآخرون،1980،ص671).

2_((فتح: افتح ، الابواب خلاف اغلقها. وفتح الله عليه: علمه وعرفه))(__،2008، ص527).

3_((فتح الكتاب: نشر طيَّه. وفتح لفلان قلبه: باح له بسره. وفتح الله قلبه للأمر: شرحه له)) (ابراهيم مصطفى وآخرون،1927ه،ص671).

الانفتاح اصطلاحاً:

1_((هو رفض التعصب والجمود العقلي مع القدرة على التقبل والتعامل مع الآخرين بقصد الاستفادة مما هو جديد مادياً او معنوياً))(الجعفري، يحيى بن حسن،2009، ص101).

2_((هو الاطلاع على الآخر وترك الانكفاء على الذات والانغلاق عليها))(السلمي، عبد الرحيم، 2005، ص20).

3_((ان كل اثر فني حتى، وان كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو اثر مفتوح على الاقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة))(ايكو، امبرتو،2001، ص16).

_الانفتاح اجرائياً:

هو اطلاع النحات على ثقافة وفنون الآخر واخذ النافع منها، بمعنى ترك الانغلاق والبحث عن المعرفة من كل الثقافات بغية البحث عن الجديد الذي تطرحه في مجال النحت وتجسيده في الاعمال النحتية شكلاً ومضموناً.

الفصل الثاني: الاطار النظري للبحث

_المبحث الاول: الانفتاح من منظور فلسفي

لا يستطيع الانسان ان يعيش في كهف بمعزل عن الاخرين، ولا يمكن تحقيق وجود انساني دون وجود اجتماعي، لان الانسان خُلق ليعكس صورة الاخرين في افكاره، فالكثير من الافكار هي قواسم مشتركة تبرز عِبر الادراك الجمعي التفاعلي، وان الفرد وعن طريق انفتاحه على الاخر يستطيع ان يكشف علاقاته في الحياة مع الآخرين، ويحصل هذا الانفتاح عن طريق نمو الانسان المعرفي واندفاعاته نحو تلقي المعرفة من الاخرين بوصف الآخر هو اندماج مع الذات، وهذا لا يكون على مستوى الانسان فقط بل على مستوى الحضارات والمجتمعات اذ انها لا تتطور إلا عن طريق انفتاحها على حضارات ومجتمعات وثقافات الاخر، كون الانفتاح يعطي قدرة لقراءة افكار الاخرين، فضلاً عن ان العلم لا ينمو بالانغلاق بل بالانفتاح، والحياة تكوين قائم على الانفتاح الانساني لتحقيق التواصل الاجتماعي وبناء مجتمع إنساني يحقق الغايات الانسانية شرط ان لا يكون وسيلة للانسلاخ عن الثوابت التي قامت عليها حضاراتنا.

كان لمصطلح الانفتاح دلالاته الملحوظة في الفلسفات القديمة وذلك منذ سعي الانسان لاكتشاف وجوده وما يحيط به، ففي الفلسفة الاغريقية يمكننا تعقب المصطلح عِبر الافكار التي فعلت الرؤية للانفتاح على المطلق كما عند(انكسمندرس

611_546ق.م) الذي احالها الى اللامتناهي اي الوجود الحقيقي الذي لا يملك صفة محددة لاستمرارية صيرورته وان خلوده بسبب خلوه من التحديد وهذا هو اصل الاشياء.(نيتشه،فردريك،1981،ص51_52)، اما هيروقليطس(535_475)، فكان الانفتاح عنده يتمثل بالصيرورة الدائمة التي تسيطر على الكون عِبر جدلية العلاقة بين الاضداد، اذ وضع حجر الزاوية للفهم المبني على التغير المستمر للظواهر، ومعنى ذلك ان هيروقليطس قد فتح باباً لفهم حركية التغير داخل المفاهيم(الفكرية والفنية) بما يسمح بانفتاح القراءات الى ما لا نهاية والذي مكن من كسر اطر الثوابت المغلقة، وهذا المبدأ وفر ارضية خصبة لإمكانية تعدد القراءات في المعاصرة التي اعتدت كثيراً بالفكر المفتوح القائم على الاستمرارية والذي اطلق عنان التأويل وانفتاح القراءات الى ما لا نهاية، خاصة النصوص القابلة للتعدد، اذ ان((تقدم تعدد القراءات دليلاً على انفتاح امكانية دلالة النص))(محسن علي حسين،2020،ص17).

وجاء بعد ذلك الفكر الافلاطوني ليحدد الانفتاح بالجدل الصاعد والنازل عندما يرتفع العقل من المحسوس الى المعقول بحيث يصبح الفكر الانساني امام تصور يخضع الموضوعات العيانية الى المطلق والمثالي، والذي وجد له مقاربات في الاشكال الهندسية المجردة كونها اشكال تمتلك جمال كامن في ذاتها، ليخالف بذلك ارسطو الذي اعتمد الاحتمالية كمظهر للانفتاح في نظرته للمستقبل وعدم اخضاعه للمعايير الثابتة بوصف المستقبل امكانية مفتوحة لا يمكن ان نتنبأ بها او نحددها، اما الفلسفة في الفكر الحديث فقد انتقلت من خارج حدود الذات الى داخلها بنقل اشتغالها الفكري من الطبيعة الى الذات فأقامت بذلك قطيعة معرفية مع الفكر الفلسفي الكلاسيكي عن طريق هدم ميتافيزيقا المطلق التقليدية وارساء دعائم الشك المعرفي القائم على العقل العلمي الاستدلالي، وتعد فكرة الشك مرتكزاً لانفتاحه المعرفي عندما حصر ديكارت الوجود في العقل والتفكير عنما قال(انا افكر اذاً انا موجود)، ففكرة الشك منطلقاً لانفتاحه المعرفي تجعل من اتخاذنا الشك موقفاً ازاء الافكار على الرغم من وضوحها مستثنياً حقيقة الفكرة التي لا يزيدها الشك إلا وضوحاً، وان الذات العاقلة مركز الفعل الكوني في الوجود((فالعقل عنده ليس ماهية تتطلب تفسيراً، وانما نقطة انطلاق واستناد))(بريهه، اميل،1993، ص76).

وفي المعاصرة اتخذ الانفتاح وجوه متعددة اولها التزامه بالشك المعرفي واخضاع نتائج المعرفة الانسانية الى الاختبار والتجريب، والثاني اعتماد الفكر المفتوح على المعارف المجاورة لإيجاد وحدة معرفية تعمل على اثارة تفاعل متبادل بين صنوف المعرفة البشرية، لذا فأن فلاسفة العلم اولوه اهمية لإبراز طبيعته المنفتحة في التعاطي مع صنوف المعرفة والثقافة فتحولت الممارسة العلمية من ممارسة نظرية قائمة على

معطيات ثابتة الى امكانيات فكرية منفتحة تحاول ردم الحواجز بين البنى المعرفية لإيجاد وحدة متفاعلة للتأثير المتبادل بينهما، فالفن المعاصر حاول تجميع العوالم المتنافرة وردم الحواجز بينه وبين البنى المعرفية المجاورة لإنتاج اعمال مغايرة((بما ان الفاعلية الانسانية في العلم او في اي شيء آخر موصولة النمو ومتصلة بغيرها، فلا بد ان تظل مفتوحة للتأثير بغيرها من جوانب الحياة الانسانية ومؤدية الى التأثير بها))(صلاح قلنسوة،2008،ص208).

_العولمة والانفتاح/العولمة طريق الانفتاح

ان ما شهده العالم منذ منتصف القرن العشرين من تحولات قادت الى زعزعة الانساق المعرفية المتداولة لتجتاح العالم رؤى التجديد لمفاهيم فكرية منفتحة منبثقة من رحم الحياة لتتماشى مع المستجدات الراهنة، فعززت مرحلة ما بعد الحداثة من وجودها حتى اطاحت بالمراكز والمقدسات لتتبنى مفهوم الانفتاح والعولمة، فالعولمة ظاهرة ما بعدية اتخذت كيفيات متنوعة(اقتصادية، ثقافية، سياسية...الخ)، معتمدة آلية الدمج ما بين الثقافات والاديان مبتعدة عن شعارات الهوية الواحدة، والهوية تتغذى من مصادر متنوعة وتتواصل مع انماط من علاقات الانتاج المادي والسياسي والعلاقات الاجتماعية والثقافية وغيرها من المؤثرات التي تساعد على تشكيل الهوية لتكون علاقة انتماء ما بين الانسان ومحيطه والاخر ومن هذه العلاقة تتشكل عملية التواصل والتصادم مع الاخر الذي يساهم بقدر معين في بناء الهوية، وقد تمخض عن هذا الامر ولادة انسان معاصر واصبح العالم ذي تخوم مفتوحة ويمكن للإنسان ان يصبح سائحاً عبر العالم دون ان يغادر مكانه لان العولمة خرقت جدران الانغلاق والانكفاء على الذات وجعلت من الانسان انساناً عالمياً حتى يستطيع ممارسة ابتكاراته الخلاقة على سبيل الابداع، فمهما كان((الانسان متجذراً في خصوصية هويته، فأنه إنما وبوساطة العقل وبوساطة وحدة مقولاته المنطقية يستطيع ان يخاطب كل انسان غيره، مهما يكن آخر))(جورج طرابيشي،2006، ص101).

_المبحث الثاني: اشتغالات الانفتاح في فن النحت المعاصر

ان فن النحت من الفنون التي تعتمد على حاسة الابصار كرؤية خارجية، وان النحات يفعل الجانب الجمالي منه ليحفز المتلقي على استنباط دلالاته المتعددة وبالتالي يزيد من تعميق انفتاح القابلية التأويلية للمنجز النحتي.

اخذت فضاءات المنجز النحتي الانفتاح على كل ما هو غريب لبناء منطقة جديدة لانفتاح خيال النحات المحفز لإمكانية اللعب بحقل اللامألوف واستشفاف دلالاته المخبئة في مفردات تشكيله، اذ ان اللامألوف يأتي من خيال متحرر يتجاوز الحدود الضيقة، وهذا ما قدمه النحات المعاصر الذي جسد منجز حامل لدلالات غير مألوفة

بفعل بنية ومخرجات العمل، وهذا ساعد النحات على تجاوز وتدمير البنى التشكيلية التقليدية التي تساهم في انغلاق العمل النحتي عِبر انفتاح الشكل وعلاقته بالزمان والمكان، بمعنى مغادرة التقليد نحو الغرابة والغموض التي تتضمن انفتاح العمل على التأويلات الجديدة باستمرار مما وفر للمتلقي قابلية تأويلية مضاعفة((أن هذا المنطلق التجديدي اللامألوف هو حال يفتح المجال واسعاً للفكر في البحث عن تأويلاته التي تؤخذ عن طريق تعدد القراءة له والوقوف على إيجاد قناعاته بتلك المقاربات))(محسن علي حسين،2020، ص90)، فالتحول من منطقة المحاكاة الى منطقة الانفتاح على منظومات جديدة انعكس على عملية التلقي للمنجز النحتي.

شكل1

وقد تمثل الانفتاح عند النحاتين باتجاهات متعددة منها بالموضوع او الشكل او التقنية، اذ احال البعض منهم منطقة الانفتاح لديه الى استخدام المهملات(مواد غريبة عن بيئة النحت) وتحويلها من منطقة الانغلاق الى الانفتاح او استخدام مواد جاهزة، كما فعل دوشامب في عمله(الينبوع/1919/ شكل1) بنسفه للأعراف المعتادة والذي مهد للنحاتين من بعده الى تقديم اعمال مفتوحة باستخدام المنجز الجاهز وما يمثله من تداخل تقني يحطم الفواصل بين انواع الفنون ويُغيب الاصل التقليدي للخامات وتحويلها الى مادة للعرض، والذي ولد الصدمة والدهشة لدى المتلقي لاستخدام مواد دخيلة على النحت عن طريق اعلاء قيمة المهمش، وهذا مَثّل انفتاح ذهن النحات على مواد غريبة لإنتاج اعمال صادمة تحيل المتلقي الى آفاق التأويل ليكون((باستطاعة الجمهور او المُرسَل اليه ان يستجيب للعمل بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه او نقده او الاعجاب به او رفضه او الالتذاذ بشكله او تأويل مضمونه او تكرار تفسير له مسلم به او محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه ان يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً))(ياوس، هانس روبرت،2004، ص101).

قاد هذا الامر الى اخراج منجزات نحتية مغايرة للتقاليد المألوفة دفعت المتلقي لقراءات متعددة وحفزت النحات لتجاوز المفاهيم المعيارية السائدة وتقديم الجديد على مستوى الشكل والمضمون لاستحصال التميز عن اقرانه، فعن طريق الانفتاح والتعدد في اجناس الفن فُتحت بوابة الحرية للنحات للتوسع في تجاربه وبناء منجز جمالي

معاصر يخضع للعديد من القراءات التي تتطلب ادراك عقلي من متلقٍ مواكب ومتطلع على مختلف الثقافات، وباطلاع النحات على تجارب الآخر باتت جميع الميادين مفتوحة امامه ليقدم تجاربه كنتاج فني محسوس لمخرجات حاملة زخم من المعاني القابلة للتفسير نتيجة لانفتاح العمل، لان المتلقي يهجر الاعمال التقليدية بحثاً عن الغريب والمثير والمغاير وهذا دفع النحات الى عدم الركون الى اسلوب واحد والبحث عن اساليب متعددة تمكنه من ترجمة افكاره الى منجز على ارض الواقع بواسطة خامات قادرة على ذلك فـ((بقدر امكانية الفنان على انتقاء الخامة والتفاعل معها واحساسه بها يكون نجاح عمله الفني...فتتحول هذه المواد من حالتها الساكنة الى اخرى طيعة مرنه قابلة للتغيير والتعديل بما يلائم الشكل الفني الذي يرغب فيه الفنان))(جنان محمد احمد، 2014، ص180)، بمعنى ان الخامة تؤهل النحات وتمنحه الحرية باستغلال خواصها وعلاقاتها الشكلية ليخرج منها بمنجز مبتكر مخالف للتقليد كما في عمل جون شامبرلان(بلا عنوان/1992/شكل2) الذي استخدم حطام السيارات لصنع تكويناته اللاتشخيصية.

شكل2

اهتم النحات المعاصر بالتقنيات وبدأ يولي اهتمامه بتجارب متنوعة فهو لم يكتفي بالمواد الجاهزة اذ اخذ يفكك ويركب المواد غير الفنية ايضاً (المواد المستهلكة وتحويلها الى مواد نافعة) بعد تعطيل وظيفتها الاساسية وتحويلها الى خامة فنية قائمة على معطيات فكرية يقوم بها النحات ذهنياً بوعي وفهم معرفي لخواصها وقدرتها على التفاعل قبل البدء بألقاء تجاربه المادية عليها، وبهذا يكون قد استغل كل ما توصل اليه الانفتاح العلمي والتقني، اذ بدأ التداخل والتوليف ما بين التقنيات مع البوب آرت عندما قام راوشمبيرغ بالجمع ما بين مختلف المواد الطبيعية والصناعية(الاقمار الصناعية/1955/شكل3)، وبهذا العمل استطاع ان ينقل المفردات والمواضيع بصيغة مخالفة للمعتاد معتمد بذلك على خصوبة خياله وامكانياته المتفتحة وآليات التطور المتاحة، لأن النتاج الفني يتأثر

شكل3

بتطورات التقنية التي استثمرها النحاتون نظراً لدورها الفعال ثقافياً وفنياً، وبهذا اعتمد النحاتون على معطيات التطور في اخراج اساليب واعمال تتأقلم مع الثقافة الاستهلاكية(ثقافة العولمة) بعد انفتاحه على العالم اذ قادت هذه التحولات الى انجاز مخرجات نحتية تفاعلية بعيدة عن الهويات المغلقة، اي((رفض(او تدمير) كل المعايير الثابتة للحكم الجمالي باعتبارها معايير سلطوية))(هارفي، ديفيد،2005، ص80)، بمعنى تقويض السرديات الكبرى (الهويات المطلقة) عن طريق الابتعاد عن قوانينها ودمج الاساليب والتخصصات وغياب المركز والتركيز على الهامش، اذ ظهرت تيارات تتسم بالاختلاف الذي منح المتلقي سيل من التأويلات والقراءات للعمل نتيجة لانفتاح الاساليب الفنية على بعضها.

_المبحث الثالث: الانفتاح والانغلاق (تأويل العمل النحتي)

التأويل هو التفسير للغامض من الشيء، ولما كانت المعاصرة قائمة على التشفير اصبح التأويل شيء مهم في حياتنا المعاصرة التي احتواها الاغتراب من كل جانب على صعيد الفلسفة والادب والفن...، فأصبح التأويل خطاب احتوى الحياة بسبب الانفتاح والتحول الذي طال الحداثة وما تلاها.

لجأ المفكرون والفلاسفة الى استخدام مصطلح التأويل كبديل لمصطلح هيرمنيوطيقا لأنه الاكثر قرباً لترجمة المصطلح حسب وجهة نظرهم، ويدل على معنى التفسير والتأويل، وقد مر بانتقالات متعددة بدأت بالأسطورة وصولاً الى التجريد الماهوي، اذ كان الانسان يحاول ان يخلق عالمه عن طريق الرموز وصولاً الى الادراك، كما وان بداياته كانت مع افلاطون ومن ثم تلاه ارسطو، وكان الهدف منه هو الوصول الى عدد من التفسيرات لشيء معين، وظل في بداياته محصوراً على تفسير النصوص التي ينتابها الغموض لرفع اللبس عنها بوصف التأويل مصطلح يجعل الغامض قابل للفهم عن طريق استبدال الكلمة الغامضة بأخرى مفهومة تنتمي الى الحالة الخاصة بالقارئ والتي يترجمها له التأويل.(عبد الكريم شرفي، 2007، ص24).

يعود الفضل الى شلايرماخر*في اول نقله للمصطلح، اذ نقله من دوائر اللاهوت الى فضاء التفكير الفلسفي ليكون فناً للفهم الذي يعتبر ضرورة تأويلية تتطلبها النصوص(دينية، فلسفية، ادبية، فنية) وان كانت هناك اختلافات في طبيعتها، فالنص وبطبيعة التطورات يحمل غموضاً لذا لابد من وجود علم يجعلنا اقرب الى فهمه اولاً،

* فردريك دانيال شلايرماخر: ولد سنة1768م وتوفي1834م، مفكر وفيلسوف الماني مؤسس جامعة برلين.

ومُفسر له يحمل موهبة لغوية وقدرة على النفاذ الى الطبيعة البشرية حسب رؤية شلايرماخر التي كانت بداية للفلاسفة من بعده.(ابو زيد، نصر حامد،2008، ص22).

وساعد ذلك على خروج العمل النحتي من اطار العرض الداخلي المغلق(القاعات وصالات العرض) الى الآفق الخارجي المفتوح(الساحات العامة) اذ اسس لانفتاحه، لكون العرض خارج حدود الصالات يتخذ صفة عدم الثبات بإمكانية الكشف عن معناه، وان محاولة النحاتين في العصور السابقة لأحداث انقلاب في رؤاهم الفنية والثورة على الآراء القائلة بتحجيم انفتاح العمل واحتكاره لصالح توجه معين ينافي الطبيعة الحرة للعمل النحتي، فالفن بطبيعته يميل الى التحرك نحو الحرية والتجدد على مستوى الشكل والموضوع، وان النحات يكشف مضمون اعماله(بواطنها) اي يفتح عالمها الباطني للمتلقي، وبالتالي يساعد المتلقي على تحفيز مخيلته نحو تفتح افق تعدد القراءات والاستمتاع بها نتيجة المعطيات الشكلية المتجددة فـ((وظيفة الشكل هي ان يفتح النص للحوار. فالشكل هو طريقة تشييد العالم الرمزي بحيث تكون هناك مشاركة))(عادل مصطفى، 2007،ص20).

ان تحرر العمل النحتي من قاعات العرض المغلقة عدَّ انطلاقة جديدة نحو الانفتاح، فقد استغل النحات الساحات العامة والحدائق والشوارع كمعارض مفتوحة للمارة من افراد المجتمع وبالتالي ساهم في سرعة انتشارها، وهذا يعني ان النحت لم يعد حكراً على احد دون الآخر وانما اصبح جزء من التداول الجمعي وبذلك ابتعد النحات عن انماط العرض السابقة ليُكون خطاباً عالمياً يحاكي الثقافات المختلفة للجمهور المتلقي عِبر منجزه المفتوح بعيداً عن انغلاق صالات العرض. فضلاً عن وسائل الاتصال والتقنيات الحديثة ساعدت على ايصال منجزات النحات الى كل بقاع العالم، واستخدام المهمش والمتداول والذي ادى بالنتيجة الى ردم الفجوة بين النخبة والجماهير ليشارك المتلقي النحات في عمله لأنه المسؤول عن قبول العمل وتأويله، او رفضه، وبذلك تكون المعاصرة قد نزعت الطابع التقليدي عن الفن وحولته الى((تمثل لليومي والمبتذل في حركته، بحيث يتحول الفنان نفسه الى كائن غير متميز سوى بقدرته على شد الانتباه الى هذا الواقع اليومي ويتحول الجمهور الى كيان مندمج في الممارسة الفنية))(الزاهي، فريد،2008،ص34).

فالعمل بهذا المعنى يشكل حلقة وصل مع الواقع عن طريق سياقاته الجديدة التي تعلن عن امكانية تداولية، وبإمكان الانفتاح ان يكشف عن طريقه اخرى من طرق التواصل مع العمل وذلك بسحبه من الفضاءات المغلقة نحو الفضاءات المفتوحة بوصف الفضاء هو الكيفية التي يتعامل معها التشكيل النحتي بما ينتج عملاً فنياً

يتناسب والدلالات التي يحملها هذا الاتصال ما بين المتلقي والعمل ومن هنا جاءت طروحات المعاصرة لتعيد قراءة الاعمال بما سيؤول اليه الانفتاح من فضاء ستوديو العرض الى فضاء آخر له مقوماته الجدلية القائمة ما بين المتلقي والطبيعة، اذ تحرر النحات من تعقيدات الاستوديو والصالات المغلقة، وهذا الامر اتاح قراءات مفتوحة ومتعددة للعمل النحتي، تختلف باختلاف ثقافة قارئها واحياناً تكون قراءات متعددة من قبل المتلقي ذاته لنفس العمل عند تجديد قراءته بين فترة واخرى، وهنا تكون القراءة لذات العمل بعيداً عن منتجه، بوصف(العمل) كيان مستقل عن صانعه وان القارئ يتلمس معانيه لما يملكه من خزين معرفي وبالتاي يؤدي الى تعميق الصلة ما بينه وبين العمل، يساعده بذلك ما يملكه العمل من انفتاح خارج نطاق الانغلاق الدلالي، وما يمتلكه هو(القارئ) من فكر متجدد بعيد عن الاعتكاف والتقوقع الفكري ومسايراً لما ينتاب الواقع من تطور ثقافي لكون الثقافة محور الوعي المعرفي الذي يسمح بالانفتاح والتعدد، فكلما كان القارئ متسلح بلغة ثقافية كلما مكنه ذلك من قراءة العمل قراءات متعددة لان((القراءة الوحيدة لنص ما والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة، حيث ان الوجود الوحيد للنص انما يعطى بوساطة سلسلة من الاستجابات التي يثيرها))(ايكو، امبرتو، 2009، ص32).

_الانفتاح وتخطي الحواجز

ان معارضة الثقافات التقليدية والتحرر من القيود هو ثورة تنشد عصراً جديداً، وقد اتخذت المعاصرة من الانفتاح وسيلة للتفاهم والتعايش، اذ تعمل فلسفات ما بعد الحداثة على تحرير النحات من قهر السلطة وفلسفة المركز وتنويره بفلسفات الهامش واليومي والشعبي ولا محدودية الاجناس الفنية كتداخل النحت مع العمارة او الرسم، فضلاً عن تمتع الاعمال النحتية بالغموض والايهامية التي جعلت من النص متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة، ولكون النحت نشاط ثقافي نافذ في المجتمع اهتم النحاتون بالتقنيات الحديثة الفاعلة بتطوره ليبدو ان الفن والتقنية يسيران بشكل طردي يوضح مساهمة التقنية بتحرر الفن لتطرح طرق جديدة في الانتاج النحتي معتمد على ثيمة المختلف واللامألوف والذي يكون مدعاة للتأويل نتيجة لقيام النحاتين بتجميع الاشياء المشتتة لخرق الرؤية التقليدية واعادة تشكيلها وفق رؤية معاصرة ادت لانحدار العمل نحو طريق الغرابة ليكون مفتوح المعنى وتكون المتعة المتولدة لدى المتلقي هي تفسيره للعمل فـ((الغرائبية تطمح الى ان تقدم هروباً من الواقع التقليدي، غير ان غاية واثر الهروب تتراوحان بين تحقيق الرغبة والاثارة والترفيه الخالص للابتعاد عن المفاهيم التقليدية وبذلك تهيء موقعاً ممتازاً ممكن ان تتحقق فيه امكانيات جديدة))(تي، ي، ابتر،1980، ص2)، وهذا ما ادى بالتالي الى تشظي المعنى وتعدد

القراءات للعمل الواحد، بمعنى منح الحرية للمتلقي لإنتاج كماً من التأويلات، وكان دوشامب اول من تخطى حواجز المركز بإعلانه ثورة ضد القيم المتعارفة.

_المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1_يتحدد انفتاح العمل النحتي المعاصر، بتحرره وتعدديته القرائية.

2_ عندما تموت المراكز وطرق التفكير الآيديولوجي، ينفتح الاختلاف والتعدد القرائي.

3_ في تنوع الخامات وتوظيف(المهمش) يحيا الفعل الفني نحو الانفتاح في العمل النحتي المعاصر.

4_ لا ينفتح التعدد القرائي في العمل النحتي المعاصر، إلاّ بفعل ودور الاختلاف في قراءة المتلقي.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

- **مجتمع البحث**: أشتمل مجتمع البحث على مجموعة من الأعمال الفنية المرتبطة بحدود البحث والبالغة (30) عملا نحتياً، اطلعت عليها الباحثة وعلى نحو واسع من شبكات الأنترنت وتم اختيار عينة البحث الممثلة للمجتمع وبما يتوافق مع هدف البحث.
- **عينة البحث**: تم انتقاء عينة البحث قصدياً والبالغة (5) أعمال نحتية، وفقاً للمبررات الأتية:
- 1_ ممثلة للمجتمع ومحققة للهدف المطلوب وحاملة لمفهوم الانفتاح.
- 2_ تنوعها من حيث الخامات المستخدمة واسلوب التنفيذ بما يسمح للتعدد القرائي.
- **منهج البحث**: أعتمدت الباحثة المنهج الوصفي عن طريق وصف الاعمال ومن ثم تحليل محتواها وبما يتلائم مع هدف البحث للتوصل الى نتائج تتوافق مع موضوع البحث.
- **أداة البحث**: اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة مع مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث.

_ وصف وتحليل نماذج عينة البحث

انموذج(1)

اسم العمل: الجرو
اسم النحات: جيف كونز
مادة العمل: مواد مختلفة
القياس: 40 قدم
سنة الانجاز: 1991
المصدر: pinterest
تحليل العمل

يصور العمل حيوان(صغير الكلب) في وضع الجلوس وسط ساحة عامة وقد استخدم النحات كميات هائلة من الازهار الملونة لتغطية العمل، نفذ العمل وسط فضاء واسع يتناسب حجمه مع الابنية المحيطة لخلق نوع من التوازن ما بين العمل والفضاء.

يوضح العمل دلالات الحضور للأشياء اليومية والمهمشة وسط التداول الاستهلاكي من قبل المتلقي في كيفية التعامل مع المحيط كمجال مفتوح لعرض العمل النحتي، اذ قام النحات باستخدام اشياء مهمشة بانتقائها من عالمها الوظيفي كأزهار بيئية الى عالم الفن كعنصر مكمل لبناء العمل لاستفزاز رؤية المتلقي وخياله ودفعه للإبحار في مضمون العمل بمركب التأويل معتمداً بذلك على ما يمتلك من خلفية ثقافية وما مخزون في ذاكرته من اشياء لها ارتباطات بالبيئة المحيطة به.

ان انفتاح بنية العمل عن طريق استخدام مفردات بيئية غدا كسراً لأيقونة صالات العرض الداخلية المغلقة بوصف البيئة واجهة عرض مفتوحة للمارة من مختلف الطبقات الثقافية ويؤدي بالتالي الى استهلاكية العمل وقراءته في كل مرة يُشاهَد فيها، فضلاً عن ايجاد رابط ما بين وظيفة الشيء الاصلية والوظيفة الجديدة المغايرة كونه تحول الى عمل نحتي غير مألوف منجز من مواد بيئية مألوفة، وهنا تظهر براعة النحات في استغلال الوظيفة الاصلية لخدمة الوظيفة الجديدة المغايرة وانتقاء اماكن مرتادة يومياً من قبل المارة كالساحات العامة مما يسمح بإمكانية التواصل المباشر مع العمل.

ان استخدام النحات لعنصر التضخيم ليناسب الفضاء من جانب، ومن جانب آخر لشد انتباه المتلقي وسحبه الى منطقة الصدمة والدهشة بحضور العمل الصادم المثير للمغايرة في آليات اخراجه ومكان عرضه وتضخيم مفردات بناءه ليقدمها كمثير جمالي صادم يعطي المتلقي حرية ايراد قراءات متعددة لمعنى ومضمون العمل

النحتي، فضلاً عن كسر النحات لصالات العرض التقليدية والانتقال الى اماكن لها سمة الارتياد اليومي عكست التطور المتاح في منظومة التركيب البنائي للعمل فتح منفذ رؤية لخامات مألوفة للمتلقي بأعمال غير مألوفة تعطي جمالية للمكان فأوجد بذلك النحات انعطافه مغايرة تفتح امام المتلقي آفاق واسعة لقراءة العمل قراءات متعددة عن طريق فتح قائمة من الاسئلة امام المتلقي لكيفية نقل الاهتمام بالأشياء المهمشة والمتداولة وكيفية قراءة حضورها الجمالي وما مقصد النحات من ذلك؟ أهو لتوعية المتلقي في استغلال الاماكن العامة كأماكن ترفيهية وجمالية وفنية(معرض دائم للجميع) مما يعزز ارتباط الانسان في البيئة والمحافظة عليها من رمي القمامة، ام هو نداء من النحات للرفق بالحيوان(كونه حيوان صديق ومرافق للإنسان فضلاً عن وظيفته لحراسة المكان)، كل هذه الاسئلة وغيرها هي قراءات مخبوءه في ذهن المتلقي ويبحث عن اجابات لها وكل اجابة تتيح امكانية ولادة اجابة اخرى غيرها.

انموذج(2)

اسم العمل: الريشة الناعمة.

اسم النحات: كليز اولدنبيرغ

مادة العمل: قماش، خشب، اصباغ مع البلاستيك

القياس:؟

سنة الانجاز : 1994

المصدر:pinterest

تحليل العمل

يتكون العمل من مجسم (كرة الريشة)، الذي تكون من مجموعة ريش ذات لون ابيض مثبته من الاسفل بقاعدة اسطوانية مقوسة من جزئها الاسفل لونت بلون برتقالي، استند العمل بأكمله وبصورة مائلة على الارض الخضراء كقاعدة له.

جسد النحات في هذا العمل مجسم كبير لأحدى الالعاب المستخدمة في الحياة اليومية بتغريبها عن وظيفتها الاستعمالية وكسر جمود نظامها المألوف الى اللامألوف ومن محدودية القراءة الى اللامحدودية بفعل تجسيد نسق نحتي جديد يحمل الصفة الابداعية بتحويل بناءه التقليدي الى بناء فعّال متحرك يغير القراءة الواحدة الى قراءات متعددة عن طريق تحويل الوظيفة الاستعمالية للريشة الى رؤية مغايرة للمألوف، بمعنى ان النحات يريد ايصال رسالة للمتلقي يخبره بها ان الريشة ليست لعبة تمارس من قبل المجتمع فقط باعتبار ان الاعمال النحتية تحمل طابع ابداعي يتجاوز المستوى

التقليدي في فهم المعنى الى عملية تأويلية بصورة تتجاوز الانغلاق الى انفتاح القراءة المتعددة واللانهائية.

ان فكرة العمل قائمة على مجسم الريشة بفعل تنفيذه بأسلوب واقعي الا انه يحمل دلالة تتيح انفتاحه على قراءات عدة ضمن مدركات جمالية تعطي العمل قيمة ابداعية نتيجة لتجسيد منجز بصري يحمل مضامين جمالية على مستوى الشكل(الخامة) المستخدمة لتنفيذ العمل كالخشب والبلاستيك والقماش وغيرها من مواد النحت (الغير مألوفة سابقاً)، والمضمون القابع في البنى العميقة التي تحمل معنى لا نهائي وغير محدد في منجز تشكيلي حامل لسمات الانفتاح ويعطي مساحة قرائية في دائرة تأويلية غير منتهية.

يمثل العمل تجربة حاملة للدلالات والمعاني التي وُظفت في بناء نحتي مغاير للمتداول، فضلاً عن توظيف خامات مغايرة للخامات النحتية لتفكيك الاسلوب التقليدي ونسج حوار مغاير يساهم في دهشة المتلقي ويدفعه لطرق باب القراءات المفتوحة والمتعددة بفعل التحول من الوظيفة الاستعمالية للريشة الى الوظيفة الفنية لقرائتها على مستوى التشكيل النحتي بصورة تتيح للمتلقي مساحة واسعة في بحر التأويل والقراءة وفك شفرات العمل لخلق حوار تشكيلي ما بين العمل والمتلقي، بمعنى فتح مساراً قرائياً متعدداً بينهما.

شكل العمل معايير جمالية تكمن قيمتها الابداعية في مساحة الجمال على وفق المدركات الجمالية التي تضرب صفة الابداع فيها عن طريق نظام تشكيلي يفتح القراءة على نحو يعكس لنا استهلاك الوقت في اللعب ليصبح العمل اشارة لما فات من الوقت.

ان انفتاح العمل اعطى امكانية لقراءته بأوجه متعددة حسب ما تجسد من تغاير نشأ من اختلاف التوظيف واسلوب الاخراج، فضلاً عن المقاصد التي استفزها النحات بمخيلة المتلقي، اذ اسس لغة بصرية باعتماده انموذج لـ(لعبة الريشة) في فضاء مفتوح يستقطب دلالات متنوعة ويشكل انفتاح جديد تتضاعف اهميته بتفاعل المتلقي عبر دخوله في دلالات لا تنتهي تَفتح تعدد قرائي، فضلاً عن ان منطقة لعب النحات تجلت في نقله(لعبة الريشة) من منطقتها الطبيعية كلعبة الى منطقة الفن لتأسيس حوار جدلي مع مساحات العرض المفتوحة من جانب، ومع الخامات الجديدة من جانب آخر.

انموذج(3)
اسم العمل: عبور الشارع
اسم النحات: جورج سيجال
مادة العمل: جبس ابيض
القياس:؟
سنة الانجاز: 1995
المصدر:pinterest
تحليل العمل

يجسد العمل اربعة من الاشخاص من الجبس الابيض يقفون في الشارع وكأنهم يتأهبون لعبور الشارع، تحيط به الاشجار والمارة من كل جانب، نفذ العمل بصورة مطابقة للواقع من ناحية الموضوع والتقنية وحتى الحركة التي اكسبت العمل صفة الواقعية، يقف العمل في الشارع وقد شكلت ارضيته قاعدة للعمل.

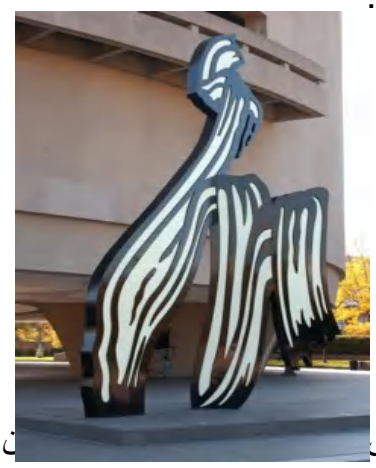
اتجه اغلب نحاتي المعاصرة باتجاه البحث عن الجديد والمختلف في تجسيد مفرداتهم النحتية وفق معطيات دلالية تعكس امكانية الانفتاح في الابتعاد عن كل ما هو مألوف وتقليدي منطلقاً من منطلقات فكرية تتجاوز القواعد المتعارفة لخلق قواعد جديدة تظهر انفتاحات جديدة على مستوى الوعي البصري للنحات، بمعنى يحقق العمل النحتي انتقاله في وعي النحات لتجاوز القيم الشكلية العامة.

اعتمد النحات في خطابه البصري هذا على اربعة شخصيات مشابهه للهيئة البشرية لشد انتباه المتلقي، اذ اتخذ العمل آلية مخالفة للمألوف لشدة المشابهة ما بين المنحوتة والشكل الآدمي، وهنا احال النحات آلية تفسير العمل لمنطقة المتلقي لإدامة التفاعل مع العمل وكأنه هيئات بشرية حقيقية بوقفتها وحركتها ليصبح الاستهلاك البصري عن طريق التواصل المباشر واليومي مع الشخصيات المنحوته ومشاهدتها من كل الزوايا لتفتح عالم متعدد التأويلات في ذهن المتلقي لما يمتلكه من سمة الغرابة التي بدورها اصبحت ضاغطاً يحفز ذكاء النحات لكسر المألوف وانجاز اعمال نحتية تشكل ثيمة خاصة به.

شكل وعي النحات في استغلال مواضيع الحياة الاجتماعية مطلباً لدى نحاتي المعاصرة لكسر حدود الآليات السابقة واخراج نموذج نحتي حاملاً لمفاهيم دلالية صادمة لذائقة المتلقي، ولتشكل مفردات العمل المفتوح حواراً مع الفضاء وفق اسقاطات جمالية عن طريق انتشال مفردة واقعية فتحت حوار جدلي في ذهنية المتلقي للتساؤل عن غاية النحات في تجسيد العمل لتتوالد في ذهنه عدة تأويلات منها الاشارة

الى المكان المخصص لعبور الشارع بصورة جديدة ملفتة للمتلقي، او هي دعوة لتداخل الحياة الاجتماعية مع الفن، او، او...الخ، وهكذا تتوالد التأويلات لقراءة العمل لدى المارة من المتلقين او عند المتلقي الواحد عند مشاهدته في كل مرة.

فانفتاح افاق التلقي نتيجة للحضور الواقعي بهذه الصياغة التغريبية بات مثيراً لجذب المتلقي وفتح آفاق التأويل امامه لاستنباط قراءات متعددة نتيجة لانفتاح العمل بفكرته وموضوعة ودلالاته ومخرجات اظهاره.



انموذج(4)

اسم العمل: ضربة فرشاة

اسم النحات: روي لختنشتاين

مادة العمل: المنيوم مصبوغ

القياس:32×21×6 قدم

سنة الانجاز:1996

المصدر:pinterest

تحليل العمل

يظهر العمل بشكل هندسي غير منتظم على ن باللون الابيض والاسود، نفذ العمل على ارضية مرتفعة عن ارضية الساحة المعروض بها.

اعتمد النحات نموذج بسيط في خطابه النحتي، تعامل به عِبر الفضاء الخارجي عن طريق تفعيل جمالية الاشكال الهندسية الغير منتظمة وجمالية حضورها الفني، باعتماده اللون الابيض والاسود لتفعيل نمط جمالي جديد ينفتح من عدة اتجاهات لإيجاد تفاعل بصري بين العمل والمتلقي وكسر نمطية الرؤية المتعارفة لاستفزاز وعي المتلقي ومداركه ولتحقيق افق جديد من التواصل مع المكان عن طريق تحويله الى ساحة عرض، فتجسيد العمل بهذه الكيفية وعرضه في ساحة عامة مفتوحة ساعد على قراءته من اوجه متعددة بما يفتحه من مجال استهلاك بصري في الفضاء المفتوح بوصفه ساحة للتلقي.

وإن نظام العمل المفتوح يتيح للمتلقي التعايش معه بصورة ملفته لاهتمامه، فضلاً عن انشاء حوار مستمر بينهما لانفتاح زمن المشاهدة والتأمل لتضمين العمل بعداً رمزياً من جانب، ولكونه موجه للوعي الجمعي لاستفزاز ثقافة العامة، لقراءته حسب خلفيتهم الثقافية، فضلاً عن اسلوب النحات في تعزيز العمل بالخطوط المحددة للشكل والمحققة لأبعاده بالمزاوجة ما بين الشكل الغير منتظم والخطوط المحددة له والتي وفرت حيزاً مفتوحاً للمتلقي لاستفزاز وعيه واثارة منطقة التلقي لديه وتوارد التساؤلات حول دلالة العمل بحسب ثقافته ووعيه وتداعيات الذاكرة لديه.

بحث النحات المعاصر عن مغايرات شكلية ومضمونيه لمنجزاته النحتية ليأخذ مجالاً مفتوحاً باتجاه تنامي مفهوم الصدمة وانفتاحه على افق التعامل مع الخامات المختلفة لتحفيز المتلقي على تتبع دلالة المنجز ليعلن عن غاية جمالية بشكل صادم للمتلقي المعتاد على التعامل مع خامة العمل(الالمنيوم) كخامة بعيدة عن ساحة التشكيل البصري.

اصبحت الدلالة فاعلة في عروض المعاصرة عِبر نماذج شكلية تقف الرموز في مقدمتها بوصفها تحمل طابع تجريدي يحتمل قابلية تفجير المعنى، اذ صيغت بأسلوب يكتنز مكنوناً دلالياً يتيح التعدد القرائي لمقصد النحات الرامي الى الدمج ما بين الرسم والنحت، او دعوة لاستمرارية الفن وتوظيف مفرداته في الساحات العامة لإضفاء شيء من جمالياته اليها كبديل بصري لمعنى الفن.

انموذج(5)

اسم العمل: عجلات هوائية

اسم النحات: روبرت روشنبرغ

مادة العمل: مواد جاهزة

القياس:؟

سنة الانجاز: 1998

المصدر:pinterest

تحليل العمل

يتكون العمل من دراجتين هوائيتين متجاورتين وبشكل متقابل، لونت الدراجتان بألوان زاهية هي الاحمر والاصفر والازرق، ثبتتا من الاسفل بشكل منفرد كل واحدة على ساند(عمود) حديدي داخل الماء الذي مثل قاعدة اخرى للعمل.

نفذ العمل بأسلوب معاصر، بالاعتماد على المواد الجاهزة كخامة دخيلة بعيداً عن الخامات التقليدية السابقة طبقاً لما تتطلبه مرحلة المعاصرة ونتيجة لانفتاح الفن على مجالات متعددة اتاحت له الانتقال الى وظائف اخرى للتواصل مع المتلقي وهذا ما دفع النحات الى البحث عن مفردات مستمدة من واقعه، فباستخدامه للعجلة الجاهزة وتغيير وظيفتها مع الاحتفاظ بشكلها الاصلي وجعلها من ضمن بنية العمل ليلائم متطلبات المرحلة ضمان لانفتاح القراءات الجمالية والتأويلية، فالإبداع التشكيلي هنا يكمن في تحويل المفردة المتداولة(الدراجة) من نظامها المألوف والتقليدي الى نظام جديد يُقرأ كنص بصري يثير دهشة المتلقي برؤيته المتشكلة بنسق مخالف للمألوف الذي ادى بدوره الى تفعيل وتنشيط ذهن المتلقي لقراءة العمل بصور متعددة حسب ما

مضمر في خزينه المعرفي كتأويل يدل على اهمية العجلة الهوائية في الحياة اليومية كوسيلة نقل او كرمز للسرعة بمعنى سرعة الحياة او السرعة في انتاج الشيء السريع والزائل.

كان لتوظيف مفردة (الدراجة) دور فاعل في احالة العمل الى قراءات متعددة عن طريق الجمع ما بين المفردة الشعبية والخامة الجاهزة بأسلوب اضفى على العمل قيمة فنية من جانب، وولد لدى المتلقي رد فعل من جانب آخر لما يمثله العمل النحتي من رسالة يتوجب عليه البحث عن دلالاتها وفك شفرتها المحملة بخزين من المعاني التي تفتح دائرة التعدد القرائي بخروج العمل من دائرة المألوف الى اللامألوف.

ان وعي النحات متعالق مع استخدام اشياء جاهزة كالعجلات الهوائية لتكوين مفهوم جديد للتعامل مع النحت لإثارة تداعيات ذهنية مصاحبة لظهور العجلات بشكل مغاير لوظيفتها الاصلية، ان تحولات بنية العمل مصاحب لتحولات المعنى المولد للتأويل وتعدد قراءة النص من قبل المتلقي ناتجة عن حرية في تشكيل الفكرة ومتعة تأويلها.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

من اهم النتائج التي توصلت لها الباحثة هي:

1. طريقة العرض كبناء تصميمي للعمل النحتي المعاصر ساهمت في القراءة المتجاوزة للعرض التقليدي كما في جميع نماذج العينة.
2. لتنوع استخدام الخامات دور مثيراً في جدل الفعل القرائي وانفتاحه لدى المتلقي كما في النماذج(1، 2، 4، 5).
3. ظهر التعدد القرائي بفعل الضاغط البيئي في استخدام استعارات في العمل النحتي المعاصر كبيئة في التكوين الاستهلاكي كما في انموذج(1).
4. اسهم الدور الاجتماعي للانسان كمفردة فاعلة في بناء العمل النحتي المعاصر في قرائته المفتوحة لدى المجتمع كما في انموذج(3).
5. اعتمد النحات في توظيف الجاهز والمهمش للعمل النحتي المعاصر، واسطة كسر المألوف وتحقيق فعل التساؤل وتعدديته القرائية كما في انموذج(5).

الاستنتاجات

1. تحددت القيمة العليا في السياق الابداعي في النحت المعاصر عن طريق تحولات الشكل والاسلوب التي اسهمت في تعدديته القرائية.
2. كان لدور(الاختلاف) في تحطيم المراكز في بنية العمل النحتي المعاصر الاساس في الانفتاح والتعدد القرائي.

المصادر والمراجع

_المعاجم والقواميس

- _____، **المنجد في اللغة والاعلام**، ط43، دار المشرق، ش.م.ل، بيروت، 2008.
- ابراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج2، مكتبة المرتضوي، ايران، 1927هـ.
- عبد الحليم منتصر وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج2، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1980.

_الكتب

- ابو زيد، نصر حامد، **اشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ط8، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008.
- ايكو، امبرتو، **التأويل والتأويل المفرط**، ط1، تر: ناصر الحلواني، موكز النماء الحضاري، سوريا، 2009.
- _____، **الاثر المفتوح**، ت: عبدالرحمن بو علي، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2001.
- بريهة، اميل، **تاريخ الفلسفة**، القرن السابع عشر،ج4، ط2، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1993.
- تي، ي. ابتر، **ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع**، تر: صبار سعدون الصبار، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1980.
- الجعفري، يحيى بن حسن، **الانفتاح العقلي في التربية الاسلامية**، ط1، دار الاندلس الخضراء، جدة، 2009.
- جنان محمد احمد، **الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، ط1، مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق، البصرة، 2014.
- جورج طرابيشي، **هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية**،ط1، رابطة العقلانيين العرب، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006.
- الزاهي، فريد، **تجربة الانفتاح في الفن العربي المعاصر**، ط1، المركز العربي للفنون، الشارقة، 2008.
- السلمي، عبد الرحيم، **الانفتاح الفكري حقيقته وضوابطه**، مجلة القلم، ع: 142، الرياض، 2005.

- صلاح قلنسوة، **فلسفة العلم**، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،2008.
- عادل مصطفى، **فهم الفهم_ مدخل الى الهرمنيوطيقا**، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت،2007.
- محسن علي حسين، **تأويل اللامألوف في النحت العربي المعاصر**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، فنون تشكيلية، نحت، 2020.
- نيتشه، فردريك، **الفلسفة في العصر المأساوي الاغريقي**، ت: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1981.
- هارفي، ديفيد، **حالة ما بعد الحداثة** ،ط1، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- ياوس، هانس روبرت، **جمالية التلقي**، ط1، تر: رشيد بنحدو، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات

Symbolism in the drawings of Iraqi artists

عذراء حسن كَيطان

Athraa Hassan Kaitan

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

University of Babylon / College of Fine Arts

قسم الفنون التشكيلية / ماجستير

Department of Fine Arts / Master

94athraa1994@gmail.com

الكلمات المفتاحية : النزعة – الرمزية – الرسوم الرمزية – الفنانات العراقيات

ملخص البحث:

يعد الفن ظاهرة ملفتة للنظر، حيث مارس الإنسان مفهومه الفني من خلال دراسة الاعمال الفنية وما ينطوي فيها من دلالات رمزية وجمالية , فظهرت النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات في كثير من الاعمال الفنية التي جسدت فيها الفنانة العراقية معطيات خبراتها الفنية على وفق النزعة الرمزية اذ كان من الضروري دراسة هذا الموضوع بصوره عامة ودراسته في الرسم العراقي المعاصر بصورة خاصة في رسوم الفنانات العراقيات وبما تحمله الرسوم الفنية من نزعة رمزية لما يشكل من ظاهرة توثيقية للهوية والاصالة في الرسم العراقي العاصر ينبغي دراستها فكان العنوان الموسوم . (النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات - (2000 -2020) وقد تم تقسيم البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول التعريف بمشكلة البحث وتطرق الى اهمية البحث والحاجة اليه ، وكان هدف البحث : الى تعرف (النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات) أما حدود البحث فأنها تجلت في : الحدود الموضوعية : الاعمال الفنية التشكيلية المرسومة والمنفذة بمواد مختلفة.: الحدود الزمانية : (2000 – 2002) م.: الحدود المكانية : العراق . أما تحديد المصطلحات فقد تناولت الباحثة النزعة , والرمز لغوياً واصطلاحاً.

أما الفصل الثاني : فقد اشتمل على الإطار النظري في مبحثين : المبحث الاول : الرمز في الفكر الفلسفي، والمبحث الثاني: الدلالات الرمزية في رسوم الفنانات التشكيليات العراقيات ، وتضمن هذا الفصل عرضا لمؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث : تضمن إجراءات البحث ، من مجتمع البحث ، وعينة البحث ، وأداة البحث ، ومنهجية البحث ،وتحليل العينة كما تضمن تحليلا (3) نماذج لفنانات اختلفت المدة الزمنية بين اعمالهن الفنية

أما في الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج واستنتاجات البحث ، وجملة من النتائج التي توصلت إليها الباحثة ومنها :

1- عكست المواضيع الرمزية للفن العراقي القديم قضايا ومشاكل العصر برؤية معبرة بعيدة عن الجانب الوصفي .

2- اختلفت تمظهرات ودلالات الأبعاد الرمزية في الفن العراقي المعاصر باختلاف التأثيرات المتعددة منها تأثيرات نفسية وفلسفية .

3- اعتبار الرمز الوسيلة القادرة على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل أخرى .

ثم تناول البحث كشفاً بمصادر البحث وملحق البحث وملخص البحث باللغة الانكليزية.

Keywords: tendency - symbolism - symbolic drawings - Iraqi female artists

Research Summary

Art is an eye-catching phenomenon ،as man practiced his artistic concept through the study of artworks and the symbolic and aesthetic connotations in them of the throwing tendency in the drawings of Iraqi artists ،which appeared in many works of art in which the Iraqi artist embodied the data of her artistic experience according to the symbolic tendency. It was necessary to study this topic in general terms and study it in contemporary Iraqi painting in

particular in the drawings of Iraqi artists and the symbolic tendency that the artistic drawings carry in what constitutes a documentary phenomenon of identity and originality in contemporary Iraqi painting. (Symbolic tendency in the drawings of Iraqi women artists - (2000-2020)) The research was divided into four chapters. The first chapter included the definition of the research problem and touched on the importance of research and the need for it. The research ،it was revealed: The objective boundaries: the plastic artworks drawn and executed with different materials .: Temporal boundaries: (2000 - 2002) AD .: Spatial boundaries: Iraq. As for defining terms ،the researcher dealt with the symbol both linguistically and idiomatically.

As for the second chapter: it included the theoretical framework in two topics: the first topic: the symbol in the philosophical thought - the symbolic trend in ancient Iraqi art ،and the second topic: the symbolic connotations in the drawings of Iraqi plastic artists ،and this chapter included a presentation of the theoretical framework indicators and previous studies.

As for the third chapter: it includes the research procedures ، from the research community ،the research sample ،the research tool ،the research methodology ،and the sample analysis. It also includes an analysis of five models of artists whose time period varied between their artistic works

الفصل الأول : الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث.

لجأ الفنان الى تمثيل الفكرة والمعنى بشكل رمزي وكان سببه التعامل العلمي في تأمين حاجته العامة والتعبير الفني مخاطب بذلك القوى الغيبية المتحكمة بالوجود من ناحية الفنان ومن ناحية التعبير الإنساني ومن هنا كان الرمز مثلا على جدران الكهوف يتخذ عدة اشكل متنوعة منها تجسمي بهدف السيطرة على الحيوانات المراد صيدها وبعض الطقوس المعينة مستعيناً باصابع اليد على جدران الكهوف , ومنها رمزي يعبر به عما يدور في فكره كونه لم يملك الوعي الكامل في تلك المرحلة , كما أخذ الفن الرافديني أهمية في دراسة الفن العراقي القديم برموز القوة , وكان السلوك الفطري في استخدام الاشكال ومدلولات للفنون الرافدينية ،لأغراض تعبدية في التعبير عن القوى العظمية الغيبية، والسيادة , من هنا تثير الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق أسئلة متعددة تخص استخدام النزعة الرمزية بصيغ ودلالات رائعة تبث الحياة برسائل خطية ولونية لكل متلقي يتذوق الجمال ، بالاضافة للمراحل التي مربها، وبالخصوص في الرسم العراقي التي كان لها الاثر العميق في نفس المتذوق منذ بداية هذا القرن وحتى السنوات الأخيرة، فالإبداع التشكيلي بتنوع تقنياته استطاع ان يلفت النظر من خلال هذه الرسوم كما تعد هوية رافدينية تعبر عن الاصالة ويؤشر في رمزيتها لمساراته عدة وتقاليده خاصة ,الامر الذي دفع عددا من المهتمين بالثقافة الى نشر تحليلات وتفسيرات وافكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات الرمزية ,والاساليب والدلالات الفنية وتطورها والحركة التشكيلية في العراق، ونلاحظ النزعة الرمزية في رسومات نخبة من الفنانات العراقيات ، مما دفع الباحثة الى دراسة هذه المشكلة المعرفية , وتبني الوصول الى حلها مما تطلب التصدي لها بنظرة منهجية حيث شكل ذلك تأثيرا واضحا لمشكلة البحث التي تجسدت بالتساؤل الاتي : كيف وظفت النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات ؟

•أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث الحالي بالاتي :

1- تعرف هذا البحث على النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات، وبيان اهمية عنصر الرمز بوصفة احد اهم اجزاء التكوين الفني في الرسم العراقي المعاصر.

2- يفيد طلبة الفن وخاصة طلبة الفنون التشكيلية المهتمين بهذا الموضوع.

•هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف (النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات)

•حدود البحث:

اولا : الحدود الموضوعية : الأعمال الفنية الخاصة بالنزعة الرمزية للفنانات العراقيات المنفذة بمواد مختلفة.

ثانيا : الحدود الزمانية من (2000 – 2020) ميلادية.

ثالثا :الحدود المكانية :العراق.

•تحديد المصطلحات:

1- النزعة :-

لغويا: ميْلٌ، واتِّجاهٌ فِطريّ أو نفسيّ إلى شيء ما', وايضا تعرف بانها طريقة في النطق أو التعبير خاصّة بجهة مُعيَّنة (المعجم الجامع, 1987,ص213)

وعرفت بانها ضيق الأفق الذِّهنيّ الناشئ عن حياة محدودة النِّطاق ذات أسوار لا تتعرَّض للفاعليّة الثقافيّة والعقليّة الإنسانيّة (معجم الغني ,1984,ص214)

اصطلاحا :- تمثل النزعة الإنسانية مذهباً فلسفياً أدبياً لا دينياً تغلب عليه النظرة المادية، وازدهرت النزعة الإنسانية في أوروبا، وللنزعة الإنسانية جذور وأسلاف ، تطورت هذه النزعة حتى نضجت واكتملت في عصر النهضة الأوروبية، وكان تركيزها على الإنسان وتحريره من قيود العصور الوسطى، وسيطرة الكنيسة، وتبقى النزعة الإنسانية تعبيراً عن رأي شخصي أصله الإنسان (نبيل الحفار ,2013).

اجرائيا :- النزعة هي ميل ورغبة في التسامي وتغليب الروحي والنفسي على البيولوجي، والسعي إلى إعلاء الفكر الإنساني وهي طريقة تدعو للفكر الحر ضمن منهجية مغايرة لما هو مالوف ومتعارف علية.

2- الرمز (Symbol) : -

- لغوياً :- عرف الرمز في اللغة والإعلام بأنه :- رمز: رمزاً اليه :أشارة او أوما . ترامز القوم : رمز كل منهم إلى الآخر , يقال ((دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا))

أي اشار بعضهم إلى البعض والرمز جمعها رموز وتعني الإشارة والإيماء (المنجد في اللغة ,1978, ص279) .

- اما (الرازي) فقد عرفه بأنه (الرمز الاشارة والايماء بالشفتين والحاجب)(الرازي ,1982, ص256) .

- وعرفه حسن محمد الرمز بانه الجوهر الذي تنطوي عليه الأشياء والاشكال دون الظاهر السطحي الذي هو الاساس في التصوير الواقعي.(حسن محمد حسن , 1974 ,ص205) .

- اصطلاحا :

- يعرفه (هربت ريد) الرمز على أنه اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه لا ينبغي علينا أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد أتفق عليه.(ريد هربرت ,1976 ,ص247).

- يعرفه (كولونجدود) الرمز على أنه شيء يهتدى اليه بعد الاتفاق ، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة (كولونجود ,ص248).

- ويعرف (هيغل) الرمز على أنه شيء خارجي ، معطى مباشرة يخاطب حدسنا بصورة مباشرةً بيد إن هذا الشيء لا يؤخذ ويتم قبوله كما هو موجود فعلاً ، لذاته, فالمعنى يرتبط بتمثل أو بموضوع كائناً ما كان مضمونه , بينما التعبير وجود حسي أو صورة ما , والرمز قبل كل شيء هو دلالة , لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي بالاصل علاقة عسفية بحتة , فهذا التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسي لا يتمثل إلا في أدنى حدود ذاته , لذا لا يوقظ فينا بالاحرى إلا فكرة ومضمون غريب منه تماماً لا جامع بينهما على الأطلاق (هيغل ,1979,ص10-11).

- التعريف الاجرائي :-

الرمزية في الفن هي منهج للتعبير الفني يعتمد الخيال ويقوم على تصوير الشي باشكال وصور معينة تختلف عما هو موجود بالواقع وانما بشكل مقارب له او يشير الية وفق نمط واليات معينة ومختلفة , فيتضمن عدة دلالات ومعاني متفق عليها من قبل الاغلب .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول : الرمز في الفكر الفلسفي

تهتم أكثر المذاهب الفلسفية المعاصرة بمناهج الرمزية في البحث والتقصي للكشف عن الدلالات في أعمال الإنسان, لذلك فان سوزان لانجر تعرف الرمزية بانها: « المفتاح الجديد للفلسفة والإنسان بما هو إنسان إنما يحد بقدرته على الرمز، فهو يستعمل الرموز اللغوية وغيرها ليدل على ذكرياته وآماله، ويصور فيها ما غاب عنه وما يعرض من أشياء حقيقية وخيالية, وإنما ينهض بناء المعرفة الإنسانية بإزائنا، لا من حيث أنه جملة معلومات حسية فقط، بل من حيث أنه تركيب من الحقائق التي هي بسبيل الرموز والقوانين لدلالاتها», كما أكد كارناب على أهمية الرموز في المنطق الحديث فقال ؛ «عندما نقرأ مقالاً في المنطق الحديث، فإن أول ما يسترعي انتباهنا له وجود سمة داله وبارزة فيه ، والرموز شبيهة بتلك الصيغ الخاصة بالرياضيات. ووضعت هذه الرمزية اساساً محاكاة للرياضيات، ثم تطورت بعد ذلك تبعاً لتلك الصيغ التي تتناسب مع تحقيق الأهداف والمنطق أكثر من غيرها(عمر, احمد مختار,1982,ص2).وعرف مالارميه الرمزية بأنها فن إثارة موضوع ما شيئاً فشيئاً حتى نكشف في نهاية الامر عن حالة مزاجية معينة، أو هي فن اختيار الموضوع لشيئاً ما، ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً, فالرمزية تعرف, بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وواضحه بصورة ملموسة، انما بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها من جديد في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة ، وهناك عنصر آخر يمكن أن يوصف أحياناً بأنه (الرمزية المتجاوزة) والتي تستخدم فيها الصور الملموسة، ليس فقط كرمز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل داخل الشاعر، وإنما كرمز لعالم شاسع ومثالي وأني يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ. (رشيد ، أمينة'ص49)

ان التصور الخاص بوجود عالم مثالي يوجد فيما وراء العلم الحسي، والبحث عن سبل للهرب من عالم الواقع السطحي المبتذل وتجاوزه والحلم بحياة ومجتمع أفضل وأكثر عدلاً وتطوراً ترجع إلى كثير من الفلاسفة والمفكرين أمثال أفلاطون، وأوغسطين، والفارابي، وتوماس مور، وكانط, ولذلك يمكن القول بإن الرمزية هي محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء أكانت أفكاراً تعتمل داخل الفنان (بما في مشاعره) أو أفكار بالمعنى الأفلاطوني الحدسي ، بما تشتمل عليه، من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان(عمر، احمد مختار,ص6) ,أما

(هربرت ريد) فقد عرف الرمز على انه " اشارة مصطنعة معناها متفق عليه عامة ، وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه من قبل الاغلب , لهذا فرق (ريد) بين العلامة والرمز، حيث أن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه ، أما الرمز فانه يجعلنا نتصور موضوعه ونتخيله ، لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز وبهذا المعنى يمكننا أن نقول : إن لغة الفن لغة نوعية متفردة وخاصة ، تقوم على الرموز ومن شان هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية مرئية ، أي أن للأعمال الفنية وظيفة خاصة في مضمارها الاجتماعي ، وفي وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي, وان الفنان في نظر (ريد) هو الذي لا يبحث عن رمز واضح ، وإنما يبحث عن مظاهر الرمز الخارجية التي تكون أكثر أمانة للحقيقة نفسها في إعادة الخلق المخلصة لتلك الحقيقة , لهذا " فان الرمزية ما هي إلا فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة ، مثال على ذلك (الحمامة) فهي رمز للسلام(ريد ، هربرت ,1986 ,ص247) وقد ميز بين نوعين من الرموز هما :

1.الرموز المجردة : تستخدم أشكالاً ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تتبع من الخبرة أو من مظاهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما" .

2.الرموز المحددة : " تستخدم صورا" محددة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينهما(ريد هربرت ,مصدر سابق ,ص225)

لقد اشتغلت (لانجر) على الشكل لان الرمز يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة عناصر والتي يمكن من خلالها إدراكه ، والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية ، ولكي توضع في استخدامات جديدة يجب ان تعمل كرموز معبرة تشير الى معنى واضح ، فالرمز قادر على إيضاح الأشكال والتصورات الخاصة بالوحدات وذلك بإسقاطه في العمل الفني أما الحدس نفسه ، فيمكن الفنان من إيجاد الأشكال الملائمة والقادرة على احتواء مضمونه الوجداني والحسي ، كما تؤكد (لانجر) على انه من الممكن معرفة هذه الوجدانيات وعملها عن طريق الحدس ، وذلك لان معرفة الصورة أو المعنى إنما يتم بالادراك بواسطة الحدس ,لان الحدس هو الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمد عليه كل أنواع المعرفة , وبما أن الرمز يعد احد أنواع المعرفة لهذا تحدده (لانجر) على " انه تماثل منطقي **"(حكيم ، راضي ,ص10)** ، وبمعنى آخر هو كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء , ويترتب على هذا بالضرورة أن تكون كل الأشياء الخاصة بالأفعال التعبيرية مثل الكلام أو الايماء هي تحولات رمزية .

المبحث الثاني : الدلالات الرمزية في رسوم الفنانات التشكيليات العراقيات

ان الفن مرآة تعكس صور الحياة وتكشف عن علاقة الفنان ببيئته وتفصح عن تفاعله معها سلباً وإيجاباً، ومن المعروف أيضاً انه بتقدم الحضارة الإنسانية تظهر هناك حقائق جديدة بينما تتساقط وتختفي حقائق أخرى، وتبرز إلى الوجود حيثيات جديدة بدلاً عن القديمة بحكم التجديد والتطور والتغيير الذي يرافق هذا التقدم، فقد امتازت المسيرة الحضارية الإنسانية عبر العصور بالقدرة على الابتكار والتنوع في شتى المجالات الحياتية ومنها الفن(اياد محمود الشبلي ,2007,ص 131), ومنذ اوائل الخمسينات حقق الفن العراقي لنفسه منزلة بارزة في مضمار لا يسهل البروز فيه ونحن لا نغفل عن ان الفن العراقي ينطلق في اتجاهات جديدة لا حصر لها كل يوم وأن الكثير مما يبدعه بطريقته أو بتقنية وغالباً ما يستبق بشكله المظهر الذي سيظهر فيه التغيير التكنولوجي غير إننا نعلم ايضاً أن ثمة ما يبقى دائما شيء جوهري هو الرسم نفسه. بهذا يعتبر ان التركيب العضوي للفن التشكيلي بانه عملية إبداع للإشكال قابلة للإدراك الحسي وتكون معبرة عن الشعور البشري ان أهمية مفهوم الشكل او الصورة في الفن اللغة لا تنهض بالتعبير عن الوجدان البشري الانفعالي ليس مجرد ظاهرة لا معقولة ان الرموز الفنية تشير الى معان او دلالات وظيفة الفن في احالة الوجدان الى حقيقة موضوعية (جبرا ,1986 ,ص6), ولعل التجديد في الفن كان يرمي في إحدى حالاته إلى تغيير الشكل من خلال تجاوز الشكل الواقعي وخلق أشكال جديدة ، وتدمير الأشكال التقليدية لخلق رؤى إبداعية تناسب روح العصر الحديث ، تكون قادرة على التعبير بشكل أدق عن الذات الفنية والتعبير عن هموم ومعطيات الواقع بوعي فني وثقافي ووطني بأساليب متنوعة وتقنيات متطورة مختلفة (اياد محمود الشبلي , مصدر سابق ,ص131) ,فشهد الفن التشكيلي العراقي حضوراً بارزاً للفنانات العراقيات في الساحة الفنية العراقية من خلال مشاركتهن في اغلب المعارض الفنية داخل العراق وخارجه، إضافة إلى إقامة معارض نسويه مثل (معرض الفنانات العراقيات) عام 1984 بمناسبة يوم المرأة العراقية والذي ضم أسماء الكثير من الفنانات العراقيات مثل (مديحه عمر، نزيهة سليم، سوزان الشيخلي، سعاد العطار، ليلى العطار، حياة جميل حافظ، وداد الاورفلي، نعمت محمود حكمت، سهام السعودي، نزهت شهاب الخليفة، عبلة العزاوي، نهى الراضي، ليزا فتاح، بهيجة الحكيم، نزيهة رشيد، راجحة القدسي، منى شمس الدين، سهام الشكرة، مهين الصراف، بتول الفكيكي، عشتار جميل حمودي، سميرة عبد الوهاب، ثريا النواب، خلود فرحان سيف، وسماء الاغا، نضال الاغا، شذى الراوي، سوسن سلمان، نادية محمد جواد، مها الشيخلي، ساجدة المشايخي، سلمى العلاق، ميسون سامي، وأشواق

عبد الرحمن) اللاتي تنوعت أعمالهن من حيث البنى الضاغطة متناولة مواضيع اجتماعية ونفسية وسياسة وغيرها عبر آليات اشتغال متنوعة(دليل معرض ,1984).

نرى في لوحات الفنانة (نزيهة سليم) اهتماما بمواضيع الرمز والتراث الحضاري، والتي عالجت من خلالها مواضيع لامست الرموز المجتمعية العراقية من خلال استنطاق شخصياتها والبوح عما في باطن هذه الشخصيات ، واستلهمت الفنانة (نزيهة سليم) في اعمالها الرمز والتراث و مفردات من حضارة وادي الرافدين وقدمت الجانب الاجتماعي من الحياة العراقية برسم المدينة والطبيعية والقرية والاهوار، وكان للمكان المتخيل محور اساسي لطريقة اشتغالها الجمالي في بناء عمل متفرد تتخذ من الطبيعية العراقية وموروثاتها مصدراً مهماً لأفكارها، ان الفنانة باستعارتها التراث بدلالات رمزية بمعالجات جماليا من اجل تحقيق التواصل مع العمل الفني من خلال شكل مضمونه الاجتماعي ، وبصيغة معاصرة متجددة ، بحيث يظهر بشكل يعبر عن الاصالة وتحقيق الانسجام بين ما هو تراثي ومعاصر(عاصم ,2004,ص22). كما في الشكل (1)

شكل (1)

كما تظهر النزعة الرمزية واضحة عند الفنانة (مديحه عمر) التي أبدعت في رسوماتها الحروفية من خلال وعيها الباطني الذي وظفت من خلاله الحرف، وعدته دلالة رمزية مهمة للشعور بالبعد الواحد. وباعتباره نوعاً من التلصيق الذهني، وكانت تعتمد على الألوان الأساسية (الأحمر. الأصفر. الأزرق) والثانوية حيث التناغم والتضاد الذي جعل من منجزها البصري تعبيراً عن عوالم دفينة تسبح به حروفها وينبىء عن قدرة حسية وجدانية ترتبط بالجوانب النفسية(كامل، عادل,1980,ص 196-197). كما في شكل (2).

شكل (2)

كما تعد الفنانة (بتول الفكيكي) من ابرز فنانات الحركة التشكيلية في العراق، وبالرغم من مغادرتها العراق إلا أنها بقيت مرتبطة بوطنها لم يكن الجسد في لوحات الفكيكي مصادفة، هو الجسد العراقي أولا، والعالمي ثانيا، هو النزعة الرمزية واضحة لصوت المرأة والرجل، جسد موجوع والهاجس الإنساني واضح من خلال دلالات رمزية سواء للمرأة أو الرجل والكتابات المسمارية ، فكلاهما معرض للشطب والتهميش، محاصر ومقاوم تستند (الفكيكي) في أعمالها على اللاوعي واللاوعي الجمعي في صياغة أعمالها الإبداعية وتغمس ريشتها في مضمون رمزي عندما تتعامل مع اللوحة بعفوية تكشف الجانب التشخيصي ببساطة النزعة الرمزية وقد أكدت تلك المعاني باستخدام الألوان مؤكدة انتماءها المعطاء جنوب العراق الذي اثبت سلطته الحضورية في منجزها الإبداعي لتحاول في رسالتها إيصال معاناة الإنسان العراقي، وبالذات المرأة العراقية(سرسم، ذكرى,2010) كما في الشكل (3)

شكل (3)

واما الفنانة العراقية (عفيفة لعيبي) تتحرك في انساق لونية منسجمة ويظهر ذلك من خلال أساليبها الفنية المتعددة، فهي تجمع بين الفن التعبيري الذي تجلى واضحا في

إظهار رسوماتها بطريقة مميزة ومعبرة عندما حاولت أن تظهر الوجه المعلق على حبل الحمم والذي تعتبره الأكثر تعبيرا حيث يظهر حجم التمزق الداخلي أو العين التي تعتبرها جوهرة الإنسان فكان السومريون يعتبرونها مدخل للحياة في رسوماتهم مستفيدة من مختبرها التقني وخبرتها في تحضير الخامة واللون المناسبين وهي المتمكنة من أدواتها. اما الأسلوب الآخر الذي اعتمدته فهو الفن التشخيصي والرمزية وهو معنى مصمم ليوافق إظهار بعض المواضع ذات الرموز الخفية، إلى حد أنها وصلت في بلاغتها الرمزية لتأكد المضمون الفلسفي الكامن في وجه اللوحة(الفرطوسي،2011). كما في شكل(4)

شكل (4)

والفنانة (سعاد العطار) من الجيل التالي لمرحلة الرواد وتفجرت موهبتها في سن مبكرة في سن السادسة عشرة كفنانة وتدرس الفن التشكيلي، واصلت دراستها للفن في الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا وفي عام 1976 غادرت الفنانة سعاد العطار الوطن والأهل والديار والأصدقاء ولكن عينها السومريتين المغريتين بالكحل العربي ظلتا على بغداد وكثيراً ما نبهها الأصدقاء بأنها حين تحدق مليا تظهر صورا عن بغداد في عينها وهذا ما زادها حباً وحنيناً لبغداد إلا أنها انتسبت أين ما كانت للفن العراقي تشارك بالمعارض وتجوب المدن والبلدان عراقيه سومرية بأعمال تستلهم الفن العراقي القديم السومري والاشوري وكثيرا ما حطت تأثيرات الواسطي لتزين من حرارة اللون ويقربها في الفن العراقي أكثر بغداد بلونها وتراثها(وداد إبراهيم, 2006 ,ص35) كما في الشكل (5)

شكل (5)

وتتميز تجربة الفنانة التشكيلية (إيمان علي خالد) بجمعها بين الرسم والتصميم، والزخرفة، فضلاً عن تبنيها مذاهب فنية في صياغة عملها الإبداعي وهي الرمزية، والتعبيرية، والتعبيرية التجريدية، وقد استطاعت الفنانة منذ بداية تجربتها الإبداعية أن تؤسس لرموز فنية، وجمالية موضوعية، لكنها في السنوات الأخيرة أصبحت أكثر ميلاً لاستنطاق عالمها الذاتي من دون أن تقع ضحية لأسر الوثيقة النفسية لأنها اكتشفت من خلال حساسيتها المرهفة أن الجانب الجمالي بالمعنى الأوسع للكلمة هو الأكثر أهمية من الرمزية أو الفكرة الذاتية نفسها، لذلك لجأت إلى تفجير هذا الهم الذاتي، والتعامل معه بطريقة فنية تتسامى فيها على العذابات الفردية لتنتج عملاً إبداعياً يخاطب الآخرين بلغة الجمع، بنزعة رمزية اسطورية وليتفادى قدر إمكانه لغة الأنا المتقوقعة على الذات الفردية(احمد، عدنان حسين, 2004) . كما في الشكل (6)

شكل (6)

مؤشرات الإطار النظري:

1-الفن والرسم عملية تنظيم للرموز وعناصر التكوين في العمل الفني تنظيما يكتسب فيه القيم الفنية والجمالية

2-ظهرت الدلالة الرمزية في تكوين العمل الفني في استخدمت الفنانات العراقيات عناصر التكوين في بناء العمل الفني بما يملكه من دلالات تشكيلية رمزية وتفاعل كل منها مع الاخر

3-اكتسبت الالوان مضامين روحية ونفسية بما تملكه من دلالات رمزية اجتماعية او تقاليد او عادات لها أثرها في الحياة العامة.

4-وجد الانسان في اطوار الفن القديمة تكوينات رمزية واعتمادها الاصول التعبيرية ودلالاتها الرمزية بمضمونها الشكلي الدلالي

الفصل الثالث: إجراءات البحث

- مجتمع البحث: بعد الاطلاع على المصادر الفنية والفولدرات اضافة الى الاعمال الخاصة بالفنانات العراقيات للفترة (2000- 2020) م والمتكونة من مواد مختلفة قامت الباحثة بتحديد (3) من مصورات الاعمال الفنية التي تعد بمجملها (مجتمع البحث) الحالي.

- عينة البحث: قامت الباحثة باختيار عينة بحثه بطريقة قصدية وبالاستعانة بآراء (الخبراء) المختصين في مجال الرسم العراقي المعاصر وقد تم اختيار (3) نماذج وفق المبررات التالية :

أ/ الاعمال الفنية تعود الى الفنانات العراقيات التي تخدم هدف البحث في التجربة والخبرة الفنية.

ب/ استبعاد المتشابه منها.

جـ/ تمثل مرحلة زمنية مختلفة في مسيرة الفنانات العراقيات

أداة البحث : سوف تقوم الباحثة باعتماد طريقة (التحليل الوصفي) في تحليل نماذج البحث وكذلك المؤشرات التي انتهى الاطار النظري بوصفها اداة موجهة تساعد على تحليل نماذج عينة البحث

- **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة في تحليل نماذج بحثها على المنهج الوصفي وأسلوب التحليل وذلك لما يطلبه في تحقيق اهداف البحث

تحليل عينة البحث:-

انموذج (1)	
اسم الفنان	**هنا مال الله**
عنوان العمل	**تكوين**
الخامة المستخدمة	**زيت على خشب**
القياس	**100×100 سم**
تاريخ الإنجاز	**2000**
العائدية	**مقتنيات الفنانة الخاصة**
المصدر	**أرشيف الفنانة الخاص**

التحليل: اهتمت الفنانة في هذا النموذج على طروحات ما بعد الحداثة التي احتفت بعمليات التركيب والتفكيك والترميز والتجريد في انتاج الاشكال الصورية ذات الطابع الرمزي المعتمدة على جماليات الخط المستقيم الهندسي واللون الاحادي الاسود وعلاقتها الجدلية بالصور المثالية وقربها من المفهوم الروحي والعقلي ، فاكتفاء الفنانة بالخطوط التي تشكل بناءً روحي يتفاعل مع فضاء السطح التصويري ، يدل على سمة التسطيح والتجريد التي تطغى في هذا المنجز، فهناك ابتعاد عما هو تشخيصي ومحاكاتي لموضوعات تتصل بالواقع ، والنفاذ إلى ما وراءها ، لتحقيق المعنى الحقيقي والخالص ، أي النزعة الرمزية للمضمون الداخلي والروحي, فالرموز الصورية ذات الطابع الهندسي وجدناها قد منحت التكوين للمشهد البصري ايقاعا حركيا حراً لا يعتمد الترتيب أو التشبيه بل نراه يهتم بالترميز والتجريد من اجل ان تتمظهر جماليات التجريد كصور كتابية مجردة من العلامات والاشارات الرمزية التي تنطوي على مضامين مثالية متعددة في مساحة السطح التصويري مما يجعلها حاملة لمرموزات متوارية خلف المرئيات ، لتعطي الاشكال الهندسية دلالات تضفي معانٍ

جديدة ومختلفة مؤكدة المنحى الروحي اللامرئي المجرد من الاشكال الصريحة ؛ فضلا عن ان الفنانة قد ابتعدت عن المنظور التقليدي .

انموذج (2)	
اسم الفنان	جلجامش
عنوان العمل	بتول الفيكيكي
الخامة المستخدمة	مواد مختلفة على بورد
القياس	100×100 سم
تاريخ الإنجاز	2009
العائدية	مقتنيات الفنانه الخاصة
المصدر	أرشيف الفنانه الخاص

التحليل : استطاعت الفنانة من خلال اسلوبيتها الخاصة التي تفرد بها خطابها الجمالي ومن خلال الشكل الرمزي للتعبير عن وعيها وحدسها واظهار الشكل بما يناسب رغباتها إذ تظهر الاشكال وهي تعبر عنها بشكل رمزي وكأنها في رقصة كونية للتعبير عن شكلين في شكل واحد. وظفت الفنانة اعمالها من الرموز والاشكال الاسطورية الرمزية بصيغة شكلية كما جاءت في الاثار الرافدينية، بما يخدم اسلوبها الفني الذي تشتغل عليها الفنانة وهو في الوقت نفسه له معطى رمزي فلسفي له صلة بالشخصية التاريخية الاسطورية ودلالة رمزية على مفهوم التقديس لدى العراقيين القدامى، وهي توظف دلالة الرمزية اعتمدت عليها في تصوير الملك في خصيصة فنية رافدينية بما يوافق فلسفتهم وفكرهم. تتناغم أفكار الفكيكي مع طبيعة احتفالها بالألوان واستعارة الأشكال الحضارية التي درستها وقدمت من خلالها نموذجا جديدا لاستخدام الأثر وتمثلاته النزعة الرمزية في مزج بين المحسوس والمتعالي ، فكانت العيون المفتوحة بسوادها الكبير تعبر عن مدى المزج بين المطلق أو الكوني الهائل عند العراقيين القدماء . فهي توظف قدرة بناء الأساطير القديمة على أسس الترميز والارتقاء بالخيال في أعمالها ، تعود رمزية هذا العمل الى فنون العراق القديم، من اساليب متعددة في استعارة العيون السومرية وتضخيم الجسم البشري ، ارادت الفنانة

من خلال رمزياتها معرفته ومرجعياتها الحضارية الخصبة ان توظف الشكل الذي يحتوي على (رموز رافدينية) برؤية معاصرة وبتقنية خاصة في اللون والشكل باسلوبيتها الخاصة.

انموذج (3)	
اسم الفنان	**انفجار**
عنوان العمل	**نادية فليح**
القياس	**120×120 سم**
تاريخ الإنجاز	**2012**
العائدية	**مقتنيات قاعة نخلة**
المصدر	**أرشيف الفنانة الخاص**

التحليل: في ضوء استقراء الشكل نلاحظ ان التكوين هو اسقاط ذاتي تعبيري جسدتهُ الفنانة لإيصال النص الى المتلقي في الدلالة في هذا العمل يتجه الى خطاب تأويلي وتجريدي فأتسم بمزج فلسفي لانفعالات فنية يغمر تفاصيلها الجزئية ضوء باهر متمثلا بالجزء العلوي الذي اخذ مساحة كبيرة ، واستحوذت كل الأشياء المرموزة التي عبرت برمزية عن هاجس الفنانة واحاسيسها الرمزية ، يمكن توظيفها من بين كل الخيارات التي تزخر بها الاشكال التجريدية، لهذا كانت تسكن رؤية الفنانة موجات من الظل والنور تنبعث منه رائحة التوحش اللاإنساني حيث المكان المغلق في الفضاء الحسي والذهني, فامتزج ميل الفنانة بما تمتلكه من أبداع مع مؤثرات للنزعة الرمزية ببيئة وأعراف اجتماعية اتسمت بطابع مخيف وموحش فقدت فيه بهجة الحياة في آلية تلقائية مانحة إياها الحرية في الخطوط والمساحات اللونية التي حشد اليها العناصر والرموز والأشكال التجريدية في إشارة الى تلقائية الأسلوب ومهاراتها وخبراتها المستمدة من خليط شعوري ولا شعوري مع محاولة تكثيف الوجدان واستثمار معطيات الحدس لإعطاء قوة إضافية لمخيلتها الحرة واستلهام طاقة تخيلية, فالاضطراب الواضح في الجهة العلوية رموز الذكريات وتحيلها الى مكان موحش مغلق مليء بالأشباح وبالنتيجة فان آلية التخييل الرمزية المتحررة هنا قد أكسبت

المشهد قابلية وطاقة تتفاعل مع السطح التصويري في بناء نفعالات رمزية هي ليست بالضرورة خاضعة لسيطرة العقل.

الفصل الرابع :النتائج ومناقشتها

- نتائج البحث :

بعد الانتهاء من دراسة الأعمال الفنية (نماذج عينة البحث) وتحليلها وكان هدف البحث هو التعرف على النزعة الرمزية في رسوم الفنانات العراقيات، توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:-

1- مثلت المضامين الفلسفية والرمزية قضايا ومشاكل العصر برؤية معبرة بعيدة عن الجانب الوصفي.

2- اختلفت تمظهرات ودلالات الأبعاد الرمزية في الفن العراقي المعاصر باختلاف التأثيرات المتعددة منها تأثيرات نفسية وفلسفية .

3- عكست المواضيع الرمزية للفن العراقي القديم أبعاداً تاريخية تحمل دلالات الرمزية وأبعاداً رمزية نفسية تحمل دلالات اخرى.

4- ان تنوع التقنيات المستخدمة من قبل الفنانات عكس تجربة حديثة على صعيد الفن التشكيلي العراقي.

- الاستنتاجات:

1- يعد التعبير بالرموز ضرورة من الضرورات الفنية أفرزتها المراحل التاريخية التي مربها الفن العراقي

2- اعتبار الرموز هي الوسيلة القادرة على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل أخرى .

3- البعد الرمزي الفلسفي في أغلب أعمال الفنانات العراقيات يشير دائماً إلى معنى باطن ينبع من داخل اللوحة نفسها

4- تركزت أغلب المواضيع المتناولة ضمن الاتجاهات الرمزية عن مكنونات الفنانة الداخلية باعتبار ان الرموز هي أفضل وسيلة للتعبير ..

توصيات البحث:-

1- أن تكون حلقة دراسية متخصصة تتناول موضوع النزعة الرمزية في الفنون التشكيلية العراقية وليس بمستوى حصة واحدة في رسوم الفنانات العراقيات باعتبار ان الرموز في الفنون وسيلة حيوية وفاعلة من وسائل التعبير والتي لا يمكن الاستغناء عنها لتميزها بخصائص معينة لا تتوفر في وسائل التعبير الأخرى .

2- دراسة النزعة الرمزية في الفن العراقي القديم وفنون الشرق الأدنى .

المصادر

1) احمد، عدنان حسين: حوار مع الفنانة ايمان علي خالد، مجلة الحوار المتمدن، العدد 766، 2004/3/7. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

2) البياتي ، عبد الحميد فاضل : تاريخ الفن العراقي القديم ، ط1،مطبعة الدار العربية ،بابل ،2009

3) جبرا ابراهيم جبرا : جذور الفن العراقي،ط1، الدار العربية للطباعة ،بغداد، 1986

4) حسن محمد حسن :الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج1، دار الجماهير ، الاردن .

5) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986

6) دليل معرض الفنانات العراقيات بمناسبة يوم المرأة العراقية، قاعة الرشيد 8 آذار 1984

7) الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ،1982.

8) رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ،.

9) ريد ، هربت : معنى الفن ، ت، سمير علي ، ط2، أفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1976.

10) ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة ، بغداد ، 1986

11) سرسم، ذكرى: بتول الفكيكي تبقى مرتبطة بالعراق عبر الاعمال الفنية، مجلة الشرفة، 2010/7/8. http://mawtani.al-shorfa.com/ar/articles/iii/features/entertainment/2010/07/08

12) الشبلي ، اياد محمود حيدر : التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير ، (غير منشورة)، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة، 2007

13) عادل كامل : في تجربة أنوار الماشطة التشكيلية جمالية النص الفني ومشفراته http://someriannet.blogspot.com/2015/04/blog-post_37.html

14) عبد الأمير ، عاصم :الرسم العراقي حداثة تكييف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2004

15) عمر، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982

16) الفرطوسي، رياض: العمل الابداعي في مسيرة الفنانة العراقية عفيفة لعيبي، مجلة سطور، 2011/2/22، http://www.sutuur.com/Visual-Arts/23-Afifa_Lebi.html

17) كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق؛ مرحلة الرواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

18) كولو نجدود : روبين جورج : مبادئ الفن ، ت، احمد حمدي محمود ، مطلعة المعرفة ، القاهرة ، ،ب، ت

19) مراد وهبة وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ،1979.

20) المعجم الجامع :الدار العربية للكتاب: ليبيا 1987: ص213

21) معجم الغني : الطبعة الرابعة : مصر 1984 ص 241

22) المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت، 1978 ، ص279

23) نبيـل الحفـار: النزعة الإنسانية في الآداب الأوربية: الموسوعة العربية. 2013-12-02.

24) نجيب محمود ، زكي: ، فلسفة وفن ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ،1965

المثير البصري في المنجز الخطّي
The visual stimulus in the calligraphic achievement

مهدي هاشم عباس

Mahdi Hashem Abbas

أ.م.د كفاح جمعة حافظ

D.A.P Kifah Juma Hafez

كلية الفنون الجميلة

fine art college

جامعة بغداد

Baghdad University

mahdi.abbas2107m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
07713864283

الكلمات المفتاحية: المثير البصري – المنجز الخطي

ملخص البحث:

عني هذا البحث بدراسة المثير البصري في المنجز الخطي،اذ يعد المثير البصري ناتجاً من نواتج المعالجات الفنية في المنجز الخطي ابتغاء تحقيق اهداف الرسالة الجمالية المتوخاة.

اشتمل البحث على اربعة فصول ضم الفصل الاول مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤل الاتي: ما المثير البصري في المنجز الخطّي؟

وحدد الباحث هدف البحث وهو: **التعرف على المثير البصري في المنجز الخطي.**

بينما ضم الفصل الثاني مبحثان، الاول: المثير البصري وحدود الاشتغال، والثاني: الثوابت البنائية للمنجز الخطي، تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، واعتمد فيه المنهج الوصفي (طريقة تحليل المحتوى)، اذ بلغ مجتمع البحث (30) انموذجاً بخط الثلث الجلي، وتم انتقاء عينة البحث بشكل قصدي وبواقع (3) نماذج لتمثل (10 %) من المجتمع الكلي، ويلي ذلك تحليل العينات وفق اداة البحث المتمثلة باستمارة التحليل والتي اكد على صحتها مجموعة من المختصين في هذا ميدان .

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على عرض النتائج ومنها :

1. ارتكاز الخطاط على خصائص الحروف من مرونة ومطاوعة وتراكب وتشابك ومد واستطالة لتحقيق الاثارة البصرية.
2. ان المنجزات الخطية التي تتسم بالبساطة من حيث الانشاء أو البناء الشكلي قد تزيد أحياناً على الاثارة البصرية .
3. لعنصر اللون الاثر البالغ في اثارة بصر المتلقي، لما يحمله من دلالات يستهدفها الخطاط.

Keywords: visual stimulus , linear achievement

Research Summary

This research is concerned with the study of the visual stimulus in the linear performance, as the visual stimulus is considered as a result of the outputs of the artistic treatments in the linear achievement in order to achieve the goals of the envisaged aesthetic message.

The research included four chapters. The first chapter included the research problem, which was represented by the following question: What is the The visual stimulus in the calligraphic achievement?

The researcher defined the goal of the research, which is: to identify the visual stimulus in the linear achievement.

While the second chapter included two sections, the first: the visual stimulus and the limits of employment, and the second: the constructive constants of the linear achievement. The research sample intentionally and by (3) samples to represent (10%) of the total community, followed by the analysis of the samples according to the research tool represented by the analysis form, which was confirmed by a group of specialists in this field.

The fourth chapter included the presentation of the results, including:

1. The calligrapher relied on the characteristics of letters such as flexibility, ductility, overlapping, overlapping, stretching and elongation to achieve visual excitement.
2. The linear achievements that are characterized by simplicity in terms of composition or formal structure may sometimes exceed the visual excitement.
3. The element of color has a great effect on stimulating the eyesight of the recipient, because of the connotations it carries that the calligrapher is targeting.

(الفصل الاول)

مشكلة البحث:

ان المحاولات الجادة للخطاط وسعياً منهُ للمغايرة في اخراج منجزه الخطّي بالتعويل على خصائص الحرّوف العربية ولاسيما خطّ الثُّلث الجلّي، لما فيها من مميزات المطاوعة والمرونة والصياغات الفنية المغايرة اسهم بظهور نتاجات خطية تضفي الجانب الجمالي والتعبيري على النصوص، فضلا عن الجانب الوظيفي القرائي، وانسجاماً مع حداثة الخطاب البصري ومواكبة التطورات على جميع الاصعدة ولاسيما الفنية، فقد تجاوزت تلك المنجزات الخطية البعد الوظيفي (القرائي) محققة قيماً جماليةً وتعبيريةً بالارتكاز على النص او معناه وترحيله من الصفة اللغوية المجودة الى خطابٍ مثير بصرياً يتميز بالفرادة والخصوصية، سعياً منهم بالخروج عن المألوف والتقليدية السائدة، والانفتاح على افاق جديدة من خلال المغايرة الاخراجية للنص من دون الاخلال بالقواعد الاصيلة لفن الخط العربي، باعتماد صياغات فنية متعددة تثير المتلقي بصرياً وتجعل العين تتبع عناصره وكيفية تداخلها بما يغير مراكز الجذب في المنجز الخطي باستمرار تتبعاً لمثيرها البصري موضوعة البحث ، اضافةً الى اظهار الجانب المهارى والابتكاري لديهم بغية تحقيق الاهداف المتوخاة للمنجز الخطي، وازاء ذلك يطرح الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

ما المثير البصري في المنجز الخطي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث والحاجة اليه فيما يأتي:

1. محاولة دراسة المثير البصري والمغايرة الاخراجية للمنجز الخطي ومعرفة الصياغات الفنية التي قامت عليها.
2. تسليط الضوء على العلاقة بين الاثارة البصرية للمتلقي ودور المغايرة الاخراجية للمنجز الخطي في ذلك.
3. من الممكن أن يشكل إضافة للمناهج ومقررات الأقسام الأكاديمية التي تعنى بفن الخط العربي كمعاهد وكليات الفنون الجميلة .
4. قد يسهم البحث في تنمية الوعي الفني لدى المعنيين في هذا النمط من فنون الخط العربي .

هدف البحث:

يهدف البحث الى:

التعرف على المثير البصري في المنجز الخطي.

حدود البحث:

1. **الحد الموضوعي**: دراسة المنجزات الخطية بخط الثلث الجلي، والتي اعتمدت الاثارة البصرية في بنائها، والمنفذة على الخامة الورقية.
2. **الحد الزماني**: 1433ه(2012م) الى 1442ه(2021م)
3. **الحد المكاني**: مصر والسعودية.

مصطلحات البحث:

أ- **المثير : "**أثر الأثرُ: بقية الشيء، والجمعُ أثارَ وأثور، والأثرُ، بالتحريكِ: ما بقي من رسم الشيء. وأثرَ في الشيءِ: ترك فيهِ أثراً. واثارة بمعنى علامة" (ابن منظور، 1956، ص51).

وعدهُ (صليبا) بانهُ: " عامل طبيعي يحدث ردود فعل في كائن حي ذي جهاز حسي "(صليبا، 1982، ص427).

ب- **البصري:"** البصرُ حاسةُ الرؤية و(أبصرهُ) رآهُ و(البصيرُ) ضد الضرير و(بَصَرَ) بهِ أي عَلم" (الرازي، 1981، ص52).

عرفه (مراد) بانه" قوة تدرك بها الاضواء والالوان والاشكال" (مراد، 2007، ص143).

وبناءً على ما تقدم عرف الباحث (المثير البصري) **اجرائياً** بانهُ:

(عملية اثارة بصر المتلقي للمنجز الخطي من خلال وجود بؤر ونقاط اثارة جمالية او تعبيرية تسهم في التفاعل بين المتلقي والخطاب البصري لتحقيق الاهداف المتوخاة) .

المنجز الخطي **اجرائيا**: (خطاب بصري ناتج عن عملية تنظيم العناصر الخطية وفق صياغات فنية ابتكارية، تفضي الى ادراك المضامين المتوخاة لتلك العناصر).

(الفصل الثاني)

المبحث الاول: **المثير البصري.. المفهوم وحدود الاشتغال:**

يُعَدُّ البصُر أحد الحوَّاس التي من خِلالها يَستطيعُ الانسانَ انّ يَتَعرَّفَ على ما يُحيطُ بهِ من أشكالٍ وألوانٍ وظواهرَ وغيرها، وهو ما يُولّدُ عِندهُ حالةٌ مِنَ الانتباهْ المُستمرْ لِما يَدورُ حَولهُ إذ إنهُ " عندما ينام الانسان –فقط- ينام انتباههُ معه. ما دام يقظاً تتعرض له مثيرات خارجية وداخلية، تستحوذ على انتباهه في هذا الاتجاه او ذاك" (نجم الدين،2000، ص8) ، فالمُثير الحِسّي البَصري يُشكّل الادراك الاول لدّى المُتلقي لانَّ كُل ما يَدور حولّنا من اشياء ملموسة نَستطيعُ انّ نراها بأعيننا مسؤولةٌ عن توالد الافكار والمفاهيم لدينا .

فالصورةُ المرئيةُ هي الفيصلُ في الادّراك والتعلّم والتّذوق الجمّالي، وهوَ ما يُوّلد بالنتيجةِ صورةً ذهنيةً لدى الانسانْ، ويَرى (ديفيد هيوم) " ان قدرة الذهن خلاقة لكنها لا تتعدى ملكة التركيب والنقل والزيادة والانقاص للمواد التي تزودنا بها الخبرة والحواس، فحين نفكر في جبل من ذهب فإننا نجمع بين صورتين ذهب وجبل" (هيوم، 2008، ص8)، وفي غالب الامر لا يستطيعُ الانسان فَهم ظاهرةٍ ما او الوصولُ الى مَعّنىً واضحٍ لها دون أن تَتشكل لهُ صُورة بصرية في المخيّلة يُعوّلُ عليها كَمعيارٍ للتأكدِ من حقيقةٍ او حالةٍ ما، ويَذكر (الفراهيدي) ان " المعنى هو محنة الشيء وحالهُ الذي يصير اليه امرهُ، حيث جعل للمعنى حال ومحنة وهي الصورة" (معلوف، 2010، ص112)، وبالتالي فإن الصُورة الملتقطة بواسِطة البصَّر تُلقي بِظلالها على النّفس وتُؤثر فيها، ويَرى (ابن سينا) ان النفس جوهرٌ روحانيٌ قائمٌ بذاتهِ ومُستقلٌ عن البدن، واستندَ في فلسفتهِ هذهِ على عدةِ براهينَ منها:

1. هناكَ صُورٌ مُجردةٌ لا تُدركُ بالحواس، وهذهِ الصوُر اسماءٌ لمعانٍ كالخيرِ والشرفِ والنبوةِ... وهذه لا يُمكن ادراكها بحواسّنا، لان الحوّاسَ لا تُدركُ غيرَ المحسوساتِ الماديةِ.

2. ان الحوّاس قادرةٌ على ادراكِ امورٍ محسوسةٍ مُحددة ، ولكنَ النَّفسَ تُدرك المعقولات التي لا حدَّ لها، فالعين قادرةً على رؤيةِ جبلٍ عظيمٍ ، ولكّن النّفس تدرك مدى عظمة هذا الجبل.
3. تستطيعُ الحوّاس ادراكَ الحاضر ولكنْ بمجرد غيابها يَغيبُ عنها ادراكَ الاشياءْ، في حين تستطيعُ النَفس حِفظَ الصُور المدركة بعد غيابها عن الحوّاس.

وَعندما يَتحدثُ (الغزالي) عن النفس الانسانية فأنه يُسهبُ في الحديث عن جانبها النظري "اي دراسة النفس كماهيةٍ مجردةٍ، وهوَ ما اسماهُ (علم المكاشفة) وَيخوض في جانبها العملّي وَاسماهُ (علم المعاملة)، اي دِراسةِ الظواهر النفسية وتجلياتها" (ياسين،2009، ص22) ، فالنفس الانسانية مصّدر أساسي للسُلوك ، ويعتمد السُلوك الانساني لَدى (الغزالي) على ما يأتي:

اولاً: الادراك العقلي، كالتفكّير والتذّكر والانتباه والاستدّلال والرؤية والتذّكر.
ثانياً: الجانب الوجّداني، كالشّعور باللّذةِ والفرح والالم والغضبِ والخوفْ .
ثالثاً: الجانب النُزّوعي، كالدوافع والميولِ والحاجاتِ والرغبةِ والعادةْ.

1. **المثير**:

يُعدُّ المثير باعثاً هاماً للسلوك الانساني، ويرتبطُ المُثير عند (الغزالي) بعاملين رئيسيين هما(الضرورة واللاضرورة)، فكلما كان الشيء ضروريا للشخص كانت اثارته اقوى، ولهذا يقسم (الغزالي) المثير الى اقسام: منها ما هو ضرورياً في حق الكفاية كالمسكن والقوت والملبس وصحة البدن، فمن حاول سلبه احداها فلابد ان يغضب، ومنها ما هو ليس ضرورياً لاحد من الناس كالجاه والمال الكثير، فان هذه الامور محبوبة بالعادة ويغضب عند سرقته وان كان مستغنيا عنه في قوته ، والقسم الثالث ما يكون ضروريا في حق بعض الناس دون بعض، كالكتاب في حق العالم لأنه مضطرا اليه فيغضب على من يحرقه.

بينما يرى (برلين) إن تَفضيل اي مُثيرٍ يَتحددُ من خلال خصّائصه التي من اهمها خصائص المقارنة مثل الاستحداث والالفة والبساطة والتعقيد والدهشة التي تشير الى مقارنة تتم بين جوانب مختلفة في المثير، او مقارنة المثير الحالي بخبرات سابقة.

أ. **الاستحداث**: ويعني الإتيان بما هُوَّ جَديد، إذ " يُمكن النظّر اليه باعتباره عَملية تَغيير تَنحرفُ بالمُثير عَمّا هو مألوف وعلى هذا فَهي احيانا تُثير حَثّاً او تُحدثُ الانتباه وَيكون للمُثير دَرجة جدة قصوى ... حينما يَظهر لأول مرة ثم يقل الحث

بتكرار ظهور المثير حيث تقل جدته" (الشيخ، 1977، ص 109)، ويمكن ملاحظة ذلك جلياً من خلال المنجز الخطي الايقوني المنسوب الى (ياقوت المستعصمي) والذي يمتاز بالجدة والابتعاد عن ما هو مألوف في زمنه، كوّنه خَرج عن النظّام الخطّي السطري الذي كان سائداً آنذاك، نحو نظام متراكب ومتعدد الاتجاهات فضلا عن استعارة شكل الطائر وتوظيفه في بنية خطية متناسقة.

ب. **التعقيد والبساطة**: ان البساطة والتعقيد في المنجز الخطي يمكن ربطهما بخاصيتي(الاختزال والتكثيف)، اذ "يرتبط هذا المفهوم بعدد العناصر التي يشتمل عليها المثير، ثم بعملية تنميط أو تنظيم هذه العناصر، كما تقوم خاصة التعقيد على مدى تشبع الشكل بالمعنى، وبعدم التأكد الخاص بهذا الشكل" (الشيخ، ١٩٧٧، ص98)، ويرى الباحث ان المنجز الخطي القائم في انشاءه على التعقيد اكثر اثارة للبصر بسبب كثافة العناصر الخطية ضمن الفضاء العام للمنجز، مقارنةً بالبساطة.

ت. **المدهش والدهشة**: يتداخل مفهوم الدهشة الى حد كبير مع الجدة والتأكيد والتعقيد وتجدر الاشارة الى ان الجدة او الدهشة = ما هو متوقع _ما هو حادث فعلا، ويقوم التوقع على مستوى معين من المعلومات كما يعتبر التوقع اهم المتغيرات الباعثة على الدهشة، اي ان المثير يبعث لدى الفرد توقعا لما سيأتي بعده، واذا تطابق الحادث و المثير انحرف المثيرين وبالتالي يزداد احساس الفرد بالدهشة، وهذا ما يمكن ملاحظته في المنجز الخطي الذي يحاول الخطاط من خلاله اثارة الدهشة عن طريق مباغتة المتلقي من خلال ايجاد معالجات فنية يخالف فيها ما هو متوقع وسائد وذلك باقتطاع جزء من الكلمة في صياغة غير معهودة .

نظرية الشكل (الجشطالت):

يرى الجشطالتيون ان فهم عملية الادراك يحدث من خلال دراسة الطريقة التي بها تنظيم المثيرات المختلفة من قبل المخ، كما يروا بان عمليات التنظيم هذه هي صفة طبيعية تميز الانسان اي" ان الادراك ليس ادراكاً لجزئيات او عناصر تجمع بعضها الى بعض لتكوين المدرك الحسي، وانما هو ادراك الكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي اليه، وان الكل يختلف عن مجموع اجزائه، فخصائص الكليات لا يمكن ان توجد في الاجزاء، وان خبرتنا الادراكية هي (جشطالتية) او صيغ كلية" (صالح ، 1988، ص21)، تفضي بالتالي الى الانتباه ، كما ان الانتباه احد المفاهيم المهمة في ادبيات علم نفس نظرية

الشكل ومحوراً اساسياً في التناول المعرفي للنشاط العقلي وواحداً من الموضوعات الحيوية ذات التأثيرات العميقة في التعليم او الاحتفاظ والتذكر والتفكير والادراك، والنشاط والمعرفة بصورة عامة.

لقد اكدت نظرية الشكل(الجشطالت) على حقيقة التلازم بين الانتباه والادراك من اجل تحقيق عملية الادراك وضمان نجاحها ويتميز الانتباه بعدد من الخصائص:

1. الانتقاء: اختيار واحداً او اكثر من المثيرات الحسية الموجودة في بيئة الفرد الداخلية والخارجية.
2. التركيز: ينصرف الانتباه الى امر ما بكليته وبتركيز شديد يغدو الشعور محصوراً فيه.
3. التحول او التذبذب: ضرورة تمليها طبيعة جريان النشاط الذي يقوم به الفرد عندما ينتقل من فرد الى اخر في اطار النشاط نفسه.

وهناك مجموعة من العوامل تؤثر في عملية الادراك بحسب نظرية الشكل تقسم الى:

اولاً: العوامل الموضوعية:

1. **الشدة اللونية**: عامل اثارة مهم ، كشدة المثير في اثارة الانتباه واستدعائه نحو اللون الساطع، فان الاقوى منها يجذب الانتباه الاكبر، ويتمثل ذلك جليا في استخدام الخطاط لبعض الوان المداد المغايرة لكتابة بعض العناصر الخطية كاللون الاحمر خلافا للون العام المستخدم في انجاز المنجز الخطي اذ " يحدث تنافس العين الواحدة في اقوى حالاته حين تكون الالوان تكميلية " (ويد، 1988، ص191) ، فإثارة اللون الاحمر تختلف عن اللون الازرق وهكذا بقية الالوان، اذ ان لكل منها عملية عصبية خاصة بها ، ولذلك فان لكل منها تأثير خاص ومقدار خاص من الاثارة ، وكلما زاد تركيز المادة الملونة زادت درجة تشبعه وصار اللون مثيرا بصريا للمتلقي.
2. **عامل الحركة**: الشيء المتحرك يكون اكثر اثارة للانتباه من الاشياء الثابتة التي لا تتحرك، " وان هذه الحركة ضرورية للتأثير الفني في الرائي "(يولداشيف، 1987، ص117) ،فهي تشكل مثيراً بصرياً تستجيب له العين اذ تتأثر باندفاعها وسرعتها وصعودها وتحث عين المتلقي على تتبع مسارها، والحركة او الاتجاه في الخط العربي من الاسس البالغة الاهمية التي يعول عليها الخطاط للإثارة البصرية، فان (تغيير نسب وأوضاع وأشكال بعض الحروف لتأكيد لغة الشكل من ناحية والمعنى الذي تحويه من ناحية أخرى،

فتعطي الدلالة على ان هناك قصداً داعياً في مُعالجة عناصر اللوحة الخطية، كما تضفي عليها طابعاً حركياً يوحي بالاتجاه ويولد عُمقاً في الشكل) (الحسيني،2003، ص 68) ، فهي اذن مثير بصري تستجيب له العين اذ تتأثر باندفاعها وسرعتها واتجاهها.

3. **عامل التغيير** : يعد المثر المتغير اكثر جذباً للانتباه، وكلما كان التغيير مباغتاً او فجائياً زاد تأثيره، اذ يعول الخطاط على الصياغات المغايرة في انجاز عمله الخطي لان " الخط العربي يخضع لجملة من المتغيرات الذاتية والموضوعية تجتمع في النهاية لتمثل عملاً فنياً قصدياً معبراً، ومحققاً هدفاً معيناً أو مجموعة من الأهداف التي يتوخاها الخطاط لعرض كفاءته ... التي قد تجاوزت كونها بنية نصية خطية الى بنية ذات بعد تعبيري" (الشديدي،2018، ص40).

4. **عامل التأكيد**: ان تكرار العنصر الخطي من العوامل المساعدة على إثارة الانتباه واجتذابه اليه واذا تتبعنا مظاهر التكرار في القرآن الكريم ، وجدناها تتمثل في حالات عدة، مثل قوله تعالى : **" وَذَكِّرْ فَإِنَّ الذِّكْرَىٰ تَنفَعُ الْمُؤْمِنِينَ"** ، وان التكرار يمكن اعتباره تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني (ولا يحدث التكرار ألا إذا تكرر العنصر وانتشر، ومن تكراره وانتشاره تتكون علاقات جديدة فتُحدث إيقاعاً من خلال تلاقيها وتقابلها وتشكلها)(محمد، 1997، ص30)، مما يساعد على زيادة الأواصر الرابطة في العمل الفني وما يشكله من مثير بصري يتحكم بعين المتلقي.

5. **عامل الهيمنة**: ان العنصر الاقوى والمهيمن اكثر اثارة للبصر من سواه، (فاختلاف قياس العناصر داخل العمل الفني بإعطاء العنصر الاهم قياساً" اكبر يحقق بذلك جذباً" عالياً" وشداً" لانتباه المتلقي) (الفتلاوي، 2005،ص81)، إذ أن تأكيد الخطاط على احد العناصر الخطية في المنجز الفني يستند عليها في طرح فكرته الرئيسية فيميزها عن سائر العناصر الحاضرة في المنجز الخطي سوف يثير بصر المتلقي إليها ويحقق جذباً" بصرياً" عالياً " ويمكن أن يتحقق مفهوم الهيمنة من خلال الاختلاف في خصائص العنصر السائد (المهيمن) عن خصائص العناصر الأخرى المشتركة معه في العمليات التصميمية " (ستولينتز،1974، ص351) .

ثانياً: العوامل الذاتية: هناك مجموعة من العوامل الذاتية تؤثر في عملية الادراك بحسب نظرية الشكل، منها:

1. **الحاجات والدوافع**: وهي عوامل مهمة في اثارة الانتباه وتوجيهه الى الاشياء والموضوعات والمواقف ذات الصلة بإشباعها وتحقيقها، "يجعلها ذات تأثير مباشر في سلوك الانسان وما يجري عليه من تفاصيل حياته، ان فعل الاثارة

البصرية في الفن يتعلق بالمدركات الحسية وما تؤول إليه من نتائج هي في الحقيقة تتعلق بخصائص العمل الفني والمتلقي المستهدف"(العزاوي، 2004، ص9).

2. **الميول والاهتمامات**: تعد الميول و الاهتمامات من بين المحددات المهمة في اثارة الانتباه واسترعائه، فان اشد الاشياء وضوحاً وقوة قد تهمل ان لم تلاقي اهتماماً وميلاً في النفس. التهيؤ ومستوى الاستثارة وتؤدي حالة التهيؤ العقلي والنفسي الى زيادة مستوى الحساسية نحو الاشياء ومدى فعل الاستثارة في تحريك طاقة الفرد وتوجيهها نحو تلك الاشياء، "وهي حوافز تتعلق بالمتلقي وتعد تلقائية يرتبط بعضٌ منها باهتمامات وميول المتلقي، و أخرى بالحاجات الشخصية والاجتماعية" (رمزي واخرون، 1992،ص118)، وتبدأ بالإثارة الحسية التي يمكن تسميتها بالجذب الأولي الذي تولده القوة الإثارية للبنية الشكلية للمنجز الخطي وكذلك العنصر المسيطر وما يحتويه من خصائص ذاتية وموضعية وتأتي المرحلة الثانية من الاثارة وهي الجذب التصاعدي من خلال مزيج من الإثارة الحسية والفكرية وفي هذه المرحلة يشعر المتلقي بتصاعد تفاعله وتواصله مع المنجز الخطي.

المبحث الثاني: **الثوابت البنائية للمنجز الخطي:**

يرتكز المنجز الخطي على مجموعة من العناصر والاسس البنائية التي تعمل على جعله وحدة واحدة، لتؤسس كيانا يتسم بالتناسق مُكوَناً من اجزاء متآلفة بُغية تحقيق الاهداف الوظيفية أو الجمّالية أو الدلالية، وتَعتمد عَمليات البناء التَصميمية للمُنجز الخَطي على عدّة مُرتكزات تَكونُ بمثابة القاعِدة او الجَذر الدّي تَتأسس عَليهِ أنساق ذلك البناء بصورةٍ تَجعلُ مِن الخِطّابْ البَصريْ هَدفاً يَعتمِدهُ الخَطّاط وَيَطمحُ لِتَحقيقهِ وفقَ الياتٍ تَخضعُ لِنظامٍ يَتشكلُ بفعلِ تَنظيم مكاني لعناصر المنجز الخطي في مجملها تعد بكونها " ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية ، وهو ما يسمى بالنظام ، وظاهرة تركيب النظام طبقاً لنوع من الإطراد هي التنظيم ... فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بين عناصرها المختلفة " (فضل، 1987، ص177)، لتكون وحدة واحدة.

ان التنوع الغزير في الصفات المظهرية والبنائية لحروف خط الثلث الجلي، القى بظلاله على تنوع سبل إخراج المنجزات الخطية، وفق الانظمة الخطية المتبعة، لان التنظيم الخطي ينشأ في ظل هذه الصفات التي تتميز بها العناصر الخطية، لما تضمه من صور متباينة، قابلة للتغير الاتجاهي أو القياسي بحسب متطلبات الفكرة التصميمية أو الموازنة الشكلية في الهيأة العامة للمنجز الخطي .

ان عملية بناء المنجز الخطي تستند الى مرتكزات رئيسة في إخراجها، تتمثل بـ:

اولاً: العناصر الخطية: تتمثل العناصر الخطية بـ:

1. **الحروف والكلمات:** تعد الحروف والكلمات من المرتكزات الاساسية المؤسسة للبنية الخطية باعتبارها مكونات النص، اذ (ان فن الخط العربي ارتكز على البنية النصية فهو يستمد منها مبررات وجوده الاساس) (جرمط، 2010، ص38)، ومن المؤكد ان النص الكتابي يعد عنصراً فاعلاً في اداء المهمة الاتصالية عبر المنجز الخطي، وكذلك يُعدً سابقاً للشكل، باعتباره البيئة التي تلد من خلالها البنية الشكلية للمنجز الخطي، وعلى الرغم من " أن الخطّ العربي لا يتحقق وجوده الإبداعي إلا في نطاقٍ نصي، يحمل مدلولًا غائبًا يفسره تلقي الشّكل الجمالي للخط العربي" (داود، 1997، ص72)، الا انه في بعض الاحيان يرتكز الخطاط على عناصر خطية غير مقروءة كالحروف او المقاطع خطية المجزئة توخيا لاستهداف الجوانب الجمالية والفنية كما في المنجزات الخطية الحروفية، او يكون الغرض من منها التمرين كما في قطع التسويد.

تتمتع بعض الخطوط العربية ولا سيما خط الثلث الجلي بعدد من الخصائص الفنية التي من شأنها ان تساهم في اعطاء مساحة رحبة للخطاط لإخراج منجزه الخطي وفق صياغات متعددة تهدف الى اثارة المتلقي بصرياً، ومن هذه الخصائص:

أ. **المد:** ويعني قابلية الحروف على الاستجابة للاستطالة، ويعد من الخصائص الجمالية المهمة في بناء التكوين الخطي، ويتضح من خلال الحروف (المجوفة وذوات الحوض الأفقي أوالدائري، والعمودية في بعض أنواع الخط العربي)(داود، 1997، ص93).

ب. **تعدد صور الحرف الواحد:** تعد من الخصائص المهمة والمميزة لحروف خط الثلث الجلي، اذ يمكن رسم الحرف الواحد بأكثر من صورة، فمن خلال تعدد صور الحرف الواحد تتاح للخطاط خيارات التوظيف بحسب الحيز المكاني المراد إشغاله، وإذا " تأملنا ظاهرة تنوع أشكال الحروف وغزارتها نجد أن ذلك يعد بمثابة مؤشر دال على طواعية ومرونة الحرف العربي للتشكل واستجابته للتنوع الشكلي، مما يجعله مؤهلاً لتلبية عدد من الأهداف التصميمية ذات الطابع الدلالي أو الجمالي أو الوظيفي" (داود، 1997، ص91).

ت. **والتراكب والتقاطع:** تشكل خاصيتا التراكب و التقاطع بعداً جمالياً مضافاً في فن الخط العربي ، لاسيما في بناء المنجز الخطي بخط الثلث الجلي ، فالتراكب

هو (التعبير الذي نطلقه حين تعمل إحدى الوحدات الداخلة في التركيب على إخفاء جزء من وحدة أخرى تقع خلفها) (رياض،1973، ص88) ، وهو بدوره يؤدي الى (حجب جزء من أشكال اخرى فيظهر الثاني خلف الأول ، ما يخلق احساسا بتقدم الشكل الأول على الثاني أي أكثر قربا منه ، وان لجوء الخطاط لهذه المعالجة هو لتحقيق تجميع شكلي يثير بصر المتلقي) (نوبلر،1978، ص141) .

ج . **الاختزال والاشتقاق:** وتعدان من المعالجات التصميمية التي يلجأ اليها الخطاط في بعض الأحيان استجابة لضرورات المساحة، واحياناً اخرى لأبعاد تثري المنجز الخطي ، اذ " ان الوظيفة الرئيسية للاختزال هي تقليص الكمية الانتاجية للوحدات البنائية المتماثلة والاستعاضة عنها ببدائل مطواعة لتكمل نوعها وتفي غرضها الاشتغالي والتصميمي والجمالي في الوقت ذاته" (حمزة،2013، ص26)،

أما الاشتقاق فهو اسلوب اختزالي اساساً، ويعني توليد وتوليف لبعض العناصر الخطية من دون تكرارها في المنجز الخطي، إذ يمكن أن يستخدم الحرف الواحد في كلمتين أو أكثر، " فالخطّ العربيّ ومرونة حروفه جعلته قابلًا للتوالد ... ومُجمل ذلك يتحقق عبر مُحفزات المشتركات المُساعدة والمتممة لتوجهاته الداعمة، إذا ما علمنا ما تنم عليه بعض هيأته الفنِّيّة في معطياتها المظهرية من اشتقاق"(البياتي، 2022، ص 56) ، فيسهم الاشتقاق في حل إشكاليات تقليص الفضاءات والخروج بمعالجات جمالية مثيرة بصرياً للتشابه الجزئي في بنيتي الحرفين.

ثانياً: العلامات الاعرابية و التزيينية (التشكيلات) :

ان خط الثلث الجلي يعد من أكثر الخطوط استجابةً وتوظيفاً للتشكيلات بنوعيها الإعرابية والتزيينية، وإن الهدف من العلامات الاعرابية هو ضبط النص لغوياً مما يعني تعزيز الجانب الوظيفي(القرائي) لدى المتلقي، وتتمثل العلامات الاعرابية بـ(ثمان حركات هي: الفتحة والضمة والكسرة والسكون والشدة والمدة والصلة والهمزة ، وجميعها حروف صغيرة أو أبعاض حروف) (الكردي، 1939، ص82) .

اما العلامات التزيينية فان الهدف منها إشغال المسافات البينية بين الحروف واتمام الاغلاق الشكلي للبنية الخطية وتحديدها، سعياً لإدراك الجانب الجمالي والتعبيري ولاسيما في تكوينات المنجزات الخطية الهندسية والايقونية، (وإن توظيف التشكيلات بوصفها من مكملات التكوين الخطي على الصعيدين القرائي والجمالي ، يخضع لاعتبارات ذات علاقات تنظيمية توظف بصورة محسوبة، الأمر الذي يعزز من البعد الجمالي للتكوين الخطي)(الشديدي، 2012، ص 66) .

ثالثاً: الأسس والعلاقات التصميمية:

تعد الأسس التصميمية بمثابة القوانين التي تحكم وتضبط العلاقات البنائية للمنجز الخطي، اذ(لا يقتصر دور الاسس بكونها روابط تراكمية ولكنها تضفي على مجموع البنى خصائص متنوعة ومتباينة عن خصائص أجزائها، إذ لا تكمن الأهمية في فاعلية الجزء كجزء، ولا التجميع الكلي لهذه الأجزاء وإنما بما ينتج عن علاقات ربطها الكلية) (بياجيه،1982، ص107)، فمن خلالها يتم تنظيم عناصر الخطاب البصري، توخياً لتحقيق أفضل النتائج الاتصالية والجمالية والدلالية، أي أنها (تجسد عملية تنظيم عناصر مركبة للهيأة الفنية وهو يرتبط بعناصر لازمة ... فتتلاءم كلها خدمةً للشكل العام، ولابد من أن يحقق التصميم بواسطتها هدفاً فنياً) (شيرزاد، 1988، ص74)، وتتمثل الأسس التصميمية والجمالية بـ: التوازن، التكرار، التباين، الانسجام، السيادة، الوحدة والتنوع.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يعول الخطاط على التجديد والحداثة في اخراج المنجزات الخطية لتحقيق الاثارة البصرية للمتلقي.
2. يعد التعقيد والبساطة من السبل الاخراجية التي يعتمد عليها الخطاط لجعل منجزه الخطي يتسم بالإثارة البصرية.
3. من الصيغ الاخراجية التي يتّبعها الخطاط لإخراج منجزه الخطي هي احداث الدهشة، سعياً منه لتحقيق المثير البصري للمتلقي.
4. هناك عوامل مؤثرة لإدراك الشكل في المنجز الخطي اهمها: عامل الشدة، والحركة، والتغير، وعامل الترتيب والتنظيم، وموضع المثير، تلقي بظلالها على المتلقي وتثره بصرياً.
5. يستند الخطاط على مجموعة من العناصر والاسس البنائية التي تَعملُ على جعل منجزه الخطي وحدةَ واحدةً، ليؤسس كياناً يتسمُ بالتناسق مُكوَناً من اجزاءٍ متآلفةٍ بُغية تَحقيقْ الاهدافِ الوظيفيةِ أو الجمّاليةِ أو الدلآلية.
6. انَّ التنُوعَ الغَزير في الصّفاتِ المَظهريةِ والبنائية لحُروفِ خطِ الثُلث الجَلي، اتاحت للخطاط خيارات عدّة لإخراجْ منجزه الخطّي.
7. يَتميزُ خَطَّ الثُلث الجَلّي بعددٍ منَ الصفاتِ المظّهريةِ فضلاً عن الخَصائِص البِنائية التي مِن خِلالها تَتَحدد مَسارات المنجز الخطّي بِحسب المُعالجات المتّبَعة من قبل الخَطّاط.

8. تُعد العناصر الخطّية بمثابة المادَّة الاوّلية التي يَتعاملُ مَعها الخطّاط، فيعملُ على صياغتّها وتكييفّها وفقَ القاعدّة الخطّية ورؤيتهِ الفنية وبحسب المسّاحة المتّاحة لغرض البناء والتّنظيم الشكّلي للمُنجز الخطّي.
9. إنَّ تعدد النصوص الكتابيّة يساعد الخطّاط على إيجاد التنوُّع في اخراج المنجزات الخطيَّة.
10. أحياناً يستند الخطاط على معنى النص في اخراج منجزه الخطي لما يضمره من فكرة توخياً لاستهداف الابعاد الجمالية والدلالية.
11. لحروف خط الثلث الجلّي القابلية على المدِّ والاستطالة مما يُمكن الخطّاط من انتاج منجزات خطية تشتمل على بؤر بصرية تثير المتلقي.

(الفصل الثالث)

مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث منجزات خطية منفذة بخطّ الثلث الجلّي، اتسمت بالمغايرة والاثارة البصرية في طريقة اخراجها، بواقع (30) شكلا مختلفاً.

عينة البحث :

بعد تقسيم النماذج اختار الباحث عينة قصدية على وفق الشروط والمميزات الممثلة لمجتمع البحث والتي تعكس خصائصه ، وبالنظر لإختلافها وتنوعها من حيث الصياغات الفنية وطريقة اخراجها، قام الباحث بتصنيفها معتمداً على التنوع فيما بينها وبلغ عددها (3) انموذجاً ، شكلت نسبة (10%) من المجتمع الكلي ، في ضوء المبررات الآتية:

1- المعالجات التصميميّة المغايرة في اخراج المنجز الخطّي .
2- تنوع الهيئة الشكلية المنجز الخطي من حيث المظهر العام (هندسي، آيقوني، حُر).
3- تباين قياسات اقلام كتابة العناصر ضمن المنجز الخطّي.

منهجية البحث :

إعتمد الباحث المنهج الوصفي، طريقة (تحليل المحتوى) كونه الأنسب مع توجه البحث وتحقيق هدفه.

مصادر جمع المعلومات :

1- أدبيات الإختصاص.
2- أرشيف الباحث.
3- الشبكة العالمية للمعلومات (Internet).

أداة البحث :

اعتمد الباحث على ما تمخض عن الاطار النظري من مؤشرات كمحكمات افاد منها في عملية التحليل وبما يوائم هدف البحث.

تحليل العينة:

نموذج (1)

اسم الخطاط **:** شرين عبد الحليم

النص : في الحزم قوة

البـــــــــلد : جمهورية مصر العربية.

نوع الخط : الثلث الجلي.

سنة الانجاز : 1433هـ (2011م).

الوصف العام :

منجز خطّي ذو تكوين حُرّ منفذ على الخامة الورقية، يُجسّد طابعاً مغايراً عن المنجزات الخطية ذات الأشكال الهندسية والسطرية في مسعى الى الابتكار والتجديد الذي يجمع ما بين أصالة الخط العربي والبناء الشكلي وفق رؤية معاصرة ، نفذ المنجز بثلاثة اقلام متباينة في القياس واستخدم فيها مدادان رئيسيان هما الاسود لكتابة الحروف والاحمر لكتابة النقاط .

المظاهر الاشتغالية المعززة في تحقيق الاثارة البصرية:

استند الخطاط على عوامل اشتغالية عدّة لتحقيق اثارة المتلقي بصرياً، اذ تمثلت تلك العوامل بالاستحداث والتجديد من خلال مغايرة ما هو سائد في اخراج المنجزات الخطية التقليدية وذلك باستخدام قياسات متباينة لأقلام الكتابة.

واعتمد على عامل البساطة لإظهار المنجز الخطي بصورة مقروءة، كما ان لاستعمال اللون الدور البارز في اثارة المتلقي بصرياً، ويظهر عامل الحركة في انشاء المنجز الخطي من خلال تتابع العناصر الخطية، وارتكز الخطاط على عامل التنظيم والترتيب للعناصر الخطية بصورة غير تقليدية لإحداث بؤر بصرية تولّد الاثارة لدى المتلقي.

كما وتم التأكيد على عنصر (النقاط المجتمعة) في كلمة (قوة) وذلك بتكرارها ولمنحها الهيمنة لإحداث بؤرة بصرية مثيرة .

المرتكزات البنائية لإخراج المنجز الخطي:

ارتكز المنجز الخطي على البساطة في بنائه لتحقيق الجذب البصري بالاعتماد على بعض من خصائص الحروف لخط الثلث الجلي، اذ تجلت هذه الخصائص باستخدام خاصية التراكب والتقاطع في المقطع الخطي (في) من خلال الياء الراجعة وتقاطعها مع المقطع (الحزم) لتحقيق الدلالة التي يضمرها النص.

استثمر الخطاط عناصر النص لإنشائها وفق الاسس التصميمية في منجزه الخطي، اذ ظهر التوازن من خلال وضع النقاط لكلمة (القوة)، في حين نجد التكرار متجليا في رسم نقاط كلمة (قوة) بنفس الشكل واللون، بينما تحقق الانسجام من خلال اللون الموحد للعناصر الخطية من جهة، ومن جهة اخرى فان النقاط قد كتبت جميعها بمداد اخر لتحقق انسجام ضمن الانشاء العام، بينما تظهر السيادة في المنجز الخطي من خلال النقاط المجتمعة لكلمة (قوة)، كما ان التناسب يتجلى للمتلقي من خلال ضبط القواعد والاصول لخط الثلث وعدم التعسف في كتابة العناصر، ويظهر التضاد من خلال الاختلاف بين الارضية الفاتحة اللون المائلة الى البياض وبين العناصر الخطية التي كُتب بها النص ذات المداد الاسود، بينما يمكن ملاحظة التباين بوضوح بين قياسات الاقلام المستخدمة في التنفيذ لكلمة (في، الحزم، قوة)، وتتجلى وحدة المنجز الخطي من خلال نوع الخط المستخدم في كتابته، اذ كُتب بخط الثلث الجلي بينما يظهر التنوع للمتلقي عن طريق التنوعات الواضحة في قياسات المقاطع الخطية والتنوع في المداد المستخدم في انجازها.

نموذج (2)

اسم الخطاط: ماجد اليوسف
النص: سلام قولا من رب رحيم
البلد: المملكة العربية السعودية.
نوع الخط: الثلث الجلي.
سنة الانجاز: 1441ه (2019م).

الوصف العام:

منجز خطي ذو بناء هندسي على شكل الدائرة، منفذ على الخامة الورقية الزرقاء اللون وبمداد ابيض اللون، بينما كتبت العلامات الاعرابية والتزيينية بمداد مغاير ذو صبغة ذهبية.

المظاهر الاشتغالية المعززة في تحقيق الاثارة البصرية:

اشتمل المنجز الخطي على العديد من المظاهر الاشتغالية لتحقيق اثارة بصر المتلقي من خلال الاستحداث في اختيار الالوان لغرض البناء الشكلي للمنجز الخطي، كما وتميز المنجز بعامل التعقيد عن طريق التراص بين العناصر الخطية وتقاطعها وتراكبها توخياً لجعلها بؤر بصرية مثيرة، بينما اعطت القيمة اللونية للمداد الابيض على الخلفية الزرقاء اثراً للمتلقي في ادراك شكل النص بوضوح تام، وكان لاتجاه العناصر الخطية الدور البارز لإعطاء الحركة والحيوية للمنجز الخطي مما عزز اثارة بصر المتلقي بفضل التنظيم والترتيب لتلك العناصر باتجاهات عدة، ويظهر التأكيد في بناء المنجز من خلال تكرار حرف (الميم) في كلمتي (سلام، من)، وكذلك تكرار النقاط في كلمتي (قول، رحيم)، ولتباين اتجاهات العناصر الخطية المكوّنة للنص الاثر الجلّي لخلق الاثارة والجذب البصري وحث المتلقي على تتبع مسار تلك العناصر.

المرتكزات البنائية لإخراج المنجز الخطي:

عوّل الخطاط في اخراج منجزه الخطي على العديد من المرتكزات البنائية ومنها خصائص الحروف، اذ ظهر تعدد صور الحرف الواحد لمقطع (لا) في كلمتي (سلام، قولا)، كذلك حرف (الميم) لكلمتي (سلام، رحيم) اذ اتخذ كل منها شكلاً مغايراً عن الاخر، ويتجلّى التقاطع والتراكب في اماكن عدة من المنجز الخطي.

كما ونفذ المنجز الخطي على هيأة تكوين هندسي اذ اتخذ شكل الدائرة محيطاً كفافياً له مراعياً الاسس التصميمية في بناءه من خلال مراعاة التوازن في توزيع العناصر الخطية داخله بصورة توحي بالاستقرار، كما يظهر التكرار في بعض اجزاء المنجز من خلال تكرار بعض العناصر الخطية منها حرف (الراء) في كلمتي (رب، رحيم) ورأس (الميم) لكلمتي (سلام، من)، وتكرار بعض العلامات الاعرابية والتزيينية لخلق الايقاع في المنجز الخطي، بينما يظهر التباين من خلال اتجاهات العناصر الخطية المتباينة في اتجاهات عدّة، وتتجلى السيادة للتكوين الخطي كمنظومة بنائية محكمة على خلفية مغايرة لونياً، كما ان ضبط القواعد والاصول الخطية اسهم في ظهور المنجز الخطي بشكل متناسب متسم بالوحدة والتنوع الحاصل من خلال التباينات الاتجاهية للعناصر الخطية والوان والتي توحي بأن السلام و رحمة الله لايحدُّها اتجاهٍ مُعيَّن فهي آتية من كل اتجاهٍ انسجاماً مع معنى النص، وكذلك المداد المستخدمة في التنفيذ.

نموذج (3)

اسم الخطاط: ماجد اليوسف.

النص: سبح اسم ربك الاعلى

البلد: المملكة العربية السعودية.

نوع الخط: الثلث الجلي.

سنة الانجاز: 1442هـ (2021م).

الوصف العام:

منجز خطّي كُتب على هيأة تكوين حُرّ بخطّ الثلث الجلّي من ثلاثة مستويات، ولم يتقيد الخطاط بهيأة هندسية او ايقونية، وتم تنفيذه بقلمين متباينين في القياس وبالمداد الاسود للكلمات والمداد الازرق للنقاط والهمزة في كلمة (الاعلى) ونُفذ على الخامة الورقية.

المظاهر الاشتغالية المعززة في تحقيق الاثارة البصرية:

عوّل الخطاط على مجموعة من العوامل الاشتغالية ليعزز تحقيق الاثارة البصرية لدى المتلقي، ومنها: التجديد في مغايرة بناء المنجزات الخطية التقليدية

من خلال ادخال لون المداد الازرق المغاير لكتابة (النقاط، الهمزة) في الكلمات (سبح، ربك، الأعلى)، كما
ان تشابك العناصر الخطية يثير في المتلقي الاحساس بالتعقيد في بناء المنجز الخطي مما يسهم في تحقيق الاثارة البصرية، ويظهر عامل الحركة من خلال اتجاه تتابع بناء التكوين اذ يبدأ من جهة اليمين بكلمة (سبح) في نسق تصاعدي ينتهي بكلمة (الاعلى) لما له من اشارة دلالية تُضدّ معنى النص وتنسجم مع ما يضمره، واستطاع الخطاط بفضل مكنته ومهارته من تنظيم وترتيب العناصر الخطّية بصورة سلسة توحي باستقرار الهيأة النهائية للتكوّين، كما استند على عامل التأكيد لبعض العناصر الخطّية كحرف (السين) لكلمتي (سبح، اسم) وحرف (الالف) لكلمتي(اسم، الاعلى) توخيّاً لاثارة بصر المتلقي، بينما يتجلى التباين في المنجز الخطّي من خلال التفاوت في قياسات (النقاط) لكلمتي (سبح، ربك)، اذ اخذت الاولى القياس الاكبر مما حقق لها موقع الهيمنة على بقية العناصر الاخرى واحتلت بورة بصرية تبعث على اثارة المتلقي وجذب اهتمامه.

المرتكزات البنائية لإخراج المنجز الخطي:

استند الخطاط على العديد من المرتكزات البنائية لإخراج منجزه الخطي، تتجلى في الاعتماد على خصائص حروف خطّ الثلث الجلّي كالمد الافقي الظاهر في حرف (السين) لكلمتي (سبح، اسم)، كذلك خاصية التقاطع والتراكب للحروف والتي تظهر في تقاطع حرف (الميم) من كلمة (اسم) مع حرف (الباء و الحاء) لكلمة (سبح)، وتقاطع المقطع (لا) مع حرف (الالف) لكلمة الاعلى، وتظهر خاصية الاختزال جليّة في حرف (الكاف) من كلمة (ربك) اذ تم دمجه مع حرف (الالف المقصورة) الراجعة من كلمة (الاعلى)، تم بناء المنجز الخطي وفق الاسس التصميمية لتحقيق الغاية الجمالية التي ينشدها الخطاط، اذ يتضح التوازن من خلال المد الافقي لحرف (السين) في كلمتي (سبح، اسم) في الجانب الايمن للمنجز ليقابل الكثافة والتراص في الجانب الايسر منه، بينما يتجلّى التكرار من خلال الحروف المتشابهة كحرف (الالف) لكلمتي (اسم، الاعلى) وحرف (السين) لكلمتي (سبح، اسم)، بينما يظهر التباين القياسي في عنصر (النقطة) اذ كتبت بقياس كبير في كلمة (سبح)، كما ويمكن ملاحظة الانسجام في تشكيل وبناء العناصر الخطية وتوزيعها في بنية خطية تتسم بالتناسق والتآلف، فيما احتلت (النقطة) الملحقة بحرف (الباء) لكلمة (سبح) موقع السيادة، ويمكن ملاحظة التناسب في اخراج المنجز الخطي من خلال الاتقان في كتابة العناصر الخطية والالتزام بالنسب الصحيحة لموازين الحروف في خط الثلث الجلي، ويظهر للمتلقي الوحدة في اخراج المنجز الخطي

عن طريق نوع الخط المستخدم في كتابة النص ووحدة لون المداد المستخدم لعموم العناصر الخطية الا في (الهمزة) لحرف (الالف) في كلمة (الاعلى) و(النقطة) الملحقة بحرف (الباء) لكلمة (سبح) اذ كتب بمدادٍ ازرق اللون وقياس اكبر مما خلق حالة من التنوع وكسر الرتابة داخل المنجز الخطي.

النتائج:

من خلال تحليل نماذج عينة البحث ظهرت عدة نتائج متمثلة بالاتي:

4. ارتكاز الخطاط على خصائص الحروف من مرونة ومطاوعة وتراكب وتشابك ومد واستطالة لتحقيق الاثارة البصرية.
5. ان المنجزات الخطية التي تتسم بالبساطة من حيث الانشاء أو البناء الشكلي قد تزيد أحياناً على الاثارة البصرية .
6. لعنصر اللون الاثر البالغ في اثارة بصر المتلقي، لما يحمله من دلالات يستهدفها الخطاط.
7. ان تباين قياسات اقلام الكتابة ضمن المنجز الخطي الواحد يعمل على اثارة بصر المتلقي وخلق بؤر بصرية متعددة.
8. يشكل الاتجاه للعناصر الخطّية حالة من الحركة لتلك العناصر على الرغم من سكونها، مما يولد اثارة بصرية تتحكم في بصر المتلقي لتتبع مساراتها.
9. يمثل مبدأ التوازن حالة من تعادل العناصر ليولد حالة من اثارة بصر المتلقي بصورة متناسبة.
10. ان للتكرار الاثر الواضح لتحقيق بؤر بصرية جاذبة للمتلقي.

الاستنتاجات:

1. ان الاستناد على خصائص الحروف يسهم في تحقيق الاثارة البصرية بسبب حالة التنوع في اخراج المنجزات الخطية.
2. يثير اللون المتلقي بصرياً بسبب المغايرة الحاصلة في اخراج المنجزات الخطية.
3. يعول الخطاط على بعض المعالجات الفنية التي تثير المتلقي بصرياً بسبب الخروج عن الاتباعية السائدة والتحول الى اللامألوفية في اخراج المنجزات الخطية.

التوصيات: امكانية الاستفادة من نتائج البحث الحالي في تدريسها ضمن معاهد وكليات الفنون الجميلة، لما لها من الاهمية في التنوع الجمالي والابداعي للنتاجات الخطية.

المقرحات: في ضوء ما تقدم يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية:
المثير البصري في الناتج الزخرفي.

المصادر:

القران الكريم

1. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم . **معجم لسان العرب**. مج 2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1956م.
2. البياتي، نورا جاسم. تمظهرات الغرائبية الشكلية في التكوينات الخطية. رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2022.
3. بياجه، جان. **البنيوية**. تر: عارف فنيمنة وبشير أوبري، ط3، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1982م.
4. جرمط، حسين علي. القيم الجمالية للتنوعات التصميمية في تكوينات خط الثلث الجلي. رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2010.
5. الحسيني ، اياد حسين عبد الله. **التكوين الفني للخط العربي** . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،2003.
6. حمزة، محمد كاظم. خاصية الاختزال والاشتقاق في تكوينات الخط العربي. رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2013.
7. داود، عبد الرضا بهية، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية. اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
8. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. **مختار الصحاح.** دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، 1981.
9. رياض، عبد الفتاح. **التكوين في الفنون التشكيلية** . ط1، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973 .
10. ستولنيتز، جيروم. **النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)**. ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، مصر، 1974.
11. الشديدي ، علي عبد الحسين . التنظيم الجمالي للتشكيلات والتوقيع في الخط العربي . رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2012.
12. الشديدي، علي عبد الحسين. الانزياح المفاهيمي في انساق التكوينات الخطية. اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،2018.

13. الشيخ، عبد السلام. بعض متغيرات الشخصية الشارطة لتفضيل متغيرات الفنون المرئية. اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة سويف، كلية الآداب، القاهرة، 1977.
14. شيرزاد ، شيرين إحسان . **مبادئ في الفن والعمارة** . دار اليقظة العربية ، بغداد ، 1988 .
15. صالح، قاسم حسين. **الابداع في الفن**. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، مطبعة جامعة الموصل، 1988.
16. صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي**. ج1، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1982.
17. طارق رمزي وآخرون. **مقدمة في علم النفس.** تقديم ومراجعة : أ.د. محمد عبد القادر ، ط1 ، منشورات جامعة صنعاء، اليمن، 1992.
18. العزاوي، حكمت رشيد، الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات مجلة الف باء انموذجا. اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.
19. الفتلاوي، لمياء عبد الكاظم. القيم الجمالية للجذب البصري في الملصق المعاصر. رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005.
20. فضل، صلاح . **النظرية البنائية في النقد العربي** . دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 .
21. الكردي ، محمد طاهر. **تاريخ الخط العربي وآدابه**. ط1 ، المطبعة التجارية الحديثة ، القاهرة ، 1939.
22. محمد، مصطفى عبد الرحيم. **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
23. مراد وهبه. **المعجم الفلسفي**. دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، 2007.
24. معلوف، سمير. الصورة الذهنية، **مجلة دمشق**. مج 26، عدد2، دمشق، 2010.
25. نجم الدين، راقي صباح. المثير المرئي ودوره في اطلاق الدفق الحركي للمضامين في التصميم الطباعي. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000.
26. نوبلر، ناثان . **حوار الرؤية (مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية)** . تر: فخري خليل، ط1 ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1978.

27. هيوم، ديفيد. **مبحث في المفاهمة البشرية**. تر: موسى وهيب، دار الفارابي، بيروت، 2008.

28. ويد ، نيكولاس. **الاوهام البصرية** : فنها وعلمها. تر: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

29. ياسين، زين حسين. الفاظ احوال النفس وصفاتها في القران الكريم. اطروحة دكتوراه، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009.

30. يولداشيف ، ليكال. **الفن والعلم والجمال**.(الموسوعة الصغيرة – 275) تر: عماد جهاد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987 .

الوسائل الإعلامية و تمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي (قراءة تحليلية المظاهرات أنموذجا)

Media means and their representations in Iraqi plastic art (An analytical reading of the demonstrations as a model)

نور احمد شاكر محمود

Noor Ahmed Shaker Mahmoud

ا.د اياد محمود حيدر

Prof. Dr. ayad Mahmood Haidar

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

College of Fine Art / University of Babylon

nooramukhtarr@gmail.com
fine.ayad.mahmood@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية : وسائل - اعلام - الفن التشكيلي – المظاهرات

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (الوسائل الإعلامية وتمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي) ويقع في ثلاث فصول، تضمن الفصل الاول بياناً لـ مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد، اهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها. وقد تضمنت مشكلة البحث الحالي موضوع (الوسائل الإعلامية و تمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي) التي شهدت ساحة الحوار الفكري والثقافي حالة من التطور لم يسبق لها مثيل في مراحل الفكر الحضاري البشري السابق ،وتساعد الوسائل الاعلامية على تفعيل التفكير وتحريكه وتوليد أفكار ورؤى جديدة ولذلك فهو عملية ضرورية للتخلص من الطاعة العمياء والانقياد وعدم طرح الآراء والأفكار من دون تأمل ، فهو يدعو إلى الحرية ، وقد نتج عن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع الاعلامي ، اذ يعد البعد الإعلامي هو المترجم للحياة الاجتماعية ، بعد أن خضعت أنشطة أفراد المجتمع لإيقاعه نظراً لما يملكه من تأثير يومي وحركة متجددة وصوت أعلى في الفعاليات الإنسانية فهو النافذة التي يتعرف أفراد المجتمع (المتلقي) من خلاله على صور التنمية الحضارية المختلفة، وفي الوقت نفسه هو وسيلة إعلامية فاعلة ومؤثر في تكوين الصورة الحقيقية

عن المجتمع للموضوعات الاجتماعية، يقدم المعلومة والتحليل الاجتماعي والرأي والتعبير الاجتماعي والتثقيف والتعليم، اذ تمتلك الوسائل الإعلامية قدرة على انتاج مقدمات منطقية حين يفاعل مع طبيعة وجوهر الموضوعات المتبادلة بين القوى الاجتماعية ومنها المظاهرات، ويكتسبُ مزيداً من الاهمية حين ترتبط نماذجه بالمضمون الجوهري الذي يحقق انسجامه الكامل بالكشف عن طبيعة تطور العلاقات وتناقضاتها.؛ ومن هنا وجدت الباحثة ضرورة التصدي لدراسة وتقصي الوسائل الإعلامية للمظاهرات في الفن التشكيلي العراقي المعاصر والمعطيات الفنية التي ظهرت من قبل فناني عراقيين في فترة المعاصرة محدداً مشكلة البحث الحالي في ضوء الاجابة على التساؤل الاتي: ما الوسائل الإعلامية و تمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي (المظاهرات أنموذجا)؟

ويهدف البحث الحالي الى كشف: الوسائل الإعلامية وتمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي- المظاهرات أنموذجا.)

وحدود البحث: أولاً: الحدود الموضوعية: دراسة مصورات النتاجات الفنية بمواد وخامات مختلفة، ممثلة بالتشكيلي العراقي التي يظهر فيها بشكل واضح البعد الاعلامي.ثانياً: الحدود الزمانية: (1960– 2022) ميلادي. ثالثاً: الحدود المكانية: العراق. فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وتألف من مبحثين: تضمن الاول (وسائل الاعلام التطور التاريخي)، اما المبحث الثاني فقد عنى بدراسة (الفن التشكيلي العراقي وسيلة إعلامية للمظاهرات).

واما بالنسبة للفصل الثالث الذي عنى بـ (نتائج البحث) وكانت النتائج التي منها:

1) لقد اعتمد الفنانون التشكيليون - وارتباط اشكالهم بما هو يومي وطارئ – على رسم الحدث المفاجئ من مواضيع لها قيمة إعلامية رافضة لكل اشكال القمع.

2) تعتمد رسوم المظاهرات الملامح السياسية ذات البعد الاعلامي على أحداث الصدمة لدى المتلقي التي يتم من خلالها جذب المتلقي للتركيز على الموضوعة الفنية ذات البعد الفكري الناقد للأوضاع السياسية

3) اعتمد الفن التشكيلي العراقي منطلقات معرفية أخذت مدياتها المضامينية والشكلية في تجسيد المظاهرات لصياغات التعبير للأشكال وتنوع المضامين آثرٌ كبير في الكشف عن دلالة الحدث

انتهى البحث بقائمة المصادر.

Keywords: media - media - plastic art - demonstrations

Research Summary:

This research is concerned with the study of (the media and their representations in the Iraqi formation) and it falls into three chapters. The problem of the current research included the subject of (the media and its representations in the Iraqi formation), which witnessed the arena of intellectual and cultural dialogue, a state of unprecedented development in the stages of previous human civilizational thought, and the media helps to activate thinking and move it and generate new ideas and visions, and therefore it is a necessary process To get rid of blind obedience and docility and not to offer opinions and ideas without contemplation, it calls for freedom, and this resulted in these new attempts of a media nature, as the media dimension is the translator of social life, after the activities of the members of society were subject to its rhythm due to the daily influence it possesses. And a renewed movement and a louder voice in humanitarian activities, as it is the window through which members of society (the recipient) learn about the different forms of civilized development, and at the same time it is an effective and influential media tool in shaping the true picture of society on social issues. It provides information, social analysis, opinion, social expression, culture and education. As the media has the ability to produce logical premises when it interacts with the nature and essence of the issues exchanged between the social forces. Aya, including demonstrations, and gains more importance when its models are linked to the essential content that achieves its complete harmony by revealing the nature of the development of relations and their contradictions.; Hence, the researcher

found the need to address the study and investigation of the media means of demonstrations in contemporary Iraqi plastic art and the artistic data that appeared by Iraqi artists in the contemporary period, defining the problem of the current research in light of the answer to the following question: What are the media means and their representations in Iraqi plastic art (demonstrations as a model))?

The current research aims to reveal: the media and their representations in the art of Iraqi formation - the demonstrations as a model.)

The limits of the research: First: the objective limits: a study of the visualizations of the artistic productions with different materials and raw materials, represented by the Iraqi composition, in which the media dimension appears clearly.Second: Temporal boundaries: (1950-2022) AD. Third: Spatial boundaries: Iraq. While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, it consisted of two sections: the first included (media and historical development), while the second section was concerned with the study of (Iraqi plastic art and a media for demonstrations).

As for the third chapter, which was concerned with (research results), the results were:

1) The plastic artists - and the connection of their forms with what is daily and emergency - relied on drawing the sudden event from topics that have media value, rejecting all forms of oppression.

2) Drawings of demonstrations, political features with a media dimension, depend on the shocking events of the recipient, through which the recipient is attracted to focus on

the artistic theme that has an intellectual dimension that is critical of the political situation.

3) The Iraqi plastic art relied on cognitive starting points, its contents and formality took its ranges in the embodiment of the demonstrations of the expression formulations of the forms and the diversity of the contents had a great impact in revealing the significance of the event

The search ended with a list of sources.

الفصل الأول:

أولاً- مشكلة البحث:

سجل الفن الشكيلي حضورا فاعلا رافق المسيرة الفكرية والحياتية خلال العصور القديمة للإنسان وقد شكلت المفردات الاساسية التي استخدمها الانسان (الفنان) بالجماليات الفنية ، ومنذ أن رسم الإنسان على جدران الكهوف بدوافع عدّة بدأت الخطوة الأولى في التعامل مع الطبيعة ومكنوناتها رمزيا بتلك الأشكال ومن هنا كانت البداية، وكذلك في نتاجات الفن في مهد الحضارات القديمة منها حضارات وادي الرافدين فشكلت الثقافة العراقية المتوارثة، والمستلهمة في التشكيلي العراقي المعاصر بشكل عام، وفي مدة ظهور المظاهرات الجماهيرية في داخل وطننا الحبيب اطراً للإبداع تكونت عنها نشوء مواضيع لتلك المدة ، تكونت عنها اشكال فنية جسدت الحياة وواقعها الفكري والإنساني بكل عوالمه الاجتماعية والفنية ، وذلك مما دعا الفنان العراقي إلى استلهام تلك المظاهرات، وتوظيفها ليشكل موضوعات فنية عاشها العراق من جراء المظاهرات الشعبية وضمنها في الواقع التشكيلي المعاصر، اذ عبرت تلك الاشكال بتكوينات فنية أدركت في تشكيل ابداعاتها الجمالية، تناول كل مظاهر الوجود المدركة بالتأمل معبراً بذلك عن أفكاره وانطباعاته وانفعالاته بإشكال وخطوط تدفع بالمتلقي الى إدراك تفاصيلها.

قد اخذت الوسائل الإعلامية موضوع المظاهرات حيزًا كبيرًا في مختلف المجالات لما تشكله هذه الظاهرة من اهتمام جماهيري بالنظم (الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتقنية) لتشمل الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق بإيجاد معادلة ذاتية وموضوعية نحو هضم مفاهيم الثقافة المعاصرة على وفق رؤية فنية تشكيلية تمتاز بحضورها الفني المتألق بأساليب تشكيلية جديدة تستمد إشكالها من الواقع العراقي بالمظاهرات الجماهيرية وايصالها للمتلقي، وخاصة أبان مظاهرات تشرين عام (2019) الذي خرجت داخل البلد بطرق شتى ، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثقافية أدت إلى

مقابلة الرسام العراقي للتظاهرات بطريقة معاصرة ليتماشى مع الاتجاه الفكري المعبر عن موقف إنساني، ذي الخصوصية العراقية مرتبطة بالرد على السلطة الحاكمة والفساد الإداري وقلة الخدمات من خلال الاثراء الإعلامي والآليات التي قدمها للمتلقي في الوعي الاجتماعي والثقافي بطرائق جمالية وفنية وثقافية التي تبين لنا كيف اثرت وسائل الاثراء الإعلامي في تكوين أعمال التشكيل العراقي المعاصر لتتجلي تمثلات مظاهرات تشرين من خلال العمل الفني؟

ولأجل ذلك لابد لنا من معرفة الأشكال التي كان لها حضور فكري وفني مما تناول موضوع المظاهرات في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، لذلك فقد دفعت هذه المشكلة المعرفية الباحثة الى تبني الوصول لحلها بالإجابة عن التساؤل الآتي: **ما الوسائل الإعلامية و تمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي (المظاهرات أنموذجا)؟ وكيف تجسد ذلك تشكيلياً؟**

ثانياً - أهمية البحث والحاجة إليه:

1. يدرس هذا البحث الوسائل الإعلامية لرسوم المظاهرات لأهميتها الكبيرة في مساحة التشكيل العراقي. وتأثيرها على المتلقي
2. دراسة مفهوم الاعلام وبيان الوسائل الإعلامي ودورة في نشر الوعي الاجتماعي
3. تسليط الضوء على موضوع مصطلح (المظاهرات) وفهم آليات اشتغاله في العمل الفني .
4. تسمح لدارسي الفنون والمختصين بهذا الميدان الاطلاع عليها والإفادة منها.

ثالثاً - هدف البحث:

يهدف البحث الى كشف (الوسائل الإعلامية وتمثلاتها في الفن التشكيلي العراقي- المظاهرات أنموذجا)

رابعاً - حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1. الحدود الموضوعية: دراسة الوسائل الإعلامية لرسوم المظاهرات. المرسومة والمنفذة بالمواد وبالخامات المختلفة
2. الحدود الزمانية: للمدة الزمنية من عام 1950 – 2021 ميلادي .
3. الحدود المكانية: العراق.

خامساً - تحديد المصطلحات وتعريفها:

تحديد المصطلحات في البحث وتعريفها

1- الاعلام:

لغوياً:

- الاعلام مشتق من أعلم، علم (اعلمه بالشيء)، والعلم بالشيء بمعنى الاخبار والاطلاع على الحقائق والمعلومات. وهذا المصطلح منقول عن كلمة Information في اللغة الانكليزية المقابلة والمشتقة من الفعل Inform الذي يعني يعلم او يخبر الشيء او يبلغ عن ولقد اختلفت التعريفات باختلاف الفلسفات والمنطلقات الفكرية، ومصدره الإعلام، عني في اللغة الإخبار الأنباء، ويتقارب معنى الإعلام مع معنى التعليم فالتعليم مشتق من علم (ألدليمي ، عبد الرزاق محمد ،ص6)

اصطلاحاً:

- جميع الأدوات التي تستعمل في صناعة الإعلام و إيصال المعلومات إلى الناس بدءاً من ورق الصحيفة وانتهاء بالحاسبات الآلية والأقمار الاصطناعية، إلا أن وسائل الإعلام بصفة أو كما تسمى وسائل الاتصال الجماهير ينقسم بصفة عامة إلى وسائل مقروءة، سمعية ووسائل بصرية وسمعية (حجاب ، محمد منير ، ص18).

- الإعلام هو التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير، ولروحها وميولها واتجاهاتها في نَفْس الوقت، ويقصد به بمعناه الأصلي جميع وسائل نشر الثقافة بما فيها من صحافة وراديو، وسينما وتلفزيون بالإضافة الى الاعلانات ، التي تتجه إلى القطاعات الواسعة من الناس وتعتمد على تقنية صناعية متطورة تسمح لها أن تصل إلى هؤلاء الناس دون أي عائق (الفار، محمد جمال ،ص123)

2- المظاهرات

لغوياً:

- عرفت المعجم الوسيط بأنها: إعلان رأي، أو إظهار عاطفة في صورة جماعية ، المُظَاهَرَةُ: المعاونة، والتَّظَاهُرُ: التعاون، والظَّهِيرُ: المُعِينُ (إبراهيم مصطفى، واخرون ، ص257).

اصطلاحاً:

- طرق منظمة تعبر عن الغضب الجماهير، لظلم لحقهم أو لحق غيرهم - حقيقة أو ادعاء يتعلق بأرواحهم أو عقائدهم أو مصالحهم ومعايشهم والمطالبة بإزالته أو إسقاطه أو إزالة الجهة التي تشرف عليه (المجالي، رضوان محمود ، 52)

- المظاهرات النزول الى الشوارع والتجمع في الاماكن العامة، وتسيير الحشود البشرية بهدف المطالبة بحق سياسي على وفق القوانين واللوائح المنظمة لها (محمد فؤاد مهنا، ص687)

- وتعرف ايضاً "اجتماع عدة أشخاص في الطريق أو محل للتعبير عن إرادة جماعية أو مشاعر مشتركة، أيً كانت دوافع هذه المشاعر، سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دينة، عن طريق الهتافات أو الصياح أو الإشارات أو غيرها" (رفعت عيد سعيد، ص72)

المبحث الاول:

وسائل الاعلام والتطور التاريخي:

لقد أدرك الانسان منذ أقدم العصور، وربما من اللحظات الاولى لبداية الحياة الانسانية أهمية الاعلام بالنسبة له كفرد يرغب في التعبير عن نفسه او تبادل الافكار مع الاخرين، فكان ذلك حافزاً قوياً لتطور أساليب الاعلام واستخدامه، وبعد ان طور الانسان اللغة كنظام من الرموز يمثل الاشياء والافكار ويعبر عنها، تصدى لتدوين اللغة فاخترع الكتابة، التي اتاحت له فرصة الاحتفاظ بالمعلومات، وقد سجل الانسان المعلومات في البداية على الطين والحجر والاجر. ثم استخدم اوراق البردي ، والجلود ، واخيراً الورق لغرض الكتابة.(اللطيف، حمزة، ص11)

لقد استغرقت مهمة تطوير الاعلام الاف السنين، و مرت بمراحل متعددة و حقب مختلفة نظرا لاهميتها على المستوى النفسي و الاجتماعي ، وهي تعني في جانب من معانيه دراسة انتقال وتبادل المعاني بين الافراد في المجتمع عبر نظام مشترك من الرموز، وقد تطور مفهوم الاعلام، من خلال الانتقال من مرحلة الاشارات والرموز الى مرحلة اللغة الى مرحلة الكتابة، ومن ثم مرحلة الطباعة في القرن الخامس عشر، والتي ادت الى انتشار المعرفة والثقافات والافكار على نطاق واسع، اما في عالم اليوم فقد حقق الانسان اعلى مستويات التقدم العلمي والتقني ، تمكن خلالها من اختراق حواجز الزمان والمكان من خلال الاستعانة بالوسائل السمعية والبصرية ومنظومات حديثة لوسائل الاعلام على اختلاف انواعها (ملفين. ل. دليفر، ص211) .

لقد شهدت تقنيات الاعلام تقدماً مذهلاً ، مكن المواطن في عدد كبير من الدول من الاطلاع على عدد غير محدود من الوسائط الاعلامية اطلاعاً انياً لقد وجد الاعلام منذ وجد البشر وتطور مع تطور البشرية، حيث كان الانسان القديم في الماضي يعلن عن بضاعته من خلال المناداة عليها بصوته، وبمرور الزمن اصبح اليوم يستخدم الصحيفة والمجلة والكتاب والراديو والتلفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي لأغراض الاعلان

" اننا نعيش اليوم تحت سلطة جديدة ، سلطة الصورة المرئية الصورة التي تتلاعب بالأفكار والعقول والآراء والمشاعر ، الصورة التي ترينا ويلات الحروب وملذات الاغنياء".(وعد ابراهيم خليل،ص1)

ومع دخول العالم الالفية الثالثة، شهد الاعلام تحولات كبرى تشكل في ذاتها ثورة ثقافية واجتماعية واعلامية في ان واحد. وترتقي الى مستوى الحدث الذي تركته الثورة الصناعية في اوربا والعالم قبل قرنين من الزمان انها ثورة تؤدي باستمرار الى احداث تغيير جوهري في ميادين الحياة المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. ويعود سبب ذلك الى العديد من العوامل التي لعل اهمها عملية التبادل Reciprocity التي تقوم بها الحكومات والمؤسسات والشركات والافراد لذلك الكم الهائل من وسائط الاعلام وتعدد الثقافات والمعلومات والافكار والبرامج، من مكان لأخر ومن دولة لأخرى، باستخدام الاف محطات البث الفضائي والتلفزيوني والاذاعي وشبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) وقنوات الاتصال الاخرى فائقة السرعة والفن بصورة عامة منها السينما واشرطة الفيديو CD والفن التشكيلي خاصة. وهذا ما اتفق الباحثون على تسميته " ثورة الاتصال والاعلام الخامسة" (حسن عماد مكاوي،ص41)

ويعد الاعلام أحد اقوى وسائل الاتصال، واكثرها تأثيرا، وهو النشاط الذي يهدف الى نقل الاخبار والحقائق والافكار والمعلومات والآراء بواسطة استخدام الصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح والفن التشكيلي. ويأتي في مقدمة الوسائط الاعلامية انتشاراً وتأثيرا و فاعلية (الاعلام المرئي) وهو ذلك الجانب من الاعلام الذي يتعامل مع الصورة والصوت والحركة واللون والايقاع ويمارس تحت هذا العنوان، مصادر اساسية هي التلفزيون، الفيديو، السينما والفن التشكيلي.(وعد ابراهيم خليل،ص3)

ان التأثير الإعلامي وعملية الاتصال اليوم لها بداية وليس لها نهاية وتلك التأثيرات تتطور وتتسع وتتعقد كلما ازدادت انظمة الاعلام تطوراً وتعقيداً لتشمل عموم الحركة المادية للمجتمع والمعتقدات والقيم. وقد ساعد في ذلك التطور المذهل في اجهزة الكومبيوتر (الانترنيت) وانتشارهما في كل مكان متحضر تقريباً مما جعل العالم يبدو وكأنه قرية صغيرة مترابطة تكنولوجياً وغير منسجمة حضارياً واجتماعياً. (الهيتي، هادي نعمان، ص5)

دور وسائل الاعلام:

يعد الإعلام من الوسائل القديمة قدم الحياة الاجتماعية للإنسان، أي منذ أصبح الفرد عضوا في جماعة وصار في مقدرته أن يستقبل الأخبار، وأن ينقلها سواء عن طريق النفخ في الأبواق أو المنادين.. وهي ما تسمى بالمرحلة السمعية أو الصوتية في تبادل الأخبار، أو عن طريق النقش على الأحجار وجدران المعابد والمقابر والرسائل الإخبارية التي كانت تنقل عن طريق الرسل أو الرواة أو المبعوثون الرسميون مستخدمين الخيول الحمام الزاجل أو السفن، وهي ما تسمى بالمرحلة الخطية في تبادل الأخبار والاتصال. (إبراهيم عبده ، ص18)

ومع تقدم العصر لم يستطيع الإنسان الاستغناء عن الإعلام أو التغاضي عن دوره في المجتمع الحديث، وتزداد الحاجة إليه وأن كانت قد اختلفت في أن ما يقوم به الرجل الحاد البصر تقوم به الآن المؤسسات الصحفية الكبرى، وأصبحت الآلة المحك الرئيسي للعملية الإعلامية بدلاً من الصوت الإنساني، ليصل تأثيرها إلى العالم بأسره ولتقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به الإعلام في القبيلة. فاتخذ في العصر البدائي صور قرع الطبول والصوت الإنساني العادي ، ودون تحريف أو تعديل ودون استخدام آلات ميكانيكية للتعبير عن الرسالة الإعلامية ، وأن كان هذا لا ينفى دورها في التأثير على الأفراد بل كانت الرسالة تحقق أهدافها وأغراضها بهذه الصور البدائية بشكل ملائم لواقع هذا المجتمع ، وبدأ الإعلام يتخذ شكلا عصرياً باختراع الطباعة، حيث توجد أمثلة عديدة ومتنوعة من الإعلام، ومدى فعاليته وتأثيره البالغ على المجتمع (ابراهيم إمام، ص17)

ويعد الإعلام التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير ولروحها وميولها واتجاهاتها، وبكافة أوجه النشاط الاتصالية التي تستهدف تزويد الجماهير بكافة الحقائق والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة عند القضايا ويعرف الاعلام" بأنه تزويد الجمهور بالمعلومات الصحيحة أو الحقائق الواضحة " (اللطيف حمزة ،ص23)

والاعلام نظام مؤسساتي اجتماعي يسهم في تشكيل الحياة المدنية بملامحها الاجتماعية، ويقلص حواجز الزمان والمكان، ويدعم عمليات التوحد والانتماء والتفاعل بين أفراد المجتمع، إضافة إلى التأثيرات السلوكية المحتملة التي قد تنتج عن التعرض لمضامين هذه الوسائل، فدورها لا يقف عند وظيفة نشر المعلومات بين القطاعات المختلفة للمجتمع، بل يتعدى ذلك إلى تكوين الاتجاهات، وتغيير أو تدعيم القائم منها. والوسيلة امتداد تكنولوجي لأساليب الاتصال المواجه يتأكد حضورها كمؤسسة اجتماعية من خلال ما تقوم به من أدوار بين أفراد المجتمع، فالمجتمع يوظف وسائله الإعلامية في سبيل تحقيق الترابط والانتماء بين أفراده، والإعلام بما يحدث في

الداخل والخارج، ويسعى إلى تشكيل الاتجاهات حسب المرتكزات الأساسية. من جانب آخر، فإن النظام الاجتماعي يستخدم المؤسسة الإعلامية في المجتمع لتحقيق أغراضه الظاهرة أو الكامنة خصوصاً أن الرسالة الاجتماعية لها حضور مؤثر في نفسيات الجماهير(الساموك صفد حسام، ص33).

رغم جذور الاعلام ومفاهيمه الاولية منذ الفترات المبكرة للتطور الانساني الا ان تبلوره كنظرية وسياسة واجراءات وكمصطلح شامل حديثاً برز مع تطور وسائل الاتصال الحديثة وتطور الوضع السياسي والاقتصادي والدولي والعلاقات المتبادلة بين المجتمعات الانسانية واحترام التنافس السياسي والاقتصادي والعقائدي بين الانظمة الدولية القائمة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ولقد ساهمت الانجازات التكنولوجية في مجال الاتصال والمعلومات والعلاقات العامة في ارساء خط محدد المعالم لتطور مفاهيم الاعلام الحديثة وبشكل يبرز خطورة الاعلام في حياة الدول وفي العلاقات فيما بينها ، اذ اصبح للاعلام دورا بارزا في الحياة المعاصرة يمتد تأثيره من مجتمع الى اخر ، و قد يرتبط بشكل مباشر او غير مباشر بمؤسسات الدولة في محاولة كسب الراي العام نحو الأهداف التي تخطط لها مع هذا فان مفهوم الاعلام في اطار النظريات والفلسفات الإنسانية السائدة في التعبير عن التوجه الايديولوجي الذي تمارسه الدولة في مجالات النشاط المختلفة)(حسن كريم خضير، ص6).

وسائل الاعلام:

لقد حفل تاريخ البشرية الطويل عبر الزمن بتحولات معرفية عديدة كانت معطياتها التراكمية بمثابة ابداعات للفكر الانساني وقد ساهمت تلك التحولات بصورة فاعلة في انتاج نقلات نوعية على طريق تقدم وتنوع وتطور الحضارة الانسانية والفكر الإنساني، مع تطور وسائل الاعلام وثورة الاتصال والمعلومات، لم يعد الاعلام المعاصر اداة لتوصيل المعرفة وتزويد الناس بالخبر والحدث، او حتى مجرد كونه وسيلة للترويج والترفيه والتسلية، بل يحوي ذلك كله ليصبح اداة فعالة في صناعة الراي العام، الذي لم يعد بدوره مستقبلاً للمعلومة او الخبر فقط، بل أصبح يتفاعل ويتأثر عقلياً وفكرياً وسلوكياً معها (عبد العزيز شرف، ص10).

ومع تنوع وتتعدد وسائل الاعلام يمكن تقسيمها الى:

أولاً – الوسائل المقروءة: وتشمل الصحف والمجلات والكتب

أ- الصحف والمجلات

تعد الصحف من وسائل الأعلام الجماهيرية وهي الوسيلة الخالية من الصوت البشري وبخلوها منه تفقد العنصر الذي تستند إليه الوسائل الإعلامية الأخرى، فالصحيفة يتمكن القارئ من خلالها التحكم بالوقت ولا تخضع لسرعة الصوت حيث

انه هنا يستطيع ان يسبق الكلمات او يتوقف عند بعضها متذوقا، ويستطيع ان يرتد الى الوراء وبإمكانه ان يسقط بعضها وهي وسيلة اعلامية دعائية فعالة وذات تأثير عميق المدى، وتعد الصحف من اكثر الادوات الاعلامية تشعباً وتنوعاً، لذلك حظيت الصحافة التي تعود بدايتها الى عام (1651) في مرحلتها الاولى (البياتي، ياس خضر، ص83)

وترجع جذور الصحافة المكتوبة الى القرن التاسع عشر وحتى النصف الثانّي من القرن العشرين، حيث تعرف بأنها الأداة التي تمد الرأي العام بأكثر الأحداث الآنية وذلك في سلسلة قصيرة ومنتظمة، كما تعرف بأنها العملية الاجتماعية لنشر الأخبار والمعلومات التي تفسر ما يجري إلى جمهور القراء ، تنقسم الصحف إلى الاتية: (السعدي ، غازي و منير الهور، ص147)

- التقسيم الدوري: اليومية، نصف الأسبوعية، نصف الشهرية، الشهرية.
- التقسيم الموضوعي: الصحف العامة.
- التقسيم الإصداري: الصحف المركزية، الصحف الإقليمية، الصحف الدولية.

الصحيفة والمجلة: قرطاس مكتوب يصدر بمواعيد منتظمة ويحمل اخبار ساسية واقتصادية وثقافية واجتماعية وترفيهيه كما ان هنالك صحائف تختص بنوع معين من الاخبار جمعه صحائف وصحف، أو مجموعة من الصفحات مواعيد منتظمة تحمل أخبارا سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية.

ب - الكتب

تلعب الكتب دوراً كبير لا يقل اهمية عن وسائل الاعلام في العمل الدعائي، فهي الوسيلة الاكثر ثباتاً، لأن الكتاب يمكن الرجوع اليه بين مراحل مختلفة، وللكتاب امكانية كبيرة في التأثير، لأنه يعتمد على ذخيرة مجربة السمعة الطيبة للكتاب والمتراكمة على مدى مدة طويلة من الزمن ، اذ تعد الكتاب من أحد الوسائل الاتصالية أو الإعلامية التي تشير إلى كيفية إنشاء علاقة وثيقة ما بين الكتاب وما بين الجمهور المتلقي، على أن يتم تحديد مجموعة من الخصائص أو السمات التي من الممكن الاستفادة منها في الأسواق الإعلامية العالمية أو العربية ، ومن جهة اخرى تعد "الكتب الوسائل الإعلامية المختلفة بقدر ما لها من أهمية في شد انتباه المتلقي، وتزويده بالأخبار، والافكار، والمعلومات العامة، وتسليته، وتعليمه، تأثيرها على سلوك الافراد، والجماعات اتجاه العملية الإعلامية والاتصالية "(السعدي ، غازي و منير الهور، ص149).

والجدير بالذكر أنّ مفهوم الكتاب الإلكتروني كوسيلة إعلامية يشير إلى كيفية قيام الصحفيين أو المراسلين أو العاملين في الميادين الإعلامية والاتصالية بإعداد كتاب

إلكتروني يعبرو عن أهمية التواصل الفعال ما بين الجمهور الإعلامي المستهدف وما بين الوسيلة الإعلامية، على أن يكون الرابط ما بينهما هي القضية أو الموضوع أو المحتوى الإعلامي. فلقد تم "تعريف الكتاب الإلكتروني أنّه من الوسائط أو الوسائل الإعلامية الإلكترونية التي توازي المؤسسات الصحفية الإذاعة ، بالإضافة إلى القنوات التلفزيونية وخاصة عند عملية إنشائها لبعض من الملفات الإلكترونية التي من الممكن الاحتفاظ بها كما هو الحال في مراكز المعلومات الصحفية أو في الأرشيف الإعلامي، على أن لا يتم الخلط ما بين الأجهزة القارئة وما بين الكتب الإعلامية الإلكترونية" (اللطيف حمزة ،ص27).

ثانياً – الوسائل المسموعة والمرئية:

وتشمل كل من السينما ووكالات الانباء (الإذاعة والتلفزيون) البث الفضائي، شبكة الوسائل الالكترونية

أ- السينما

تعد السينما وسيلة اعلامية فاعلة لنقل الواقع بكل ابعاده الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية و الثقافية بالإضافة الى كونها أداة مثاقفة بين الشعوب ولها دورا مهما في روح العصر ، ذلك لأن السينما تشبه المسرح ، من حيث إن الجمهور يحتشد في صعيد واحد ، لتلقى الفن والتفاعل ، أي أن العقلية الجماعية تتغلب إلى حد ما على العقلية الفردية ، ويقتضى ذلك توقيتا محكما للعروض (عبد العزيز شرف ،ص21)

ب - الشبكات الاذاعية

تعد الإذاعة (من خلال انتشار الراديو) أوسع وسائل الاتصال الجماهيري انتشارا في الوقت الراهن فالإنسان يستمع إلى الراديو أو المذياع في البيت ، في السيارة ، في المكتب ، ، ويعد اكتشاف العالم (غوليلمو ماركوني) للراديو عام 1906 م نقطة تحول رئيسية في وسائل الاتصال الجماهيري. بعد ذلك أنشئت محطات الإرسال الإذاعي بشكل متسارع، حتى أصبح من الصعب أن تجد دولة في العالم تخلو من محطة للإذاعة. وقد كان جهاز الراديو في البداية كبير الحجم وبسيطا ويفتقر إلى دقة الاستقبال، ولكنه تطور بشكل كبير واستطاعت التكنولوجيا أن تخلصه من كل عيوبه وسلبياته، ليصبح صغيرا وقادرا على الاستقبال بوضوح ، وقد احتل الراديو، كوسيلة اتصال سمعية، مكان الصدارة بين الوسائل الإعلامية الأخرى المستعملة في عمليات التثقيف والتعليم والترفيه، حتى أصبح في متناول أيدي كل الناس في المدينة والقرية، للتعلم وللترفيه ولسماع الأخبار، وتعود أسباب جماهيرية الراديو إلى انتشاره الواسع بسبب انخفاض سعره اتساع نطاق الإرسال الإذاعي مقارنة بالإرسال التلفزيوني (جيهان رشتي ،362).

قد تكون الإذاعة الآن من الوسائل الاعلامية الفعالة في توصيل الرسائل إلى الجماهير فهي تستطيع أن تترجم الحدث بشكل فوري نظرا لبساطتها. كما أنها كثيراً ما تستخدم إلى جانب وسائل الإعلام الأخرى لربط المجتمعات بعضها ببعض، ووسيلة التعبير في الراديو كما يشار لها، فإنها تستطيع عن طريق النص الجيد والإخراج الدقيق والإحساس الواعي وحسن استغلال الإمكانيات الإذاعية أن تصل إلى استثارة خيال المستمع فتجعله يعيش في أحداث البرنامج الإذاعي، ويمكن للإذاعة أن تقوم بتأدية الوظائف التالية: المساهمة في نشر العلوم والثقافة بين أفراد المجتمع ومعالجة المشكلات الاجتماعية. ورفع مستوى الذوق الفني عند الأفراد والمجتمعات (رحيمة الطيب عيساني، ص125).

ج- التلفزيون:

تعد مرحلة الثلاثينات وما تلاها شاهد الزمن الذي عاصر ولادة لجهاز (التلفزيون). والذي كان امتداداً لحلقة واسعة ومتلاحقة من الاختراعات والاكتشافات العلمية التي سادت الدول المتقدمة في تلك الفترة. ولم يبقى استخدام هذا الجهاز حكراً على الدول المتقدمة بل انتقل الى العديد من الدول النامية ودول العالم الثالث. بضمنها اقطار الوطن العربي وتقدر الاحصاءات عدد الدول التي امتلكت تقنيات هذا الجهاز بحلول عام 1970 حوالي 150 دولة ، ومنذ ذلك الوقت بدا العدد في تصاعد مستمر حتى شمل كل بيت تقريباً فضلاً عن وجوده في المكاتب والاندية واماكن العمل المختلفة(سوسن نواف عدوان،ص19).

ويعد التلفزيون، من اهم وسائل الاعلام الجماهيرية، كونه يجمع بين مزايا الاذاعة من حيث الصوت ومزايا السينما من حيث الصورة واللون ومزايا المسرح من حيث الحركة التي تضفي الحيوية على المشاهد التي يقوم بعرضها، وقد مرهذا الجهاز بمرحلة طويلة من التطور المستمر، حتى وصلت تقنيته الى وضعها الحالي. ان كلمة تلفزيون مكونة في الاصل من مقطعين (Tele) وتعني بعيد و(vision) وتعني الرؤية والترجمة الحرفية للمقطعين " الرؤية عن بعد" (الحلواني، ماجد،ص15) ان ظهور التلفزيون كوسيلة إعلامية اتصال مهمة قد تم بطريقة لافتة للنظر، لأنه بدا من الصفر منذ بضعة عقود خلت، عندما بدا البث التلفزيوني يأخذ طريقه الى الجمهور في اواسط الثلاثينيات من القرن الماضي ولم يقتصر النمو الهائل له على انتشار الاجهزة التلفزيونية بل تجاوز ذلك الى نوعية انتاجه وارساله ، فقد ضاعف من كمية المعلومات المرئية وامكانيات التسلية المتاحة للجمهور على نطاق واسع وادخلت في عمله جوانب مثيرة اشركت المشاهد فرداً ام جماعة في احداث بعيدة عنه، ويمكن القول ان التلفزيون وسيلة إعلامية مرئية تستخدم على نطاق واسع في نقل الاحداث

وايصال الاخبار بصورة دقيقة مسموعة و مرئية الى شريحة كبيرة من الناس مرتبطة بقنوات (سوسن نواف عدوان،ص19).وهي قنوات تبث عبر شبكة من الأقمار الصناعية التي تدور حول الأرض في مسارات محددة معروفة، تحدد عموما بالزاوية والاتجاه على البوصلة لتحديد اتجاه التقاط كل مجموعة من القنوات الفضائية التي يتم بثها على قمر من القنوات، وتبث هذه القنوات مجموعة من البرامج مثل: نشرة الأخبار، الأفلام، الوثائقية وغيرها ، قد نالت ابحاث التأثير التلفزيوني اهتماماً كبيراً من بعض العلوم الاجتماعية كعلم النفس والاجتماع والاعلام والسياسة، قياساً الى غيره من وسائل الاعلام الاخرى ، وذلك للأثار الخطيرة التي من الممكن ان يتركها في نفوس وسلوكيات الافراد في اي حضارة او مجتمع في العالم(محمد ضياء الدين عوض ، ص12).

ان التطور في مجال البث التلفزيوني لم يقتصر على العدد فقط، وانما تعدى ذلك الى تقنيات الارسال والاستقبال فقد اصبح بالإمكان تسجيل البرامج بالصورة والصوت على مسجلات في البداية واشرطة الفيديو والفلم المستخدم في المحطات التلفزيونية بعد ذلك كما توسعت قدرات تسجيل الصوت وتنوعت عدسات الكاميرات لتحقيق الدقة في المشاهد التلفزيونية المعروضة وتيسير امكانات جديدة لإعطاء حركة الكاميرا مرونة اكبر، وفي كافة الاتجاهات (عبد الجبار ولي،ص67). ولم تعد وسائل تسجيل الصورة والصوت مقتصرة على التسجيل التقليدي "الاسود والابيض" بل دخل الفيديو للتسجيل الملون بعد استخدام الالوان في الكاميرات التلفزيونية علاوة على تطورامكانات الارسال والاستقبال (عبد الجبار ولي،ص69). ان امتلاك التلفزيون الخصائص متقدمة تقنياً حالياً وفرت له القدرة على تقديم البرامج وفق صيغ فنية متنوعة يمكن توظيفها لخدمة اهداف عملية الاعلام من خلال الصورة الحية المقترنة بالصوت واللون والحركة. وقد استطاع التلفزيون ان يكون وسيلة تثقيف مهمة في حياة الانسان، وقد يكون اوسع وسائل الاعلام المرئية قبولاً واقربها لميول الجماهير، فهو المصدر للمعرفة والخبرة والقيم والاتجاهات وانماط السلوك الايجابية وربما السلبية، ويتمتع التلفزيون بخصائص اخرى منها انه اقرب وسيلة للأعلام فهو يجمع بين الرؤية والصوت والحركة (جبار عودة،ص18).

ان التطورات الحديثة في مجال الارسال والاستقبال حولت التلفزيون الى اداة اتصال إعلامية مباشرة 100% من خلال القنوات الفضائية وربط المشاهدين بالمحطة مباشرة وادارة الحوادث عبر قارات العالم المختلفة في وقت واحد فنقل التلفزيون لأحداث العالم اثناء وقوعها يعد مواكبة للأحداث وبشكل مذهل ثم ان التلفزيون يقدم المادة الاعلامية في زمن وقوعها وحدوثها فضلاً عن خدماته الترفيهية

والاعلامية والاجتماعية (محمد ضياء الدين عوض،ص18) ، وترى الباحثة ان التلفزيون وسيلة مهمة للاثراء الإعلامي بما يمتلكه من إمكانات باستخدام الصورة و الصوت و الحركة واللون للوصول الى المتلقي .

ويعد التلفزيون حالياً من اهم وسائل الاتصال الجماهيري واكثرها تأثيرا ويعود ذلك التمييز الى العديد من العوامل التي لعل اهمها: هو زيادة ساعات البث التلفزيوني ان العديد من القنوات الفضائية تعمل على مدار الساعة، و زيادة عدد قنوات البث التلفزيوني.و تنوع البرامج المقدمة من قبل تلك القنوات و دخول التلفزيون الى حياة المشاهد كمصدر اساسي للحصول على المعلومات(وعد ابراهيم خليل،ص71).

وتشترك السينما مع التلفزيون في نقل وتقديم الصورة الملونة والصوت والحركة الى المشاهد، غير ان اجواء المشاهدة في السينما تختلف عن اجواء المشاهدة امام التلفزيون، حيث يجلس المشاهد في دور السينما في اجواء معتمة وبجوار اشخاص قد لا يعرفهم وقد يشعر بالوحدة بينما مشاهد التلفزيون يجلس اغلب الاحيان وسط عائلته، وفي غرفة مضاءة اغلب الأحيان، وهذه الظروف كلها تؤثر في استقبال الرسالة الإعلامية، فضلاً عن ان مشاهدة التلفزيون لا تكلف المشاهد اية مبالغ او صعوبات في الانتقال الامر الذي يعاني منه رواد السينما في العديد من الدول العربية والأجنبية، ويعد التلفزيون من العوامل المهمة في احداث التغير الاجتماعي لان دخوله الى الحياة الاجتماعية والثقافية للأفراد بشكل خاص والمجتمع بشكل عام ادى الى تسارع عملية التغير قياساً الى الفترة التي سبقت وجوده، وان تكنولوجيا الاتصال مكنت العديد من دول العالم من دخول ما يمكن ان نطلق عليه (نادي الفضاء) او نادي الاقمار الصناعية و نادي المحطات الفضائية (عبد المجيد شكري،ص17) إذ تعد التطورات الجديدة في تكنولوجي الاتصالات موضوع يفرض نفسه بشكل ملح في القرن الحادي والعشرين الذي يزخر بتغييرات تمثل ثورة جديدة لا حدود لأثارها السياسية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية والثقافية فهي تعد في حقيقتها بداية عصر جديد ومولد بيئة جديدة ومجتمع جديد له ادواته الاتصالية التي يتميز بها، فان طبيعة عالمنا اليوم طبيعة اتصالية والانسان مخلوق اتصالي والعالم الذي نعيشه يستحق ان نطلق عليه الوصف ذاته فهو عالم اتصالي يقوم على اتصال عالم تتفجر فيه المعلومات انه عصر المعلومات وعصر الجمهور المتنوع الذي لا نعرف حقيقة افراده الذين ينتشرون في اماكن متفرقة يبتعد فيها البعض عن البعض الاخر مئات الاميال انها وسائل الاتصال الحديثة هي التي جعلت كل ذلك أمراً ممكناً (العلمي، رياض،ص18)

ابتداء ما يعرف بالبث الفضائي المباشر عبر الاقمار الصناعية انه ذلك الاتصال الذي يتم بصفة آنية من محطة الارسال مباشرة الى جهاز التلفاز الفردي دون أي وسيط سوى ذلك الجهاز المسمى بالهوائي ويتماثل هذا الارسال بالاتصال الاذاعي الذي لا يتقيد بحدود الزمان والمكان، فالبث الفضائي المباشر كوسيلة اعلامية موجه للمشاهدين من دول اخرى لا يكون تابعاً لقوانين وتشريعات الدول المستقبلية ذلك فان هذا الارسال الوافد لا تستطيع الدول السيطرة عليه مما قد يؤثر على منجزاتها الاجتماعية والسياسية والحفاظ على قيمتها الدينية والاخلاقية (عادل زيادات).

فان تغير العالم نحو الاستحواذ على فكرة اختراق الحواجز الجغرافية والتاريخية لتفعيل حوار حضاري من نوع مغاير لما كان مألوفاً وإيجاد ستراتيجيات تتأرجح آلياتها بين تهميش واستحواذ على وفق مسميات التعاون والتنوع والعالم الجديد؛ تتبناها مؤسسات ومنظمات على وفق أنظمة تداولية تعتمد على استغلال التراكمات الرأسمالية والطاقات التكنولوجية التي فرضت سياستها على المجتمعات عن طريق وسائل الاتصال المعاصرة، وان هذا الانفتاح ساعد على إحداث التحولات الثقافية، وهذا الانفتاح اللامحدود ومعرفة ما موجود في العالم والتوصل والمثاقفة كان لها الأثر والوصول إلى العالمية الشمولية ، والتي أسهمت بانتشار أفكار ما بعد الحداثة بمفهوم العولمة والتي تعد"مبدأ اقتصادي يسعى إلى إزالة جميع الحدود الاقتصادية بين دول العالم، وامتد بالضرورة إلى إزالة الحدود القومية والذاتيات الثقافية" (البهنسي، عفيف ، ص56).

شبكة الوسائل الالكترونية:

أ - الصحافة الالكترونية:

تجمع الصحافة الالكترونية ما بين مفهومي الصحافة ونظام الملفات المتتابعة والمتسلسلة، وهي منشور الكتروني دوري يحتوي على الأحداث الجارية ويتم قراءتها من خلال جهاز الحاسوب وشاشات الهاتف الذكية (أديب خضور، ص63).

ب-الإنترنيت (Internet):

الانترنيت أصبح من الثابت والاكيد، الاهمية البالغة والكبيرة التي تحتلها فعاليات وسائل الاعلام والاتصال في عالمنا المعاصر لما لها من وظائف لا حصر لها وأثارا شتى على المجتمعات وثقافاتها وتصوراتها وتوجهاتها غي مجالات عدة ويعد هذا التأثير نتيجة طبيعية للتقدم العلمي والتكنولوجي المتسارع، الذي اجتاح العالم، ضمن موجة المد المعرفي والتقني وقد شهد القرن الماضي ظهور تكنولوجيا الانترنيت وانتشارها في مراحل عملها الاولى. مما ادى الى تحول العالم الى قرية كونية صغيرة تربطها شبكة اتصالات واحدة (رحيمة الطيب ،ص173).

ج- شبكات التواصل الاجتماعي:

مصطلح يطلق على مجموعة من المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنيت العالمية تتيح التواصل بين الأفراد في بيئة مجتمع افتراضي، يجمعهم الاهتمام أو الانتماء لبلد، أو مدرسة أو فئة معينة، في نظام عالمي لنقل المعلومات، فالشبكات الاجتماعي هي خدمة إلكترونية تسمح للمستخدمين بانشاء وتنظيم ملفات شخصية لهم، كما تسمح لهم بالتواصل مع الآخرين. والشبكات الافتراضية والاجتماعية تتميز عن غيرها من المواقع في الشبكة العنكبوتية بعدة مميزات من أبرزها: (نصار ابراهيم:)

1. إن هدف المواقع الاجتماعية خلق جو من التواصل في مجتمع افتراضي، يجمع مجموعة من الأشخاص من مناطق، ودول مختلفة، على موقع واحد تختلف وجهاتهم ومستوياتهم وألوانهم، وتتفق لغتهم التقنية.

2. إن الاجتماع يكون على وحدة الهدف سواء التعارف، أو التعاون، أو التشاور، أو لمجرد الترفيه فقط، وتكوين علاقات جديدة، أو حب للاستطلاع والاكتشاف وتقسيمات الشبكات حسب الاستخدام.

وشبكات التواصل الاجتماعي مواقع تتشكل من خلال الإنترنيت تتيح التواصل بين الأفراد في بنية مجتمع افتراضي يجمع بين أفرادها اهتمام مشترك أو شبه انتماء ومن أشهر مواقعه: (اليوتيوب، تويتر، انستجرام، والفيس بوك)، هو موقع يساعد على تكوين علاقات بين المستخدمين، يمكنّهم من تبادل المعلومات، والملفات والصور الشخصية، ومقاطع الفيديو والتعليقات، كل هذا يتم في عالم افتراضي يقطع حاجز الزمن والمكان، ويعد موقع الفيس بوك واحدً ا من أشهر المواقع على الشبكة العالمية، ورائدا التواصل الاجتماعي، وأصبح موقع الفيس بوك اليوم منبرا افتراضيا للتعبير(أديب خضور،ص70).

لقد عرف القرن العشرين سلسلة من التجارب والتقنيات للوسائل الإعلامية التي حاولت تجاوز ما هو تقليدي وتطوير التقنية الإعلامية بتقديم عروض جديدة في بلورة ورقي العمل الاعلامي لقد جعلت أحداث هذا القرن الإنسان المعاصر أكثر اهتماماً بشأن مستقبله، فالتطور التكنولوجي الهائل الذي شهده هذا القرن ودخول عصر الثورة المعلوماتية، أدى أن تكون ساحات مواجهة ربما تكون البعض منها معقدة ومتداخلة مع المتغيرات التي تجري على سطح الخارطة الأرضية (عبد القادر فهيم شيباني،ص154).

شهد النصف الثاني من القرن العشرين تطورا علميا هائلا وأخذت التكنولوجيا الحديثة تهيمن على معرفيات العصر، فأصبح الإنترنيت واقعا لا محال برغم كونه واقعا افتراضيا استطاع أن يكسر حاجزي الزمان والمكان، فهذا الواقع يأتي موازيا تماما

للواقع الطبيعي الذي نحياه فعلا. وبدأت التكنولوجيا الرقمية الحديثة تفرض نفسها على جميع مناحي الحياة منذ عقود، واخذ إيقاعها الرقمي يتزايد في السنوات العشر الأخيرة على نحو اشد وطأة من ذي قبل، وصار جميع أفراد المجتمع رقميين أو متأثرين بالرقمية في معظم أمور حياتهم، وأصبح هذا الطارق الجديد مقبولا ومرحبا به من معظم فئات المجتمع الاجتماعية ، وأصبحت الحياة أسهل بوجوده (عبد القادر فهيم شيباني،ص156).

ولعل أهم انجاز قدمته هذه التكنولوجيا كان على مستوى الاتصالات والثورة المعلوماتية المتمثلة بشبكة (الإنترنيت)، وكان من الطبيعي أن ينتج هذا الواقع الافتراضي أدبه الخاص وثقافته البعيدة كل البعد عن المنتجات الورقية، لان وسائل الاعلام هي الرسالة الناطقة باسم الشعوب وحلقة الوصل بين الحضارات المختلفة، وهو قبل هذا وذاك وسيلة التعبير عن المجتمع المنتج له والتي يجب أن تكون شديدة الحساسية للتغيرات التي تطرأ على المجتمع، لتتمكن من التعبير بدقة وأمانة عنه، وان تكون ممثلة له أمام الشعوب والحضارات الأخرى المعاصرة من جهة ومن جهة أخرى أمام الأجيال اللاحقة للمجتمع نفسه أو غيره، لقد احتوت التكنولوجيا أصعدة المعرفة كلها، فاخترقت وسائلها الإعلامية كل القيم الإنسانية وأحدث تأثيرها تحولات جذرية في شتى مجالات الحياة، مما أدى إلى إفراز مفاهيم حداثوية حول المجتمعات المعاصرة. ولابد لنا من الاعتراف أولاً بأن الاعلام بصفة عامة قد تفاعلت على مر العصور مع ما عرفته الحضارات من تقدم علمي وتقني.(أديب خضور،ص72)

اللوحة التشكيلية عنصرا علامي تعبيري وجمالي:

يحيا الإنسان في عصر المرئيات التي تحيط به لتعبر عن زمان ومكان ما، وتشكل اللوحة الفنية احدى هذه المرئيات التي تضفي على حياة الناس مزيداً من الإيضاح والإقناع والمتعة البصرية ، لما تؤديه من دورٍ بارزٍ في تسجيل الأحداث الواقعية بمنتهى الدقة ، التي ينعكس توظيفها في الوسائل الاعلامية إلى إحداث التوافق التعبيري للمضامين المنتقاة بشكل مقنع في العمل الفني الإعلامي، اذ تعد وسيلة جمالية تعبيرية مستقلة تتضمن مضمونا مميزاً يسعى الفنان في انتاجها إلى اظهار التوافق الكلي مع مضمون الرسالة الإعلامية (الوحيشي، كمال عبد الباسط،ص322).

للمنجز الفني التشكيلي دور كبير في تحقيق الجانب التعبيري الذي يولد القدرة على الاثارة في أي وسائل الاعلام سواء اكان ذلك بالأسلوب وطريقة التنفيذ التقني أو بالفكرة، فضلا عن ان القيم الجمالية الناتجة عن توافق المستوى الادائي في العمل

الفني، بما يحقق ابعادا جمالية جاذبة للكل. لذلك ان جمالية العمل الفني "لا تكمن في جمال الموضوع بل في اسلوب التعبير عن الموضوع"(شاكر عبد الحميد،ص22).
فالناحية الجمالية في اللوحة الفنية تعتمد أساساً على عملية التنظيم للجذب الاعلامي وتحقيق الاستثارة للمتلقي والتمتع أضافة إلى ذلك يهدف الفنان إلى ايجاد الالفة بين العمل الفني والمتلقي لمستوى اداء الجانب الوظيفي للموضوع بوصفه ادوات صادقة في مجال الاستخدام التايبوغرافي في تأسيس اعمال فنية مختلفة في تنوع أدائها(نصيف جاسم محمد ،22) . وان لا يغفل الفنان التشكيلي الجوانب البنائية التي تظهر من خلالها جمالية العمل الفني وان أي خلل في التنظيم المكاني سوف يضعف الناتج الفني ويحدث تأثيرا مباشرا في مجال الاعلام "كالخلفية العمل الفني والخط واتجاهاته واللون والملمس والمنظور والتجاور وعلاقة الصور مع العناصر الاخرى وتداخلها"(ماشيللي ، جوزيف ،ص11-12) . بما تضفيه من بنية تعطي انواعا من التعبير بالتنوع الشكلي بكثافة إظهارية عالية وقيمة مميزة وإضفاء طاقة تعبيرية أكثر للشكل أو صفاته المظهرية لإضفاء خصائص متدرجة أو مزدوجة كالتعبير عن الحدث والتداخل وبحسب قدرة الفنان ومهارته، كما ان الأشكال والعناصر التي يتضمنها العمل الفني وما تربطها من علاقات لها القدرة على أثارة تصورات ذهنية موحية أو مجسدة بفكرتها من خلال فعالية نظامها الفني. كما يمكن للتنوع ان يعطي الحيوية والحركة(نوبلر، ناثان،ص214).
فالفنان يسعى إلى انتخاب أفضل المواضيع في قوة التعبير لينتج دلالة فاعلة ومؤثرة على مدركات المتلقي وأثرها الإعلامي، في ذهن المتلقي، فالتقنية العالية والفكرة والتعبير والجمال في العمق مكنون انشائي ينبغي ان ينتبه اليه الفنان عند الاستخدام. اضافة إلى مرتكزات أساسية مهمة وتعتبر وسائل ارتكاز الفكرة المكونة للنظام الفني ودور الاثراء الإعلامي لا يكمن فقط في نقل الموضوعات وتوصيلها من طرف إلى آخر فحسب بل يسعى إلى استمالة المتلقين واقناعهم بالهدف فضلاً عن كونها وسيلةً إرشادية للمتلقين، حيث يسعى الفنان إلى الايجاز والتكثيف الجمالي ضمن الحيز الفضائي المتاح ليضفي تأثيراً وقوة إعلامية مرئية جاذبة أكثر مع مدركات المتلقي(الغانمي، عبد الجبار منديل،173)

وتتلخص الاهداف الوظيفية والجمالية للوحة الفنية واثرائها الاعلامي في تحقيق الجذب البصري للمتلقي باعتماد عدد من العوامل توردها الباحثة بما يلي:

1. وضوح التفاصيل والتدرج اللوني وقيمه أو الملمس من تحقيق المعنى
2. الاختيار الدقيق للموضوع والمعالجات التقنية والمعالجات الأظهارية التي تطرأ عليه

3. جذب الانتباه يتأثر بالموضع بالنسبة لمجال الادراك مثل ذلك ميل الانسان لقراءة عناوين الجريدة الموجودة بالأعلى قبل الأسفل

المبحث الثاني:

الفن التشكيلي العراقي وسيلة إعلامية للمظاهرات.

تشير الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق الى أسئلة متعددة تخص بنية الفن والمراحل التي مرت بها الحركة منذ بداية القرن العشرين وحتى سنواته الأخيرة فالإبداع التشكيلي استطاع أن يلفت النظر عربياً وعالميا على الاقل ويؤشر لمساراته منطلقات وتقاليد خاصة الأمر الذي دفع عددا من المهتمين بالثقافة والنقد الفني الى نشر تحليلات وافكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات والأساليب الفنية وتصورها (عادل كامل ،ص5).

إذ سجل (الفن التشكيلي العراقي) اتصالاً ثقافياً واجتماعياً ومعرفياً جديداً، مع بعض (الفنانون الاوائل) تبنى على أسس علمية وأكاديمية، وبأسلوب بحثي ومنطقي ومبسط تاركين للآخرين المساهمة وإغناء ما كتبه الفنانين لما قدموه وما يقدموه للحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، واصبح العمل الفني في حركة التشكيل العراقي في الوسط الفني لمدينة بغداد والمدن الأخرى والتي تستحق الوقوف عندها لنتسلسل ونتعرج منها زمنيا لرموز وشخصيات في الفن التشكيلي عبروا من خلال أعمالهم التشكيلية عن الثورات والاحتجاجات والمظاهرات وجعل منها وسيلة إعلامية تخاطب الحدث بتعابير رمزية سواء كان بالرفض او القبول، وهكذا ظهر الاثراء الإعلامي في عدد من التجارب التشكيلية التي جمعت بعدة أساليب بين الواقعية والتجريدية (آل سعيد ، شاكر حسن ،ص173).

وبعد مدة من الزمن وكثرت الحركات الفنية وظهر فنانون لهم تأثيرهم الواضح في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة وخاصة بعد الاحتلال الامريكي للعراق (2003) م، إذ بدأت ملامح تأسيس جديدة في الفن العراقي بسبب المثاقفة والاتصال وحرية الاختبار مما أنتج أساليب متعددة، لم تكن معروفة من قبل، ولامس الفنانون الحدث، في الداخل والخارج خاصة التي هزت جوهر المجتمع من خلال قمع المظاهرات التي كانت حصيلة سوء وقلة الخدمات واضطهاد الشعب من قبل السلطات وأقيم على اثر ذلك المعارض وبعض أساليب التعبير انية في تاريخ الفن التشكيلي العراقي(بلاسم محمد،ص78).ومن هذا التميز بالشكل والمضمون في ابراز الملامح الفنية بتمظهراتها واسلوبها ومقارباتها في الخطاب الصوري التاريخي الذي جسد في اعمال الفنانين العراقيين ومن بينهم الفنان (فائق حسن) الذي اتجه اتجاهاً معتمداً على الشكل والمضمون والحدث والفكرة في تكوين إشكاله الفنية، ففي لوحة الفنان (تل

الزعتر) عبر الفنان عن شراسة الحدث ومأساته على الانسان العربي بالألوان التي استخدمها لتجسد صورة شبحية عن الشخوص لتجسيد الخوف والفزع المسبب للحدث ليكون هذا العمل مصدرا فضح الساسة التأمرية ضد الضحايا ، مجسدا فيها الحدث الإعلامي بالكشف عن التأويلات الرمزية التي تتلخص بالتفاصيل الواضحة في محاولة للتعبير الرافض للعنف بإظهار صورة الإنسان المقاوم للظلم والاضطهاد ولتعبر عن افكاره التي تجسدت في ابراز الشكل والمعنى برموزه ودلالاته الفكرية تاريخياً وسياسيا باتسام العمل الفني بطابع اعلامي و بشحنة اجتماعية ترفض التسلط للواقع المرير باحتجاج رافض لوحشية العدوان (قاسم محسن،ص291) كما في الشكل(1)

شكل (1)
تل الزعتر
الفنان /فائق حسن

واضافت تجربة الفنان (جواد سليم) نصب الحرية كما في الشكل (2) والذي تم تصميمه كلافتة مظاهرات بيضاء وضعت عليها رموز الثورة وخطواتها ومشاركة العامل و الفلاح والجندي فيها، استلهم هذا البناء الفني من اقتناص لحظة ما من الزمن المتغير والواقع المليء بالتناقضات والاختلافات الحادة تلك الملحمة المصورة التي صاغها الفنان (جواد سليم) عن طريق الرموز اراد من خلالها سرد احداث رافقت تاريخ العراق مزج خلالها بين مأساوية متناقضة، فهي تجمع ما بين الحزن العميق، والفضول البريء، القوة الكامنة والشجاعة والتظاهر ضد الظلم ، الايمان ، الوعي والتعقل، الغضب والتضامن (ال سعيد ، شاكر ،ص178) ، العمل يضم عدد من الاشكال تمتد من شكل الحصان الى كتف المتظاهر وتمتد من شكل المتظاهر الى شكل المرأة الحانية الى الطفل والمجموعة الاخرى وتبدا من مشهد خروج السجناء من سجنهم وحتى تمثال المرأة و الفلاح والثور بهيئة رواية متسلسله الأحداث تبدأ بمظاهر الغليان والغضب الجماهيري وتنتهي بتحقيق التغيير، تبدأ من اليمين إلى اليسار وقد تم ترتيب الرموز على النحو التالي (الحصان ، رواد الثورات الطفل الباكية الشهيد أم وطفلها المفكر السجين الجندي الحرية السلام دجلة والفرات الزراعة الثور الصناعة)، حاول الفنان ان يوصل رسالة الإعلامية عبر الفكرة الفنية ويكشف في هذا العمل

عن المضامين الفكرية المطابقة لثورة 14 تموز عام 1958 ضد النظام الملكي آنذاك إذ حدث انقلاب للحكم من ملكي الى جمهوري (عاصم عبد الأمير،ص78).

شكل (2)
نصب الحرية
الفنان /جواج سليم

اما رسوم الفنان (كاظم حيدر) الذي عالج فكرة الخير والشر والمأساة التي تناول فيها ثورة الامام (الحسين) عليه السلام والتي تحمل اثراء إعلاميا في أبرز أعماله الفنية وسخر تجربته التعبيرية بأشكال تميل نحو التكعيبية وينحو في تركيبها منحى البناء في الخطوط المتعامدة على ابعاد المنظور، فالإنسان في معظم اعماله يأتي عبر تجسيد ديناميكية للحياة وقدرتها على التجدد والتطور، فلوحته (مصرع إنسان) التي تمثل رحلة الانسان في تحديه وثورته ضد الظلم من قبل السلطات الجائرة (جبرا إبراهيم جبرا،ص 81) ، وفي ضوء ذلك استلهم الرموز القديمة وأعاد تكوينها بما يتناسب الفكرة والحدث ، فاستخدم السيف والخيمة والصحراء والحصان وغيرها، لكي يبين خطورة الحكم السلطوي الذي يفتك بالشعب ومنها نجد ان الفنان بين ملامح الرفض التي عبر فيها عن الصراع بين الخيروالشر، وبذلك سجل معرضه الفني موقفاً لتاريخ الفن التشكيلي في العراق، بسبب الاسلوب الفني المتكامل تراثياً واثرائيا إعلاميا وفكرياً (بلاسم محمد،ص97).كما في الشكل(3)

شكل (3)
مصرع انسان
الفنان/ كاظم حيدر

اما اعمال الفنان (محمود صبري) فقد تمثل الاثراء الإعلامي في اختياره للنزعة التعبيرية في موضوعاته التي اختارها من دراسته وجسدها بتعبير فني مرتبط بفلسفة الفنان الأكثر وضوحا في موقفه الفكري، بالحفاظ على القيمة العليا التي ترتكز على المنابع التاريخية والذاتية بخطاب معاصر، وقد تناول الموضوعات الاجتماعية الاكثر وضوحا وتماسا مع الحالة الانسانية، وهذا ما جسده في أعماله ، وفي لوحة (ثورة الجزائر) التي تعد الجورنيكا العربية لنبذ الحرب بوصفها آلة العنف والدمار والتخريب، لذا جسد حالة الحرمان المتسلط على المجتمع بفعل الضغوط السياسية وسعى إلى مزاوجة الصورة التشكيلية مع الصورة المتحركة فبث صورة الحدث باثراء اعلامي واضح (بلاسم محمد ، ص82) كما في الشكل (4)

شكل (4)
ثورة الجزائر
الفنان/ محمود صبري

وقد ساهم (فيصل لعيبي) في رسوم الصحافة ففي بداية السبعينات عمل الفنان في دار الجماهير في مجلة الف باء تحديدا، وكانت رسوماته ترافق النتاجات الأدبية، وعن أهمية تلك المرحلة يقول: تلك المرحلة غنية جدا في حياتي، كان عملي قراءة النصوص والتعبير عنها برسوم مستوحاة من قصائد ونصوص أدبية، لم الجأ الى الرسم التوضيحي للنص، بل كنت استوحي منه شيئاً خاصاً بي، أي ارسم ما يصلني من إحساس من خلال وحدات القصيدة او النص الأدبي، ارسم تفاعلي معها بمادة الحبر، هذه الحالة اعطتني مهارة وسرعة في الاظهار. وتناول الفنان (فيصل لعيبي) في خطابه الاعلامي حياة الانسان وهمومه ومحنته من خلال مواضيعه وتكويناته الإنسانية وحين نتأمل أعماله نجد شخوصا تداعب ذاكرتنا وتعيد ترتيب فضاء مخيلتنا انه يتميز باستخدام أجواء المناخات العراقية ويستعيد اشكالا ورموزا تستهدف الكشف والربط بين بعض الظواهر الاجتماعية بما تختزنه من هواجس ذاتية، واحداث معاصرة متفاعلة (الخميسي، موسى ،ص 146) . شكل (5)

شكل (5)
فيصل لعيبي
المناضلون

وبتعبيرية الفنان (عاصم عبد الأمير) فقد تنوعت البنى الشكلية والحركية برؤية عابقة متعددة المصادر من مفردات اجتماعية وما يتداخل معها من المحيط والتشخيص المخزون في مخابئ الذاكرة ، زمانا ومكانا في الماضي والحاضر، اضافة الى معايشة التشخيص وما يحتويه من آفاق شاملة لتلك المفردات، التي تتبلور تطبيقاتها بصيغ الاختزال المبسط ،إذ نشاهد نتاج اعماله الفنية عاصرة الصورة التي ترصد صورة المظاهرات ومشاهد الرعب والخوف الذي عاناه المجتمع من سلطة قمعية و عنف وظلم ، لهذا جسد الفنان في تكوينه الفني رموزا تعبيريا ليوثق اعماله باثراءا إعلاميا و تاريخيا بهذه التكوينات موضوعا رافضا للظلم ولحقبة اليمة مرت على الوطن تلك التكوينات تجسدت بهواجس فنان يرسم مفرداتها المستوحاة من تعدد الأشكال الرمزية المنفتحة عبر تفاعل آفاق عناصرها الفكرية واساليب متنوعة في تناوله موضوع المظاهرات التي يستذكر فيها واقع الرفض والاحتجاج لما يحدث في البلاد (مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان عاصم عبد الامير) كما في الشكل (6)

شكل (6)
ثورة
الفنان/ عاصم عبد الأمير

وأصبح مفهوم المظاهرة يجسد باثراءا إعلاميا متكاملا في الصعيد الثقافي والفني ومنه استطاع الفنان (فاخر محمد) أن يجعل رسوماته تحتل حيزا واسعا وكبيرا في ذهنية المتلقي، لينتج خطابا صوريا إعلاميا واضحا رافضا للعنف والقمع، برسومه

التي عبر فيها عن الظلم والدمار الذي حل بالوطن، فقد وظف فنه برموز دلالية للممارسات الوحشية ضد أبناء الوطن ، اذ يصور الفنان هنا محاولة السلطة الحاكمة بشكلها المادي والمعنوي الماضي والحاضر، من ظلم علم أبناء الشعب العراقي وعلى الرغم من ذلك جعل الفنان الامل معقود في الحفاظ على تاريخ العراق والتصدي لكل محاولات القتلة الظلاميين الفاشلة للنيل من أبناء حضارة العراق، فالوصية الاخيرة هي وصية التأريخ بأن يبقى العراقيين للحفاظ على هذا الارث العريق(خضير الزيدي ،ص65-66)، كما في الشكل (7) ، ولغة الفنان (فاخر محمد) هي اللون وتشكيلاته التعبيرية مكنته من الكشف عن المضمون الفني الرافض للعنف وقمع المتظاهرين والدعوة للسلام في ضوء فهم تشكيلاته اللونية وبلا شك القيمة الأسمى للفن هو رسالته واثراءه الإعلامي وهو متمثل بالفكر الجمالي الذي وظفه الفنان أمام كل هذا الحجم الهائل من ويلات استبداد الحكام والحروب والمصائب (مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان فاخر محمد)

شكل (7)
وصية
الفنان/ فاخر محمد

ان التأمل في انسجام وتكامل عناصر اللوحة في مناخ فني بدراسة وتخطيط مسبق يختار الفنان (صفاء السعدون) اغلب موضوعاته في مضامين جسد فيها سطوة العنف والقمع على الناس العزل وترويعهم بالقتل وبث الخوف بحمل السلاح عليهم والقلق النفسي إذ اظهرها الفنان في موضوع المظاهرات من ما يمتلك الفنان من حس مرهف معبرا عن الاحداث في صياغة اللوحة من جهة القيمة الفكرية والإعلامية والرسم الناتج في مخيلته وفكره في التعبير الموصف لتلك الاحداث ونقلها بإثراء اعلامي متميز، لذلك نتلمس في العمل الفني قضيته الإنسانية التي ظل و ما زال مدافعا عنها وهي محور فنه، فقد اختار الفنان التعبير عن المأساة الإنسانية بالوان الأسود عن الظلم وعصابات الشر و عن معاناة العراقيين، و قد قرر خدمة هذه القضية الإنسانية كليا تاركا كل أعماله حتى يستطيع توثيق الأحداث الواقعة في هذه الفترة، المتمثلة بالمظاهرات (خضير الزيدي، ص13). فالطابع الإعلامي في رسوم الفنان يتناغم مع طبيعة التشكل البنائي لصور الواقع والخوض في غمار النزعة الانسانية ، وحصل أن

قاد ذلك التأثير الى بلورة معطى اشتغالي جديد لتجربته، فمزج بين صور الواقع بنزعة تعبيرية ، حوّلت أسلوبيته الى وجهة أخرى، لكنها بالحقيقة لم تفقد روحية الصورة الواقعية، والمهارة الأكاديمية الواضحة في تجسيد صور المعاناة والتعبير عن الذات بوسائل شتى (مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان صفاء السعدون). كما في الشكل (8)

شكل (8)
قيود
الفنان/ صفاء السعدون

أما الخطاب الفكري على السطح التصويري لدى الفنان (مكي عمران) يتجلى في رسوم الهموم الانسانية التي ترتد على مسوغات خط الشروع الاول من قراءة أبجديات الصراع الانساني القائم مع الطبيعة، ذلك لأنه يستدعي من ذاكرته رموزاً وصوراً مفعمة بالعاطفة، ويحيلها على مستويات اختزالية، تثبت أبنيتها اللونية، كنسيج معرفي يختلط في البحث عن الحقيقة الجمالية، التي عمل على توظيفها وتشكيلها وتضمينها، فقد جسد بتكويناته التي تستمد خصائصها الرمزية من الواقع، كعلامات مجردة مأخوذة من الواقع العراقي الزاخر بالمعطيات الفكرية والدلالية والشكلية المعبرة عن مظاهر الاحتجاجات والمظاهرات، وتوظيفه والاهتمام بالقراءات التأويلية في اعماله التشكيلية وظف العديد من الأشكال في استعراض الشكل بدلالات رمزية، من خلال التعبير الذي يسلطه على الجرائم الإنسانية والاخطار القاتلة التي تهدد مستقبله تعكس هذه اللوحة اشكالا على قدم المأساة الذي يصفها الفنان بمصاعب الإنسانية ، ولكن الفنان وظف اشكاله في اللوحة بطرق متنوعة ومختلفة تضمنت موضوع المظاهرة فقد حملت المفردات المرسومة بوضوح اثراء اعلامي من خلال الاختزال معبر بآلية حدسية مجسدا فيها انتمائه لبلده الرافض للعنف والاضطهاد (ناجح المعموري،ص 12). كما في الشكل (9)

شكل (9)
اضاحي
الفنان /مكي عمران

اما الفنان(كاظم نويّر) فمن تجاربه في رفضه للعنف وثقافة الاخر، جسد ملامح المظاهرة بالشكل الذي اعطاه السلطة الاولى على سطحه التصويري وهو يحمل المعطيات الفكرية للمضمون بالإشارات والعلامات التي تقبل التأويل وتستدعي قراءة إعلامية وفنية جديدة تُعيد تشكيل معنى آخر، ضمن الخطاب التصويري للوحة من قراءات متجددة أحالت الفنان ذاتاً واعية في انتاج النص التشكيلي، ومن خلال المساحات اللونية والكولاجات الدالة على الحدث وهي تغطي بقايا ميدان المظاهرات ومشاهده المشبعة بالاسى داخل ذاكرة كل منا تجعل من لحظة التطابق بين التصورات ومكانها الافتراضي مشهدا مغلفا بالألم والرفض العميق لتلك القسوة والقوة الظالمة لتي تحملها التشخيصات على السطح التصويري وظفها بتحولاته الى رموز فنية يلتجئ في كل قراءة إلى مخزونه اللاشعوري، من خلال سيطرته على مجموعة من الاشكال ضمن مفهوم اللعب الحر، مما يؤدي إلى تلوين الاشكال، وتعدد القراءات الدالة التي تحمل إثراءا اعلاميا، إذ تُثير لدى القارئ أسئلة متوالدة، تجعله يُحاول ان يثبتها للوصول إلى معنى محدد (المعموري، مازن،ص75).كما في الشكل (10)

شكل (10)
الفنان/ كاظم نويّر

وعُرف الفنان (هاشم حنون) بإشراقة ألوانه ذات نزعته التعبيرية وبريق مدنه التي تعيدنا بتفاصيلها الرقيقة الى طفولة كانت تحلم وتغفو على بحر الوان الفنان. واما تجربة من مستوى طروحاته المتعلقة بأحداث تظاهرات تشرين، فرسم حنون الاحتجاجات التي تلونت بدم الشهداء، وأمل المتظاهرين، لكنها تغطت بأسود دخانهم عندما اهتزت كراسي السلطة من دوي شعار المظاهرات (نريد وطن) كما في الشكل

(11)، وعلى الرغم من سطوة الدخان وشراسة الرصاص لكن الفنان (هاشم حنون) لم يتخل عن بريق ألوانه، فرسم مجموعته بألوان نحلم بها وتاهت بينها وفي خضمها وجوه الثائرين بتعابيرها التي تمتد من مساحة الحزن الى مديات التحدي، ومن الحياة الى الموت شهادة. وتحيلنا اعماله الفنية الى اختزالات نحو الأثراء اعلامي بسمة جمالية قد تميزت بها صياغاته البصرية في المشهد الفني " ويظل عنده المفهوم الانساني رمزاً وتعبيراً رمزاً للدلالة على قضية الانسان الجوهرية وصراعاته في الوجود وتعبيراً عن الموقف النهائي لتلك القضية " (الربيعي ، شوكت، ص258)

شكل (11)
ثورة
الفنان/هاشم حنون

اما اعمال الفنان (عبد الكريم السعدون) فقد مزج بين الرسم والطباعة في اعماله الفنية، استعارة عمل الأختام ووسائل الطباعة المختلفة في انتاجها، و استخدام ألوان مختلفة مع بعضها بعضا ، وبعض الخامات المستخدمة المختلفة في طبيعتها، القادرة على التماثل مع طرائق التوصيل الجديدة ويدفع المتلقي للتفكير في استكشاف دواخل العمل الفني، إذ جسد الفنان المظاهرات وقمعها بالقوة و العنف بأشكال وحوشية مسننة بأسنان القرش ،كما يوضح تكالب المتسلطين على المستضعفين وقمعهم بوحشية دموية باللون الاحمر الذي يدل على الدم في الجرائم التي تستهدف الأبرياء وقد جسدها الفنان بدلالات تعبيرية ورمزية فنية وإعلامية فنتج عملا فنيا ذا اثراءا إعلاميا قد حمل وجسد كافة معاني الحدث (الزيدي، خضير، ص30). كما في الشكل (12)

شكل (12)
السلطة
الفنان /عبد الكريم السعدون

وان خطاب الفنان (محمود شبر) التشكيلي كان بأسلوب يعلوه تهديم الانظمة التقليدية والمعايير، في علاقات مفردات العمل و تحويله الى واقع يخضعه لتهشيم لا ينتمي لنظم في تشكيل كائنات بل يرتبها بفضاءات تعتريها سمة الخيال لكنه يلجئ الى تقييدها في عالمه المشحون بالألم كانت رسومات الفنان تحمل في طياتها ملامح رؤية جديدة، تتجانس فيها الانطباعات البصرية مع طبيعة السياق الشكلي للصورة، يستحضر الاثر الجمالي المهيمن بصيغته التعبيرية الذي يحاكي يوميات المواطن العراقي الذي يعاني ويلات الظلم والقهر وتظاهر ضدها واعلن احتجاجه ، والرسالة التي أراد أن يوثقها الفنان من ذاكرة جيل عاصر فضائع القمع الذي شوه الدمقراطية العراقية وغير معالمها إذ جسد الفنان العديد من الرموز و الدلالات في عمله الفني الذي عبر عنه بعبارة توسطت العمل بمباراة لا وديه بين فريقين احدهم المتظاهرون يستقلون عربة (التكتك) وهم يحملون علم العراق وراية الامام الحسين عليه السلام مع وجود دخان مسيلات الدموع والطرف الاخر الذي خرج بالضد من المتظاهرين كما جسد ايقونة إيواء المتظاهرين والذي اطلق عليه جبل احد ، نجد ان الفنان قد جمع عناصر الحدث بعمل فني من خلال الاثراء الإعلامي المتكامل(حسن عبد الحميد ،ص6) وكما في الشكل (13)

شكل (13)
الحرية
الفنان/ محمود شبر

ولقد عرف (علي رشيد) كيف يترك لنا مفاتيح أو علامات تمنع أبصارنا من التخبط. فاللون الأبيض في لوحاته لم يكن مرادفا لسهولة الرؤية ولكن لمصاعبها. وأضاف الفنان عدة لمسات خفيفة بالأسود أو باقي الألوان ليساعدنا على النفاذ من خلال جدار اللون الواحد. وبين سر قدمه الفنان للمتلقي متمثلا بالشخوص والأرقام فأشاع الوضوح وبين هما ومعنى اخفاه واخفى خلفه الكثير من الحكايات يمكن ان يفسرها الاخرون وفق رؤيتهم وهذه العلامات بمثابة دعوة للمشاهد ليخمن ماذا خلف دكتاتورية هذا البياض وهذه الشخوص، قادته تجربته وبحثه عن اكتشافات اسلوبية وفق صياغات شكلية إعلامية لكنها صيغت وفق رؤية شكلية تحمل ابداعا جماليا وإثراءا إعلاميا تميز بها اسلوبه ، فالتأمل الجمالي لأعمال الفنان تحمل طاقة فنية متجدده تجعل اعماله متحررة الذات من اي معوقات خارجية ، وجسد الفنان الاثراء الإعلامي برموز و

دلالات المظاهرة عبر توثيقه لتاريخ انطلاقها و ادراج شخوص المتظاهرين بتقنية الكولاج مع كلمات بحب الوطن بخطوط متمايلة مع سيادة اللون الأسود الذي يدل على الخطر الذي يحيط بالمتظاهرين (فاروق يوسف، ص41) كما في الشكل (14)

شكل (14)
الفنان/ علي رشيد

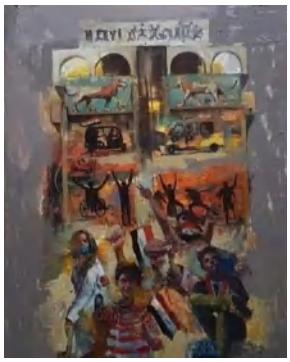
ويحاول الفنان (علي شاكر نعمة) في أعماله الفنية معالجة قضية إنسانية تتعلق بدور الذات وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي وكيف يمكن للذات ان تكون حرة في تشكيل صور الحياة ، والعمل الفني هنا يوثق الحدث اعلاميا وتاريخ ومرحلة بين الصدمة والرعب، تلك اللحظات التي تجسد فيه استنكاره لقمع المتظاهرين بأطلاق عليم قنابل المسيل للدموع مقابل شعار (نريد وطن) ، إذ عبر العمل الفني عن كما في الشكل (15)، عن الم المظاهرات التي يقودها الشعب تمثل المطالبة بحقوقهم كونها مجرد حقوق اساسية يجب ان يتمتع بها البشر ولهذا نجد ان الفنان قد تناول تلك الصرخة ضد الظلم التي عصفت وسجلت مواقف بطولية، واججت مشاعره مما جعله في صراع مع الذات لهذا وظف اشكاله ومضامينه الفكرية والشكلية لكي يحاكي الالام الناس و مواجعهم ويوثقها في لوحه فنية إعلامية (سجى العبدلي ،ص25).

شكل (15)
نريد وطن
الفنان /علي شاكر نعمه

ونشاهد ملامح المظاهرة في اعمال الفنان (ثامر الشيباني) إذ جسد في اغلب اعماله بثنائية الحياة والموت والخير و الشر بأسلوب درامي ملحمي تمثلت بمراجعة رمزية لتاريخ العراق وآثاره، وربما يعزى السبب لإختيار مثل هذه الموضوعات من قبل الفنان إلى أنَّه من المهتمين بتسجيل ما يدور في واقع المواطن العراقي وترجمت مطالبة ووحبه لوطنه مما أعطاه فرصة للتعبير بطريقة إنسيابية خلال العلاقات والصور والإشارات والرموز المشحونة بالعاطفة والقوة والرفض ، فالفنان اكد في مشهده التصويري بان العنف قد اجتاح المجتمع وحوله الى ظلام وان هذا الفكر لا يؤمن بالحياة، تاركا جراحا في جسد الانسانية لهذا نجد الفنان يستنكر الاعتداءات على ابناء بلده وما مر به من ظلم وسرقات وتحطيم ، فالموضوع شغل مخيلته وكان جادا في طرحه لهكذا موضوع ليسجله إعلاميا وجماليا (الربيعي ،طه خضير ،ص38) كما في الشكل (16)

شكل (16)
تكميم الافواه
الفنان /ثامر الشيباني

ونجد ان الفنان (نبيل علي) وثق في رسومه الكثير من المضامين مرسوم من الاحداث الجارية عن المظاهرات ،واللوحة تكونت من رسائل إعلامية ، وهي ما تعرّض لحظة القمع إذ قدمها الفنان قضية استنكارية ولتكون شاهداً على مرّ التأريخ، فالفنان "هو ابن بيئته ويتأثر بالأحداث التي تدور حوله وهو جزء من المجتمع، لذلك أنا أرى من واجبه أن يكون صاحب رسالة من خلال طرح أعمال فنية يعكس فيها ما يدور من أحداث سياسية، ، لأن من غير المعقول أن يتخذ الحياد، هنا يصبح فنانا متواطئا وغير حقيقي. لذلك على الفن أن ينقل الأحداث بكل حذافيرها ويحاول إيجاد حلول من خلال طرح أعمال فنية تؤثر في المجتمع" (صابر بن عامر، ص16) كما في الشكل (17)



شكل (17)
متظاهرون
الفنان/ نبيل علي

اما الاثراء الاعلامي في تجربة الفنان (عقيل خريف)تتحرك بإزاحة مفهوم العمل ضمن حقل الرسم او النحت لتفرز حالة من التجميع للمواد المستهلكة التي يعمد على اعادة بنائها وتشكيلها، وبما يمنحها ذلك الاشتغال امكانية التحول من صيغة مادية الى فضاء تضمين وبناء شكلي موحد، ولتستدعي طاقة تعبيرية عبر اختلاف الملامس والتكوينات من الخشب والحديد الصدأ وقطع من بقايا قنابل الغاز المسيل للدموع كإشارة واضحة لمكان التظاهرات مع كلمات متناثرة مقروءة تبين مطالب واحلام المتظاهرين، كما في الشكل (18) ،ان صيغة التلاعب بالتكوين عبر مفردة (البرميل النفط) الموائمة بين هذا العمل وتوظيفه من خلال ماده واقعية نقلت المدلول الافتراضي إلى واقعي واقصد هنا صفيحة البرميل كرمز دلالي للبلاء الذي ابتلى هذا الشعب المسكين الذي استحال من نعمة ربانية لنقمة بشرية. وجعله سبب لولادة كل المتناقضات في بلد كان يمكن ان يبقى رمزا حضاريا ينعم بخيرات تربة الرافين الخصبة وبلد للسواد وباد الزراعة التي انتجت، كان يمكن ان يكون مصدر غنى لكل العراقيين بديلا عن ثروة النفط التي فتكت به (محمد القاسم ،ص8).

شكل (18)
دخانيات
الفنان/ عقيل خريف

الفصل الثالث: نتائج البحث

4) لقد اعتمد الفنانون التشكيليون - وارتباط اشكالهم بما هو يومي وطارئ – على رسم الحدث المفاجئ من مواضيع لها قيمة إعلامية رافضة لكل اشكال القمع.

5) تعتمد رسوم المظاهرات الملامح السياسية ذات البعد الاعلامي على أحداث الصدمة لدى المتلقي التي يتم من خلالها جذب المتلقي للتركيز على الموضوعة الفنية ذات البعد الفكري الناقد للأوضاع السياسية

6) اعتمد الفن التشكيلي الحديث منطلقات معرفية أخذت مدياتها المضامينه والشكلية في تجسيد المظاهرات لصياغات التعبير للأشكال وتنوع المضامين آثرٌ كبير في الكشف عن دلالة الحدث

7) تمثل البعد الاعلامي بصورة واضحة لدى الفنان الحديث عبر اعطاء الصياغات الفنية الاحساس الديناميكي في اظهار الصراع الوجودي بين المجتمع والسلطة.

8) جسد البعد الإعلامي بعض مظاهر العنف على المتظاهرين في الفن بتأثير أو انعكاس للتحولات السياسية.. واستلاب حقوق الإنسان عبر ممارسات السلطة في الحياة.

9) تعزز الاثراء الاعلامي لرسوم المظاهرات عبر التوازن اللوني والايقاع في الكتل حيث تبتعد الاشكال عن الاطر المحدودة وترتبط بالاغتراب والتي توحي للمتلقي التأويل الدلالي للمعنى

10) كان للخطوط والاشارات العشوائية المتحركة بالمجز الفني المعاصر دورٌ في إيصال الخطاب الإعلامي للتعبير عن حقبة زمنية وارسال شفرات ورسائل الى المتلقي

11) عبر الفنان بواسطة اللون الأسود عن الحزن والموت إذ نلمح ذلك في كثير من الاعمال في الشكل المتوشح بالسواد من تعبيرية الفنان لا ظهار وحشية السلطة وظلاميتها

12) تكرس البعد الاعلامي في الاعمال الفنية التي يغلب عليها الطابع الحداثوي من خلال التكوينات التي تجسدت في السطح البصري لدى الفنان على وفق الية التكثيف والاختزال.

13) تمثلت البيئة المكانية والزمانية بثرائها الجمالي في تجربة الفنانين التشكيلين بوصفها مرجعاً فكرياً في تجسيد اعماله الفنية.

14) ساهمت الجوانب الاجتماعية في صياغة الموضوع الجمالي عبر اثراء اعلامي من اشارات ورموز لتبقيه على التواصل بالعالم المحيط والمتخيل والاستناد على رؤى بصرية تتمثل بأشكال مجردة او تعبيرية.

15) شكل الجانب النفسي للفنان الحديث بعداً وجودياً في تحسيد المظاهرات عبر تعزيز اثراء تجربته عاملاً موجهاً للأعلام في الصياغات الفنية التي تشكل صورة جمالية.

المصادر: يجب كتابة الهوامش وتسلسها حسب ورودها في المتن وليس على الابجدية

1. ال سعيد ، شاكر:جواد سليم الفنان والاخرون ،(دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1991).
2. ابراهيم إمام : ترجمة وسائل الإعلام والمجتمع ،(دار الفكر العربي ، القاهرة، 1995)
3. إبراهيم عبده : تطور الصحافة المصرية 1798-1981 ،(مؤسسة سجل العرب ، 1983)
4. أديب خضور: الإعلام الأمني، (المكتبة الاعلامية للنشر والتوزيع، دمشق2012،)
5. ألدليمي ، عبد الرزاق محمد : وسائل الإعلام والاتصال، (دار المسيرة، عمان، الأردن، 2012).
6. بلاسم محمد: عزلة الفن في الثقافة العراقية ، (جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ،د.ت).
7. البهنسي، عفيف: الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة،(الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009)
8. البياتي، ياس خضر: الاعلام الدولي والعربي، (دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1993).
9. جبار عودة: الاعلام الاذاعي والتلفزيوني ومبادئ الاخراج،(جامعة صنعاء، صنعاء، 2000)
10. جبرا إبراهيم جبرا: جذور الفن العراقي،(الدار العربية للطباعة ،بغداد، 1986)
11. جيهان رشتي: الدعاية واستخدام الراديو في الحرب النفسية،(دار الفكر العربي، القاهرة،1985)

12. حجاب ، محمد منير : وسائل الاتصال،(دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، 2008)
13. حسن عبد الحميد : الفنان محمود شبر صراخ الصمت المرئي، (جريدة المدى ، العدد(2787) ، 2015/5/4)
14. حسن عماد مكاوي: تكنولوجيا الاتصالات الحديثة في عصر المعلومات،(مطبعة كلية العلوم، القاهرة، 1984)
15. حسن كريم خضير: التضليل الاعلامي المعادي للعراق في ام المعارك الخالدة(،جامعة البكر، 1998).
16. الحلواني، ماجد: مقدمة في الفنون الاذاعية والسمعية البصرية، (مركز جامعة القاهرة، القاهرة ،2000)
17. خضير الزيدي : النصير ياسين: فاخر محمد العلامة الحية ،(امل الجديدة للطباعة والنشر ، دمشق ، 20015)
18. خضير الزيدي:صفاء السعدون يعيد قراءة تاريخ الدم وينزفه ،(جريدة الصباح، العدد (5502)، 2022/9/26)
19. الخميسي، موسى : تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى ،(دار المدى للثقافة والنشر ، العراق ، 2009).
20. الربيعي ، شوكت : لوحات وافكار ، (دار الحرية للطباعة ، بغداد ، السلسلة الفنية رقم (35)).
21. الربيعي ،طه خضير: اعلام الفنون في كربلاء ،(مكتبة الحكمة للطباعة والنشر ،كربلاء ،2012)
22. رحيمة الطيب عيساني:مدخل الى الاعلام والاتصال، (مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، 2014).
23. رفعت عيد سعيد : حرية التظاهر وانعكاس طبيعتها على التنظيم القانوني في جمهورية مصر العربية ،(دار النهضة العربية ، القاهرة ،2008)
24. الساموك صفد حسام،انتصار إبراهيم عبد الرزاق : الاعلام الجديد ،(الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، بغداد ، 2011)
25. سجى العبدلي: علي نعمة ، ارسم بالأبيض والاسود افراح الحياة واحزانها ،(صحيفة السياسة الكويتية ، العدد (416)، 2015).
26. السعدي ، غازي و منير الهور: الإعلام ،(دار الجليل للنشر، عمان، 1987)
27. سوسن نواف عدوان: إثر التلفزيون في سلوك الاحداث،(جامعة بغداد، بغداد، 1984)

28. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)،(عالم المعرفة ، الكويت ، 2001.
29. صابر بن عامر : نبيل علي يزاوج الألم بالأمل في لوحات سريالية ،(صحيفة العرب، العدد 5937 ، 2020)
30. عادل زيادات: الاعتبارات القانونية للبث الفضائي المباشر،(جريدة الدستور، العدد 11562، 1999)
31. عادل كامل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000).
32. عبد الجبار ولي: التطور التكنولوجي للراديو والتلفزيون وأثره في طرق الاتصال الجماهيري،(مجلة بحوث، العدد 4، بغداد، 1980)
33. عبد العزيز شرف : الاعلام ولغة الحضارة ،(دار المعارف ، القاهرة ، 2021)
34. عبد القادر فهيم شيباني: المحادثة الرقمية ومنطق الأهواء ، (مجلة أيقونات، الجزائر ،العدد3، 2011).
35. عبد المجيد شكري: تكنولوجيا الاتصال الجديد في انتاج البرامج في الراديو والتلفزيون،(دار الفكر العربي، القاهرة، 1996).
36. العلمي، رياض: الاقمار الصناعية، مجلة الخفجي،(الرياض، العدد 8، كانون الثاني، 1982)
37. الغانمي، عبد الجبار منديل : الإعلان بين النظرية والتطبيق ، ط3،(دار اليازوري العلمية ، عمان، الأردن، 2001).
38. الفار، محمد جمال: المعجم الاعلامي،(دار اسامة للنشر والتوزيع،عمان،2009).
39. قاسم محسن : فائق حسن ذاكرة اللون، (مطبعة الجواهري، بغداد، 2016)
40. اللطيف، حمزة: الإعلام، تاريخه ومذاهبه،(القاهرة، دار الفكر العربي، 1985).
41. ماشيللي ، جوزيف : التكوين في الصورة السينمائية ، ت : هاشم النحاس ،(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1983).
42. المجالي، رضوان محمود: أثر الحركات الاحتجاجية على الاستقرار السياسي،(مجلة دفاتر السياسة والقانون، الأردن، العدد (12) ،2015) .
43. محمد القاسم : جودة التجميع وإعادة اتشكيل عند الفنان عقيل خريف ، (صحيفة المراقب الثقافي : العدد 2948 ، 2022)
44. محمد ضياء الدين عوض : التلفزيون والتنمية الاجتماعية ،(الدار القومية ، القاهرة 2012)

45. محمد فؤاد مهنا: مبادئ واحكام القانون الإداري ،(منشاء المعارف، الإسكندرية ، 1975).
46. المعموري، مازن: كاظم نوير الغصن الذهبي في الرسم العراقي المعاصر،(تموز طباعة نشر توزيع، دمشق ،2012)
47. ملفين. ل. دليفر: نظريات وسائل الاتصال، ت: كمال عبد الرؤوف،(الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999)
48. ناجح المعموري: الفنان مكي عمران (الجسد يبحث عن ذاته) ،(جريدة المدى ،العدد (3638) ،2016/5/7).
49. نصار ابراهيم: مواقع التواصل الاجتماعي، العلاقات والقيم الاجتماعية بين الافتراضي والواقعي، (بوابة الهدف الإخبارية ، 2016 ، منشور عبر الموقع https://hadfnews.ps/post/19988)
50. نصيف جاسم محمد : مدخل في التصميم الإعلاني ، (مطبعة الاعلام ، بغداد ، 2002).
51. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية ، دراسة فلسفية جمالية ، ت ، فخري خليل ،(دار المأمون للطباعة والنشر ،بغداد ، 1987).
52. الهيتي، هادي نعمان: الاتصال الجماهيري في المنظور الجديد، الموسوعة الصغيرة،(دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998)
53. الوحيشي، كمال عبد الباسط: أسس الاخراج الصحفي،(منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، 1999).
54. وعد ابراهيم خليل: العنف في وسائل الاتصال المرئية وعلاقته بجنوح الاحداث،(جامعة بغداد، بغداد، 2003)