تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم

Interpretation of the mental image in ancient Greek sculpture

الباحث: كاظم علي كاظم أ.م.د. حسين هاشم عبد الواحد الياسري
Researcher: Kazem Ali Kazem Asst. Prof. Dr. Hussein H. A. W Al-Yasiri
ه:٠٧٧٠٤٠٣٣٨١٣ ه:٠٧٨١٧١١٧١٥٧
fine.hussen.hashom@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث

تناول البحث الحالي تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم الذي سلط الضوء على صور ذهنية واخرى بصرية عينية في النحت الاغريقي والتي جسدها وانجزها الفنان في اعماله الفنية، ليشكل بها صور بتجسيدات مختلفة حسب ثقافة المجتمع من معتقدات واساطير، تضمن البحث اربعة فصول عني الفصل الاول بالاطار العام للبحث والمتضمن مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي ماهو تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم، وهدف البحث الذي ينص على تعرف تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم، فضلا عن اهميته والحاجة اليه وحدوده الموضوعية والمكانية والزمانية التي انحصرت للحقبة (القرنين الرابع والخامس ق.م).

بينما تضمن الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة مبحثين عني الاول(مفهوم التأويل وبنائية الصورة الفنية) والمبحث الثاني(الصورة وتمثلاتها في الفن الاغريقي). اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث البالغ عددها (٥ انموذج) ومنهج البحث واداة البحث وصولا لتحليل نماذج عينة البحث ، وكما تضمن البحث الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ومن اهم النتائج التي توصل اليها البحث :

١. كانت الصور الذهنية في النحت الاغريقي القديم محملة في هيئتها الحسية والتصورات المصاحبة لها بمعطيات ميثولوجية عقائدية أوضحتها الأعمال –عينة البحث.
٢. تعددت مفاهيم للصورة بالمعنى المراد صياغته كفكر للتعبير والتمثيل والتشخيص وحتى التخيل.

ومن الاستنتاجات:

١– ان الفنان قام باستخدام مخيلته وما يتصوره عن الهه ومزجها مع الاوضاع السياسية التي كانت قائمة في ذلك الوقت التي يتعامل بها الناس يومياً.

الكلمات المفتاحية: تأويل . صورة . ذهنية . نحت . اغريقي

Abstract of the research

The current research dealt with the interpretation of the mental image in ancient Greek sculpture, which shed light on mental and other visual images in Greek sculpture, which the artist embodied and accomplished in his artistic works, to form images with

different embodiments according to the culture of society, beliefs and myths. The research included four chapters. The first chapter dealt with the general framework of the research, which included the research problem, which ended with the following question: What is the interpretation of the mental image in ancient Greek sculpture? The research objective, which stipulates identifying the interpretation of the mental image in ancient Greek sculpture, as well as its importance, need for it, and its objective, spatial and temporal limits, which were limited to the era (the fourth and fifth centuries BC). While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, two topics: the first (the concept of interpretation and the structure of the artistic image) and the second topic (the image and its representations in Greek art). Chapter Three (Research Procedures) included the research community and the research sample (5 models), the research methodology and the research tool to analyze the research sample models. The research also included the fourth chapter, the results and conclusions. Among the most important results reached by the research:

١. The mental images in ancient Greek sculpture were loaded in their sensory form and the accompanying perceptions with mythological and ideological data that were explained by the works - the research sample.

٢. The concepts of the image varied in the meaning intended to be formulated as a thought for expression, representation, diagnosis and even imagination.

Among the conclusions:

١- The artist used his imagination and what he imagined about his gods and mixed it with the political conditions that existed at that time, which people dealt with daily.

Keywords: Interpretation. Image. Mental. Sculpture. Greek

الفصل الاول (الاطار العام للبحث)

اولآ: مشكلة البحث

من المسلمات أننا لا نتعاطى مع الواقع كما هو، بل كما نراه، وما نراه نحن قد لا يراه غيرنا بالهيئة ذاتها، أو قد لا يرونه بتاتاً، والنجيمة الصغيرة التي نراها بالعين المجردة تبدو مختلفة في عدسات التلسكوبات العملاقة، وهذا يعني أن الواقع يُنقل إلينا بطرق مختلفة، ويعني أن الحقيقة قد تأخذ ألف صورة، وأن التأويل هو وسيلة الذهن في التعاطي مع المرئيات والمقروءات، وأننا في الواقع نتعامل مع صور ذهنية للأصل الخارجي، أنتجها لنا تأويلنا الذاتي للعالم.

والتأويل هو طريقة إدراك الموجودات ومنهج تلقي النصوص، وهو العمليات التي تتشكل وفقاً لها – وعن طريقها – الصور الذهنية التي تشكلها أذهاننا عن الناس والأشياء والنصوص والفنون المختلفة، حيث لا يخلو التأويل من العوامل الذاتية التي تسهم في إعادة إنتاج الوجود الخارجي في صور ذهنية ضمن العالم الداخلي لنا، فالصورة الذهنية هي جزء لا يتجزأ من خيال الشاعر أو الرسام أي أن الخيال له القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء أو

أحداث قد غابت عن متناول الحس إذ عندما تتعدد المعاني للصورة الواحدة يأتي دور الروح المترجمة للشكل من خلال أحاسيسها وفي المقابل تتطور اللغة أكثر بصورتها من ما يبتذله من جهد في اختصار معاني كلماتها، إذن فالصورة الأدبية أو الشعرية تصوغ مفرداتها في حركة محورية تحاكي عمل الخيال.

وإن الصوره الذهنية لم يكن لهما قوى متساوية في تأويلها في فن النحت الاغريقي الق لاديم، وبذا نجد نزعة النحات أنذاك تتجه نحو التوافق والتأليف بين الأسلوبين (الواقعية والذهنية) وبهذا التوجه سعى إلى إضفاء روحية إلى الواقع المادي. وهنا يتضح فاعلية التاويل بين الأشكال الذهنية التي تتحول بفعل إبداع النحات إلى حقيقة ملموسة، مما غدة الذهنية تشكل ماهو مميز في أعماله الإبداعية الأصيلة واحالتها الى الواقع، والتي تعد بمثابة تسجيل وتوثيق تاريخي لمعرفة سلوكيات المجتمع في ذلك الوقت.

وفي ضوء هذا التجاذب والتباعد والتنافر والتداخل للبني الشكلية والمضامينية في تأويل الصورة الذهنية ، تتجلى طبيعة مشكلة البحث الحالي بوصفها أشكالية تطرح نفسها من خلال التساؤل الآتي: **ما هو تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم؟**

ثانيا: اهمية البحث والحاجة إلية:

١- يساهم البحث الحالي في الوقوف على المرجعيات البنائية والفكرية للفن الاغريقي القديم.

٢- يفيد البحث الدارسين والمهتمين بالفن الاغريقي القديم على مستوى الدراسات الاجتماعية والتاريخية والأنثروبولوجيا.

٣- يسهم في بلورة قراءات تحليلية جديدة، تختص ببحث مفاهيم و أفكار ومعالجات تثري حقل الدراسات التاريخية التحليلية في ميدان الفن الاغريقي القديم على مستوى الأساليب والتقنيات والمعالجات الفنية لتقصي فهم تأويل الصورة الذهنية .

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف تأويل الصورة الذهنية في النحت الاغريقي القديم.

رابعاً: حدود البحث:

١. **الحدود الموضوعية:** الاعمال النحتية الإغريقية :
النحت المجسم ويشمل (الالهة ،الاساطير، الملوك، ابطال الالعاب الاولمبية)
٢. **الحدود الزمنية:** حقبة العصر القديم منذ عام ٥٤٠ حتى عام ٤٦٠ قبل الميلاد[١]
٣. **الحدود المكانية:** اليونان القديمة .

خامساً: تحديد المصطلحات:

١- التأويل

أ: لغة: تأويل: (اسم) الجمع : تأويلات و تآويلُ مصدر أوَّلَ، تأويل الكلام: تفسيره وبيان معناه إعطاء معنًى لحدث أو قول أو نصّ لا يبدو فيه المعنى واضحًا لأوّلِ وَهْلة تأويل الخبر تأويل الرُّؤيا: تفسيرها (الفقه) بيان أحد محتملات اللفظ على وجه التقدير والظّن[٢].

ويأتي التأويل في لغة العرب بمعنى التفسير أيضاً ، وهذا المعنى ليس بعيد عن المعنى السابق ، فالتفسير تأويل ، لأن المفسر يراجع نفسه عند الشرح والبيان ويدبر الكلام ويقدره ، ففيه معنى العود والرجوع[٣].

ب: اصطلاحاً: للتأويل معنيان : **أولهما:** مرادف للتفسير سواء وافق الظاهر أم خالفه وهذا ما يشير إليه الطبري في تفسيره فيقول: القول في تأويل الآية كذا وكذا، وقال أهل التأويل، واختلف في تأويل هذه الآية ونحو ذلك، ومراده من ذلك التفسير. وفسروا على هذا قوله تعالى: (نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِه) يوسف:٣٦، أي: بتفسيره. **ثانيهما:** هو نفس المراد للكلام، فإذا كان الكلام إنشاء، فتأويله نفس الفعل المطلوب، من فعل المأمور به وترك المحظور. ومنه ما جاء عن أم المؤمنين عائشة رضى الله عنها حينما قالت: كان رسول الله (يكثر أن يقول في ركوعه وسجوده) سبحانك اللهم ربنا وبحمدك اللهم أغفر لنا ، يتأول القرآن. يعني يتأول قوله تعالى: (فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ) النصر:٣. [٤].

التاويل إجرائيا:

هو محاولة إمداد النص الفني بممارسة نوع من التوسط بين العوالم المتأصلة فيه والعالم الواقعي مستعيناً بالسياق لحظة تداوله.

. الصورة:

أ: لغة: ص و ر– الصور :القرن، ومنه قوله تعالى (يوم ينفخ في الصور) وقيل: هو جمع صورة، اي ينفخ في صور الموتى (الارواح) وقرات (الصور) بفتح الواو والصور – بكسر الصاد لغة في الصور جمع صورة[٥].

يرى ابن فارس أن معنى الصورة هي (صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة خلقته والله تعالى البارئ المصور)[٦]، أي أن معنى المُصَوِّرُ (هو الذي يصوَّر جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها)[٧].

وقال صاحب الصحاح في معنى الصورة: (وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، التصاوير: التماثيل) وتتحقق الصورة بالتهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور: (صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الامر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث انه اتاه في احسن صفة)[٨].

ب :اصطلاحا: يعرفها صليبا في المعجم الفلسفي. ان الصورة هي الشكل الهندسي المؤلف من الابعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم كصوره الشمع المفرغ في القالب في شكل هندسي ومن قبل ذلك صورة التمثال والانف والجبل والغيم. فهي تدل على الاوضاع الملحوظة في هذه الاجسام الاستدارة والاستقامة والاعوجاج والصورة هي الصفة التي يكون عليها الشيء كما في قولنا ان الله خلق ادم على صورته[٩].

٣: الذهنية.

أ .لغة: الذَّهَنِيَّة : كلمة أصلها الاسم (ذَهَنٌ) في صورة مفرد مذكر وجذرها (ذهن) وجذعها (ذهن) وتحليلها (ال + ذهن + ية)[١٠]

ب .اصطلاحا: إن الذهنية تسهم في اتخاذ الفرد لقرارته واتجاهاته سواء كان ذلك سلبا أو إيجابا وهي بهذا (إحدى القوى النفسية أو البدنية التي تحدد اتجاهات الفرد وانماط سلوكه وهي قابلة للتغيير لأنها عملية ديناميكية تتغير وتتبدل بحسب تطور الواقع الاجتماعي وتغير الأوضاع الاقتصادية والظروف السياسية والثقافية، غير أن ذلك لا يعني بالضرورة فقدانها لصفة الثبات، سيما إذا كان الجمهور يعيش جوا اتصاليا تتوافق فيه الرسائل التي يتلقاها مع الصورة الذهنية التي يحملها ازاء الاشياء وهذا بالضرورة يؤدي إلى ثبات ورسوخ الصور التي تكونت سابقا)[١١]. والذهنية تمثيل منظم لموضوع ما في النظام المعرفي للفرد، وهي بنية تراكمية من السمات التي تميل نحو التجانس، فهي تمثل نموذجا مبسطا لبيئة الفرد وتنشأ من تلقي الفرد رسائل عن طريق الاتصال المباشر وغير المباشر[١٢].

الصورة الذهنية اجرائيا: وهي التي تتشكل في ذهن الانسان، وتعبر عن الصفات المثالية التي يتخيلها، ويبتعد بها عن الواقع ، وتعنى بتمثيل النواحي التي تربط الإنسان بخياله وأحلامه وعواطفه، إذ تتصف بالتجريد والرومانسية والمثالية، وتنطبق على النحت الواقعي اليوناني.

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول : مفهوم التأويل وبنائية الصورة الفنية

اولا: مفهوم االتأويل

تعني كلمة (Hermeneutique) التأويل ، فن تأويل النصوص وتفسيرها وترجمتها ، لاسيما النصوص المقدسة والكتابات اللاهوتية ، كما كان شائعاً في علم اللاهوت المسيحي ، وعليه يبين أوغسطين الهيبوني*" ، إن الفكر ينتقل من الدلالة الحرفية والأخلاقية إلى المعنى الروحي ، سواء في فن التاويل اللاهوتي أو فن التأويل الإنساني للعصور الحديثة، يتعلق الأمر بتأويل صحيح للنصوص واستخلاص معنى تنطوي عليه. وعليه يسعى فن التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى ، قصد الحصول على فهم جديد ومتجدد لمعنى اخترقته جملة الممارسات والأهواء والرغبات والمخادعات والمغالطات . وفن التأويل بهذا المعنى يحتمل كل الأوجه المعرفية والمنهجية والانطولوجية (الفهم ، المشاركة ، الحوار) . فضلاً عن أنه " يتمتع بقوة تطهيرية (force

Purificatrice) تجعله يحقق ويحدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية وخلاقة بعدما تآكل وتفكك وأتخذ كرهان ولعبة لغرض الذات وتمويه الحقائق عبر تاريخه المتبعثر والمتشظي "[١٣].

فن التأويل (Hermeneutique) يطرح إشكاليات جديدة ورؤى ومناهج متنوعة نظرا للمسائل التي أثارتها في تاريخها المعرفي والمعياري والتي تحتل اليوم الصدارة في ميدان الأبحاث المنهجية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والإنسانية، و لا يخفى على كل باحث في التراث الإنساني، ما لمصطلح التأويل من قيمة وحمولة دلالية عالية في الثقافة العامة، حيث بوأته أقلامها الذروة في شتى دروبها المعرفية، شرحا، وتأليفا، وبحثا في توسيع ممارسته وتفعيلها، كاستكشاف حدوده ولو من خلال النص الديني، الذي احتضنه تصريحا وتلميحا باستعماله على وجهه[١٤].

ولتقصي البعد التاريخي لمعنى الكلمة، حيث "ترجع اهمية كلمة التأويل الى التراث الاغريقي ، أي افلاطون وارسطو فضلاً عن كتاب اخرين ، وترتبط بتيسير ما ليس في طاقة الانسان وتحويله الى صورة مفهومة"[١٥]، وذلك يعني الاستعانة بوسائط الفهم التي تحمل معاني او مفاهيم كامنة ، يبحث عنها المؤول ، والتي تحتاج الى تشغيل دواخل الانسان ببعدها الروحي ، بما يسهم في تفعيل الجانب الحسي لديه ، يتداخل مع الجانب المعرفي ، كونه جزءاً من التجربة الانسانية بكليتها ، واثر ذلك في عملية التأويل بما يؤيد تجاوزه الجانب الميكانيكي والمنطقي في التجربة ، وهذا ما يمثل خاصية التأويل المهمة ، والتي تجعله لا يحتويه منهج ، وتجعله يتجاوز بديهية المظاهر الى عملية فكرية ذات منحى جدلي في التفاعل مع موضوعاتها ، من خلال رصدها لخواص موضوعها لا تخضع لمعيار ، وهذا ما يثبت صعوبة تحديد التأويل كمهمة ، او اختزاله بصيغة ما ، كونه يتحول الى موقف عبر اجراءاته ، يتجاوز المنهجية العلمية ، على وفق محددات ومعايير دقيقة ، الى صيغة التفاعل التي تتأتى على مفهوم التواصل مع الاشياء عبر الحوار ، ليخوض في حقيقة اعم من المنهجية العلمية ، ذلك لان ساحته تجربة الانسان الممزوجة بالاشياء ، وان كانت لها معالم واضحة ، فأنها لاتخضع لمقاييس ، او يمكن تقنينها لا بجزئياتها ، ولكن بشكل عام تحتاج الى فهم [١٦].

لذا فأن ذلك يدعم مفهوم الباحث ، فيما يجب النظر اليه من ان التأويل في مفهومه هذا يقودنا للتعامل مع نظم وآليات يتبناها التأويل بشكل يتوافق ومجريات العصر ، بحيث اصبح للتأويل منهج ونظام تأسيسي ، يتحول الشروط بما تتبناه من خواص لمفهوم التأويل وآلية اشتغاله في موضوعاته.

لذا فأن التأويل من ثم هو كشف وايضاح لغاية الوجهة الانسانية ، وهو محصلة او نتيجة لعمر تلك التجربة الطويلة الامد ، والتي تحتاج لاستراتيجيات ووسائل متعمقة ، فكان التأويل هو احد استراتيجياتها ، ووسيلتها المهمة في تجسيد عملية الالمام والاحتواء ، لفهم ما تتضمنه من جوانب روحية تميز الاثر الانساني الفاعل في دلالات المحيط ، غير ما يضيفه على الاشياء وفق ما تمليه اليته الحياتية ، لتكون استراتيجيته ووسيلته لفهم ممهد للموضوع ، قابل لأي متغير يطرأ ، على وفق ما يمنحه التأويل من افق للتعامل مع المؤول ، باتجاه المحيط ،

افق مفتوح يسعى من خلاله لإيجاد مقتربات ظاهرة ومضمرة ، يتم تفعيلها من جانب الموضوع لتثير فينا دوافع تحقق العملية التأويلية ، فما هو ظاهر يحتاج لفهم كآلية تعامل واشتغال تقودنا لتخمين ما هو مضمر ، او مفقود يحمل كأحد اوجه العملية التأويلية ، الذي يحاول ان يسترجعه المؤول، او يفترضه ماثلاً امامه ، كأثراء روحي للجانب الحسي العامل لديه [١٧].

بذلك تدخل العملية التأويلية، بتواصل عبر آليات انتقال ما بين الظاهر والمضمر لتحقيقها، فهنالك سعة ومجال للافتراض، وتحميل الموضوع ما يتوافق وطبيعته، وبذلك تتحقق مرونة في فهم واستيعاب الموضوع، على وفق مدركات المؤول ، وهنا يتحقق بالمعنى العام ، بتوسط حالة الفهم ما بين المعرفة التامة ونقيضها ، بحقيقة الموضوع وبأحتواء تلك الحالة ، والتأويل بمفهومه ، يبحث في تلك العملية عن المضمون الجوهري والمعنى الكامن ، بما يتجاوز الدلالات المحددة ، وهي مهمة عسيرة واداتها غير محددة او معيارية ، تتمثل بالفهم الذي يبحث عن توافق مع قصدية الفنان ، حيث يسعى التأويل فيها الى كشف ما هية التفاعل ، ما بين الموضوع والمؤول ، كأثر معادل لاستجابة المؤول لقيمة الموضوع وادراكه ، حيث ان " الادراك يعني التأويل ، والتأويل يعني ان تصف الظاهرة ثانية ، وفي الحقيقة التأويل يعني البحث عن تلك الظاهرة"[١٨]، ويتجاوز مفهومه المفهوم القديم بما يمثله من عملية تأويل اولية بسيطة لاتتجاوز حدود التفسير ، ولكن ما يحتمله المعنى في مفهومنا المعاصر هو اكثر فاعلية ، وتتشعب في الاداء ، لأنه يتجاوز عملية التفسير التي تستند على الفهم ولا تسبقه ، في سعيها لابراز فاعلية التأويل بشكل كامل ، بل ايضاح لعلاقة المفردات ، وفقاً لنظام بنائها ، وسببية الترابط ، حيث يقترب التفسير من الفهم اكثر من الشرح ، لذا فإن التأويل كإجراء فاعل ووظيفة يحتاج لاليات واستراتيجيات مهمة ومتشابكة في عمله.

لذا فأن التأويل يوجد حيث يحتاج العمل الفني الى تأويل يجعله حاضراً بمحاولته استرداد المعنى ، واعادة بناء مفهوم ظاهرته ، وهو بذلك ليست لديه معايير ثابتة ولا بديهيات او مسلمات يحاجج بها ، سوى الاستجابة للموضوع بعملية تجاذب ، لانه متعالي باستراتيجيته ببحثه عن ما هو لانهائي ، واستنباطه مفاهيم موضوعاته ، بتفحص مكامن الغموض فيها ، لذا فأن آلياته وادواته يستمدها من الاستراتيجية التي يشتقها من خواص موضوعة التأويل ، وبذلك يكون منهج عام في صورته خاص في ادائه "والحالة حتى ان فرضية الهيرمينو طيقا الفلسفية هي ان التأويل اجراء مفتوح لاتختزله اية رؤية "[١٩] من هنا نرى ان ما يؤديه التأويل ببعده الفلسفي ومنهجه الذي يميزه ، هو البحث عن المعنى من خلال الفهم الذي هو التأويل بمعناه الاوسع والاكثر رصانة ، كونه يتجاوز العملية التفسيرية ، باتجاه احتواء العمل وما يحيط به من مؤثرات ومتغيرات ، مولداً رحابة في التعامل .

ان الترجمة للمصطلحات ولدت تمايزات في الكلمة احدثت فجوة والتباساً في كيفية التعبير ، برغم ما توضحه لنا من انه علينا ان نميز بين التأويل ونظرية التأويل ،ولكن نحن في اعمالنا وبذلك فأن حل هذه الاشكالية يكون وفقاً لذلك مع موضوعة البحث ، لعسرها والتي هي بحد ذاتها اشكالية في حقل معقد برموزه ودلالاته التي تتجاوز حتى الرموز كونها ليست السنية ، تستند الى نصوص ، مما يمنحها ركيزة لتحقيق وظيفتها ، يتجاوز فيه عقبة

موضوعة بما يتجاوز دلالة او قصدية الفنان حسب ، الى خوض مفهوم احتمالية اكبر بأثر ما يتولد على سطح العمل من نتاج يؤدي الى صيغ تأويلية ، توازيه وتعادله ، وبذلك يحقق الباحث مفهومه وفق وجهه الاجرائي والفلسفي بما يتوافق وحقل الاختصاص ، الذي يتطلب كشف علاقات متداخلة للعملية الفنية ، التي تتمخض عن عمليات فكرية تشتت المعنى وتقصيه ، وتنفي الموضوع[٢٠] .

لتحديد دور المؤول من خلال تواصله مع العمل الفني الذي يكون قد تكامل وفقا لقصدية الفنان وحضوره بشكل مرئي امام ذات المؤول الذي يمتلك افتراضاته الخاصة وخواص معرفية متفاوتة ما بين ذات واخرى عبر عملية تواصل بين المؤول والقيمة التعبيرية التي يسفر عنها العمل الفني بكليته نجد بروز مجموعة من الاشكاليات ممثلة بالطاقة التفسيرية التي يسفر عنها العمل الفني بما تؤديه مفردات العمل الفني من ترابط وتواصل في تحديد معنى محدد او مجموعة من المعاني بما تتيحه سمات شكلية تكون ذات حضور فاعل اكثر من غيرها بما يتيح للمؤول فهم العمل الفني وهذه العملية مبررة في اسس بناء العمل الفني حيث تكون هناك عناصر رئيسة واخرى ثانوية لذا" فان اية سمة يمكن ان يشير اليها المرء بانها احدثت هذه الاستجابة او تلك هي نفسها نتاج لاطار تاويلي معين وهذا اطار يخلق المعطيات والاستجابة ويولد العمل من القاع" [٢١]

لذا فان السمات الشكلية ذات الاثر الاولي في التواصل مع المؤول تتيح له كشف استراتيجية التشكل في العمل الفني، عبر عملية تفسير للعلاقات الرابطة بين مفردات العمل الفني بما يسهل عملية الاحالة الى الفهم والدخول في عملية فهم الية النظم التي تحيل لمعنى ما، او مجموعة معاني، كما في الفن الحديث الذي لا يحيل لمعنى محدد بل يوحي الى معنى ما او عدة معاني يسعى المؤول لتشخيصها وفهمها عبر عملية تواصل في الفهم باثر ما يحصل من استجابة لفعل الفهم ، وهي مهمة هيرومينوطيقية باساسها كونها تعتمد اليات فهم استراتيجية العمل الفني التي تصل لعملية التواصل مع ما يتم تاويله فالمؤول يدرك العمل الفني بتاويله ثم يتواصل معه بقصدية اساسها التعرف وفهم لما تحتويه من معنى كامن وما يحيل اليه او لوحي له وبالتالي قد تحدث اشكالية من قبل المؤول في تطويع مفاهيم العمل الفني لما يتوافق وغايته عبره عملية التواصل مع مفرده على حساب اخرى او من خلال مستوى الوعي وادراك حساسية العلاقة بين المفردات في البناء الداخلي للعمل الفني وبذلك فان ذات المؤول قد تعرض شروطها لتحيل فهم موضوعة العمل الفني خارج نطاق ما قدر له وبذلك تتسع الفجوة ما بين المؤول والفنان[٢٢].

إن التفسير هو احد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني ، والتأويل بقدر ما يستمع بفهم أفضل لمجموعات السيرورات التاريخية والاجتماعية ، لكن التحليل لا يستنفذ كل جوانب العمل الفني ، وأحيانا لا تتوصل حتى إلى ملامسته ، إن هذا التحليل ما هو إلا خطوة أولى لابد منها للوصول إلى العمل الفني ، والشيء الاساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبرَّ الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الفني [٢٣].

ومن المتفق عليه، منذ أفلاطون وحتى الآن أن الناقد وسيط بين الأثر الفني والملتقي، وقد كانت الاختلافات الأساسية بين مذهب نقدي وآخر ، تدور حول ما يمكن أن يجيء به الناقد من واقعه ومن موقفه النقدي والوجودي عند تعامله مع النص البصري ، فمرة يكون دور الناقد التطبيقي هو انارة النص البصري من داخل النص فقط : دون الاستعانة بأرشيفه الثقافي الخاص من قيم فكرية واجتماعية واقتصادية ، ومرة يقال ؛ أن النص البصري لا يمكن فصله عن ذات مبدعة ، ومرة يقال أن النص البصري لا يمكن فصله عن الواقع المادي الاجتماعي الاقتصادي الإيديولوجي الذي أنتجه ، اي تلك التفسيرات التي تتفق جميعا على أن وظيفة الناقد هي إنارة النص البصري سواء جاءت من داخل النص البصري أو من الخارج وتقريبه للملتقي [٢٤]

ثانيا: بنائية الصورة الفنية

الصورة ذلك المصطلح المترامي، الذي استعصى على المحدثين وقبلهم القدامى في تحديده و ضبط مفاهيمه، رغم ما يملكه من أثر في الألفاظ و الدلالات، ان محاولة تتبع مفهوم الصورة لدى النقاد و البلاغيين تبدوا لوهلة مما يمكن الإحاطة به في بحث أو دراسة أو مقال، إلا أن كنه هذا المصطلح ما زال غامضا، ينظر إليه كل ناقد، من خلال مشاربه الثقافية، ومذهبه الأدبي ، ومن هنا جاءت الدراسات النقدية متباينة في فهمها، كما جاءت تطبيقاتها مختلفة في مناهجها ونتائجها[٢٥].

اهتم البلاغيون و النقاد المحدثون بتحديد مفهوم الصورة، ورغم اختلافهم على كونها تقع في الألفاظ، أو بين طيات المعاني إلا أنّ القدماء منهم اتفقوا في تعريفها على الجانب الشكلي، فربطوا بذلك بين الصورة و الشكل، أما المحدثون فتعددت آراؤهم حولها، و حول أنواعها و مدى تأثيرها على دلالة النص.

وتتسم عملية تعريف مصطلح الصورة في الأغلب بالغموض وعدم الدقة في آن، فمفردة الصورة من حيث المفهوم "غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة. وفي ظل الغموض وعدم الدقة عانت الصورة اضطرابا في التحديد الدقيق حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين، وتعود أغلب جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة إلى حملها الدلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي[٢٦].

تداول مصطلح الصورة في علوم متباينة، واختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي تدرسه، واتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، وكل ذلك يؤدي إلى صعوبة وضع تعريف واحد محدد [٢٧].

هناك تحديد للصورة في تحري العلاقة الوثيقة بين كل هذه المفاهيم والصورة الأدبية، ومن هنا أضحى من الشائع في سياقي النظر والتحليل النقديين استعمال مقولات: (الانعكاس) و (التمثيل) و (التعبير) و (التشخيص) المفضية كلها إلى إنتاج شتى الظلال المعنوية لمقولة الصورة. لكن تبقى ولا شك مأرب جليلة في التأني مجددًا

لحد (الصورة)، ليس على جهة التدليل على رجحان دلالاتها النظرية، في فهم الجمالية الأدبية والفنية، بل بوصفها معيارا ملتبسا مستعصيا على الضبط، ومولدًا قدرًا غير يسير من التعقيد [٢٨].

تنقسم الصورة من حيث تركيبها إلى صور مفردة و صور تركيبية ، فالمفردة ما جاءت بسيطة التكوين كالصورة المتولدة في ذهن المتلقي عن طريق التشبيه أو الاستعارة، أما الصورة التركيبية فهي ناتج صورتين أو أكثر، يحيل بعضها إلى بعض ، و تتفاعل فيما بينها لتكوين صورة أكثر عمق وخصوصية وهذا التقسيم مما يطول الخوض فيه ولعل ما يعنينا في هذا المقام أن نبين أنواع الصورة من حيث منبعها وتأثيرها في متلقيها. وتنقسم بهذا المنظور إلى صور ذهنية وصور حسية، الصور الذهنية تشمل كل الصور الرمزية أو الأسطورية و الصور المتشكلة من أركان البيان من تشبيه و استعارة و كناية و مجاز، و كذا ما جاءت به الأسلوبية الحديثة من خيال وعاطفة[٢٩]، أما الصور الحسية فهي التي تُستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي و المجازي، و الحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصور من معان و دلالات، غير أن الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية[٣٠].

وان عناصر بناء الصورة الفنية هي المكونات التي يعتمد عليها الكاتب أو الفنان لتكوين صورة فنية متكاملة ومؤثرة. تتنوع هذه العناصر وفقًا لنوع الفن (أدب، تصوير، رسم، موسيقى...)، ولكن في سياق الأدب والشعر، تشمل العناصر الأساسية[٣١]:

الخيال: الخيال هو جوهر الصورة الفنية، حيث يبتكر الكاتب صورًا غير مألوفة تمزج بين الواقع المجاز.

المحسوس والمجرد: يعتمد بناء الصورة على الجمع بين العناصر المحسوسة (مثل الألوان، الأصوات، الروائح) والعناصر المجردة (مثل المشاعر والأفكار) لتوصيل المعنى بشكل أعمق.

التشبيه والاستعارة: تُستخدم الاستعارات والتشبيهات لإضفاء جمال على الصورة وتوضيح المعنى عن طريق المقارنة.

التضاد والتوازن: يمكن استخدام التناقض بين العناصر أو التوازن بينها لإبراز جمال الصورة وإيصال فكرة قوية.

الإيقاع الموسيقي: اي الأدب، يلعب الإيقاع الصوتي (مثل السجع والجناس) دورًا في إضفاء انسجام وجمال على الصورة الفنية.

التعبير الشعوري: يرتبط بناء الصورة بالتعبير عن المشاعر بشكل يجعل القارئ يتفاعل معها، سواء كانت مشاعر الفرح أو الحزن أو التأمل.

الوصف والتفصيل: التفاصيل الدقيقة تضفي على الصورة وضوحًا وتجعلها أكثر حياة، سواء كان ذلك في وصف شخصيات، مشاهد طبيعية، أو مشاعر.

الرمزية: يمكن استخدام الرموز لإيصال معانٍ عميقة تتجاوز المعنى السطحي للنص .هذه العناصر تعمل معًا بشكل متناغم لتشكيل صورة فنية قادرة على التأثير وإيصال المعنى بشكل جميل ومؤثر.

وان للصورة الفنية اليات لمعرفة قراءة العمل الفني، ينبغي معرفة اللغة التي يتعامل بها المشتغلون والمختصون في مجال الفن التشكيلي، بدءاً بلغة القراءة، والقراءة تعني الخروج من الشواهد الظاهرة المباشرة، إلى الكشف عن المستور والمبهم، ذي الصفة الإيحائية، الباطنة وذلك لاستخلاص نتيجة في إطار ما تدور حوله الصورة، وما تتضمنه من عناصر، وما تخفيه من رموز أو دلالات[٣٢].

وتتوقف قراءة العمل الفني على درجة دراية المتلقي بالفن وقيمه، وعناصره وتأريخه، وبالحركات والمدارس الفنية المختلفة، ووعيه بالبيئة والتراث، ومستوى الوعي الثقافي، والمعرفة بالظروف السياقية السائدة، والقيم الدينية داخل المجتمع المعني. لأجل معرفة الرموز والدلالات والمعاني الإيحائية، وفك شفراتها.

والقراءة نوعان: أفقية تعتمد على ما تمليه الصورة من حدس مباشر على العين لمعرفة ظاهر الأشياء. وعمودية تخترق حدود المباشر لتكشف عن المعني. ويمكن قراءة الأثر الفني تشكيليا كما تم تداوله في بعض المواقع التشكيلية راضيه عبر طرق عديدة، حسب الغرض من كل طريقة.

أولاً: بعرض وتقديم يُعرف الفنان – العنوان – تأريخ الإنجاز – الأبعاد – المجمل ومكان الحفظ، بجانب نوع العمل الفني، وموضوعه المطروح[٣٣].

وثانياً : بتحليل اللوحة ودلالاتها وبعرض وتحليل الخصائص التقنية التفاعل بين المواد والأدوات البنية والتكوين – الرسم الخطي – الألوان والإضاءة فضائية العمل الفني – التأويل ومحاولة فك الرموز والدلالات[٣٤].

إن لغة الفن التشكيلي لغة بصرية، يتعامل معها كل البشر بمختلف ميولهم، واتجاهاتهم العامة والخاصة والنوعية. وتعرض مشاهد هذه اللغة أمام العين. وهنالك يتم الاستعانة بالخيال، ويتم إعمال الفكر، وشد الانتباه عن طريق الأشكال والألوان والمضامين وغيرها، وأن أساليب وأنواع الصور التشكيلية متعددة منها: التمثيل من الواقع الاستعانة بالخيال والأحلام الرسوم التعبيرية، الإيضاحية الصور المتحركة، والمنحوتات والأيقونات وغيرها[٣٥].

أن مجمل الدلالات التي تثيرها لغة الصورة ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعان بارزة ومثبتة في أشكال لا تتغير، وإنما هي أبعاد اجتماعية وفطرية إنسانية، وقيم كبرى ظلت الفلسفات القديمة وما زالت تبحث فيها، وهي الحق والخير والجمال باعتبارها صناعة عقلية بشرية بحتة، ترعرعت في ظل التجربة، والتاريخ والأحداث، ويلعب

فيها الإدراك Perception ، دوراً مركزياً باعتباره نقطة التقاء المعرفة بالواقع عن طريق العقل في تحديد دلالات ومعاني المدركات الحسية[٣٦].

ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالتها السابقة، والأشكال الهندسية – مثل المربع أو المثلث أو المستطيل أو الزوايا لها دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي الفضاءات مقتطعة من كون لا حد له، فالمخاطب الثقافي هو الذي يحول الوجه والإيماءة والعضو إلى بؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها[٣٧].

أما إنتاج الصور فيتم أيضاً عبر طرق متعددة منها: التصميم والرسم، وضع الضربات، والحفر والنقش وقطع ورسم الخطوط، والرسم والغائر والبارز، وفاتح وقائم اللون، والتطعيم، والتنقيط، غيرها. وهنالك أنواع من الصور التشكيلية، وبعض من سمات الأعمال الفنية الأسلوبية التقنية بمختلف مدارسها – الواقعية والتعبيرية والتجريدية، وتشمل المناظر الطبيعية، والعمل التكويني التاريخي والديني، والزخرفي، بجانب الأيقونات الإضاءات، والجداريات، والأفلام، والرسوم المتحركة وغيرها[٣٨].

وإن مسيرة المعرفة كانت مترافقة على الدوام مع زيادة الثراء التخيلي والتراث البصري على طول التاريخ. فذكر أرسطو : أن التفكير مستحيل من دون (صور)، فالصورة كانت دائماً عنصراً تحريضياً في الانشغالات الفلسفية، ومدخلاً حتمياً للإجابة عن سؤال الماهية التي تعني هيئة الشيء، حيث يتجلى بقاء الأشياء في استمرارها وبقائها، وما يبقى منها يتم الكشف عنه في فكرة الصورة[٣٩].

فالإشكاليات أو الصراعات التي تواجهها (الصورة) في تناقضها مع ذاتها، أو مع المتغيرات من حولها، هي تحديات الفن التي واجهها في صعوده، وتتاليه لبناء الرؤية الإنسانية، وتطورات روح الصورة. وبالمقابل، فإن من المستحيل اعتبار القصد من الفنون قصدًا مستقرا أو أنه يسعى إلى هذا الاستقرار، وهذا ما ينطبق على أحوال الصورة في تحديداتها التي قد تقود أحيانا للتطابق مع الواقع، الذي يمتد إلى ما وراء المدركات الإنسانية التي نبلغها بتأمل الوجدي لظاهرة الفن[٤٠].

البحث الثاني: الصورة وتمثلاتها بالفن الاغريقي

"إن الأسطورة في حياة الإنسان يرجع إلي أنه حين وجد نفسه مضطرا لمواجهه العالم حوله لم يسعه إلا للتأقلم وارضاء البيئة المحيطة به باستجابات بدنية إيجابية مثل قدح شظايا الصوان لاستخراج النار وحرث التربة الزراعية وصنع المركبات ؛واخرى سلبية مثل شتي الطقوس السحرية وإلى جانب ذلك مضى يلتمس طريقة لفهم مايحيط به من ظواهر ؛ وقد كان علية ان ينهج أحد المنهجين ، فإما أن يعمل عقله ويقدح زناد فكره فيما حوله من وجود وإما أن يترك لخياله العنان فإذا أخذنا ظاهرة المطر مثلا نجد أن خيال الأنسان البدائي الذي ابتكر الأساطير لايعبأ أن يكشف أسباب المطر ولكنه يحاول تصوير العملية بأكملها فقد يبدع خيال مبتكر الأسطورة صورة ذهنية

لكائن أو كائنات تسكب الماء من خزائن فوق الأرض وتختلف طبيعة أشكال تلك المفرادات مثل الكائنات والخزائن من وقت لأخر ؛ وهكذا يمكننا ان نعرف الأسطورة بأنها : محصلة نشاط المخيلة البدائية المبني على حقائق الخبرة والتجربة في الحياة[٤١] .

وجاءت الأساطير الإغريقية غنية بكم هائل من العوالم الخرافية التي يسكنها الألهة والمسوخ والحوريات والعمالقة ؛ ذلك أنه يكاد يستحيل أن تتقبل عقولنا تلك القصص الاسطورية علي انها حقيقة تاريخية خالصة أو جزئيات من أحداث تاريخية أعترتها المبالغة ؛فإن أكثرها أحداث مستحيلة الوقوع[٤٢].

كما إن المعتقدات الدينية التي تلعب الأسطورةُ دوراً أساسياً في تثبيتها وترسيخها تبقى، في النتيجة، صوراً وأفكاراً على هذه الدرجة من الوضوح أو تلك. ولكن هذه الصور والأفكار لا تصنع ديناً، بالغاً ما بلغ من وضوحها واتساقها، إلا عندما تدفع إلى سلوك وإلى فعل؛ فيتم بذلك الانتقال من حالة التأمل إلى الحركة، ومن التفكير في العوالم القدسية إلى اتخاذ مواقف عملية منها؛ فنتقرب إليها، أو نسترضيها، أو نسخِّر قواها لصالحنا، فإذا كانت المعتقدات، وما يدور حولها من أساطير، تضعنا في موقف ذهني من القدسي فإن الطقس يضعنا في موقف عملي منه، في حالة فعل من شأنها إحداث رابطة واتصال، فمن خلال أداء حركات معينة ورقصات إيقاعية وتكرار صيغ كلامية ذات أثر خاص على النفوس يمكن للأفراد المستغرقين في الأداء الطقسي الجمعي الانتقال إلى مستويات غير اعتيادية للوعي، يشعرون معها بتلاشي الحدود بين العوالم الدنيوية والعوالم القدسية[٤٣] كما في الشكل (١).

شكل(١)

وكذلك اهتم اليونانيون القدماء بربط جذور الألعاب الأولمبية بالأساطير. نُسب أصل الألعاب إلى الآلهة خلال فترة الألعاب القديمة، واستمر تنافس الأساطير لتحديد المسؤول الحقيقي عن نشأة الألعاب مع أن حل هذه التقاليد الأصلية أصبح شبه مستحيل، نشأ تسلسل زمني وأنماط تساعد الأفراد على فهم القصة وراء الألعاب. يقدم المؤرخ اليوناني بوسانياس قصة عن هرقل الداكتيلوي (يجب عدم الخلط بينه وبين ابن زيوس والإله الروماني هرقل) وأربعة من إخوته، بايونيوس، وإبيميديس، وإياسوس وإيداس، الذين تسابقوا في أوليمبيا للترفيه عن المولود الجديد زيوس[٤٤]. توج المنتصر بإكليل من الزيتون (الذي أصبح رمزًا للسلام)، ما يفسر أيضًا فترة الأربع سنوات، إذ تُقام الألعاب كل خمس سنوات تقريبًا (تُعد السنوات عدًا ضمنيًا). شاركت الآلهة الأولمبية

شكل(٢)

الأخرى (سميت بهذا الاسم لأنهم عاشوا بصورة دائمة على جبل أوليمبوس) أيضًا في مسابقات المصارعة والقفز والجري والمنافسة الرياضية وغيرها من الالعاب يترأسها حام المدينة كما في الشكل(٢).

وعطفا على ما ابتدأنا به الكلام، نقول إن اتخاذ الصورة مرآة تعكس بعض الأفكار هو الأساس الذي بني عليه الأدب وتطور لاحقا ليعبر أو يعكس كالمرآة للإنسان، يعكس صراعاته العوالم الأشد غموضا له والصورة هي ما توفر لنا أن نقول ما لا يقال ونكسر محظورات السلطة والقيم والأعراف المتحجرة وتتيح لنا إمكانية أن نظهر المطمور في الأعماق البعيدة لأنفسنا. فالأدب هو المرآة العاكسة للواقع أو المتصورة له وفي كلتا الحالتين، كانت الصورة هي الجوهر الأسمى الذي بني عليه الأدب بمختلف أجناسه.

كان الظن عند الاغريق قبل ظهور فلاسفتهم العظام – ان الفن ناتج عن حافز فطري بالنسق في الانسان نشا عنه الشعر والموسيقى والفنون الاخرى ، وهذا مايسمى بنظرية الالهام ، "حيث تفسر هذه النظرية عملية الخلق الفني بارجاعها الى نوع من الوحي او الالهام ، فالفنان يستلهم عمله الفني لا من عقل واعٍ او شعور ظاهر او مجتمع معين ، او تاريخ فن سابق ، وانما هو يستلهم هذا من قوة الهية عليا ، او من وحي سماوي خارق[٤٥] ، حيث ان هذه النظرية تؤكد على ان " اصالة الفنان اصالة كلية ، وكانما هو مخلوق الهي ، مادام فنه غير متأثر بفن انسان اخر ، وغير ناتج عن مجتمع او تاريخ ، وغير خاضع لقوانين ، وهو هبة الهية تحدث في ذهن الفنان فجأة دون سابق انذار ، مما يصعب تفسيرها او تحديد خصائصها او مقارنتها لانها الهية "[٤٦]، وترى هذه النظرية " ان الفنان فئة من الناس انفردت بملكات من عطاء الالهة ، وانهم فيما ينتجون انما يستعيدون ذكرى مرحلة – قبل هذه الدنيا – عاش فيها الانسان قريبا من الارباب يتامل عالمهم العلوي ومافيه من جمال ومثل وقيم ، وجاء من ذلك تشوق الانسان – بعد ان سكن الارض – الى تمثيل الجمال الذي عايشه[٤٧] .

فخلف لنا الفنان الاغريقي شتى انواع الصور الذهنية منها لمشاهد الرسوم الجدارية ، ستظهر ان هذه النشاطات التشكيلية هي تركيبات واعية، تسيطر بها ذهنية الفنان على اعادة وتنظيم نظم المكونات، على وفق انساق محددة في بنيته الذهنية، القائمة على مرجعيات معرفية، ترتبط ببنائية الفكر كما وكيفا[٤٨]. ذلك ان الوعي والقصدية والخبرة الجمالية في آلية عمل الذهن، كانت تنطلق مما هو ذاتي واجتماعي وروحي. ذلك ان العقيدة الدينية الاغريقية في زمانها ومكانها، تتحدث عن اشكال فنية قد لا تكون موجودة دونها، فبنائية الصور الاغريقية التي

شكل(٣)

نعجب بها اليوم، والتي لم تمت بموت الايديولوجية الفكرية التي اوجدتها، تعني لنا اكثر من موضوعات وحجوم رتبت بنظام معين، انها اعمق تجارب لنا مع الفن[٤٩] كما في الشكل (٣).

سعى الفكر الاغريقي في نظام الاشكال الالهية والملكية والبشرية الى تحطيم الصورة الايقونية، وبقصدية تبغي توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنائية العلاقة بين الدال والمدلول، وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية الى شكله الجوهري الخالد، الذي يبغي العموم واللامحدود في دلالة الرمز. وفي ذلك نوع من التسامي فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطني للحقيقة، ذلك ان الفنان كان يحرر الشكل الانساني من حالته البشرية ويوحد مع اشكال الالهة، لتوضيح تمظهر الانسان بمسحة الهية، ويحرر الالهي من غيبيته الى دلالة محسوسة، حيث تدعو الحاجة الى التحرر من الانموذج، وصولا الى البناء الرمزي الخالص في مخاطبة القوى الماورائية التي يصعب التكهن بطبيعتها، في بنية مترابطة تخضع لقوانينها ونظمها الخاصة. وتستند الى كم متداخل من العوامل السايكلوجية والمايثولوجية والحاجات والمتطلبات الاجتماعية ذات الطبيعة الروحية. باعتبارها تمثلات هذه المدلولات او اشارات او تلميحات اليها[٥٠]. وهذا ماسعى الية الفنان الاغريقي لتجميل ادواته واغراضه المنزلية بشتى انواع الصور الذهنية وكما في الاشكال (٥، ٦)

شكل(٥)

شكل(٦)

في نفس الوقت، كان يعيش في أثينا رسامون كثيرون، رسموا على جدران الابنية صورا ذهنية لم يبق من رسوم الإغريق القدماء سوى القليل. الألوان المستخدمة سوف تتحل وتبهت ثم تختفي للأبد. لم يبق أيضا سوى بعض القصص والحكايات عن فنانين رسامين عظام إغريق عاشوا قبل الميلاد، لم يكن يدور بخلدهم أننا الآن وبعد آلاف السنين، ربما تكون القصص بها بعض المبالغات، لكن هذا يجعلها أكثر إثارة ومتعة[٥١]. كما في الشكل (٧).

الشكل (٧)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. التأويل يمثل استراتيجية التواصل مع تعقيدات الحياة الغامضة بالاستعانة بوسائط الفهم التي تحمل معاني او مفاهيم كامنة باثر انساني، كون التأويل هو نشاط انساني يتجاوز الجانب الميكانيكي وهي خاصية التأويل المهمة التي تحوله الى موقف عبر اجراءاته، ساحته التجربة الانسانية الممزوجة بالأشياء وهو احد استراتيجياتها.

٢. يقوم المؤول باستحضار مكونات النفس وفرزها إلى الوعي لتصبح ظاهرة للعيان، والفكر جعل المخيلة مولدة للوعي، وبذلك فأن التأويل ملكة خلاقة تسمو على جميع القدرات البشرية، فهو يزيد الفنان بالقدرة على تغيير معالم الواقع وتخليصه من موضوعيته وتتداخل فكرة الخيال مع المخيلة المرادفة للحلم.

٣. العمل الفني مرتكز اساسي للمؤول كونه وجود ممكن ونتاج الفنان ووعي المؤول للمبررات التي تعينه على فهم دلالة العمل الفني عبر التواصل الذي هو الالية التي يعمل بها الفهم في تفاعله مع العمل الفني كاستراتيجية للتوافق وسمات العمل الفني التي تحدث الاستجابة تبدا بتشكيل استراتيجيات التأويل لدى المؤول.

٤. ظهرت الصورة كدلالة اشارية او رمزية او واقعية بصياغات فنية مختلفة.

٥. للشكل دور مهم في صياغة الصورة الفنية بأنواع مختلفة منها الادمية او الحيوانية او النباتية بصورة عامة.

٦. يرتبط الذهني (المتخيل) بالواقعي وبعلاقة متينة كون أن المتخيل يُحيل إلى الواقع ويستند إليه. والواقع يُحيل إلى ذاته.

٧. أثرت العقيدة الدينية والاسطورة من فعاليات وممارسات طقوسية وشعائر دينية بشكل كبير على بنية المتخيل الفني في اليونان القديمة.

٨. استخدم النحات الاغريقي القديم في اليونان القديمة التاريخ الأسلوب الواقعي والمتخيل بشكل نسبي في أعماله الفنية.

٩. تميز الفكر الديني في الحضارة الاغريقية القديم بتعدد الآلهة.

الدراسات السابقة

بعد الاطلاع على البحوث المنشورة وغير المنشورة في مواقع الانترنيت والرسائل والاطاريح لم يجد الباحثان دراسة سابقة تخص عنوان ومشكلة وهدف البحث الحالي على حد علم الباحثان.

الفصل الثالث(اجراءات البحث)

اولا- مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث على مجموعة من المصورات النحتية الاغريقية القديمة والتي توصل اليها وذلك بالاطلاع على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر الاجنبية والعربية ومواقع شبكة الانترنيت لما لها صلة بموضوع وحدود البحث.

ثانيا – عينة البحث

قام الباحثان باختيار عينة البحث والتي بلغ عددها (٥) نماذج من المجتمع الذي تمكن الباحثان من الحصول عليه تحقيقا لهدف البحث وفقا للمسوغات الاتية :

١- ان الاعمال النحتية التي تم اختيارها تكون ممثلة تمثيلا وافيا لما تحويه من مفاهيم تأويلية تعد اساسا لموضوعاتها خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد .

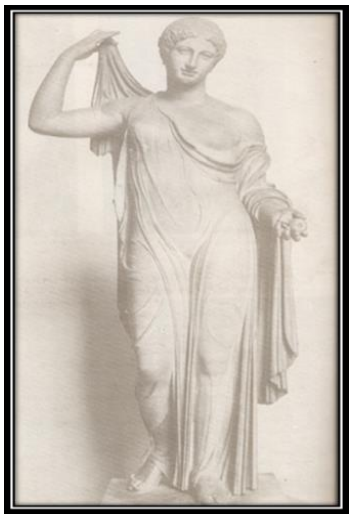
٢- وضوح معالم الاعمال المختارة والمتنوعة في الاداء واستبعاد المتشابه منها.

٣- تمثل وتغطي الحقبة الزمنية المختارة وتحقق هدف البحث .

ثالثا – اداة البحث : اعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كمحكات في تحليل عينة البحث لتحقيق هدف البحث.

رابعا – منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث

خامسا – تحليل العينة



انموذج (١)

اسم العمل: فينوس جنيركس (فينوس الام)

اسم الفنان: كاليماخوس

تاريخ الانجاز: القرن الخامس ق . م

العائدية: متحف اللوفر

المصدر: https://www.pinterest.com

الوصف العام

تعد هذه الصورة ذات التنفيذ الواقعي لإمراه واقفة ممشوقة ورشيقة ترتدي ملابس شفافة ذات طيات متناسقة، ترفع يدها اليمنى ماسكة بردائها من الجهة الخلفية، بينما يدها اليسرى والذي يلتف الرداء حول ساعدها المرتفع ، هذه صفة عند النساء الملكيات، تقدمت رجلها اليسرى على المبنى مرتكزة على قاعدة العمل.

تحليل العمل:

كما قام الفنان بتصوير امرأة في وقفة مرتخية تنسدل على جسدها الممشوق قماش يتسم بالشفافية لتظهر التفاصيل الداخلية من وراء القماش ، وقد عمد الفنان الى تمثيل الرداء بصورة تكشف عن مفاتن الالهة بعض الشي ، حيث جرد ثديها الايسر من القماش في حين ان الالهة ترفع جزء من القماش عن جسدها بيدها اليمنى بينما يدها اليسرى فقد انشغلت الالهة في حمل تفاحة ، التي توحي بدلالات اسطورية في الميثيولوجيا الاغريقية .

وهو تمثال لحدى الالهات المهمات في المجتمع الاغريقي القديم وهي (اثينا) وقد لاقى شعبية واسعة في ايطاليا ، حيث عملت منه نسخا كثيرة في روما في القرن الثاني قبل الميلاد ،ويتميز بثوب مبتل ملتصق بالجسم لصوقاً كشف عن كل مفاتنه ، ولقد استوحى المثال كاليماخوس الايقاع المدروس للوضعية من اعمال بوليسكليتوس ، وتأسرنا لاول وهلة استدارة الصدر تحت الكتف اليسرى العارية ، ولقد بدى الوجه غامض التعبير .

ويأول العمل الى المعالجات الفنية شخصية الاله (اثينا) ، على وفق مستويين ، الاول هو التجسيد المادي ، والثاني هو التجسيد الروحي ، وفي كلا المستويين فان الصياغات الفنية قد منحت الاله ملامح انسانية ، مع فارق يتمثل في الخصوصية للتي يتعامل معها فن النحت ، وذلك لابراز الفرق عن باقي الشخصيات الاسطورية ، اذ يتم التركيز على نوع من الملابس او الرموز المرفقة للشخصية ، وكذلك استخدام تعبيرات جسدية تظهر هيبة وقوة

هذه الشخصية فالتجسيد المادي يعطي الله وجودا ماديا عيانيا ، مع الامكانية الكبيرة التي تمنحها الصورة لهذه الشخصية من خلال التحول الى اي شكل ، او فعل اي شيء .

وتأول شخصية الالهة في الصورة الذهنية والتي تحمل في كوامنها كل القيم الانسانية وتنطوي عليها الميثولوجية الاغريقية ، وهي بمثابة الضياء للمحرومين والفقراء، وقد منحها امكانية التواصل في الحاضر بما تحمله من قيم ميثولوجية جسدتها الهيئة الفنية والتي ساهمت مع عقلية الفنان ابتعادها عن نمطيتها في المعتاد ، وعلى هذا الاساس فان شخصيات العرض وافكارها تجاوزت اطارها التاريخي القديم وانسلخت منه لتعيش مع المشاهد في الحاضر وتفكر كتفكيره ، وهذا الانسلاخ لم يأت من فراغ وقد لعب الفنان دوره الاساس من خلال رؤيته الابداعية في مساهمة عناصر العمل التي جعلت المشاهد يشعر فارقاً واضحاً بين العمل والاسطورة الاصلية في قيمه الفكرية والجمالية .

انموذج (٢)

اسم العمل: ايروس المجنح

اسم الفنان: القرن الخامس ق.م **تاريخ الانجاز:** القرن الخامس ق . م

العائدية: متحف برلين

المصدر: https://www.pinterest.com

الوصف العام:

يصور هذ العمل الالهه ويمكن ان تأول الصورة الذهنية والواقعية من خلال الطقوس المعتمدة في اعدادها على التراث والموروث والتي استمد صورتها من بيئته المحلية ساعياً من ورائه الى خلق فن اصيل معتمداً في اكسائها وبلغة فنية شكلاً فنيا جديداً في رؤية معاصرة ، ومخاطباً مشاهديه بصيغة فنية ورثوها وتسربت الى اعماقهم من خلال طقوس الفروض الدينية والاجتماعية التي اعتادوها وادهشتهم هذه الصورة الفنية بما تحمله من قيم جديده ايقضت في لاوعيهم الجوانب الميثولوجية .

تحليل العمل:

حاول الفنان في هذا العمل ان يوائم في بناء تشكيل صور حركية واقعية تفسر ما يريد قوله وايصاله لذهن المتلقي باسلوب قريب من الحس الشعبي الواقعي في توظيف مفرداته ، لاسيما وان الشخصيات في العمل تشكل حركات ذات دلالات معبرة بمفاهيم شعبية . وقد حاول الفنان وانسجاماً مع هذا العمل ان يسلط الضوء على الواقع الاجتماعي الاغريقي وما به من تناقضات ، وبالاعمال السيئة التي تقوم بها الالهة ، حيث انها في بعض الاحيان كانت تعتبر قدوة سيئة للبشر ،من حيث ارتكابها للمعاصي والاخطاء. هذا الامر جعل الفنان مصوراً هيئة الاله

بصورة ذهنية راسماً هذه الصورة الميثولوجية التي اعتاد رؤيتها المجتمع الاغريقي ، فكلاهما يعكسان جدلية الصورة الذهنية والواقعية لما تضمه من قيم وعادات وتقاليد ، وهذا العمل يحمل بين ثناياه جوانب ميثولوجية فرضتها ظروف البيئة بما انطوت عليه من فوارق اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية .

انموذج(٣)

اسم العمل: هرميس والطفل ديونيسوس

اسم الفنان: براكستيليس

تاريخ الانجاز: القرن الرابع ق . م

العائدية: متحف اولمبيا

المصدر: https://www.pinterest.com

الوصف العام:

يوحي هذا العمل الى الاله وهو يرتكز بثقله فوق قدم واحدة وتحول وضعية التراخي جسده الى حرف S المالوف ، وانطلقت يد براكستيلس المبدعة لتضفي على العمل النحتي ما يتمتع به الانسان الحي من رشاقة .

وقد استخدم النحات فيها مقاييسه المعروفة بالجمال من حيث الرشاقة واستخدام النسبة الذهبية ، حيث انه يفكر ويعمل وفق الطريقة الحسابية المعروفة لديه .

تحليل العمل:

اعتمد براكستيل في هذا العمل على موضوعة مشتقاة من الجوانب الاغريقية القديمة التي افرزتها بطون المراجع والمصادر بما فيها من احداث وشخصيات وعكسها بصيغة درامية واخلاقية من خلال توليفها ،حيث اعتمد الفنان على عدة مراجع اسطورية منها الطفل \ والقماش ، حيث عالج الفنان العمل المميز للاله هرمس لكن برؤية معاصرة للفنان وبتقنية معاصرة كذلك مثلتها شخصيات لشرائح اجتماعية متعددة تنعكس ومن خلالها اشكالا لجوانب اسطورية حيث حاول الفنان هنا اسباغ صورة الاله بصيغة انسانية من خلال الروح الانسانية التي بثها به المتمثلة بالعاطفة الموجه تجاه الطفل واتسام الهتهم بالعواطف الانسانية كالعطف في هذا العمل .

وهذه الصورة الذهنية اعطت لنا هيئة يسير بها العمل بخطين متوازيين كل منهما يحمل بين ثناياه جوانب مثيلوجية فرضتها ظروف البيئة الاغريقية بما انطوت عليه من فوارق اقتصادية واجتماعية وسياسية وانسانية بين جنس الاله والبشر ،لاغيا بذلك الحاجز التقليدي الذي يعزل الاله عن كل ما خارجه من حيث الواقع الاجتماعي.

ان هذه الصورة الذهنية التي يعرضها الفنان بركتسيل والتي عكسها العمل وجسدها الاله هرمس حامل الطفل هي جزء من المتناقضات في الاغريق القديم ،حيث عمد الفنان الى ابراز هيئة الاله بصورة فائقة الجمال والشباب وبتناسق جسدي ،هي اشارة لما تحويه من جوانب اعتقادية ممثله بالاله وهي صورة ا للواقع الاغريقي المعاش انذاك وما اقرب شبه الشكل العام لطيات الرداء وكذلك وضع الذراع التي تضم بحنان الطفل ديونيسيوس حيث ان ديونيسيوس في المثيولوجيا الاغريقية هو اله الخمر وملهم طقوس الابتهاج والنشوة والتمثال ايه في الجمال يعكس تطورا محسوسا نحو اضفاء الصفات الانسانية على نماذج الاله .

حيث ان القرن الرابع ،يبين ان الواقع الاجتماعي السياسي يهتريء والعاطفة الدينية تتميع والعقول بدات تهجر منابع الفكر القديمة ،حيث اصبح الفن يعبر عن هذه الاتجاهات والتقلبات الجديدة .

انموذج (٤)

اسم العمل: صراع الامزونات

اسم الفنان: براكستيليس

تاريخ الانجاز: القرن الرابع ق . م

العائدية: متحف اولمبيا

المصدر: https://www.pinterest.com

الوصف العام:

في هذا المشهد من النحت البارز الذي يصور الصراع بين الاغريق والامزونات، ويتضح في هذا المشهد الكثير من الصور، منها اغريقي يهوي بسيفه على امزونة ،وفي مشهد اخر يصور امازونة تستجدي الرحمة من اغريقي على وشك القضاء عليها.

تحليل العمل:

جسدت امكانية الفنان في عرض فنه في صورة ذهنية قصصية ، من خلال استعراضه للاوجه التي تمثلها هذه النماذج التاريخية مثل الامزونة في وضع الاقتياد والاسر والاغريقي منتصرا ،حيث جمعها في افريز واحد كشكل هو مضمون وينطوي على جوانب اسطورية متعددة من خلال الوفرة في الصور والحالات الاجتماعية والتي مثلته من خلف نوع من القصة وصور متعددة شكلت في مضامينها صور واقعية. يصور العمل الصورة الماساوية والدمار الذي حل بمدينة اثينا وبمقدساتها نتيجة الحروب التي اقيمت بين الاغريق والامزونيات ،ولمعرفة ابعاد العمل الفكرية وما ينطوي عليه من جوانب الصور الواقعية والذهنية لابد من استقراء الخلفية التاريخية للعمل حيث هوجمت اثينا من قبل الامزونيات بشراسة وقاموا باحتلال مدينة اثينا وقتل الابرياء وتدمير معالم اثينا الجميلة لكن

سرعان ما تحقق النصر بمساعدة الاله وتدخلهم في هذا الحرب الامر الذي ادى الى انتصار الاغريق عن الامزونيات واقتيادهن اسرى.

وعلى هذا الاساس ان العمل بذاته يوحي ويحمل الدلالة المعبرة عن معاناة الاغريق بعد الدمار الذي حل بهم معتقدين انها نتيجة التناقضات والصراعات الناجمة بين الهتم والتي كانت سببا في تدمير مدينتهم ، وياتي هذا الاعتقاد من التصورات الدينية لدى الاغريق والتي اتسمت بتعدد الاله ومن خلال هذا الاعتقاد كانوا يشخصون لكل ظاهر اله وكانت هذا الاله تلعب دورا اساسيا في حياتهم. حيث صور العمل الواقع الاجتماعي وما حاول الامزونيات القيام به في انتزاع جانب الاعتقاد الديني والوطني من شعب الاغريق عبر تدمير مدينتهم ومعابدهم المقدسة التي تشكل اهم جوانب الحياة بصورتيها الواقعية والذهنية ،كما انها تعتبر اماكن التضرع واداء الطقوس لشعائرهم من خلال النذور والقرابين للاله .

ان كل حركة للعمل او اي اداء له هي صورة رمزية للوجدان الانساني فحركات المقاتل الاغريقي بما فيها حركات الحصان، قد اعطاها الفنان هيئة تحمل تعبيرا عن تعقيد وثراء الحياة الجمعية للانسان والتي تنعكس سلبا او ايجابا على الحياة الواقعية للمجتمع.

انموذج (٥)

اسم العمل: هرقل يحمل ولده تيليفوس

اسم الفنان: براكستيليس

تاريخ الانجاز: القرن الرابع ق . م

العائدية: متحف اللوفر

المصدر: https://www.pinterest.com

الوصف العام:

في هذا العمل النحتي يمثل احد الاله المهمة الذي يحمل ولده يبرز جسم الاله المفتول العضلات بأسلوب النحت المجسم حيث يذكر إن براكستيلس ومعاصريه قد طوروا هذا الفن وبلغوا به مرحلة الكمال.

تحليل العمل:

عمد النحات الى استخدام حيل الشفافية وتجميع الشخصيات المتعددة والتعبير عن العواطف بعنف اللفته أو بالوضعية الخاضعة لسيطرة الفنان حيث مثل النحات الاله وسط رمزية المعروفين الهراوة على يمناه وفروة الاسد موضوعه على رأسه وقد عمد النحات الى ربط الصور الذهنية بالعلاقات القائمة بين المتفرج والعمل النحتي فقد كان النحات يعمل على تحرير الذات عند العمل للافصاح عن المخزون الاسطوري في الذاكرة الانفعالية

للمتلقين ليجسد من خلاله اللغة الجسدية وصولاً الى عقل المتلقي وتحريك وجدانه كذلك نرى الغزالة والطفل وغيرها من الشخصيات الثانوية الاخرى والتي استطاع الفنان من خلالها أن يجسد الثقافة للواقع الاجتماعي المعاشي في بلاد الاغريق القديمة واسقاطه على واقعهم ولحظتهم التي يعيشونها من خلال اعادة صياغة الاسطورة الهرقلية المعروفة بصياغة جديدة وفنية يستطيع أي متلق تقبلها ومن الجدير بالذكر إن الاله هرقل هو من موروثات حضارة الاغريق حيث كان عنصر قابل في الطقوس الرثائية والدينية وطقوس دورة حياة الانسان حيث يثير هذا الاله مشاعر الحزن عند الناس والتي تتخللها الآم الحزن والبؤس والجوع والفقر .

وهذا ما دعا الفنان أن يكون دقيقاً في تحريك شخوص عمله النحتي وتحضير ذاكرتهم الانفعالية المتوهجة لاثارة طاقاتهم الروحية والجسدية لرسم لوحات اسطورية طقسية في فضاءات الجو العام الذي يعج بالاجواء الميثولوجية

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

اولا: نتائج البحث:

٣. كانت الصور الذهنية في النحت الاغريقي القديم محملة في هيئتها الحسية والتصورات المصاحبة لها بمعطيات ميثولوجية عقائدية أوضحتها الأعمال –عينة البحث.
٤. تعددت مفاهيم للصورة بالمعنى المراد صياغته كفكر للتعبير والتمثيل والتشخيص وحتى التخيل.
٥. ظهرت الصورة الذهنية كدلالة اشارية او رمزية او واقعية بصياغات فنية مختلفة كما في انموذج ٢، ٣.
٦. للشكل الادمي دور مهم في صياغة الصورة وتمثيل الالهة بأنواع مختلفة كما في انموذج ١، ٢.
٧. اظهر الصراع نوع من انواع الصور الذهنية وتمثلها بأعمال نحتية كما في انموذج ٥,٣.
٨. الفلسفة الواقعية تؤمن بوجود واقع موضوعي خارج الذهن الإنساني، وأن "الفكرة" تعتبر حقيقة صادقة تربط بين اللحظة الزمانية المكانية في كل من أفعال الأدراك مكا في انموذج ١، ٣، ٥.
٩. نلتمس تأويل الصورة الذهنية وتنفيذها واقعيا بتقنية جديدة من خلال الافريز هذا الذي حاول الفنان من خلاله رسم علاقة جديدة مع المتلقي في تجربته الفنية حيث جسد جوانب اسطورية في تراث الاغريق القديم كما في النموذج رقم (٢، ٤).
١٠. حاول الفنان في اعماله الفنية ان يوائم في بناء تشكيل صور حركية واقعية تفسر ما يريد قوله وايصاله لذهن المتلقي باسلوب قريب من الحس الشعبي الواقعي في توظيف مفرداته كما في النموذج رقم (٢، ٣، ٤).
١١. ان الصورة الذهنية التي يعرضها الفنانون الاغريق والتي عكسها العمل وجسدتها الالهة حاملة الطفل هي جزء من المتناقضات في صور الحياة الاجتماعية للاغريق القديم كما في النموذج ١، ٣.

١٢. عمد الفنان الى ابراز هيئة الاله بصورة فائقة الجمال والشباب وبتناسق جسدي ،هي اشارة لما تحويه من جوانب اعتقادية ممثله بالاله وهي صورة ا للواقع الاغريقي المعاش آنذاك كما في انموذج ١، ٤، ٥.

ثانيا: الاستنتاجات

١- ان الفنان قام باستخدام مخيلته وما يتصوره عن الهه ومزجها مع الاوضاع السياسية التي كانت قائمة في ذلك الوقت التي يتعامل بها الناس يومياً.

٢- وقد حاول الفنان وانسجاماً مع هذا العمل ان يسلط الضوء على الواقع الاجتماعي الاغريقي وما به من تناقضات ، وبالأعمال السيئة التي تقوم بها الالهة.

٣- ان للتأويل مرتكزات مهمة في ذات الفنان وفي ما مطروح على سطح العمل وفي وعي المؤول لتحقيق تأويل فاعل واي تخلخل في احد الاطراف يولد اشكالية قد لا يمكن اكتشافها.

٤- ان اليات التأويل ونظمه تتبع استراتيجية العمل لتجاوز عقبات التواصل بما يفرز اي اشكاليات اخرى ويوضحها لأنها تصبح خارج نطاق تلك الاستراتيجية ويفرز مدى امكانية فهم العمل والتواصل معه.

٥- اظهر تأويل الاعمال النحتية شكل جديد من الصور الفنية من خلال ما تختزنه من جوانب اعتقادية وفكرية تتعلق بفروضها الدينية والاجتماعية.

٦- ساهم تأويل الاشكال في تفعيل علاقة العمل الفني بين الاله والمتلقي لما تتسم به الاله من مفاهيم قصصية تعمل على الربط بين العمل الفني والمتلقي الذي هو العنصر المستقبل لهذا الفن.

ثالثا: التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

١- مساهمة دور النشر المحلية في ترجمة المصادر الاجنبية التي تعنى بالفن الاغريقي الى اللغة العربية ، ليتسنى للباحثين الاطلاع على ما تحويه هذه الكتب من معلومات هامة وقيمة .

٢- يوصي الباحث بالاطلاع على منجزات الفن الاغريقي ، وكذلك بالاطلاع على المصادر التي تعنى بهذا الفن .

رابعا: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :

١- المقاربات الصورية في فكر الانسان القديم وتمثلاتها في الفنون .

٣- تناص الصور الذهنية للمنحوتات الاغريقية القديمة

احالات البحث:

[١] وهي الفترة الزاخرة في انتاج الاعمال النحتية لدى الاغريق.

[٢] الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ابن محمد : تفسير كشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه وجمعه : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥ ، ص ٤٢٧ .

[٣] الحلي ، جلال الدين محمد بن احمد ، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الجلالين تعليق الشيخ خالد ألحمصي ، مطبعة الملاح ، دمشق ، ١٩٦٩ م . ص ٣٤٦ .

[٤] الحنفي، عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص ٩٢٤ – ص ٩٢٨

[٥] تهذيب اللغة : (١٦٠/١٢)

٦ القاموس المحيط : (ص ٤٢٧)

[٧] لسان العرب : (٤٧٣/٤)

٨ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها –دار الأندلس –بيروت – ط٣-١٩٨٣ – ص١٥

[٩] مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب –مكتبة لبنان– بيروت –١٩٧٤– ص٢٣٧

[١٠] مصطفى ناصف : الصورة الفنية –دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع– بيروت– ط٣– ١٩٨٣– ص ٣–٥

[١١] عصفور، جابر ، الصورة الذهنية ، ، المركز الثقافي العربي ط ١ ، ص ٢٢٣.

[١٢].علاقات العامة والصورة الذهنية، د. علي عجوة، كلية الإعلام – جامعة القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨٣ ،ص ٩. –٨

* أوغسطين (٣٥٤–٤٣٠) : ويعرف أيضاً بأسم أورليوس أو غسطينوس وبأوغسطين الأيبوني . قديس من آباء الكنيسة المشهورين ، لاهوتي ، فيلسوف وكاتب كبير ، له مؤلفات (الاعترافات) و (مدينة الله) و (النعمة) . اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص ٨٥ .

[١٣]غادامير ، هانس غيورغ : التفكيك وفن التأويل ، في: مجلة فكر ونقد مجلة ثقافية شهرية ، ت : محمد شوقي الزين دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد ١٦ ، فبراير ١٩٩٩ ،المغرب ، الدار البيضاء ص ٩٩ .

([١٤]) مدكور ، إبراهيم: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع ، الأميرية ،القاهرة ، ١٩٨٣م، ص ١٨٤–١٥٥..

[١٥] د. مصطفى ناصف: نظرية التاويل ، النادي الادبي الثقافي ، مطبعة جدة، السعودية، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

[١٦] د. مصطفى ناصف : نظرية التاويل ، م،س ، ص ٤١ .٤٢

[١٧] قصي، مجدي سليم: بحث التأويل وتطور مفهومه في النص الديني والأدبي. دار لنفائس ، ط٢، ١٩٨٧، ص٥٧.

[١٨] ولفغانغ، ايرز: فن جزئي وتاويل مطلق، ت د. مهند يونس ، الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ع٣، سنة ١٣، ١٩٩٢، ص ٤٦.

[١٩] بول ريكور: من النص الى الفعل، ت محمد برادة، حساب بورقيق، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٣.

[٢٠] مجدي وهبة؛ كامل المهندس (١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط. ٢)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ص. ٢٥٥.

[٢١] جين ب، تومبكنز : نقد استجابة القارىء ، ت حسن ناظم علي حاكم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى اللثقافة الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، الكويت ، ١٩٩٩، ص ٣٥.

[٢٢] بارة، (عبد الغني)، الهرمينوطيقا و الترجمة، مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته، ، مجلّة الآداب الأجنبية فصلية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع:١٣٣، شتاء٢٠٠٨، ص ٩٣.

[٢٣] الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .

[٢٤] الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧٩ .

[٢٥] .الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص٣٦٥.

[٢٦] فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة،محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق–الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص ١٥ .

[٢٧] رينيه ويليك و استن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، ص ٢٣٩ ،.٢٤٠

[٢٨] د. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة ، دار الشروق – مصر ، ط١ – ١٩٩٧، ص ٥.

[٢٩] الأهواني، احمد فؤاد: بين المعقول والمحسوس عند افلاطون، ط١ ، دارالمعارف، القاهرة،١٩٩٥، ص٨٧

[٣٠] بلعقروز، عبد الرزاق : مدخل الى الفلسفة العامة ، ط١ ، دار الامان ، الرباط ، ٢٠١٥ ، ص ١٠٣ ص ١٠٤.

[٣١] نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٢، ص،٤١.

[٣٢] ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة : سامي خشبة، دار الكتاب–القاهرة–١٩٦٨.ص٢٢٦

[٣٣] ريتشارد، اندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، باريس، ط١٩٨٩،٢ ص٥٩.

[٣٤] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد – دار الشروق–بيروت–ط١–١٩٧٩.ص١٤٥

[٣٥] لطفي عبد الوهاب، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية –بيروت ، ١٩٧٩.ص٣٤

[٣٦] عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت–ط١٩٨٥،١.ص٧٦

[٣٧] العربي، لطفي، مدخل الى الابستمولوجيا ومقالات في الفكر والحياة، الدار العربية للكتاب،طرابلس،١٩٨٤.ص٨٧

[٣٨] العشماوي ، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية–بيروت–١٩٨١.ص٥٥

[٣٩] فارس متري ظاهر، الضوء واللون بحث علمي جمالي، دار القلم –بيروت–١٩٧٩.ص٢٣٢

[٤٠] برتلمي ، جان : بحث في علم الجمال . ترجمة : انوارعبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .ص١٥٢

[٤١] الأهواني، احمد فؤاد: بين المعقول والمحسوس عند افلاطون، ط١ ، دارالمعارف، القاهرة،١٩٩٥، ص٨٧

[٤٢] عبد الحميد شاكر الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، مصدر سابق، ص١٣٠

[٤٣] آفية، محمد نور الدين المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب ،ط١ ، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان١٩٩٣، ص١١٢

[٤٤] بلعقروز، عبد الرزاق : مدخل الى الفلسفة العامة ، ط١ ، دار الامان ، الرباط ، ٢٠١٥ ، ص ١٠٣ ص ١٠٤.

[٤٥] محمد ، علي عبد المعطي : جماليات الفن المناهج والمذاهب والتظريات ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٤.ص١٦٢

[٤٦] محمد ، علي عبد المعطي :الابداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، ١٩٩٥ .ص١٧٦

[٤٧] مصطفى ،محمد عزت: قصة الفن التشكيلي ، ج١، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ ، ص١١٠.

[٤٨] يوسف، كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت،٢٠٠٥، ص١٠٢–١٠٣.

[٤٩] الحنفي، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ص٥٢٢.

[٥٠] الحنفي ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص ٥٢٢ .

[٥١] الحسيني مهدي : الاساطير اليونانية والرومانية ، دار كنوز للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٩ .ص٦٧

المصادر

١- وهي الفترة الزاخرة في انتاج الاعمال النحتية لدى الاغريق.
٢- الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ابن محمد : تفسير كشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه وجمعه : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥.
٣- الحلي ، جلال الدين محمد بن احمد ، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الجلالين تعليق الشيخ خالد ألحمصي ، مطبعة الملاح ، دمشق ، ١٩٦٩ م.
٤- الحنفي، عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة.
٥- تهذيب اللغة : م(١٢/١٦٠).
٦- القاموس المحيط : (ط١).
٧- لسان العرب :ابن منظور ط١ ،القاهرة (٤/٤٧٣).
٨- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها –دار الأندلس –بيروت – ط٣-١٩٨٣.
٩- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب –مكتبة لبنان- بيروت –١٩٧٤.
١٠- مصطفى ناصف : الصورة الفنية –دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- ط٣- ١٩٨٣.
١١- عصفور، جابر ، الصورة الذهنية ، ، المركز الثقافي العربي ط ١.
١٢- علي عجوة، العلاقات العامة والصورة الذهنية، ، كلية الإعلام - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨٣ .
١٣- أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠) : ويعرف أيضاً بأسم أورليوس أو غسطينوس وبأوغسطين الأيبوني . قديس من آباء الكنيسة المشهورين ، لاهوتي ، فيلسوف وكاتب كبير ، له مؤلفات (الاعترافات) و (مدينة الله) و (النعمة) . اليسوعي ، الأب لويس معلوف.
١٤- غادامير ، هانس غيورغ : التفكيك وفن التأويل ، في: مجلة فكر ونقد مجلة ثقافية شهرية ، ت : محمد شوقي الزين دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد ١٦ ، فبراير ١٩٩٩ ،المغرب ، الدار البيضاء .
١٥- مدكور ، إبراهيم: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع ، الأميرية ،القاهرة ، ١٩٨٣م.
١٦- د. مصطفى ناصف: نظرية التاويل ، النادي الادبي الثقافي ، مطبعة جدة، السعودية، ط١، ٢٠٠٠.
١٧- د. مصطفى ناصف : نظرية التاويل ، النادي الادبي الثقافي،ط٢.
١٨- قصي، مجدي سليم: بحث التأويل وتطور مفهومه في النص الديني والأدبي. دار لنفائس ، ط٢، ١٩٨٧.
١٩- ولفغانغ، ايرز: فن جزئي وتاويل مطلق، ت د. مهند يونس ، الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٩٢.
٢٠- بول ريكور: من النص الى الفعل، ت محمد برادة، حساب بورقيق، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.
٢١- مجدي وهبة؛ كامل المهندس (١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط. ٢)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

٢٢- جين ب، تومبكنز : نقد استجابة القارىء ، ت حسن ناظم علي حاكم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى اللثقافة الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، الكويت ، ١٩٩٩.
٢٣- بارة، (عبد الغني)، الهرمينوطيقا و الترجمة، مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته، ، مجلّة الآداب الأجنبية فصلية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع:١٣٣، شتاء٢٠٠٨.
٢٤- الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، ط١.
٢٥- الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل .
٢٦- الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز،ط٢ .
٢٧- فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة،محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق–الدار البيضاء، ٢٠٠٣.
٢٨- رينيه ويليك و استن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب.
٢٩- د. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة ، دار الشروق – مصر ، ط١ – ١٩٩٧، ص ٥.
٣٠- الأهواني، احمد فؤاد: بين المعقول والمحسوس عند افلاطون، ط١ ، دارالمعارف، القاهرة،١٩٩٥.
٣١- بلعقروز، عبد الرزاق : مدخل الى الفلسفة العامة ، ط١ ، دار الامان ، الرباط ، ٢٠١٥ .
٣٢- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٢،
٣٣- ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة : سامي خشبة، دار الكتاب–القاهرة–١٩٦٨.
٣٤- ريتشارد، اندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، باريس، ط١٩٨٩،٢.
٣٥- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد – دار الشروق–بيروت–ط١–١٩٧٩.
٣٦- لطفي عبد الوهاب، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية –بيروت ، ١٩٧٩.
٣٧- عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت–ط١ ، ١٩٨٩.
٣٨- العربي، لطفي، مدخل الى الابستمولوجيا ومقالات في الفكر والحياة، الدار العربية للكتاب ، طرابلس،١٩٨٤.
٣٩- العشماوي ، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية–بيروت–١٩٨١.
٤٠- فارس متري ظاهر، الضوء واللون بحث علمي جمالي، دار القلم –بيروت–١٩٧٩.
٤١- برتلمي ، جان : بحث في علم الجمال . ترجمة : انوارعبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٤٢- الأهواني، احمد فؤاد: بين المعقول والمحسوس عند افلاطون، ط١ ، دارالمعارف، القاهرة،١٩٩٥.
٤٣- عبد الحميد شاكر: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي،ط١.
٤٤- آفية، محمد نور الدين المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب ،ط١ ، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان١٩٩٣.
٤٥- بلعقروز، عبد الرزاق : مدخل الى الفلسفة العامة ، ط١ ، دار الامان ، الرباط ، ٢٠١٥ .
٤٦- محمد ، علي عبد المعطي : جماليات الفن المناهج والمذاهب والتظريات ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٤.
٤٧- محمد ، علي عبد المعطي :الابداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، ١٩٩٥ .
٤٨- مصطفى ،محمد عزت: قصة الفن التشكيلي ، ج١، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ ، ص١١٠.
٤٩- يوسف، كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت،٢٠٠٥.
٥٠- الحنفي، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط١.
٥١- الحنفي ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ،ط١.
٥٢- الحسيني مهدي : الاساطير اليونانية والرومانية ، دار كنوز للنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط٢ ،٢٠٠٩