مجلة فنون البصرة

ملحق العدد (25)

مجلة دولية علمية مُحكَمة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

ملحق العدد

25

ISSN : (Print) 2305-6002, (Online) 2958-1303

bjfa.uobasrah.edu.iq

مجلة فنون البصرة

Funon Al-Basrah Journal

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
ملحق العـــــدد : (٢٥) .
تاريخ النشر: ١٥ / ١٢ / ٢٠٢٣م

مجلة فنون البصرة
Funon Al-Basrah Journal

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المحـــــررون	أ.د. بهاء عبد الحسين مجيد	العراق	bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سالم عمر الشائبي	ليبيا	s.shaibi@yahoo.com
	أ.د. ريان عبد الله	المانيا	ra@rayan.de
	أ.د. ناصر هاشم بدن	العراق	nasser.badan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. علي حسين علوان	العراق	ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. كاظم نوير كاظم	العراق	fine.kadhim.nawir@uobabylon.edu.iq
	أ.د. سافرة ناجي إبراهيم	العراق	safera1951@gmail.com
	أ.د. سامي علي حسين	العراق	sami@uowasit.edu.iq
	أ.د. محمد جلوب الكناني	العراق	mohammedkinanh2020@gmail.com
	أ.د. جبار خماط حسن	العراق	dr.jabbarkhamat@gmail.com
	أ.د. هشام زين الدين	لبنان	hishamzd@hotmail.com
	أ.د. علي الحبيب الفريوي	تونس	alifrioui1234@gmail.com
	أ.د. فريد خالد علوان	العراق	fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. منال هلال ايوب	مصر	drmnlhelal@gmail.com
	أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر	Jamila.ezzegai@gmail.com
	أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. حسن عبود النخيلة	العراق	hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. قيس عودة قاسم	العراق	qays.qasim@uobasrah.edu.iq

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب
هيام سعد خضير

رقـم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغـداد ، (٧٤٧) لســـنة ٢٠٠٢م
ISSN: 2305-6002 (print), 2958-1303 (Online)
Email: basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
Website: bjfa.uobasrah.edu.iq

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُــعنى مجلة فنون البصرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصل بالموضوع الجمالي الذي يشمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

٢- تخضع جميع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي من خبراء متخصصين موضوع البحث .

٣- أن يكون البحث (جديد) ولم يسبق نشرهُ او قبول نشرهُ في مجلة أخرى .

٤- أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (١٥) صفحة حجم (A4) .

٥- حجم الخط (١٣) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسـافة بين سـطر واخر (١,٠) ونوع الملف Word2010 أو أحدث .

٦- يجب ان يكون توثيق المصادر والمراجع بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط .

٧- توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في متن البحث ، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية .

٨- أن يحتوي البحث على ملخص وخمسة كلمات مفتاحية واستنتاجات باللغتين العربية الإنكليزية .

٩- يكتب عنوان البحث واسـم الباحث وجهة انتسـاب الباحث والبريد الالكتروني ورابط صـفحة هوية الباحث العالمية (ORCID) في الصـفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والإنكليزية ، علماً انه يتم اعتماد اسـماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسـجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسـماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم .

١٠- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١١- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

ملاحظة مهمة :

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة ، وحسب إجراءات المجلة العلمية ، وسيأخذ البحث المقبول مجراه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
إشتغالية الميتاسرد في الفن البصري	أسعد محسن عليوي أ.د. أزهر داخل محسن	٥ - ١٤
التحوير وتعبيرات الشكل النحتي في دول الوطن العربي	امنة محمد سعيد عبد اللطيف أ.د. محسن علي حسين	١٥-٢٣
التداخل العلمي والتقني في الفن التشكيلي المعاصر	ميعاد مهدي لفته أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	٢٤-٣٢
التوظيف الجمالي للنحت في بو ابات الدو ائر الحكومية	محمد لطيف مزيد أ.د. محسن علي حسين	٣٣-٥٤
التيارات الثقافية الحديثة و أثرها في الفنون التشكيلية والخزفية العربية المعاصرة	رسول جبر محمود أ.د. علي حسين علوان	٥٥-٦٤
الجشطالت وتطبيقاتها في ألتعبيرية ألتجريدية	رعد عبدالنبي جباره أ.م.د. ناصر سماري جعفر	٦٥-٧٠
الصياغة الصورية للمفاهيم في التشكيل العراقي المعاصر	أيوب بنّاو حسون نابت أ. د. عقيل صالح فيصل	٧١ - ٩٠
العقل البشري وآليات الادراك للصورة	حيدر مهدي عبد الرسول أ.م.د علي شريف جبر	٩١ - ١٠٥
الغيرية العجائبية في الادب المسرحي المعاصر	التفات محمد جاسم أ.م.د حسن عبود النخيلة	١٠٦ - ١١٤
اللامعيارية في تشكيل ما بعد الحداثة	هشام رحيم مسلم أ.د. تحرير علي حسين	١١٥ - ١٢٤
النزعة الصوفية في الفن العراقي المعاصر	مسرة عبد الكريم حسن مطر أ.د. تحرير علي حسين الجيزاني	١٢٥ - ١٤٠
الهوية الاجتماعية و انعاكساتها في النحت البَصرّي المعاصر	خوله غضبان عبيد أ.د محسن علي حسين	١٤١ – ١٥١
بنية السرد في نصوص مسرح الطفل	الاء امين عطوان أ.م.د. محمد عبد الزهرة محمد	١٥٢ – ١٦٣

تجليات الذاكرة الثقافية في أعمال الفنانين العر اقيين المغتربين	رائد حسن شري أ.د جنان محمد احمد	١٦٤ - ١٧٤
تمثلات الإستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر	حسن فالح سالم أ . د . أزهر داخل محسن	١٧٥ - ١٨٣
تمثلات الخوارق الفنية في الحضارات القديمة	افراح خيرالله لفتة أ. م. د ياسين وامي ناصر	١٨٤ - ١٩٠
تمثلات المقاومة الثقافية في التشكيل الفلسطيني المعاصر	شهد صباح مجيد أ.د. عقيل صالح فيصل آل شاروخ	١٩١ - ٢٠٤
تمثيل جماليات الطيورفي فنون حضارة وادي الر افدين ووادي النيل	مروة أحمد خشن أ.م.د. علي شريف جبر	٢٠٥ – ٢١١
توثيق الز ائل في الفن الحديث	احمد حسين كاطع أ.م.د ناصرسماري جعفر	٢١٢ – ٢٢٤
سمات الشخصية في مسرح الطفل	علي صباح دشر م. د. حيدرصالح دشر	١٢٥ – ٢٣٧
قراءة فكرية في الخزف الخليجي العربي المعاصر	أثير ابراهيم عيدان أ.د. صباح أحمد الشايع	٢٣٨ – ٢٥٠
مفهوم البنية التواصلية في الخزف العالمي المعاصر	هدى مجيد حميد أ.م.د.اوراس جبارسهيم	٢٥١ – ٢٦١
مفهوم النسق	زهراء حسين صبيح عبد علي أ.د صباح احمد الشايع	١٦٢ – ٢٧٠
هيمنة الطابع الرقمي على التشكيل العالمي المعاصر	عمارصباح عبد الله أ.د. فريد خالد علوان	٢٧١ - ٢٨٠

إشتغالية الميتاسرد في الفن البصري

أسعد محسن عليوي
أ.د. أزهر داخل محسن
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

المستخلص

يعنى البحث الحالي بدارسة (**إشتغالية الميتاسرد في أعمال الفن البصري**) فقد إمتازت فنون مابعد الحداثة بمحاولة إيجاد ترابط مستمر بين الأجناس المعرفية في الفكر المعاصر فقد إتسع أفقها ليشمل مقاربات فكرية مع معارف مجاورة ، وتأسيساً على ذلك وبوصف الأدب أحد أهم هذه المعارف لما يتسم به من تقارب فكري مع الفن ومناهجه النقدية المعاصرة ، وبوصف (الميتاسرد) أحد المصطلحات التي رافقت السرد في النص الأدبي والبصري ، وقد إشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث والتي تحددت بالسؤال التالي : ماهي إشتغالية الميتاسرد في حركة الفن البصري ؟ ثم أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث ، وحدود البحث ، وتحديد المصطلحات ، في حين شمل الإطار النظري والذي إحتوى أولاً : (العناصر البنائية للميتاسرد) و ثانياً : (المرجعيات الفكرية لحركة الفن البصري) إما إجراءات البحث تضمنت أولاً : المنهج المستخدم في البحث إذا إعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ، ثم حدد الباحث مجتمع البحث ، وأداة البحث وتحليل نماذج عينة البحث ، ثم تطرق الباحث إلى إستعراض النتائج والإستنتاجات .

الكلمات المفاتحية : إشتغالية - ميتاسرد – مابعد الحداثة – الفن البصري

الفصل الأول

الإطار العام للبحث

مشكلة البحث

بالنظر لعدم أيمان فنون مابعد الحداثة بالتمايزات الثقافية ومحاولة إيجاد ترابط مستمر بين الأجناس المعرفية في الفكر المعاصر فقد إتسع أفق مابعد الحداثة ليشمل مقاربات فكرية مع معارف مجاورة ، وهذا الإنفتاح على المشهد الثقافي للحياة المعاصرة بكل ما فيها من معارف وما ينتج عن ذلك من تقبل النص البصري للمؤثرات والتقنيات والأساليب والمذاهب المتفرعة من أجناس الفنون الأخرى ، كان عاملاً مهما في إثراء فن الرسم ، فلم يعد الفن المعاصر محددا بحدود ثابتة ولم يعد مكتفيا بعناصر محدودة ، وتأسيسا على ذلك وكون الأدب هو أحد أهم هذه المعارف لما يتسم به من تقارب فكري مع الفن ومناهجه النقدية المعاصرة . ولأن الحقل الأدبي يضم مفاهيم كثيرة يشكل معضمها مقاربات مفاهيمية مع الفن البصري ، وتأسيسا على ممارسات الإنفتاح البصري من خلال المنجز الفني ، على الحقل الأدبي ، فقد إتخذ الباحث من مفهوم أدبي يتعلق بالسرد وبحث إشتغاليته في أعمالحركة الفن البصري بوصفها من الحركات المهمة ضمن فنون مابعد الحداثة ، وبوصف الميتاسرد شكلا من أشكال التمرد على الواقعية في الرواية الحديثة والقصة ، والذي يرتبط بالتخييل والسرد الخيالي ليفصح عن شكل أخر مغاير للسرد يكون "شكلا مفتوحا " لا يستند إلى المؤسسات السردية التقليدية ، فهو فعل يجاور السرد ، وإضافة غير منفصلة عن عملية بناء النص، كما أنه يعتبر أحد العمليات المحركة لفعل السرد ، وكلاهما أي السرد والميتاسرد يشتركان في صياغته، إذ إنه يحقق عدم الفصل بين الكتابة الابداعية والإبداع ، أو بين كتابة القصة والقصة نفسها ، لذلك فقد كسرت أحد مقولات الحداثة المبنية على تكامل الوحدة النصية وإنغلاقها ، وتداخل المبنى والمتن الحكائي ، وبذلك فإنه يشكل مقاربات مهمة مع أعمال (الفن البصري Op art) من ذلك إنطلق الباحث من هذا المنحى لتلمس إشتغالية الميتاسرد في الكشف عن إشتغالية المبتاسرد في أعمال الفن البصري .

أهمية البحث والحاجة إليه

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تكمن أهمية البحث في التعرف على إشتغالية الميتاسرد والإحاطة بها فيالفن البصري (Opart) ، وقد وجد الباحث حاجة لهذا البحث بما يقدمه من فائدة للمهتمين في مجال دراسة الفن المعاصر،

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن مفهوم الميتاسرد وإشتغاليته في أعمال الفن البصري في فترة مابعد الحداثة.

تحديد المصطلحات وتعريفها

(إشتغالية) لغويا : (الشَّغْل والشَّغَل والشُّغْل والشُّغُل كُلُّه واحد ، والجمع أَشْغَالٌ وشُغُول .. وقد شَغَلَه يَشْغَلُه شَغْلاً وشُغْلاً ، .. وأَشْغَلَه واشْتَغَلَ به وشُغِل به وأَنا شاغِلٌ له ، وقيل: لا يقال أَشْغَلْته لأَنها لغة رَدِيئة ، وقد شُغِلَ فلان ، فهو مَشْغُولٌ)، (إبن منظور ، ١٩٥٥م ، ص٥١٧٨) ، و الشُّغْلُ : (ضدُّ الفراغ.الشُّغْلُ العارضُ يُذْهِلُ الإنسانَ ونحوه. يقال: :- هو في شُغْل شاغل :- للمبالغة. ويطلق على العَمَل، فيقال: شُغْلٌ شاقٌّ ؛ وعلى ما يُعمَل, شَغَّلَهُ : بالغة شَغَلَهُ. شَغَّلَهُ جعله يشتَغِلُ) ، (إبراهيم مصطفى وآخرون ، ١٩٨٠م ، ص٢٥٩)

إصطلاحا: جاء في المعجم الوسيط (شغل الدار) أي سكنها ، و(شغل فلان عن الشيء) إنصرف عنه ، والعمل و(الشغل) ضد الفراغ . (إبراهيم مصطفى وآخرون ، ١٩٨٠م ، مفردة – شغل)

إجرائيا: فعل الفنان في بنية النص البصري وفق آلية (الميتاسرد).

(السرد) لغويا: تقدمة شيء الى شيء ياتي به منسقاً ، بعضه في إثر بعض متتابعا وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له (إبن منظور ، ١٩٥٥م ، ص٥٦٠) ، وهو جودة سياق الحديث، ونحوه يسرده سرداً اذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا أو تسرده إذا كان جيد السياق له (الزبيدي ، محمد مرتضى ، ص٣٧٥) .

إصطلاحا: السرد : (السرد هو الحدث، ولكنه ليس الحدث الذي نحكيه الآن وإنما هو الذي يتعلق بشخص ما ، يحكي لنا شيئاً ، أي أنه فعل الحكي (السرد) ذاته ، (Gentte, G, 1982, p17) ، أما عند (وين بوث) فالسرد هو:- حيلة أو وسيلة لإخبارنا بأحداث من خلال شخصية الراوي ، (Booth , w.c -,1963,p3)، وعند جيروترود شتاين : (إن السرد هو ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/ حدث بالفعل/ سوف يحدث بأي شكل ، (Beja, Morris,1979,p1)، ويورده (صدوق نور الدين) :- السرد هو علاقة بين مرسل ومستقبل من خلال وسيط، ويشترط التزمين للاحداث كيما تظل مبنية على التشويق الناتج عن التساؤل الهادف لربط الأسباب بالمسببات الوقائع والأحداث والقضايا بدوافعها ويشترط له ايضا وجود السارد الذي هو حامل عنصر السرد ، (صدوق نور الدين ، ١٩٧٨، ص١٣٨)

إجرائيا : السرد : ماينقله الفنان من أحداث من الواقع أو مخياته الى السطح التصويري .

الميتاسرد (Mitafiction) لغوياً : كلمة تتكون من مقطعين يشير المقطع الأول (الميتا Meta) ويعني مابعد أو المغاير ، وبإرتباطها بكلمة (Fiction) والتي تعني (التخييل ، والقص الخيالي ، والسرد) ، فيكون المعنى (ماوراء السرد) ، (واو ، باتريشا ، ص٧٢) ، وعرفه (جيرالد برنس) بأنه (سرد واصف ، إن سردا يتضمن سردا يشكل جزءا من موضوعه أو موضوعاته هو

ميتاسرد ، لاسيما السرد الذي يحيل الى نفسه وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلا ، سردا يناقش نفسه وينعكس على ذاته) ، (برنس ، جيرالد ، ٢٠٠٣م ، ص١٠٩) . كما عرفه (جيرار جينيت) بأنه حكاية ضمن حكاية ، وهذه الحكاية هي مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعدد كالتتالي أو التعارض أو التكرار ، ومايهم في هذه العلاقات هو أهمية الفعل السردي المتنامية ، (جينيت ، جيرار ، ١٩٩٧م ، ص١٢٠).

إجرائيا : سرد بصري يتضمن سردا آخر يحيل الى نفسه عبر مجموعة الأحداث الواقعية والمتخيلة للفنان في اللوحة .

الفصل الثاني

الإطار النظري للبحث

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الأول : العناصر البنائية للميتاسرد

ضمن حالة الإنزياح عما هو سائد والثورة عليه في فترة مابعد الحداثة ، أخذ السرد بالإنفلات من النمطية والتقليدية ، وشهد تطوراً كبيراً وتحولات أدت به إلى كسر النمط والخروج عن التقاليد السائدة إلى تقانات سردية جديدة ومنفلتة تتمحور حول الوهم والواقع والكشف عن هذا الوهم حتى ظهر (الميتاسرد) كمفهوم جديد أخذ يتحرر من مفهوم السرد بشكل كبير " ولعل ماوراء السرد أكثر تمثلاً لنزعة أو وظيفة الخروج عن حدود السرد والتخلي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيل والسرد ، وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء وهم روائي ، والكشف عن هذا الوهم" (عباس عبد جاسم، ٢٠٠٥م، ص٨) ، وقد إنعكس ذلك كتنويعات وتمثلات في الكتابة الروائية منذ سبعينيات القرن العشرين ، إذ وصفت هذه التحولات التي تأثرت بها النصوص الميتاسردية وتحررت من قواعدها المألوفة التي قيدت السرد حتى أطلقت مقولة (موت الرواية) على النصوص الميتاسردية بأنها " مظهر لنزعة الإنفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات – الأصولية – والعرقية في الكتابة الحديثة" (فاضل ثامر، مجلة الكوفة، ٢٠١٣م،ص٦٣) ، ولتتبع هذا المفهوم المابعد حداثي لابد من العودة إلى المرجعيات النقدية الغربية التي بدأ منها ، إذ قدم كل من المفكر الروسي (فيكتور شكلوفسكي 1893–1956Viktor Shklovsky م) و المفكر الفرنسي (جورج دوهاميل 1884-1966Georges Duhamel م) و المفكر الفرنسي (جيرار جينيت) والمفكر الأمريكي (وليم جاس 1924- 2017William H. Gass م) والمفكر الفرنسي (فرانسوا ليوتار-1924–1998François Lyotard م) والأديبة الإنكليزية (باتريشا واو 1956 Patricia Waugh م -) رؤيتهم لهذا المفهوم في الثقافة الغربية التي شكلت المهاد الأساس له ، فقد كان أول ظهور لمصطلح (الميتاسرد) في عام ١٩٢٥م عندما نشر الناقد الفرنسي (دوهاميل) كتابه (مقال عن الرواية) ثم تلاه (جيرار جينيت) في كتابه (خطاب الحكاية) وذلك عام ١٩٦٧م ، وإستخدم (وليم جاس) مصطلح (الميتاسرد) في حديثه عن الرواية ذات النزعة الإنعكاسية ، ولعل بواكير التنظير النقدي للميتاسرد كانت للناقد الألماني (موريتز كولدشتين 1880-1977Moritz Goldstein م) عام ١٩٠٦م ، إذ قدم دراسة حول السرد داخل السرد في حكايات ألف ليلة وليلة ، ثم (شكلوفسكي) عندما درس التضمين في (ألف ليلة وليلة) ، أي أن الريادة في الميتاسرد تعود (لكولدشتين) ، وفي الرواية الفرنسية تحديداً ظهرت مطلع القرن العشرين محاولات للتجديد في الرواية توجت في الخمسينيات بظهور إتجاه روائي عرف (بالرواية الفرنسية الجديدة) على يد مجموعة من الكتاب أبرزهم الكاتبة الفرنسية (نتاليا ساروت 1900-1999Nathalie Sarraute م)، وآلان روب غرييه ، والروائي الفرنسي (ميشيل بوتور 1926-2016Michel Butor م)، والكاتب الفرنسي (كلود أولييه 1922-2014Claude Ollier م) ، والكاتب السويسري (روبرت بانجيه 1919-1997Robert Pinget م)، والروائي الفرنسي (كلود سيمون 1913-2013Claude Simon م) ، والكاتب الفرنسي (جان ريكاردو 1932-2016 Jean Ricardou م) الذين جمعتهم حالة الرفض للتقنيات الروائية التقليدية في تمثيلها للواقع ، فأصبحت الرواية هي التي تصنع الواقع بعد أن كانت إنعكاساً له ، وأصبحت تعنى بطريقة إنتاجها لنفسها ، مما أدى إلى تبلور مفهوم (التمثيل الذاتي) و (الميتاحكي)(منى مسعي ،مجلة ابو ليوس ، ٢٠١٨م ، ص١٢٧) ، أما في العقود الأخيرة من القرن العشرين عد الميتاسرد من مظاهر التجريب والتجديد الفني في الرواية ، إذ بدأت الرواية المعاصرة بتوظيف الخطاب الميتاسردي ، فأصبح التمركز الذاتي من صفات القصة الميتاسردية المعاصرة ، إذ يعنى الميتاسرد برصد عوالم الكتابة الحقيقية والإفتراضية والتخييلية ، ويستعرض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم الخيال السردي مع تبيان صعوباتها ، وإبراز هواجس السراد الشعورية واللاشعورية (جميل حمداوي ، ٢٠١٠،ص٥) ، وترى (واو) أن الكاتب يقدِّم تصريحات حول إبداع عالمه المتخيل ، وهذه الحالة أخذت تبرز في كتابات جيل من الروائيين يستشعرون بالمجتمع وفداحة أزماته ، فجاءت رواياتهم لتعكس روح العصر بكسرها للقيم التقليدية للرواية ، وقد أطلقت(واو) على هذا الإتجاه الجديد (ماوراء التخييل Meta- fiction) ، الذي برز في أعمال روائيين كالأمريكي (جون بارث 1930 John Simmons Barth م-)، والروائي الإنكليزي (ب.س. جونسون 1933-1973Bryan Stanley William Johnson م) ، والروائي الأمريكي (رايموند فيدرمان1928-2009Raymond Federman م) .. وغيرهم (سعيد يقطين ، ٢٠١٢،ص١٢٣-١٢٤) ، كما تشكل الكتابة الميتاسردية نوعاً من التمرد على الواقعية في الرواية الحديثة والقصة ، إذ أنه سرد مغاير يناقش نفسه وعناصره التي تتشكل كما يرى المنظر الأدبي الأمريكي (جيرالد برنس 1942Gerald Prince م -) " سرد واصف ، إن سرداً يتضمن سرداً جزءاً من موضوعاته هو ميتاسرد ، لاسيما السرد الذي يحيل إلى نفسه وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلاً ، سرداً يناقش نفسه وينعكس على ذاته" (برنس ، جيرار ، ٢٠٠٣م ، ص١٠٩) ، فهنا يظهر البطل منشغلاً بمشكلات الكتابة الروائية ، فالكتابة الميتاسردية هي سرد واع يرتد فيها السرد على ذاته ،كما إعتمدت التقنيات الميتاسردية في الروايات لمرحلة مابعد الحداثة على إستخدام (الكولاج السردي) كتهجين النص من خلال الشذرات المتناثرة ، بمعنى سرد حدثين أو أكثر في أماكن مختلفة من غير إنتقال

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(الياسري ، عمار ، ٢٠١٨ ،ص٤٥) ، وللميتاسرد خصائص عدة أوردتها الناقدة (فيكتوريا أورلوفسكي Victoria Orlofsky 1981م-) في النقاط التالية (هي ساوما وآخرون ، ٢٠١٠م، ص٥٢) :

١ـ فحص الأنظمة الروائية

٢ـ دمج الجوانب النظرية والنقد

٣ـ مخاطبة القاريء مباشرة

٤ـ خلق سير ذاتية لكتّاب متخيلين

٥ـ عرض مناقشة الأعمال الروائية لكتّاب متخيلين

٦ـ إنتهاك الكاتب المستويات السردية من خلال التطفل بالتعليق على الكتابة ، وتوريط نفسه مع الشخصية الروائية ، ومخاطبة القاريء مباشرةً ، إستجواب الفرضيّات والإتفاقيّات السردية وكيف أنها تحور الحقيقة لإثبات أنه لاوجود لحقائق أو معاني فردية إستثنائية في النهاية .

٧ـ توظيف تقنيّات تجريبية من خلال نبذ الحبكة التقليدية ، ورفض محاولة أن تصبح (حياة حقيقية) ، وتدمير الإتفاقيّات لتحويل الحقيقة الى مفهوم مشبه فيه بدرجة عالية ، والتباهي وتضخيم أسس عدم إستقرارها ، وعرض الإنعكاسية بوصفها الوظيفة التي تمكن القاريء من قراءة العالم بوصفه نصاً ، وهنالك ثمانية عشر وظيفة للخطاب الميتاسردي ذكرها (جميل حمداوي) ، إلا أنه وبحسب (منى مسعي) إختصرتها إلى وظائف ستة بعد دمج بعض النقاط التي تمثل فكرة واحدة وكالآتي (منى مسعي ، ٢٠١٨م ، ص١٣٦-١٣٨) :

١. إغناء السرد وإثراءه بالنقد والتخييل والتوجيه ، وشرح الإبداع السردي وتفسيره وتنظيمه والتعليق عليه ، وممارسة النقد داخل النص السردي تنظيراً ونقداً.

٢.تصوير الكتابة الإبداعية ، ورصد عوالمها التخيلية ، وفضح اللعبة السردية وكشف آلياتها الفنية والجمالية أمام المتلقي ، وإشراك القاريء في بناء هذه اللعبة تخييلاً وإيهاماً ، وتحويل عالم الكتابة والقص والسرد الى موضوع للكتابة السردية والتخييل الإبداعي ، ومعرفة تشكل النص السردي ، وإبراز مراحله التكوينية .

٣.خلق نص سردي بوليفوني متعدد الأصوات والإطروحات ، واللغات ، والأساليب ، والمنظورات الأيدولوجية ، وتنويع المستويات السردية ودرجاتها (السرد من الدرجة الأولى ، والسرد من الدرجة الثانية – مثلاً-).

٤.كسر الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والإستلاب عن المتلقي ، والتأرجح بين التخييل الإيهامي والحقيقة الواقعية ، وتجديد السرد القصصي بنيةً ودلالةً ورؤية ، وتطويره تجريباً وإنزياحاً وتحديثاً ، وتجاوز الرواية الواقعية نحو التجريب والحداثة ومابعد الحداثة ، وتقويض المواضعات والأشكال القصصية المهيمنة بإسم الإختلاف والتفكيك والتثوير والتجريب والتحديث .

٥.ربط النص السردي بملحقاته الخارجية أو الداخلية .

٦.ربط المستوى السردي بالمستوى الميتاسردي ، وتحقيق الوظيفة الميتالغوية أو الميتاسردية.

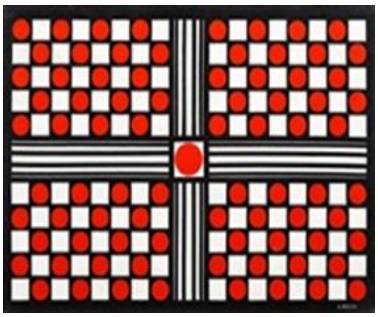
المبحث الثاني / المرجعيات الفكرية لحركة الفن البصري

من الواضح وبتأثير من التطورات في مجال التكنولوجيا والعلوم البصرية والتقنيات الحاسوبية في منتصف القرن العشرين ، إن الفنان لما يزل يحاول البحث عن لغة خاصة من خلال توظيف العلوم الحديثة في خارطة التشكيل البصري ، وإيجاد البدائل التي تلغي السياقات والنظم القديمة وتنجز خطابات تشكيلية بقيت متأرجحة بين مفاهيمية الفكر والعلم ، تؤدي إلى إكتشاف وسائل لتكييّف الإكتشافات الجديدة والوصول إلى الهدف الإبداعي المرتبط مع تغيرات العصر الما بعد حداثي والذي شغل فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، ففي تلك الفترة من القرن العشرين لم يشعر الفنانون بأنهم مضطرون لتبني طرق أسلافهم أو مفاهيمهم وهو ما أدى إلى ظهور وفرة من الحركات والأساليب ، وقد أطلق على إحدى هذه الحركات التي نشأت إسم (الفن البصري Op Art) والتسمية هي إختصار (Optical Art) (ويد ، نيكولاس ، ١٩٨٨م،ص٢١) ، وقد أدى هذا الإنفتاح في السرد البصري إلى ترك كل مامتبع ضمن السياقات المألوفة فالتحول الحاصل لايعنى بالمهارة الحرفية في الحركات الفنية السابقة ، فهو تحول يتماشى مع ما يتصف به الفن المعاصر بعمله على دمج الأجناس الفنية وإزاحة الفروقات بينها ، وتسخير كل ما أمكن من تقنيات (فريد خالد علوان ، ٢٠٢٣م ،ص١٥٠-١٥١) ، وقد إرتبط الفن البصري إرتباطاً عضوياً بالحركة ، وذلك من خلال التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر لخلق الوهم الجميل لدى المتلقي ومن ثم تسمح بتعدد القراءة للعمل التي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تميزت بها أعمال مابعد الحداثة ، إذ يمتلك هذا الفن خاصية الدينامية كفعل جوهري في تكويناته ، والتي تثير الصور والأحاسيس الخدّاعة للمتلقي ، والتي تحدث في الطبيعة الفسلجية للعين وفي الدماغ ، فالسرد البصري يتعامل بشكل أساسي مع الوهم ، من خلال إستغلال خاصية إكمال الصورة في عين أو عقل المتلقي ، وهو علاوة على ذلك ، عملية يهزم فيها الخيال منطق المسطّح التصويري ثنائي الأبعاد (Richard, Jasia,p239) ، ومن خلال البنية الشكلية للعمل البصري لايصبح النص تمثلاً للموضوع فحسب إنما الموضوع ذاته وفق بنية سطحية تتمثل في بالعناصر البنائية كاللون والشكل والأسلوب (حيدر كطافة حسن ، ٢٠٢٠م ، ص٧٤) ويرى الباحث أن الفن البصري لم يعمد إلى مشاكسة المتلقي وتشتيت ذهنه - على غرار الفن الشعبي - فحسب ، بل عمد كذلك إلى إقحام المتلقي وإخضاع العضو البصري عنده على رؤية وهمية ناتجة من تعامل علمي دقيق مع الخطوط والمساحات في العمل لتحقيق فعل حركي ميز هذا الفن عما سبقه ، وفي ذلك يتمثل الميتاسرد البصري في أعمال هذاه الحركة ، كما نجد جذوراً لهذا الفن في التجارب الحداثوية السابقة كما في العشرينات عند فناني الباوهاوس أمثال الفرنسي (هينريك برليوي Henryk Berlewi 1894-1967م) (شكل١) و(اليستسكي El Lissitzky 1890-1941م) ، كما نجد جذوراً لهذا الحركة في الحركة المستقبلية مثال ذلك ما نلاحظه بشكلٍ جلي في عمل (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp 1887-1968م) عارية تنزل السلم (شكل٢) ، إذ إعتمد الفنان على التأثير البصري لتكرار الأجزاء المتحركة من الجسم بما يمنح شعوراً بصرياً بالإستمرارية في الحركة ، وفي تجريد (بول كلي Paul Klee 1879-1940م) (شكل٣) ، إذ يعتمد العمل على مايسجله من تأثيرات بصرية في عين المتلقي .

(شكل١)



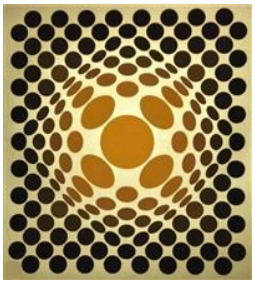
(شكل٢)

(شكل٣)

كما يمكننا أن نذهب أبعد من ذلك من خلال وجود حالة (التناص الشكلي) الواضح بين أعمال الفن البصري وما يقابلها من زخارف إسلامية إعتمدت على الإنتظام والدقة في التوزيع الرياضي للأشكال والخطوط (شكل٤) . ومن أبرز من وضع الإسس لهذا الفن فضلاً عن (ألبرز) ، كلٍ من (فيكتور فازاريلي Victor Vasarely 1906-1997م) و(بريجيت رايلي Bridget Riley 1931م-) و (لورانس بونز Lawrence Poons 1937م-

(شكل٤)

) و(فرانكوس مورليه Francois Morellet 1926-20016م) ، وقد ركز (فازاريلي) (شكل٦) على الجانب الحركي فالحركية بالنسبة له مهمة لسببين : الأول شخصي ، يكمن بوازع من الطفولة إذ يقول " إن الحركة إستحوذت عليه في طفولته " ، والثاني ، هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية ، إنما يوجد أساساً في عيني الناظر وذهنه ، وليس على الحائط ، فحسب ، أي إنه فقط يكتمل عند النظر إليه (سميث ، إدورد لوسي ،١٩٩٥م،ص١٥٠) ، وكما إستخدمت (بريجيت رايلي) (شكل٧) .



(شكل٦)

(شكل٧)

فيتمثل الميتا سرد في تحقيق فعل حركي وهمي داخل عضو الإبصار لدى المتلقي بما يؤدي إلى صدمة ومشاكسة المتلقي وتجاوز حد التوقع لما ألفه من أعمال سابقة ، فقراءة النص تعتمد على مدى إستجابة المشاهد بوصفه الطرف الأساس في عملية التلقي فتتمثل بذلك خاصية ميتاسرد القراءة والتلقي ، إذ ان مبدأ القبول للعمل الفني يرتبط أيضاً بالبيئة المحيطة وتغيراتها المستمرة وعلاقتها مع بنية العمل (شوقي مصطفى الموسوي ، بحث ، ٢٠٢٣م ص ٢٢) ، فتظهر إشتغالية الميتاسرد من خلال علاقة اسرد البصري ببيئته وماتحتويه من تغيرات على المستوى الفكري والتكنولوجي والنظريات العلمية البصرية وماتحققه من فهل إيهامي حركي في عين المتلقي ، كما يتمثل الميتاسرد من خلال التجريب بوصفه آلية تشترك فيها الجوانب العقلية عبر حالة التثوير لما هو سائد في السرد البصري ثم إحالته إلى ماهو غير مسبوق (أزهر داخل محسن ، ٢٠١٥م، ص١٣٠) ، فضلاً عن حالة التجديد في السرد البصري الذي يحقق بنية ميتاسردية ضمن هذا النص .

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري

١ - يتمثل الميتاسرد في النص السردي بمشاكسة ولفت إنتباه المتلقي بوصفه صناعة بشرية وذلك بإثارته أسئلة عن العلاقة بين النص السردي والحقيقة ويكشف الصنعة السردية بالتعليق عليها واللعب بأحداثها وتحريك شخوصها .

٢ - يشكل النص الميتاسردي نوعاً من التمرد على الواقعية ، ويحيل إلى نفسه ويناقش نفسه وعناصره وينعكس على ذاته ، ويحتوي في ذاته تعليقاً على هويته السردية .

٣ - يعتمد (ميتاسرد القراءة والتلقي) على المتلقي وإستجابته ومدى تقبله للنص السردي بوصفه طرفاً أساسياً في عملية إنتاج النص والتخييل .

٤ - يعمد منتج النص إلى ممارسة الميتاسرد في نتاجه السردي من خلال إحالات مع نتاجات أخرى وفق آليات التناص الظاهري والمضموني .

٥ - يتمثل الميتاسرد البصري في حالة (كسر الإيهام السردي) أي عملية كسر الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم ، إذ يقوم الفنان بإخبار المتلقي بأن عالم السرد البصري هو محض تخييل ، وذلك لإبعاد الوهم والإستلاب عن المتلقي ، والتأرجح بين التخييل الإيهامي والحقيقة الواقعية.

٦ - الميتاسرد وبوصفه حالة من التجديد في السرد البصري فهو يرتبط بنظرية التلقي من خلال مفهوم (أفق التوقع) وكسر ذلك الأفق ، وذلك من خلال مباغتة المتلقي ومخاطبته مباشرة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نظرا للعدد الكبير من مصورات الأعمال من الفن البصري ، والمتعلقة بمجتمع البحث ، وبعد إطلاع الباحث على المنشور والمتيسر منها فقد إتخذ الباحث من النماذج المتيسرة وبما يخدم هدف البحث في الكشف عن إشتغالية الميتاسرد في أعمال حركة الفن البصري .

عينة البحث

تم إختيار عينة البحث والمتكونة من ٢ إنموذج توزعت مابين برجيت رايلي ، وفيكتور فازاريلي

منهج البحث

في ضوء المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وإنسجاما مع هدف البحث ، فقد إعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ، بطريقة تحليل المحتوى لنماذج عينة البحث المختارة .

أداة البحث

إعتمد الباحث في تحليل نماذج عينة البحث على أداة الملاحظة ، فضلاً عن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

تحليل نماذج عينة البحث

إنموذج (١)

إسم العمل : دوران القمر The Moon in Run-in

الفنان : برجيت رايلي Bridget Riley

طباعة شاشة Screen print

القياس : ٣٢ × ٣٢ سم

تاريخ الإنجاز : ١٩٦٥ م

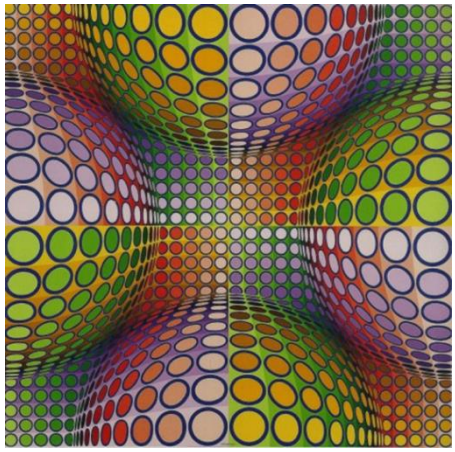
العائدية : معرض المعلقات / لندن Hang-Up Gallery- London

المصدر : الموقع الألكتروني : www.artnet.com/artists/bridget-riley

يتألف النص البصري من مجموعة خطوط داكنة متوازية بشكل أفقي تختلف في درجة السمك ضمن نفس الخط من بدايته إلى نهايته ، وتنحني هذه الخطوط من الوسط لتشكل تقعراً من الأعلى يقابلة تقعراً من الجهة السفلى ، فهو نص بصري يبين نموذجاً لإشتغالات (رايلي) البصرية ، ومن التأثيرات البصرية التي أوجدتها (رايلي) يتشكل ميتاسرداً بصرياً من خلال خرقها لإفق التوقع للمتلقي بتحريك الفعل السردي واللعب بأحداث السرد البصري ، فقراءة النص البصري تعتمد على هذه الإستجابة ومدى تقبله لها بوصفه طرفاً أساسياً في عملية التلقي ، ومن خلال هذا السرد التجريدي الهندسي وبما يشكله من إيهام حركي مدروس يتشكل في الخطوط المتوازية وتقاربها ودرجات سمكها وتناقضها مع الأرضية الفاتحة ، فضلاً عن التناص المضموني مع ما يستشعره المتلقي بإندماج البقع اللونية المتجاورة في الأعمال التنقيطية في مرحلة الحداثة السابقة للفنان الفرنسي (بول سنياك Paul Signac 1863- 1935م) والفنان الفرنسي (جورج سورا Georges Seurat 1859-1891م) ، وقد إستخدمت (رايلي) عتبة النص الأولى (العنوان) بوصفها بنية ميتاسردية حاولت من خلالها توجيه تصوراتها للمتلقي حول مضمون كتاب المجموعة الشعرية (دوران القمر) وهو أحد المطبوعات التي صممتها (رايلي) كمشروع للشاعر المستقبلي الإيطالي (كارلو بيلولي Carlo Belloli 1922-2003م) ، فالعمل يحمل إسماً غريباً ويتميز بالخطوط السوداء على الأرضية البيضاء التي تعمل على أرباك المتلقي إذ تبدو أنها تتحرك حسب المكان الذي يقف فيه ، وهي سمة من سمات العمل البصري المرتكز على الإثارة والحركة الوهمية ، كما يتمثل الميتاسرد البصري في هذا النص وفق بنية سردية تعمل على تقويض سلطة المركز والأشكال السردية المهيمنة في السرد البصري وفرضها لتعددية المراكز بتفكيك الإنعكاسات اللابؤرية القادمة من الخطوط المتموجة ، فهو سرد يتموضع بين الواقع وتعريته والإتجاه إلى ماخلف الظاهر من الخطوط المتوازية والمتموجة وفق إهتزازات حركية بما يحقق وهم بصري لدى المتلقي .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٢)



إسم العمل : فيجا ـ لب Vega-lep

الفنان : فيكتور فازاريلي Vasarely Victor

أكريليك على القماش Acrylic on canvas

القياس : ١٥٠ × ١٥٠ سم

تاريخ الإنجاز : ١٩٧٠ م

العائدية : مجموعة خاصة Private collection

المصدر : الموقع الألكتروني www.wikiart.org/en/victor-vasarely/vega-lep-1970

يتكون النص البصري في بنيته السطحية من تكوين متوازن لأربع كتل تمثل أنصاف كروية وزعت على الجوانب الأربعة بشكل منتظم ، وقد أحيطت الدوائر الملونة بتكوينات بنائية مربعة وفق تكرار زخرفي يملاء الأشكال والأرضية معاً ليحقق فعلاً حركياً من خلال حالة الخداع والإيهام في بروزها وتجسيمها ، لذا يبدو العمل أشبه بسطح مرسوم عليه شبكة من المربعات التي تضم دوائر بداخلها ، إذ يندرج هذا النص (لفازاريلي) ضمن الفن البصري كحركة فنية برزت ضمن فنون مابعد الحداثة كحالة جديدة ضمن بنائية اللوحة وتلقيها ، إذ يمنحنا النص إحساساً مركزاً من الخداع البصري وفق حالة من الإيهام بالتجسيم والذي يتكون في عضو الإبصار لدى المتلقي بما يفرض تاثيراً بصرياً حركياً خادعاً لديه ، فهو ميتاسرد بصري بما يحفزه في المتلقي ويعتمد عليه في الإستجابة ومدى تقبله بوصفه الطرف الأساس في عملية التلقي وذلك من خلال إستجابته للحس الحركي في النص ، لذا فهو ميتاسرد يعتمد على مدى تلقي النص البصري وقابلية قراءته من قبل المشاهد ، وبإرتباط هذا التكوين إرتباطاً عضوياً بالحركة ، وذلك من خلال التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر لخلق الوهم الجميل لدى المتلقي ومن ثم يسمح (بتعدد القراءة) للعمل الذي تميزت به أعمال مابعد الحداثة فهو ميتاسرد بصري يدخل مجال التفكيك من خلال تقويض سلطة المركز ويتوسل تقويض المواضعات والأشكال السردية المهيمنة ، وتحدث فعلاً حركياً في الطبيعة الفسلجية للعين ومن ثم في الدماغ ، وفي هذا النص يتحقق الميتاسرد في صدمة المحسوس وخرق أفق التوقع للمتلقي في (اللاإنساني) والمشاكس والمستفز ، وهذه الإيهامات البصرية لها مرجعيات حداثية تعود إلى المدرسة الإنطباعية التي إعتمدت على تحليل اللون على سطح اللوحة ليمتزج في عين المتلقي مكوناً لوناً جديداً ، فتتمثل حالة (كسر الإيهام السردي) كبنية ميتاسردية في هذا العمل .

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات

النتائج

١ - تمثل الميتاسرد البصري في الفن البصري ضمن فنون مابعد الحداثة التي تميزت بمشاكسة ولفت إنتباه المتلقي وإثارة الأسئلة عن العلاقة بين النص السردي البصري والحقيقة.

٢ - تمثل الميتاسرد البصري في الفن البصري بوصفها تشكل نوعاً من التمرد على الواقع ، فهي أعمال تحيل إلى نفسها وتناقش عناصرها وتحتوي تعليقاً على هويتها السردية ، وقد تمثل ذلك فينموذجي عينة البحث .

٣ - – تمثل (ميتاسرد القراءة والتلقي) في الفن البصري ، وذلك من خلال إعتماد هذه الفنون على مدى تقبل وإستجابة المتلقي بوصفه طرفاً أساسياً في عملية إنتاج النص والتخييل ، وقد تمثل ذلك في كلا نموذجي عينة البحث .

٤ - تمثل الميتاسرد البصري في أعمال الفن البصري في خاصية التناص الميتاسردي ، إذ عمد منتج النص إلى إحالات من نتاجات سردية أخرى وفق آليات التناص الظاهري والمضموني ، وظهر ذلك في نموذجي عينة البحث .

٥ - تمثل الميتاسرد البصري في الفن البصري في حالة التجديد للسرد البصري وكسر الإيهام السردي أي إزاحة الحد الفاصل بين الوهم والحقية ، وهي حالة من التأرجح بين الإيهام والحقيقة لإبعاد الوهم عن المتلقي ، وقد تمثل ذلك في نموذجي عينة البحث .

٦ - ضمن حالة التجديد في السرد البصري الذي شهدته حركة الفن البصري ، وإرتباط ذلك بنظرية التلقي فقد تمثل الميتاسرد البصري في حركة الفن البصري في مرحلة مابعد الحداثة ، إذ أنه يرتبط بحالة تجاوز أفق التوقع للمتلقي ، وقد تمثل ذلك في كلا نموذجي عينة البحث.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الإستنتاجات

١ - مثل الميتاسرد البصري طابعاً مهماً وسمة بارزة لفنون مابعد الحداثة وحركاتها ومنها حركة الفن البصري ، بوصفها ظاهرة مهمة في الفن في فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أنه يعد تقنية سردية عملت على خرق القواعد السردية السابقة

٢ - إرتبط الميتاسرد بالتحولات الجديدة في حركة الفن البصري بوصفه خروجاً عن قواعد السرد المألوفة ومظهراً لنزعة الإنفلات من القيود والقوانين والتمركزات الحديثة ، ويحمل نمطاً مغايراً يحاول قراءة الواقع بكل تناقضاته ونقل التوترات النفسية والصراعات الفكرية .

٣ - الميتاسرد البصري بوصفه سمة مميزة لحركة الفن البصري ، فقد أسهم في الإنفتاح السردي البصري من خلال خرقه للتقعيدات السردية السابقة ومشاكسة وصدمة وإدهاش المتلقي .

المصادر

.القرآن الكريم

٢- إبراهيم مصطفى وآخرون ، **المعجم الوسيط** ، دار الدعوة ، إسطنبول ، ١٩٨٠م

٣- إبن منظور ، **لسان العرب**، مجلد --- ، دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٥٥م

٤- برنس ، جيرالد ، **قاموس السرديات** ، ترجمة : عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري دار ميريت للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٣م

٥- جميل حمداوي ، **أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية** ، مطبعة البو كيلي للطباعة والنشر ، القنيطرة ، ٢٠١٠م

٦- جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧م

٧- رسول محمد رسول ، **السرد المفتون بذاته**. من الكينونة المحضة الى الوجود المقروء ، دار الثقافة والإعلام ، ط١ ، الشارقة ، ٢٠١٥م

٨- الزبيدي ، محمد مرتضى، **تاج العروس**، مج٨، القاهرة ، (د . ت).

٩- سعيد يقطين ، **قضايا الرو اية العربية الجديدة الوجود والحدود** ، دار الأمان ، ط١ ، الرباط ،٢٠١٢م

١٠ - سميث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة: فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥م.

١١- صدوق نور الدين ، **السردي والشعري**، دار الشؤون الثقافية، افاق عربية، بغداد،عدد٣ ، ١٩٧٨م

١٢- عباس عبد جاسم ، **ماوراء السرد – ماوراء الرو اية** ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٥م

١٣- فاضل ثامر ، **ميتاسرد مابعد الحداثة** ، مجلة الكوفة ، السنة الأولى ، العدد٢ ، ٢٠١٣م

١٤- محمود أمهز ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦م

١٥- منى مسعي ، **الميتاسرد في النقد الرو ائي المغاربي (أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية لجميل حمداوي إنموذجا)** ، مجلة أبو ليوس ، العدد الثامن ، جانفي ، ٢٠١٨م.

١٦- هيي ساوما وآخرون ، **جماليات ماوراء القص- دراسات في رو اية مابعد الحداثة** ، ترجمة: أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، دمشق ، ٢٠١٠م.

١٧- واو ، باتريشا ، **ماوراء القص** ، ترجمة : عبد الحميد محمد دفار ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ب.ت.

١٨- ويد ، نيكولاس ، **الأوهام البصرية فنها وعلمها** ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨م

١٩- الياسري ، عمار وأحمد جبار العبودي ، **المبنى السردي في أفلام مابعد الحداثة** ، دار ابن النفيس للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٨م

المصادر باللغة الإنكليزية

20- Beja, Morris , **Film and Litrtur**, Longman, , New York, 1979

21- Booth , w.c**, Rhetoric of Fiction** , chicago University Press , chicago , 1963

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

22- Gentte, G**, Figuress of Litrery Discours** , Colombia University Press , New York, 1982

13- Richard, Jasia: **Op Art**, In: Concepts of Modern Art , Op. Cit

الأطاريح والبحوث

٢٤- أزهر داخل محسن ، **تطبيقات التاريخانية في رسوم مابعد الحداثة** ، إطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١٥م

٢٥- حيدر كطافة حسن ، **إيقونوغرافيا النص البصري في التشكيل العالمي المعاصر** ، إطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠٢٠م

٢٦- فريد خالد علوان ، **الأدائية في الحقل البصري – دراسة في أساليب التشكيل المعاصر** ، إطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠١٣م

٢٧- الموسوي ، شوقي مصطفى ، **أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة** ، مجلة فنون البصرة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ،العدد٢٢ ،٢٠٢٢-٢٠٢٣م

التحويروتعبيرات الشكل النحتي في دول الوطن العربي
- دراسة تحليلية -

امنة محمد سعيد عبد اللطيف
أ.د. محسن علي حسين
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

الملخص

تناول البحث الحالي والموسوم (التحوير وتعبيرات الشكل النحتي في دول الوطن العربي) وهذا الموضوع الذي له الدور المهم والفاعل في الكشف عن مفرده التحوير والشكل بعناصره وما تحويه هذه المفردات من قيمه جمالية وتعبيرية تعزز الجانب التواصلي ما بين الاعمال النحتية الجميلة بالتحوير الشكلي والمتلقي لها التي تظهر بصورة مغايرة ومختلفة عن شكلها وصفاتها في مظهرية جديدة تخالف النحت التقليدي وفق التحوير الشكلي الذي يفتعلهُ النحات بقصد ووعي ودراية، إذ تكون البحث من اربعة فصول. اهتم الفصل الاول في الإطار المنهجي للبحث من حيث مشكلة البحث التي انبثت بالتساؤل : كيف وظف النحات العربي المعاصر التحوير الشكلي في منحوتاتهِ وعلاقته بتعبيرية هذه الاعمال ؟ وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على التحوير الشكلي وتعبيراته وطرح امثلة لأشتغالات النحاتون لهذا الجانب ومعرفة تعبيراتهم التي تظهر بصورة متنوعة، ودعم المكتبة الفنية التشكيلية وإفادة المتلقين والمهتمين بهذا الجانب وتعزيز الاشتغال ضمن هذا التوجه الفني، وتجسد هدف البحث في الكشف عن التحوير الشكلي وتعبيراته في النحت العربي المعاصر. فيما حدد البحث زمانياً ضمن الفترة المحصورة بين (٢٠٠٤_ ٢٠٠٦) للأعمال النحتية في النحت العربي المعاصر, ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها لكل من : (التحوير والشكل والتعبير) . الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة وتكون من ثلاث مباحث الاول : (التحوير الشكلي) التحوير الشكلي في العمل النحتي، والمبحث الثاني : (علاقة التعبير في التحوير الشكلي) ، اما المبحث الثالث فجاء بعنوان : (مقدمة في النحت العربي) مع المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، مع استعراض لثلاث من الدراسات السابقة وبيان علاقة الدراسة الحالية بها ومواطن الاختلاف بينها. الفصل الثالث: اجراءات البحث : من حيث منهج البحث، مجتمع البحث البالغ (٢٠٠) عمل نحتي عربي معاصر، وتم اختيار عينة البحث البالغة عدده (٣) عمل نحتي وتوضيح لمبررات اختيارها، بعد ذلك عرض أداة البحث من ثم تحليل تلك الاعمال . الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات ويلي ذلك مجموعة من التوصيات والمقترحات

مشكلة البحث

أن الانسان بفطرته يبحث عن كل ما هو جديد ومختلف رغبة منه في التطور والاختلاف عن كل ما هو تقليدي ومألوف وبما حقق له التخلص من ملل التكرار و التشابه, والفن بصورة عامة يصور الواقع الحياتي بأشكال متعددة ومتنوعة من خلال صياغة الفنان / النحات للفكر الخاص به . وفن النحت يمثل شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي المرتبط ارتباطاً وثيقاً في تطور المجتمعات من خلال أحالة الاشكال الواقعية إلى صور جديدة عن طريق عملية التحوير الشكلي وذلك بتغيير حالها من واقعها الأصل إلى أشكال وصفات جديدة تختلف عن السابق، اذ يعمد النحات الى عملية التحوير الشكلي لموضوعاته من خلال الفكرة التي يرغب التعبير عنها بمنجزه النحتي . وللتعبير علاقة مع العناصر التشكيلية الأخرى فلها دور في تجسيد الأفكار والمواضيع إذ تعكس ذات النحات والاتجاه الفني الذي يسير عليه ضمن اسلوب معين نتعرف على خصائصه من خلال صورته الظاهرة في ذلك المنجز ، فالنحات العربي المعاصر غير ببعيد عن واقع التطور و التغيير التي يعيشها العالم اليوم , كونه جزء من منظومة هذا العالم بما فيها الحقل الفني النحتي و البحث فيه عما هو يحقق حالة التميز عن سواه , بشتى الطرق وبما فيها حالة التحوير لبنائية الشكل وما يلحق بها من متغيرات تلقي بضلالها على تعبيرية العمل النحتي.والنحات استطاع معالجة القضايا الاجتماعية ضمن مفردات وعناصر منجزه النحتي عن طريق صياغة التكوينات النحتية ، ورغم تشابه الظروف والأحداث

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التي مر بها الوطن العربي وتأثر بها النحاتين العرب مع بروز العديد من النحاتين المعاصرين بمنجزاتهم وخصائصها الفنية وصفاتها التحويرية للأشكال وتعبيراتها التي تجسد ذات النحات وتعكس طموحاته العربية برزت مشكلة هذا البحث التي تجسد في التساؤل الاتي :- كيف وظف النحات العربي المعاصر التحوير الشكلي في منحوتاته وعلاقته بتعبيرية هذه الأعمال ؟

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في تسليط الضوء على التحوير الشكلي وتعبيراته بوصفه جانباً مهماً في النحت العربي المعاصر , من خلال الكشف عن مفهوم التحوير وعلاقة التعبير في التحوير الشكلي , فضلاً عن طرح امثلة لأشتغالات التحوير الشكلي وتعبيراته المتعددة في النحت العربي ومعرفة اشتغالات النحاتين لهذا الجانب التحويري في الشكل النحتي و معرفة تعبيراته التي تظهر بصور متنوعة بفعل التحوير الشكلي , وكذلك يسهم البحث في دعم المكتبة الفنية التشكيلية العراقية والعربية .

هدف البحث

يتحدد هدف البحث الحالي في الكشف عن التحوير الشكلي وتعبيراته في النحت العربي المعاصر.

حدود البحث

- الحدود الزمانية : يتحدد البحث زمانياً ضمن الفترة المحصورة بين (٢٠٠٤ - ٢٠٠٦)

- الحدود المكانية : (العراق , لبنان , تونس) جاء اختيار هذه الدول لصعوبة الإلمام بكل دول الوطن العربي ونسبة للتنوع في المنجز الفني لكل بلد و المحملة بالتحوير الشكلي بمختلف المواضيع والخامات , لذا تم اختيار (٣) دول من الجزئين الاسيوي و الافريقي من الوطن العربي وبما يحقق نوعاً من التميز النحتي في موضوعة البحث عن سواها الى جانب التعددية في التباينات التي حققها التحوير الشكلي في ما تم الحصول عليه من اعمال نحتية على حد علم الباحثة و إمكانية التعرف عليها .

تحديد المصطلحات وتعريفها

١- التحوير: لغة // ((حار يحور حوراً , فهو حائر , و المفعول محور .... أحور يحور , احوراراً , فهو محوِّر ...تحور الكلام و نحوه : مطاوع حورَّ : تغير)) **(أحمد مختارعمر, ٢٠٠٨ , ص ٥٧٨)**. ((حور : حار يحور حورا حؤورا : رجع يقال حار بعد ما كار .... اي من النقصان بعد الزيادة)) **(الجواهري , ابي نصر إسماعيل , ١٩٧٩ , ص ٦٣٨)**.

اصطلاحاً // ((أسلوب يستخدم عند التعبير عن موضوع ما , فيطرأ عليه تغير معين , كثيراً ما لا يكون مطابقاً في شكله لمظهره الطبيعي , والتحوير هو الذي يحدد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة)) **(ثروت عكاشة , ب ت , ص ٤٤٨)** .

اجرائياً // التحوير عملية تغيير الشيء من شكله الطبيعي المألوف الى أشكال وصفات جديدة تختلف عن السابق و هذه العملية يقوم بها النحات من خلال العمل النحتي وتعبيراته لأحداث حالة من التميز عن سواه الى جانب الدهشة لدى المتلقي .

٢ - الشكل : لغة // ((الشكل : الشبه او المثل و جمعه إشكال و شكول))**(ابن منظور,١٩٦٧ , ص ٣٦٥٦)**. ((الشكل : هو هيئة الشيْ و صورته , مسائل شكلية : يهتم فيها بالشكل دون الجوهر))**(إبراهيم مدكور, ١٩٩٤ , ص ٣٤٩)**

اصطلاحا // ((الشكل هو تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يضمنها العمل الفني و تحقيق الارتباط المتبادل بينهما)) **(ستولنتيز, جيروم , ١٩٧٤ , ص ٣٤٠)**.

اجرائياً // الشكل هو الهيئة الخارجية لتركيب العمل النحتي الذي يأخذ له حيز من الفضاء او صفة مادية يمكن التعرف عليها عن طريق الحواس .

٣- التعبير: لغة // ((والتعبير عن الشيء هو الاعراب عنه بإشارة أو اللفظ تعبير عن المعاني ، والصورة تعبر عن الأشياء وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي أخذ منه ، ... ويطلق التعبير على الاعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية ، كتعبير حمرة الوجه عند الخجل ، واضطراب الحركات عند الوجل ، ويطلق التعبير أيضا على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره و عواطفه ومقاصده إلى غيره)) **(جميل صليبا ، ١٩٨٢، ٣٠١)**.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اصطلاحا // ((وعبارة النص هي النظم المعنوي المسوق له الكلام ، سميت عبارة لان المستدل يعبر عن النظم إلى المعنى ، والمتكلم من المعنى إلى النظم ، فكانت هي موضع العبور فإذا عمل بموجب الكلام من الأمر والنهي يسمى استدلال لا بعبارة النص))**(ابراهيم مدكور،١٩٩٧، ص ٤٨) .**

إجرائيا // التحوير الشكلي : مجموعة المتغيرات التي يجريها النحات على الشكل التقليدي و يخرجه بصورة جديدة خارجة عن نطاق الصورة الطبيعية المتعارف عليها لدى المتلقي .

الفصل الثاني

الاطار النظري و الدراسات السابقة

المبحث الاول // التحوير الشكلي في العمل النحتي

ان فن النحت هو التعبير التجسيمي من خلال المادة لإعطائها شكلاً ومعنى لتشغل حيزاً في الفضاء الحقيقي , والنحات يتبنى عملية التحوير الشكلي ضمن منجزه النحتي بحسب طبيعة العمل و نوعية المادة التي يراد من خلالها التعبير عن الفكرة وابراز اسلوب النحات , ففن النحت عريق و وسيط يربط بين الحضارات عبر التاريخ وعامل للهيمنة على الوسط المحيط فقد عرفت المدن واشتهرت من خلال الاعمال النحتية الخالدة وتبقى اللغة البصرية التعبيرية هي الاقوى حضوراً في الواقع كون العمل النحتي التعبير المجسم الذي يمتاز بالقدرة على التأثير في عواطف الناس , وهو من اقدم الممارسات التي عرفها الانسان منذ القدم كغيره من الفنون الأخرى ((التي ظلت تسير موازية مع الحياه منذ العصور الحجرية الى يومنا هذا و كان النحت خير وسيلة استخدمت للتعبير عن القيم والمفاهيم من خلال المراحل التاريخية لفن النحت التي لها تأثيرها الواضح في ما وصل اليه النحت)) (Tucker, William,1981, p9,) فالعمل الفني عالم حسي يبدأ من وجود مادي وينتهي بوجود روحي يعتمد النحات فيه الى تحديد المدى الفضائي للعمل لاعن طريق التجربة الحسية بل عن طريق التصور الذهني للقيم الفضائية التشكيلية وهذا يعني ان للعمل النحتي بعدين البعد الأول البصري وهو ربط دلاله الخطاب بالعين و البعد الذهني هو ربط الأشياء وتفسيرها ذهنياً و التحوير الشكلي في العمل النحتي يبتعد عن التقليد المتوارث فهو دائماً يسعى الى ولادة فن جديد ((فالأنسان الحديث كان يبحث عن لغة جديدة للشكل إرضاءً لنزعته و تطلعاته ... نزعاته للترضية الفكرية , وتطلعاته للوحدة و الانسجام و السكون ... وهي مبتغاه بعد انسلاخه و اغترابه عن الطبيعة)) **(ريد, هربرت, ١٩٩٤ ، ص ٤٢)**. فالنحات يسعى لما هو بسيط وسهل وغير مألوف في فعل التحوير الشكلي في العمل النحتي الذي أدى بالنتيجة الى اختلاف في التجارب النحتية بصور متباينة و متعددة , تصل الى المتلقي .

التحوير الكلي و التحوير الجزئي

ان الانسان هو محور هذا الكون لذلك يحور العناصر والمفردات الفنية وينسقه او يبسطها بحيث يعبر من خلالها عن افكاره واحاسيسه وليتحقق الغرض الفني الذي يقصده دون النظر الى اشكالها الطبيعية او قربها او بعدها عن الواقع المرئي ويتجه الانسان الى التحوير بحثاً عن رؤى جديدة للمدركات الشكلية المحيطة به للتعبير عن المطلق واهمال كل ما هو عرضي , لم تكن وظيفة النحات النقل المرئي بل اظهار ما هو غير مرئي , فقدم النحاتون في العصر الحديث اشكال جديدة متحررة كما خطى النحات اوغست رودان Auguste Rodin(١٨٤٠ – ١٩١٧) م في عمل تمثال بلزاك (١٨٩٨) م و الذي يظهر في **الشكل (١)** فأنه يعبر عن التحوير و التحرر من هيمنة التقاليد الكلاسيكية السائدة و الارتقاء لمستوى التعبير عن الأفكار ((كونه بعيداً عن اطار التقليد المتوقع في النحت الكلاسيكي ونحت عصر النهضة الذي عد عمل رودان المبكر جزء منه((**(باونس ، الآن ، ١٩٩٠، ص ٢٦٧)** و النحات يعبر عن العناصر الحية بكثير من التبسيط دون ان يسعى الى إضافة الوسائط والمفردات التشكيلية التي تقرب هذه الاشياء من حقيقتها فتجعلها في عمل نحتي فمن خلال تحوير الاشكال يعبر عن فكره فلسفية عقائدية اذ ((ان وراء هذه الاشكال عالماً اخر مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف))**(عفيف ، بهنسى , ١٩٧٩ , ص٨٩)**. إذ مثل النحات رودان لشخصية بلزاك الادبي وروحه وجوهر أدبه ورسالته في الحياة دون أن يتوخى الوصول إلى أي مطابقة مع ملامح الادبي فمن خلال العنق المبالغ فيه وكأنه يرغب بتمثيل القوة فالتحوير الشكلي قد تجاوز الفكرة الأصل للشخصية , إذ شكلت هذه المنحوتة صفة جمالية و إبداعية منفردة . وعرف النحات ألبرتو جياكوميتي) Alberto Giacometti ١٩٠١ - ١٩٦٦(م على الأخص بأشكاله البرونزية المتطاولة ، وشخصياته الملتوية ، حيث اعتمد عملية التحوير للشكل في منحوتاته فكان يضع لمساته الأخيرة للتمثال فيزيل من كتلته ويقلل من مادته لتحقيق التحوير في منجزاته النحتية اذ يسعى الى ((رؤيه تتأرجح بين فوضى اللاشعور والمساواة المطلقة او النظام الذي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد ٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يفرضه الفن على الفوضى حين ينطلق في لحظات من الالهام))**(ريد ، هربرت ، ١٩٩٤ ، ص١٣٨)** وقد ذهب النحات نحو معالجات تحويريه لهياكل مجرده تمثلت في الأشكال الحيوانية كما في الشكل (٢) يمثل كلبا وكذلك الشكل (٣) الذي يمثل هياكل آدمية أو مومياء فيظهر الرجل الطويل الساقين التي تظهر بوضوح غير قابلة للانثناء محقق النحات بذلك التحويرعلى الشكل البشري الذي يظهر يمشي لكنه لا يتقدم في حركة توحي بالسير و التوقف في نفس الوقت , وكذلك اعتمد التحوير في استخدام الاقدام الكبيرة لشخوصه بقصد فتح الابعاد التأويلية للشكل المحور المنحوت وخلق نوع من الحرية الفكرية ، وتأكيد الهدف نحو المثالية والكمال و ((إن كل فكرة إبداعية تقوم في الحقيقة على خلق نظام جديد في العلاقات بين الأشياء بعضها والبعض الآخر بصورة لم يلاحظها أحد من قبل)) **(أنس شكشك ،٢٠٠٨ ، ص ٣١)** . حيث عكست منحوتات جياكوميتي عالمه الذي تظهر أجساد بشرية هشة و مفككة و بأجساد عارية لأنسان حامل هموم , فمنحوتاته اشبه بأشباح نحيلة وضالة كأنها هيكل عظمي جسدها النحات بصورة تحويرية .

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

المبحث الثاني/ /علاقة التعبير في التحوير الشكلي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- التعبير الفني

يعرف التعبير بأنه امتلاك القدرة على نقل الفكرة أو الإحساس الى الآخرين باستخدام مهارات وطرق عده بهدف تسهيل الاتصال بالناس والمجتمع وكذلك نقل الأفكار والأحاسيس والمشاعر ووصف ما يراه الشخص في مخيلته من إبداع ويطبقه على الواقع بما يتناسب مع رؤيته وفلسفته للأشياء بطريقة إبداعية, و التعبير الفني هو الحافز والشعور الداخلي للإنسان بحيث يسقطه على أرض الواقع مُظهرًا إياه بنسق جمالي إبداعي فيتمثل ذلك برسمة أو منحوتة أو رقصة أو مشهد تمثيلي أو على شكل عمل شعري أو أي شكل من أشكال الفن الأخرى , وهذا التعبير الفني أيضًا يختلف من شخص إلى آخر حسب إمكانياته ورؤيته وخبراته ومهاراته وثقافته التي يستخدمها للتعبير عن هذا الفن .

- التعبير وتحويرات الشكل عن طريق النقل الخارق في المحاكاة الو اقعية

بعد الانفتاح الفني الهائل و الحرية الكبيرة ظهرت فكرة إعادة المحاكاة الواقعية بصياغات تحويرية جديدة حيث تخطت الواقع المألوف وتفوقت عليه على قدر كبير من النقل الحرفي المبالغ فيه لأعمال نحتية توثق الواقع بأعلى دقة ممكنة , اذ عمل النحاتون على إعادة انتاج صورة كاملة التفصيل تفوق الصورة الفوتوغرافية وتثير الدهشة وصدمة المتلقي وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة ذات ملامح سحرية , متمثلة بالشخوص البشرية ((بشتى صنوفه وطرق تحقيق المبالغة النقلية فيه منفرداً كان او مجتمعاً مع غيره , مستعينين بمكملات أخرى حقيقية تضاف الى العمل من قبيل الشعر و الملابس و أدوات العمل وغير ذلك مما يحقق اعلى درجة المحاكاة المفرطة)) **(محسن علي حسين , ٢٠٢٠ , ص ١٠٣)**. فالفنان يحاول تمثيل الحقيقة بدقة كبيرة مما بمقدور العين التقاطها أي نقل للمتلقي تفاصيل خفية و غير مرئية بفعل التحوير الشكلي من خلال المبالغة و الافراط في النقل الحرفي للواقع المحاكاتي عبر سطح العمل النحتي و معبرا عن خلق صورة متحررة و نقيضة لسابقيها.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي في تحليل محتوى نماذج العينة المختارة من حيث وصف المظهر السطحي للعمل النحتي وثم تحليل المحتوى الداخلي للكشف عن مواطن التحوير الشكلي و تعبيراته في الأعمال النحتية لعينة البحث .

- مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث أعمال النحاتين العرب المعاصرين البالغة (٢٠٠) عملا نحتيا، تم الحصول عليها بالاعتماد على ما اطلعت عليه الباحثة من منحوتات من خلال المواقع الإلكترونية و مطويات المعارض والاتصال بالنحاتين بما تزودت منها بالمعلومات قدر الإمكان لهذه الأعمال.

- عينة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث اختارت الباحثة بشكل قصدي (٣) عملا نحتيا لكل من النحاتين العرب المعاصرين من مجتمع البحث وفق المبررات التالية :

١- تم اختيار الاعمال على أساس تمثيلها لمجتمع البحث الذي حددته الباحثة .

٢- تسهم الاعمال النحتية في تحقيق هدف البحث .

٣- الأعمال النحتية تعود لنحاتين أغلب أعمالهم تمتاز بالتحوير الشكلي .

- أداة البحث

اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة الدقيقة للأعمال النحتية ، التي ترشدها في الحصول على المعلومات لبنية العمل النحتي ضمن عينة البحث مع الاستفادة من مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (١)

اسم العمل	الرأس
اسم النحات	الفريد بصبوص
البلد	لبنان
سنة الانجاز	٢٠٠٤
المادة	البرونز
القياس	(١١٥ ×60×15) سم
المصدر	https://ar.wikipedia.org/wiki

عمل نحتي مجسم يمثل رأس انسان بصورة جانبية من مادة البرونز يرتكز على قاعدة مربعة الشكل من نفس مادة العمل، يتسم الرأس المنحوت بالتبسيط في تجسيد ملامح الشكل الواقعي للوجه من حيث الانف الطويل الممشوق وبروز الشفتين مع الحنك الى الامام بشكل واضح مع اهمال لشكل العينين و استبدالها بتجويف كبير يتمثل من أعلى الوجه حتى الذقن وأيضاً تميز بوجود بروز في قفا الرأس ، وينتهي الرأس من الاسفل برقبة ضيقة تستند على القاعدة . يعتمد هذا المنجز النحتي على اختزال الشكل وتبسيطه من خلال الابتعاد عن التشريح المحاكاتي للرأس الإنساني والتبسيط في إظهار التفاصيل ، إضافة إلى اتخاذ عنصر الخط بشكل فاعل في هذا البيان النحتي من خلال الإحاطة الداخلية والخارجية لإبراز الشكل بخط لين وإبراز الفضاء الداخلي الذي يمثل دواخل العمل ويحقق حركة فيه تتجسد من خلال أحداث الظل والضوء الذي يبين تضاريس هذا الطرح النحتي المتمثل بواسطة التلاعب في الشكل وهذا الاسلوب مع مادة العمل البرونز ولونه الاسود والملمس الصقيل أعطى العمل قيمة جمالية ،،فساعد اللون و تفاعلهِ مع المادة والموضوع بشكل فاعل ومؤثر في استدعاء التأمل لدى المتلقي في تحريك مخيلتهِ لقراءة الموضوع بصورٍ عده. ان المحتوى الشكلي لهذا المنجز التحويري اعتمد على الاستطالة في البناء النحتي والتبسيط للشكل المحور عبر الملامح البسيطة التي تلاعب بها النحات فضلاً عن الترابط في اجزاء الشكل النحتي من حيث البناء التكويني المتميز بصفات مظهرية في التكوين العام كالصلابة والتماسك اضافة الي التداخل للكتلة مع الفضاء من خلال التجويف الموجود وسط الرأس ، وكذلك ترتيب عناصر الشكل بصياغة جديدة من خلال الاختزال والتبسيط المحققة للتحوير في الشكل معبرا من خلال الفضاء البارز في الشكل وكذلك اللون المتمثل باللون الاسود الذي له تعبيرات عده فبيان اللون مع الفضاء وكأنهُ نافذة الامل لدى الانسان او قد يعبر اللون الاسود عن حالة عاطفية كالحزن مثلاً ، فمن خلال هذا الطرح الحر للنحات الذي يشكل واقع التحوير الشكلي في موضوع يستشعره المتلقي في تنوع للصياغة النحتية التي هيمنت عليها صفة التجديد التي تنال اهتمام المتلقي لما لها من تناسب مع فعل التحوير الشكلي في العمل النحتي المرتبط بذائقة المتلقي وتأمله وتفاعلهِ مع العمل من خلال تأويله القرائي الذي يزامن حركة المعاصرة . فعالج النحات من خلال الحذف في جزء من الرأس وكذلك التشويهات التي طرأت على الملامح والشكل بصورة عامه بحيث خرج الشكل عن الصورة الطبيعية للرأس الانساني الى رأس مختزلاً للتفاصيل مؤدي الى عملية التحوير في الشكل النحتي التي عالج من خلالها النحات كتلة البرونز بتقنية الحذف معبراً عن ارسال رسالة الى المتلقي بهذا الفعل الجمالي ليبث من خلالهُ قيمه جمالية ضمن عمل نحتي محور يدعم الطابع التعبيري.نقل النحات العمل من دائرة الاستنساخ والنقل الحرفي الى واقع جديد مغاير عن الواقع القديم الذي كان يظهر به العمل النحتي ، متخذاً من الواقع الجديد صفات جديدة تختلف عن الصفات السابقة بصورة محوراً تحويراً شكلياً لا يلتزم بوقت محدود ولا مكان مخصصا بل ينفي القيود والالزام ويضاهي واقع الانفتاح .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٢)

اسم العمل	العائلة
اسم النحات	صحبي الشتيوي
البلد	تونس
سنة الانجاز	٢٠٠٥
المادة	البرونز
القياس	٤٣×٥٥×٢٠٨ سم
المصدر	الربيعي, امين حميد جودة, سمات التعبير للنحت المعاصر في الوطن العربي, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة البصرة, الفنون الجميلة-اختصاص نحت, ٢٠١٦ ,ص ١٠٦.

يوضح العمل النحتي ثمان شخصيات بوضعية الوقوف في تباين بالحجم الذي يوضح من خلال أشكالهم المختلفة وكذلك تباين في الفئات العمرية ، وتظهر هذه الشخصيات بشكل ملتصق إحداها على الأخرى مكونين شكل يمثل عائلة التي بدت كالشجرة المتفرعة ، احدث التباين في ارتفاع الشخصيات حركة في العمل الذي تخلله عدة فضاءات زادت من فاعلية الحركة ، من خلال الجزء الأعلى من العمل برزت شخصية الاب من الجهة اليمنى أما الام فتمثلت الى جانبه أقل منه ارتفاعاً و يفصل بين منتصف أجسادهم ثقب يكشف نسيهم التشريحية بسطوح خشنة وتتفرع من أسفل شخصية الام والاب عدة أجساد تجسد الأبناء بصورة أقل حجماً و ارتفاعاً منهم تحققت بمجموعتين ثلاث منها في جهة اليمين وثلاث في جهة اليسار تجمعت واقفة وملتصقة بقوامين على قاعدة دائرية الشكل ، وبرزت المجموعة الأولى التي على جهة اليمين بحجم اكبر من المجموعة الأخرى المتمثلة في جهة اليسار ، وتم إنشاء العمل من مادة البرونز . طغى الخط المتموج على المظهر العام للشكل الذي حقق تفاصيل التكوين الناتج للشكل من خلال التكوين المتداخل والمتفرع في نفس الوقت، كما وبرزت طبيعة ماده البرونز المطاوع على الملمس المتصف بالخشونة في أغلب اجزاء التكوين ماعدا القاعدة والرأس ، واحتل الفضاء جزء كبير من هذا الطرح النحتي فمن خلال الفضاءات المتفرقة والموزعة على العمل ما بين فضاءات داخلية فضاءات خارجية أعطت حركة الأجسام ، واوضحت قيمة الضوء التي انعكست على المفردات وساهمت في ايضاح تفاصيل الشكل من حيث حددت مساحات الظل المتداخل في تجسيد بارز لأجزاء المنجز النحتي المحور في قيمة جمالية حققتها عناصر الشكل من الفضاء المتناغم ما بين الداخلي والخارجي والتوازن الشكلي بالإضافة إلى الحركة التي لها الدور في زيادة القيمة الجمالية في بناء العمل النحتي المحور من خلال الحذف و الإضافة وكذلك التحوير للملمس والفضاء. حيث تم تحوير مفردات العمل المتمثل في موضوع العائلة في تشكيل نحتي محور للشخصيات البشرية ، إذ عمد النحات إلى تحويرها من حيث اخراج العمل عن الواقعية في الصياغة النحتية حيث برزت الاشكال باستطالة واضحة وذات ملمس متصف بالخشونة في أغلب اجزاءه بأجساد نحيلة و مشذبه ورؤوس محورة مبسطة واذرع قصيرة خالية من التفاصيل ، ويبين المظهر العام للشكل الذي تم تحويره بأنه رافض المحاكاة الواقعية مبتعدا عن المألوف ، حيث قام النحات بتحوير الشكل والتلاعب بعناصر البناء النحتي من حركة وخطوط وفضاءات بالحذف والإضافة والتشذيب.. وهو بذلك يبرز أسلوبه بوعي ودراية بقصد التنوع في عمق المعنى تعددها بحسب فهم المتلقي و تأمله في قراءة الموضوع وإيضاح معطياته التي تنبني من خلال التحوير في الشكل النحتي المعبر عن صورة العائلة وترتيب كل شخص فيها وأهميته وهو بذلك يحقق لفت أنظار المتلقي وجذبه نحو قراءة العمل وتفسيره .

حيث تتولد بلاغة الطرح التعبيري الذي بدوره يحرك مشاعر المتلقي ويحفزه بأهمية العائلة وأهمية كل فرد فيها ، فقد عبر النحات عن قيمة الفرد الإنساني في مضمون رؤيته الفكرية لصورة العائلة ودور الوالدين اللذين تجسيدا في أعلى العمل ومنها يتفرع الأبناء كالشجرة التي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يتفرع منها الأغصان مترجما رؤيته الخاصة و مؤثراً بالمتلقي ضمن التحوير الشكلي ودوره كسمة تعكس التلاحم والترابط والتناغم بين أفراد العائلة محقق قيمة عاطفية وحالة وجدانية يعبر عنها النحات بصورة عمل نحتي معاصر يبث قيمة جمالية ضمن الطرح الذي يحمل تحويرا شكليا.

انموذج (٣)

اسم العمل	امرأة
اسم النحات	هيثم حسن
البلد	العراق
سنة الانجاز	٢٠٠٦
المادة	فايبركلاس + كرافايت
القياس	(٢٠٠×٤٠×٤٠) سم
المصدر	صفحة النحات على الفيسبوك https://www.facebook.com/profile.php?id=100066812928918&mibextid=ZbWKwL

يصور هذا المنجز النحتي حالة من الدمج بين الجانب الَواقعي والجانب الخيالي في تكوين العمل المتمثل في جسد فتاة عارية يقتصر على منطقة الجذع والفخذين دون اعطاء اهتمام للأيدي والرأس، حيث يظهر الجسد مقسوم الى قسمين بشكل طولي من الاعلى الى الاسفل وفي داخل الجسد يوجد جسد فتاة اخر يوازي الجسد الاول ومقسوم الى نصفين ايضا، وهو اصغر حجماً واقل ارتفاعاً يتداخل الجسدان مع القاعدة التي تمثلت بلون اسود مكعبة الشكل. يظهر العمل ذو ملمس صقيل يحمل خطوط انسيابية مرنة ونفذت فكرة العمل وفق شكل ثلاثي الابعاد كون جسدين احداهما داخل الاخر عبر التحوير في الشكل النحتي من خلال توافق الخطوط وانسجامها مع الكتلة الذي اعطى قيمة جمالية للبناء النحتي، فبني العمل على الشكل المحور والمبتكر لا على اساس المحاكاة اذ يكشف التكوين دلالات تعبيرية يبعثها النحات

بقصد اغناء الشكل بأبعاد جمالية، وحقق جسد المرأة في التشكيل النحتي قيمة خاصة فظهر مهيمن على الشكل الذي يبرز بالتدرج للون الواحد، واعطى الخط الدور الفاعل في تحديد الخطوط الخارجية المكونة للعمل وفصل بعضها عن البعض الاخر عن طريق الترابط والتداخل في البناء الشكلي للمنجز النحتي المحور، حيث برزت الية التحوير الشكلي في توليد ايقاع حركي يكسر ويحرك الرتابة من كتلة العمل، فحرك فحركة الخطوط المنحنية التي اخذت في بناءها جملة من التباينات الشكلية بحيث اعطت دورا كبيراً في الشكل النحتي المحور، اضف الى ان بنائية الكتلة اعتمدت على الخط المنحني الذي لعب دوراً واضحاً على المنجز النحتي وظهر الشكل في علاقات متبادلة مع الفضاءات الداخلية والخارجية. كما وظف العمل وفق فعل التحوير الشكلي الذي جعله ذو طابع بنائي يخرج عن قيود التقليدية المألوفة نحو هيمنة التجسيم وتحقيق عمق في المعنى فالتحوير على الشكل حصل من خلال الحركة معبراً عنها في مفردة نحتية تمثلت في جسد المرأة الذي يوحي بالسكون رغم اختراقه للفضاء بحركة ترغم المتلقي لتأملها وفهمها فالتحوير الشكلي في هذا العمل يخلق مفارقة في تجسيد العمل النحتي وتغيير الواقع الذي يؤدي إلى البحث عن واقع بديل ينتج بناء نحتي محور يختلط ما بين الواقع والخيال في الشكل النحتي معبراً عنه من خلال الجسد الأنثوي ليعزز الطابع الجمالي الذي ظهر عليه الشكل النحتي. إذ أنجز النحات التحوير في الشكل النحتي معبراً عنه من خلال جسد المرأة الذي حور في اجزاءه بفعل الإضافة التي برزت بصورة جسدين بدل الجسد الواحد ، وكذلك الحذف الذي افتعله النحات في إهمال بقية أجزاء الجسد البشري الطبيعي والذراعين والساقين والرأس .

النتائج ومناقشتها

١- خلص التحوير الشكلي الى الكشف عن الغموض والتكتم في الشكل والفكرة التي يعبر عنها النحات بصورة رمزية محملة بأسرار ودلالات تعبيريه تجعل المتلقي يتأمل الشكل ويفك شفراته لفهمه ويفتح للمتلقي مجالا واسعا لتأويل ما يختبئ خلف الشكل كما في جميع نماذج عينة البحث.

٢- استثمرت نماذج عينة البحث الفضاء وعلاقته مع الشكل في فضاء داخلي وخارجي الذي يعطي تحويراً للشكل النحتي وما يوحي إليه من دلالات تعبيرية كما في جميع النماذج .

الاستنتاجات

١- اعتمد النحات العربي على التعبير بصوره حره ومتعددة ذات انفتاح واسع لا تلتزم بتوجه او نظام خاص في فعل التحويل الشكلي في العمل النحتي.

٢- عبر النحات العربي المعاصر عن انتمائه وهويته العربية من خلال طرح مواضيع تخص المجتمع والسياسة والعاطفة والدين والبيئة ضمن واقع التحوير الشكلي رغم ما يحمله الشكل والاسلوب من تأثيرات أوروبية لم تؤثر على المحتوى والخصوصية النحت العربي.

التوصيات

١- طباعة أعمال النحاتات والنحاتين العرب المعاصرين المتضمنة للتحوير الشكلي وتعبيراته، لتكون مرجعاً مهماً في المكتبة العربية بشكل كراسات او كتب ، لأجل إفادة الباحثين والمختصين في سعه الاطلاع لمجال النحت العربي المعاصر .

٢- تطوير وتعزيز مواقع البحث الإلكترونية الخاصة في نشر البحوث والدراسات الفنية العربية الحديثة وذلك مزامنه مع المفاهيم الفكرية الحديثة ومواكبتها التي انعكست على النتاج الفني وتطوره .

المقترحات

١- التحوير الشكلي وصياغاته في النحت العالمي المعاصر.

٢- التحوير وتعبيرات الشكل في النحت الاغريقي.

المصـــادر

١ - إبراهيم مذكور , **المعجم الوسيط** , مجمع اللغة العربية , طبعة خاصة بوزارة التربية و التعليم , مصر , ١٩٩٤ .

٢ - ـــــ , **المعجم الفلسفي** , الهيئة العامة لشؤون المطابع, القاهرة , ١٩٩٧ .

٣ - ابن منظور , جمال الدين محمد ابن مكرم الافريقي , **لسان العرب** , ج ١١ , دار بيروت للطباعة و النشر , بيروت , ١٩٦٧.

٤- أحمد مختار عمر , **معجم اللغة العربية المعاصرة** , مجلد ١ , ط ١ , القاهرة , ٢٠٠٨ .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥- الجواهري , ابي نصر إسماعيل بن حماد , **الصحاح** , دار العلم للملايين, بيروت , ١٩٧٩ .
٦ - أنس شكشك ، **الإبداع ذروة العقل الخلاق** ، ط٢ ، لبنان ، ٢٠٠٨ .
٧- باونس ، الآن ، **الفن الأوربي الحديث** , تر : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد , ١٩٩٠.
٨- ثروت عكاشة , **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية** , مكتبة بيروت , ب ت .
٩ - جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي** , دار الكتاب اللبنانية ، ج ١ , بيروت , ١٩٨٢ .
١٠ - ريد ، هربرت ، **النحت الحديث** ، تر : فخري خليل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ .
١١- ستولنتيز , جيروم , **النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)** , تر : فؤاد زكريا , المؤسسة العربية للدراسات و النشر , بيروت , ١٩٧٤ .
١٢- عفيف ، بهنسى , **جمالية الفن العربي** ، سلسلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، العدد ١٤ , الكويت , ١٩٧٩ .
١٣ – محسن علي حسين , **تأويل اللامألوف في النحت العربي المعاصر** , أطروحة دكتوراه غير منشورة , اختصاص نحت , كلية الفنون الجميلة , جامعة البصرة , ٢٠٢٠ .
١٤- Tucker, William ,**The Language of Sculpture** , P9 , 1981 , Tnames and Hudson London .

التداخل العلمي والتقني في الفن التشكيلي المعاصر

ميعاد مهدي لفته
أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

التداخل العلمي والتقني في الفن التشكيلي المعاصر

ينبغي رؤية العلم والفن مشروعان لحل المشاكل رغم اختلاف أهدافهما فالعلم يبتكر فرضيات ويختبرها في مسار إبداعي ليتخذ مواضيع تحث العواطف وتعبر وتنفس عنها ، وهذا ما يبتغيه الفن بمفهوماته الواسعة اذ تبتكر فرضيات متنوعة وتجريبها والعمل على استخلاص اقرب التجارب الى النفس والى ما يسعى الفنان لإظهاره في منجزاته ، لاسيما ان المشاكل مختلفة في كلا الجانبين لكن الجهود لحل تلك المشاكل والبحث عن الحقيقة هي ذاتها ، ويمكن تفسير ثنائية العلم والفن في الاشتراك في روح المشاكل ، فلم تبتعد أهداف الفن كثيرا عما يهدف إليه العلم **((الهدف الأساسي للفن في حل المشاكل ، وجداني ، ومن ثم لا يدخل في صراع مع فرضيات العلم))** [١]. ان تداخل العلم والفن يمكن ان تبرز خصائصه العامة من خلال المعطيات العامة للإبداع في كلا المجالين ، فلبلوغ الهدف في العلم او الفن والوصول الى الابداع تنتج متغيرات غير متزنة ومتوترة وتلازم عمليات التجريب والاختبار وذلك لوجود العوامل الغامضة والخفية في كلا الجانبين ، فيؤدي الكشف واستمرار الرغبة في خفض التوتر وثبات الاتزان الى بلوغ الفعل الإبداعي الى النهاية المنشودة فـ**((إن العوامل والمعطيات التي تؤدي الى الإبداع في العلم والفن واحدة ، وان اختلف اسلوب الصياغة او مضمونها من الصياغة الوجداني في الفن الى الصياغة الرمزية في العلم))** [٢]. ولا بد هنا من التحرر من الدلالات القديمة للأشياء كالمفاهيم الفكرية او الفلسفية والقوانين والنظريات لإكسابها دلالات جديدة ، مع الأخذ بالإطارات العامة السابقة تظهر من خلالها دلالات جديدة ، ولا بد أن تكون النهاية في العمل الإبداعي حاضرة في الذهن ، حيث يدركها المبدع في مجالي العلم والفن إدراكاً واضحاً كونها نهاية العمل . بعد هذا التقارب بين المجالين (العلم _ الفن) المختلفين بالشكل والمحتوى لزم الأمر أن نتطرق إلى أهم المذاهب او المدارس الفنية الحديثة التي استعانت واستقطبت من نظريات العلم والتكنولوجيا والثورة العلمية الكبرى ، اذ لم يكن الفن بمنأى عن التطور في مجالي العلم والتكنولوجيا بل كان مسايراً لهما زمانياً ومكانياً ، فبتعقب مسيرة الفن الحديث نجد منطلقات العملية التطورية للفن بشكلها الحقيقي ، كونه يجعل المعرفة أمراً جدلياً باستمرار ليمثل حركة ذاتية متصارعة في بناؤها العنصري متأثر بكل ما يحيط به من مجموع البنى والمعطيات التطورية المجاورة ، فالفن لا ينفك عما يستحدثه الفكر من نظريات علمية ورؤى فلسفية كونه (الفن) احد الأنشطة الإنسانية التي توصف بأنها احد فروع المعرفة ، اذ لم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهد القرن العشرين من تنوع كبير في الاتجاهات الفنية والرؤى الفكرية و الطروحات الفلسفية التي تمثلت بالاختلافات بين المدارس التي نمت ونشأت بسرعة منذ أواخر القرن التاسع عشر ولا يزال مضمار الفن ينمو ويتطور بدرجة كبيرة إلى جانب تطور النشاط الفكري العلمي و **((من المسلم به ان ما من نظرية من النظريات علمية كانت او فلسفية او فنية او كذا أي مذهب او اتجاه من اتجاهات الفن وأساليبه تظهر فجأة دون ان يكون لها مفترقات سابقة من رؤى او فكر او عمل))** [٣] . و لقد تشكل الفن المعاصر من خلال ظهور العديد من المدارس الفنية مع بداية ظهور الحركات التحررية في أوربا والتي مهدت إلى الأفكار الفلسفية الحديثة المهتمة بعقل الفرد وتحريره من المواقف الدينية التي سادت بالعصر الذي سبقها , فكان للأفراد الحق في الحكم على الأشياء ولعل أول من حمل لواءها فرنسيس بيكون وديكارت واللذان اتفقا بالغرض لكنهما اختلفا في الوسيلة المؤدية إليه ، حيث ذهب بيكون إلى إن مصدر الحقائق هو ملاحظة العالم الخارجي

---

١ . شيفلر : اسرائيل : **العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس** ، ب ت ، عبد المقصود عبد الكريم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ط ١ ، ٢٠١٦ ، ص ١٩٩:

٢ . حسن احمد عيسى : **الابداع في الفن والعلم** ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت ١٩٧٩ ، ص: ٢٠١ .

٣ . حسن محمد حسن : **مذاهب الفن المعاصر** ، دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة ، ب ت ، ص : ٣٣.

وتجربة ظواهره العلمية في حين يرى ديكارت إن العقل مصدر المعرفة إلى جانب العالم الخارجي , وعليه وضع بيكون أسس الفلسفية التجريبية فيما وضع ديكارت أسس الفلسفة العقلية .[١]. ويقابل هذا الانقلاب ما حدث بالنسبة للدراسات السيكولوجية عندما ابرز التحليل النفسي الدور الهام الذي تقوم به العوامل اللاشعورية في الحياة النفسية ، حيث ابتعد هذا الجانب عن المألوف والمتوارث باعتبار ان العمل الفني الأصيل شيء مطبوع بطابع الفردانية والتعبير الشخصي ، فكانت هذه الطروحات تأصيلاً فكرياً ومفاهيم جدة لها أثرها البالغ في الفن والحياة والمجتمع . فالصراعات الفكرية بين مختلف التيارات والمذاهب الفنية الحديثة يمكن قرائتها من خلال التحولات الاقتصادية والاجتماعية وما ترتب عليها من تطور علمي وتقدم صناعي وتكنولوجي كذلك الانفتاح على ثقافات الشعوب الأخرى خارج أوربا ، والذي فرض تبدلاً على كافة المستويات فبدت نزعة التحرر والتجديد في الرؤية الفنية لهذه الحركات المعاصرة التي كان لها الأثر الفعال في إحداث انقلاب على أساليب الفن القديم وأساليبه ومعالجاته وطرقه الأدائية وبداية هذا التطور الحقيقي ظهر في القرن التاسع عشر ، اذ باتت العديد من الرؤى والتصنيفات الفكرية لا سيما في منطقتي التعبير والاداء . وهكذا احدثت تلك الاكتشافات العلمية تمهيداً كبيراً وجد تطبيقاته لدى الانطباعية في نهاية القرن التاسع عشر ليشكل مرحلة الحداثة ، بيد ان التطور الجزئي الذي مرت به الانطباعية كان له ممهداً آخر ، اذ كانت ردة الفعل من قبل الفنانين الانطباعيين في طرح منجزاتهم الفنية من خلال التعبير اللحظي والحركي الثائر على السكون ، جاء كتحدي لما قدمه التصوير الفوتوغرافي أيضاً الذي يبدو انه خفض من قيمة الأداء والمهارة والتعبير بالنسبة للفنان الانطباعي في إعادة إنتاج الواقع ، وعلى الرغم من ذلك كان التصوير الفوتوغرافي في الواقع مصدر الهام للانطباعين لمواصلة البحث عن وسائل التعبير الفني كأداء مغاير فبدلاً من التنافس مع التصوير الفوتوغرافي لمحاكاة الواقع سعى الانطباعيون إلى التعبير عن تصوراتهم عن الطبيعة والحياة المدنية الحديثة برؤى مختلفة .[٢]. وتأسيساً على ذلك ستمتزج الرؤية الذاتية للمشهد البيئي بالتطور العلمي والنظريات الفيزيائية التي تعنى بتحليل الألوان ، وعلى ذلك سيبدو تشديد الاهتمام بالتقنية والبحث عن طاقة اللون كقيمة أساسية فضلاً عن انعكاسات ومساقط الضوء ، وذلك محاولة لتجاوز الاطر التقليدية ومسايرة الاكتشافات العلمية ، وهذا ما فعلته الانطباعية بالفعل منذ بدايتها وعلى أيدي روادها الاوائل من المصورين أمثال ، رينوار، وغوغان ودوغا الذين مارسوا النحت الى جانب الرسم ، ففي الرسم حققوا انطباعيتهم من خلال اللون والضوء ، ولكن النحت لم يكن يتعامل باللون ، مما جعلهم يخرجون الى الطبيعة ويبحثون عن انعكاسات الضوء على سطوح التماثيل ، ولقد تعاملوا بشكل جديد مع مادة التمثال ، من ناحية الملمس فقد تركوا السطوح خاماً بعد أن كانت مصقولة عند الكلاسيكيين والأكاديميين ،الأمر الذي حرك الضوء والظل على التمثال وفقا لسطح مادته فخلقوا الظل والضوء والانكسارات الضوئية وفق آفاقهم الانطباعية .[٣]. يتضح إذن مع كل هذه المداخلات ابتعاد الفنان عن كل ما يجعل للفن خدمة وظيفية وتبني شعار الفن للفن ، فلم تعد الأبعاد الجمالية موسومة برؤية متعالية بل تنظيم لعناصر مادية وفق إستراتيجية علمية تهتم بأولوية الشكل وتحريره مما علق به من الرواسب المتوارثة بل استهجانها والتمرد عليها من خلال تحطيم الشكل الواقعي الحرفي وبناء منظومة ادائية تعتمد التعبير الفرداني للفنان وبصورة مختزلة ومبسطة تثير نوع من البهجة والسرور لدى المتلقي **((فالانطباعيين من الناحية العلمية، قد دمجوا الو اقعية العلمية. بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية إلى الحياة التي يمكن ان توصف بالنزعة الغنائية)**[٤]

ان الانطباعية بمفهومها هذا عن الفن فتحت باباً واسعاً نحو الحداثة في الفن ، والتي لم تكن هي اخر المطاف ، بل هي البداية في عالم التجديد في الفن ومنه النحت ، الذي لم يأت وليد الصدفة او من فراغ ، بل هو سلسلة من الحلقات التطورية في الفن . ومن أهم العوامل العامة التي أدت إلى تغيير نمط الفكر ولعلها سبباً رئيساً لظهور المذاهب الفنية بصورة مغايرة لما سبقها من فنون ، هي مجموعة الاكتشافات العلمية والتي غيرت مجرى العديد من المفاهيم ففي القرن التاسع عشر كان دارون و ماركس قد طرحا آراء و أفكارا مثيرة و مهمة وفي عام (١٩٠١) نشر بلانك نظرية الكم ، وفي عام (١٩٠٥) نشر أينشتاين (نظرية النسبية) وفي عام (١٩١٠) اكتشف روز فورد نواة الذرة وفي عام (١٩٠٥) وفي عام (١٩٠٧ نشر فرويد كتابة الشهير (الأحلام) .[٥]

---

[1] . www.exampleessays .com

[٢] . محمود امهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، شركة المطبوعات للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص : ٢٢.

٣ . بهنسي : عفيف ، **موسوعة تاريخ الفن والعمارة** ، ج٢ ، دار الرائد اللبناني ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص: ١٨٧-١٨٨ .

٤ . بهنسي : عفيف : **موسوعة تاريخ الفن والعمارة** ، المصدر السابق ، ص :١٨٩.

[٥] . برتران سان سرنان : **العقل في القرن العشرين** ، ت فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص: ١٤١ .

وبناءاً على ذلك فأننا يمكن أن نعد التكعيبية مثالاً موضوعياً لحالة التطور الحضاري و مثالاً حقيقيا للتطور الطبيعي للعلم والتكنولوجيا لينعكس ذلك في نمو الصراع العضوي في بنائية الفنون التي سبقتها فهي تمثل نقطة في سياق الحركة الجدلية للفن . فالبناء التكعيبي الذي تحقق بفعل العمليات الفكرية كان متأثراً من دون شك بتلك الاكتشافات التي ليتبنى فنانوا التكعيبية منهجاً جديداً تمثل بإعادة بناء منظومة العمل الفني وفق أسس جديدة تبتعد عن السهولة والإغراءات البصرية الحسية ، وتحقيقاً لذلك عملوا التكعيبيون على مبدأين **(التفاضل – التكامل)** فالتفاضل كان بواسطة الشكل على كل العناصر الأخرى في بنائية العمل الفني أما التكامل فقد تم مابين الرؤية الفكرية وبين الأداء المحققة للقيمة الجمالية ، وهذا ما جعل التكعيبية رغم تأخرها نسبياً عن الانطباعية أو رغم سبق الوحشية عليها في الرؤية الرافضة للواقعية ، إلا إن ذلك جعل منها البوابة الأولى للفن المعاصر وبداية ثورته الحقيقية .**((التكعيبية تشكل على الرغم من تناقضها الظاهري مع التيارات السابقة ، حصيلة تطورعلمي وعملي كانت قد شهدته أوربا منذ أواسط القرن التاسع عشر))** [١] . يتضح أن المبادئ التي تمليها علينا التطورية العلمية ، حتى الأفكار التي تؤمن بحتمية النمو التراكمي للمعارف الإنسانية تنطبق بشكل أو بأخر على عمليات التبدل و التغير في الشكل و التكوين من الانطباعية مرورا بالوحشية وانفجارها في الفن التكعيبي و أكثر الدراسات في تحليلية تاريخ الفن المعاصر . اما بخصوص التقنيات المستخدمة في الأغلب إن هناك تداخلاً واضحاً في مسألة التقنيات والفن التشكيلي على وجه الخصوص وذلك من خلال الرفض الواضح للعلاقات الجمالية للمنظومة الفنية البصرية التقليدية السابقة ، ليحاول الفنان الخروج عنها او استبدالها بما هو غير مألوف لتنطلق وتتماشى بروح العصر والثورات العلمية والصناعية الحديثة ، فضلاً عن العوامل الضاغطة الأخرى كالحروب والثورات والإحداث ، وعليه أصبح المنجز الفني التشكيلي منضوياً تحت هذه التداخلات ليحمل وبشكل ضمني مقومات ومتغيرات عصره ، وفق رؤية الفنان وفلسفته الخاصة في إظهار بناءات أعماله بصيغ وأساليب أدائية جديدة فنياً متأتية مع التجريب وعمليات البحث المستمرة والتراكم المعرفي والتقني كخبرات تحدد الأنساق التي تأطر المنجز الفني . فقد أقدم كل من **براك و بيكاسو** العمل على استخدام مواد جديدة ضمن العمل الفني بغية الخروج عن ما هو مألوف ولإظهار رؤياهم الفكرية والفنية فاستحدثا تقنية الإلصاق لإخراج العمل الفني من طابعه المستوي وإلغاء حاجز الرسم والأشياء الداخلة ضمن اللوحة كقصاصات الجرائد والورق ومواد اخرى كالرمل لنوظف بشكل وطرق فنية خاصة ، لا سيما ان هذا التوظيف للأشياء يجعلهما قادرين على التعرف على الواقع وأشياءه الموظفة ، لترحل إلى المتلقي كمنجز فني بشكل مباشر وتقربه اليها وتجذبه عن طريق اثارته في الكشف عنها ، ولتغير مفهوم الواقعية للأشياء الى التجريد في عمل فني يحقق التواصل والتفاعل مع المتلقي. علاوةً على ما تقدم لابد من الإطراء في إن أهم ما يميز النصف الأول من القرن الماضي انه عصر التكنولوجيا والثورة الصناعية والاكتشافات العلمية والنظريات البحثية والحياة المطردة المتسارعة , فضلاً عن الحروب والثورات وما صاحبها من تغير في بنى المجتمع، مما أدى إلى تلك الصفات أن تعزز حالة من القلق سيطرت على طبيعة الحياة في ذلك الوقت مما انعكس تزامنياً مع التغير المستمر في المفاهيم والثوابت ، إلى جانب الفن نجد الأبحاث الفنية جاءت ثورية شقت طريقها في مستهل هذا القرن بحثاً عن الحقيقة , ولم تكتفي باستقطاب مفاهيم فلسفية أو نظريات علمية للثبوت والاستقرار عليها , بل تقلبت رؤاها نحو كل جديد مبتكر وهذا ما التفتت إليه (المدرسة المستقبلية) أذن لم نقف عند حد ما وصل إليه من التغيير ألابتكاري من رؤية أو تعبيرية وحتى الأوضاع التكعيبية والتجريدية , بل اندفعت المستقبلية وفي غير هوادة نحو الآفاق العلمية والفلسفية الجديدة لتستسقي من ينابيع ابتكاراتها الفنية التي لا ينفذ تقدمها . ولقد اتخذت من التغيير والتحول مجالاً للتعبير عن حقيقة من حقائق الكون **((قامت الحركة الفنية المستقبلية بغزو الزمان والمكان وتندفع مع الحركة الكونية المستمرة في هذا الفضاء اللانهائي بأسلوب فني متنوع))** . [٢]. وتقترب المستقبلية من التكعيبية في تشكيل أجزاء الأشياء وثم تجميعها في صورة أخرى , ولكن ثمة اختلاف أساسي في الفكر، لاسيما في المستوى النظري قبل التطبيقي , فالفنان التكعيبي يحطم الأجسام وأشكالها ليتخذ من أجزائها مادة البناء المدعم الأركان , وبذلك يصل إلى جوهر الأشياء رغم كوامنها وخفاياها المستترة والمتداخلة , في حين عمد الفنان المستقبلي إلى الكشف عن خطوط القوة وديناميه الاشكال الكامنة في حركتها ثم تحديد الشكل وكتلته باتجاه هذه الخطوط , ولم يتوصل هؤلاء الفنانين المستقبليين تلقائياً إلى هذه الطريقة أو نظريتهم في انجاز أعمالهم الفني , بل أنهم استمدوها من أهم قوانين الحياة والوجود أي قانون الحركة الكونية الدائبة ، ويذكر الفنان **بوتشيوني (رغبتنا في التعبيرعن الحقيقة لا تتوقف عند الشكل واللون التقليديين , فالحركة لن تكون بالنسبة إلينا لحظة توقف الدينامية العالمية بل ستكون دينامياً واحساساً دائماً وكل شيء**

---

[١] . أمهز : محمود ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، المصدر السابق ، ص: ١٤٥ .

[٢]. حسن محمد حسن : **مذاهب الفن المعاصر** ، المصدر السابق , ص: ٤١ .

يتحرك وكل شيء يعدو وكل شيء ينمو بسرعة والصورة ليست ساكنة أمامنا) .[١] . وجد المستقبليون ضالتهم في تطبيق أهم النظريات العلمية التي ظهرت آنذاك وهي النظرية النسبية لاينشتاين والتي اهتمت بالحركة من خلال تحدب وتقوس كل من الزمان والمكان أي (البعد الرابع) البعد الزمني الوثيق الصلة بالمكان والذي عبر فيه فنانوا المستقبلية بحساسية الحركة داخل وخارج كائنات أعمالهم لينشأ مع ذلك كل من الضوء والحركة في تحطيم المادة , ويعبر عن ذلك الباحث النظري لهذا الاتجاه **مارتيني** اذ يقول **((ان البعد الرابع يعتبر عاملاً من العوامل الرئيسية في نظرية الفوتوريزم وبذا أصبح هذا المذهب المستقبلي بما لا يدع مجالا للشكل تطبيقاً لهذا النظرية في نطاق الفن))** .[٢] . وبهذا تهدف المستقبلية إلى إمكانية إظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي تحويها كمحاولة لإضفاء (البعد الرابع) البعد ألزماني ، كنظرية علمية , فكل شيء يتحرك ويجري ويدور بسرعة وبالتالي تتحرك ملامح الأشياء وتتحول إلى أشكال متكاثرة وكتل غير ثابته , وفي هذه الحالة تؤدي السرعة ، أيضاً إلى التداخل وتتشابك مصور الاشكال بعضها مع بعض فتتولد فيها صور أخرى جديدة . ولم يستثني أصحاب المستقبلية العصر الصناعي وهيمنة الآلة ليجعلوها مرجعاً لمزايا مذهبهم مستمدين الطاقة الحركية والنسق الميكانيكي باستخدام مواد صناعية تقترب الى حد ما بالشكل الأصلي للماكينة المتطورة والتقنية الصناعية المستخدمة في التنفيذ وبهذا عدت **((الحركة المستقبلية من اولى حركات الفن الحديثة التي اعتنقت التكنولوجيا مادياً و مفاهيمياً ، حيث كان فناني المستقبلية ملهمين بحقيقة قناعاتهم لجمالية قوة الماكينة والحركة والضوضاء والسرعة))** [٣] . إن الاتجاه المستقبلي نشأ فعليا مع بيان الفنان الايطالي (امبيرتو بوتشيوني) والذي يعد أبرز مؤسس هذه الحركة وفن النحت المستقبلي خصوصاً اذ عمل إيجاد معادلة فنية حثيه قوامها الحركة والسرعة وقد أوصى باستخدام مواد لا تقليديه تتناسب والأساليب النحتية الحديثة , ذلك لان العصر الذي قدم الحركة آلالية والحياة الديناميكية حلاً لمجمل الأعمال الفنية حيث **((استخدم الفنان في مجال النحت مواد مختلفة يولد تقابلها شعوراً بالحركة كما في اندماج رأس ونافذة , وفي رأس + بيت + ضوء))** [٤] ونلاحظ في عمله **قارورة في الفضاء** غنى الديناميكية الحركية وروح الديمومة التي تنم عن روح التكنولوجيا للعصر فمن خلال تنوع السطوح وأعماقها وانعكاسات الضوء عليها التي تنتج إيقاعات مختلفة توحي بتلاشي المادة وثبوت حركة الخطوط والأشكال اما السريالية التي ظهرت في فرنسا وحددت نقطة انطلاق لاتجاه جديد في المفاهيم والأفكار الثقافية لما بعد الحرب العالمية الأولى فبدعوة أصحاب هذه الحركة الى عودة الإنسان لرؤياه الفطرية ، اذ يرى العالم على انه الغاز لا يمكن تفسيرها الا بمنطق اللاواقع ، مرتكزين بذلك على طروحات فرويد التحليلية والتي عدت منهجاً علمياً عن النفس والمجتمع و الأحلام كتجديد لنوعية لرموز ، بالتحرر من الواقع المسيطر على العقل البشري بمعنى ان التركيز على الأحلام تعبيراً مباشراً عن اللاوعي اعتمدوا فناني هذه الحركة الاخلالية بالروابط المنطقية المعتاد عليها في تبيان الأشياء مستبعدين المألوف في الحواس الإنسانية . ومن أهم مؤسسي هذا الاتجاه الفنان سلفادور دالي .[٥] وكما احدث العقل البشري الإبداعي في التطور العلمي والصناعي والتقني وفي جميع جوانب الحياة والتي لا ينفصل الفن واتجاهاته عنها ، اذ ابتدأت من نهاية القرن التاسع عشر حيث النظريات العلمية وتأثيرها والتقنيات التكنولوجية الصناعية والاقتباس منها ، وبالتقدم الزمني جاءت التغيرات الكبرى والهزات المعرفية التي ما لبثت ان تشمل جميع العلوم الإنسانية والتطبيقية منها ، ولعل أهم التغيرات التي يذكرها التاريخ في القرن العشرين هي الحرب العالمية الثانية والتي فتحت أبواب المعرفة الإنسانية بشتى مجالاتها **حيث ((كان للتحولات والتغيرات التي مرت بها أوربا والعالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية اثر واضح في تحول الفن إلى حقبة تاريخية جديدة لها مفاهيمها الفلسفية ومعاييرها الجمالية الخاصة))** [٦]. ولا ريب ان الفن يخضع بدوره الى تحولات تطول التاريخ تبعاً لتغير الثقافة المجتمعية وظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها ، وهذا ما يتسبب في تبدل منظومة القراءة ، فالفنون التشكيلية مرت بفروقات هائلة في اساليب تأسيس وتنفيذ الاعمال الفنية وفهمها وقراءتها ، فلكل عصر سماته ولكل عصر اتجاه مبادئه وافكاره ، الا ان التطورات الجوهرية التي خلفتها الحرب العالمية الثانية أحدثت تحولات وتراكيب مختلفة في الفنون المعاصرة ، وكذلك انفتاح الذائقة التشكيلية وتداخلها ضمن سلسلة المفاهيم الفكرية والفلسفية ، ليصبح بعد ذلك الفن وسيط الصلة بين الإنسان وبيئته والحدث الذي لا يمكن أن ينأى عنه ، وعليه أحدثت

---

[٥]. محمود أمهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، المصدر السابق , ص: ١٧٥.

[١] . حسن محمد حسن : **مذاهب الفن المعاصر** ، المصدر السابق , ص: ٢٤٤.

[3]. E. smith , Technology in modern . art (www.exampleessays .com

[١] . امهز محمود : **التيارات الفنية المعاصرة** ، المصدر السابق , ص: ١٧٥.

[٥] . محسن عطية : **اتجاهات الفن الحديث** ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٥ ،ص : ٤٢.

[٦] . عادل ثروت : **العمل الفني المركب** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤ ، ص :٥٦.

الفنون ألما بعد حداثوية أبعاد كبرى تعلقت بالخروج عن انجازات الحداثة ورفض الصورة الكلاسيكية للعالم القديم ، وكان ذلك بفعل الحرب ولتحدث ثورة أو مجموعة ثورات متلاحقة في جميع أساليب الفكر والمعرفة اذ يقول فجان فرانسو ليتوبار في موقفه الفلسفي عن المعرفة في ما بعد الحداثة ((**ان وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد صناعي والثقافات ما يعرف بعصر ما بعد الحداثي ، وقد بدأ هذا الانتقال منذ نهاية الخمسينات**)) [١] . وعليه تكونت ما بعد الحداثة نتيجة لتلك التغيرات الكبيرة التي أخذت عمقاً في البنى الاجتماعية والثقافية ، والتي عملت على اعادة تشكيل وإدراك صورة الواقع كالاهتمام بقضايا الحنين الى الماضي والدمج والثقافة الشعبية والأيديولوجيات وتفكيك السرديات الكبرى والايمان بحتمية العلم والاهتمام بالحكايات الصغرى والتمسك بقوة العقل ، ولا يمكن المخاطرة أو التغاضي عن هذه التفصيلات والتفريعات التي سايرت وواكبت الفن المعاصر وخاصة بما هو مجال استقى أبعادهِ ودلالاتهِ من منظومة ما بعد الحداثة والتي تمثل في حد ذاتها هدفًا من أهداف المجال الفني القائم على التواصل الفكري والبصري حيث ((**استطاع العلم والفن أخيرًا أن يصلا إلى قمة درجات الامتزاج ليحققا أجمل صورة، لتعانق نتاج العقل وثمار الوجدان في سبيل الارتقاء بالقيم الحضارية الإنسانية، و تحقق حياة أفضل للإنسان على هذه الأرض**)) [٢]. ولم يعد الفنان التشكيلي بمنأى عن التطورات والتحولات المعاصرة ، بل أنه سعى جاهدًا ليلتحق بالركب ويطوع هذه المنجزات العلمية والتقنيات لخدمة أفكاره، ليخاطب إبداعهُ إنسان عصره بلغة مرادفة للثقافة السائدة، لينخرط المبدع التشكيلي مع المبتكر العلمي والتقني لأجل تقديم أعمال فنيّة تقرأ بلغة عصرها، وأحيانًا يستغل هذا وما توصل إليه ذاك ليكمل رحلة الإنتاج، الحقيقة الفنّية إذن قد لا تكتمل بالنسبة لهؤلاء بدون اللجوء إلى مثل هذه الأدوات العلمية و التقنيّة والتي تساعد في البحث وتطوير لغة الخطاب فيه ، والتي من ضمنها يمرر أفكاره حول العالم والأشياء ، وفي هذا طوع الاستراتيجيات العلمية والتقنية في مضمار الفن لتحمل فكرة ممارسته وتكون وسيطًا للتعبير وحاملة لمنظومة فكرية استطيقية مزاوجة بين المادة الفنيّة الانشائية والأسلوب العلمي التقني ((**فقد امتزج العلم بالتقنية وأصبحا يشكلان معاً التقنية العلمية المعاصرة ، بحيث يتمظهر العلم في وسائل تكنولوجيات أي ان العلم يحقق نجاحاته في امثلة وحالات**)) [٣] وما قدمه هذا المد العلمي من أساليب وأفكار للبناء الإنشائي والجمالي لفضاء العمل وهو ما سنلاحظه من خلال الوقوف على تشكيل الفنون المعاصرة، والتي اقتبست تسميتها من التشكيل ذاته ، كونها تعتمد الاندماج والتشكيل لمجموعة الوسائل التي يستعمله الإنسان للوصول إلى نتيجة فنيّة .تتصف فنون ما بعد الحداثة (الفنون المعاصرة) باندماج المفاهيم الثقافية والجمالية مع التطور العلمي والتكنولوجي وتعد شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) والأعلام الالكتروني واغلب التحولات المستمرة صفة اندماج أيضاً ، حتى عدت الفنون المعاصرة كحركات فنية هجينة لتداخلها وتجانسها مع بعضها بأجناسها المقاربة والمبتعدة عن بعض فاقتربت بالتقنيات الحديثة المتعددة كالبصري والسمعي والحركي والأدائي ، واتسعت لتضم الفن التشكيلي والمسرحي ، بتقنيات فنية ومفاهيم علمية توحد المنهج رغم اختلاف التوجه والطرح الفني ، وبذلك بدأ الفنان يتمتع بفضاء اوسع من الحرية جراء التعبير بمفاهيم وأشكال ومواد يبتكرها ويختارها لنفسه تحت الصلة بالواقع اليومي الحياتي المعاصر ، فعمل على تشكيل لغته البصرية الخاصة ولم يحق لأحد ان يزدري أسلوبه وانجازه وإبداعاته المرتهنة لروح العصر العلمية وتقنياته الحديثة وبخصوصية تضاهي غموضه ، ان ((**للتقدم تهجيناً واعياً لجمليات الماضي والحاضر من رؤية غاية في المعاصرة , رؤية تنتفع من أخطاء الماضي في لب تجريبها الداعي للنقاء ، من هذا المنطلق لا تبدو هذه الأعمال التركيبية أو الجدلية أمثلة على التلوث بالماضي أو على الفوضى ولكن على الاندماج الواعي يبين الماضي والحاضر في عوالم إبداعية ,جديدة في تحولاتها وتغيرها.**)) [٤] هذا ما يوضح القيم التي تبناه فناني ما بعد الحداثة في عصر المعلومات من مزج بين أنساق الفنون المختلفة في التراث الفني عبر الحضارات والثقافات المتعددة .

لابد من الاشارة ان فن ما بعد الحداثة اتسعت لتضم اغلب الثقافات الاجتماعية وثمة ((**حاجتان اساسيتان لهذا النوع من الفن هما الافتقار الى العمق والمعنى ، والتنوع في الاشكال والمضمون**)) [٥] وبذلك اتسمت فنون ما بعد الحداثة بالمراوغة والتداخل فيما بينها جاعلة

---

١ . ليوتار جان فرانسو : **الوضع ما بعد الحداثي** ، ت احمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص: ٣٤ .

٢ . إيناس حسني : **التلامس الحضاري الأوروبي** ، سلسلة عالم المعرفة العدد ٣٦٦ ، الكويت ، أغسطس ٢٠٠٩، ص: ١١٩.

٣ . جان فرانسوا ليوتار ، **في معنى ما بعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة والفن** ، ت السعيد لبيب ، م عبد العلي معوزز ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ٢٠١٦ ، ص : ١٣ .

٤ . نيكولاس رزبرج : **توجهات ما بعد الحداثة** ، المجلس الاعلى للثقافة ,٢٠٠٢ ، ص: ٩٨ .

٥ . مجموعة مؤلفين : **ما بعد الحداثة (دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب)** ، ت حرث محمد حسن – باسم علي خريسان ، تقديم علي عبود المحمداوي ، ابن النديم للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠١٨ ، ص: ٣٣ .

من العلم والتكنولوجيا سمة لمعطيات وجودها ، حتى اصبح كل شيء يرافق أي شي ، وكأنها لعبة لا تمتثل الى قواعد وعليه بات يوحي المعنى للتشظي وقبول التجزئة الغير مترابطة او متسقة . فاليوم رؤية الأشياء وحركتها قد تحققت بصورة أكثر سرعة مما سبق ،خلال الجزء الأخير من القرن الماضي قد أصبح من الواضح أن الوسائط التقنية ، التي تطورت في أعقاب الحقبة ما بعد الصناعية، لها تأثيرات جذرية على الطرق التقليدية المتبعة في الإنتاج الفني وأيضاً تفاعل الفنانين مع المتغيرات السريعة والغير المألوفة لهذا القرن، بما في ذلك حروبه ونزاعاته وتغييراته العلمية والتكنولوجية الكبيرة من ثم فقد تقبلوا بعض المفاهيم التي تتعلق بالأبنية الجمالية المقلوبة رأسا على عقب ,وقد تبنى الفنانين الوسائط التقنية الجديدة مثل التصوير الفوتوغرافي والأفلام والفيديو والكمبيوتر، باعتبارها من الأدوات الإبداعية وأيضاباعتبارها من أساليب الاتصالات ويسعى الفنانين اليوم لشق طريق في أنظمة الفن الجديدة مادة أعماله من واقع التجربة المباشرة للحياة اليومية , واستخدم في التعبير عنها كافة الوسائل المستحدثة , من طاقات ميكانيكية أو مغناطيسية أو كهربائية أو الكترونية , اندمجت فيها كل خصائص الطبيعة مع التكنولوجيا والعلم .[١]. وشملت الطروحات الما بعد حداثية الصعيد الثقافي ، فان تطور ونمو الجانب الإعلامي على مستوى التليفزيون والسينما قاد نحو تحولات هائلة ورؤية الناس للعلم والتكنولوجيا ويعبر ما بعد الحداثيين عن ذلك بقولهم ((**ان الصورة صارت هي كل شيء**)) [٢] حيث أصبح التلفزيون حقيقة لحياة يعيشها الفرد ، اما بالنسبة الى الإعلام فعد وسيلة لإنشاء وتركيب بيئة جديدة تتصف بمنهل من المعلومات المعرفية الاجتماعية متخذ التكنولوجيا اداة معاصرة لها ، فقد خلق الاعلام كوسيلة للصورة والرموز التي سميت بالواقع الافتراضي والذي يعززه التطور الالكتروني ، على الرغم من ابتعاده عن الحقيقة ليكون ممكناً ان يختلط الواقع الحقيقي مع الخيال . نظراً لأتساع دائرة التداخل العلمي والتكنولوجي في فنون ما بعد الحداثة ، ارتأى الباحث تسليط الضوء على ثلة من تلك الفنون بغية الوصول إلى إمكانية حصر ولو بشكل مقتضب اهم تلك الاتجاهات التي اتخذت من العلم والتكنولوجيا أداة أو سمة في إظهارها ، بما فيها من مفاهيم فكرية وفنية وجمالية تلتقي بشكل او بآخر مع مضامين عنوان البحث والوصول الى مصافي هدفه ، فثمة تداخل واسع تعكسه تطورات فنون ما بعد الحداثة ، وتعد التكنولوجيا ووسائطها المتعددة أحدى الصيغ التشكيلية الأساسية هذه الفنون البصرية والمرئية ، مما يحيلنا الى ضرورة التطرق الى اهم تلك الاتجاهات الفنية والتي يمكن تتبعها وتعقبها بتسلل زمني تاريخي ، وكالتالي :

١ - الفن المفاهيمي

لقد مثلت تيارات الفن المفاهيمي المتعددة الفنون التي تطرح مفاهيم جديدة عن دور العمل الفني في الحياة وطرق فهمها واستقبالها والجذب اليها والتعامل معها بانفتاح الذهن وادراك البصر لدى المتلقي ومدى تداخلهما مع العالم من حوله ، وبهذه الرؤية الفكرية والفنية شغل الفن المفاهيمي اتجاهات متعددة ، لينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي المتمثل بـ(فن التجهيز في الفراغ ،فن الجسد ، فن الأرض ، الفن لغة ، وغيرها) ، وجميعها تؤمن بقطع الصلة مع الموروث وادعاء حيازة الراهن والمستقبل ، والتخلص ليس من الفن ذاته ، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه ، بمعنى أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن ، ويعمد الى أبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية ، والأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم ، ومن ابرز فناني الفن المفاهيمي ، (مارسيل برودثيرس Marcel Broodthaers) (١٩٢٤ -١٩٧٦)، والأمريكي (سول لويت Sol LeWitt) (١٩٢٨-٢٠٠٧)، والأمريكي (ميل بوجنير Mel Bochner)(١٩٤٠-)، و الألماني (هاني داربوفينHanne Darboven) (١٩٤١-)، والاميركي (لورينس وينر) (١٩٤٢-)، والاميركي (جوزيف كوزوث) (١٩٤٥-)، والفنان الألماني (جوزيف بيوزJoseph Beuys)(١٩٢١-١٩٨٦) [٣].

ويعرفه سول لويت انه ((**فن يتضمن كل العمليات الفكرية و ايضا متحررمن المهارة الحرفية لدى الفنان ، فالفكرة هي فن المفهوم ، وهي الاداة التي تصنع الفن**)) [٤]. فالمعادل الجمالي للفن المفاهيمي هو المدلول الفكري الذي يبثه الفنان الى المتلقي من خلال رسالة العمل الفني ويفترض فيها حاملة للتغير التقليدي بين الفكرة وطريقة التعبير عنها ، اذ يصبح الهدف الأسمى من المنتج هي فكرة الفنان لا عمله وبذلك يمكن القول ان الفن المفاهيمي هو منتج مبتكر يعتمد فيه النشاط العقلي مابين الفكرة والنتاج النهائي . يقول (جوزيف كوزوث) ((

---

[١] .نك كاي : **ما بعد الحداثة والفنون الادائية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب , ب.ت ، ص: ٧٦ – ٧٩ .

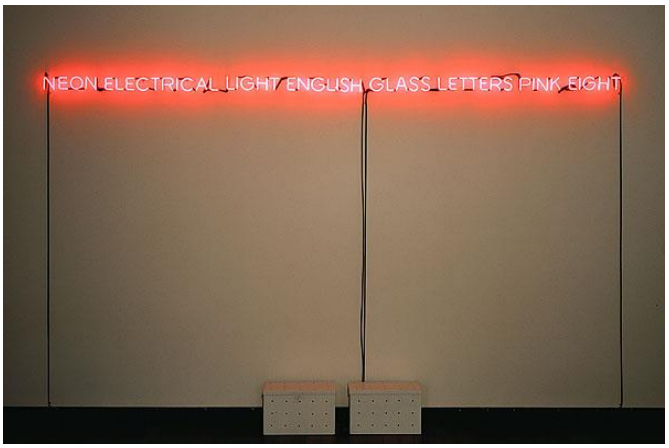
[٢] . مجموعة مؤلفين : **ما بعد الحداثة (دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب)** ، المصدر السابق ، ص : ٣٦ .

3 . Michael DelahuntConceptual Art, artlex, 2008. www.artlex.com

[٤] . عادل ثروت : **العمل الفني المركب** ، المصدر السابق ص : ١٠٣ .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إن الأعمال الفعلية للفن هي الأفكار)) [١] فالأفكار هي السمة الأكثر أهمية للعمل ودور الفنان يتجه إلى أن يكون مفكر أكثر من أن يكون منتج للعمل وبهذا يترك الفنان دوره لكونه منتجاً للعمل ويأخذ دور المفكر إضافة إلى ذلك يدعو إلى مراجعة شاملة لادراكات المتلقي، ويعمل ترابط بين الأفكار والمفاهيم والطريقة التي يفكر بها مع التمييز بين المجال الفني وعالم الفكر.



وكشف (كوزوث) على إن الفكرة تملك المعنى من خلال علاقتها مع نفسها.وتمثل ذلك في سلسلة أعماله (واحد وثمانية One and Eight)، شكل (٦). في عام ١٩٦٥ يبين فيها ثماني كلمات مكتوبة في ضوء الفلورسنت التي تدل على عناصر تكوين العمل وهي (نيون، كهرباء، ضوء، انكليزي، زجاج، رسائل، احمر، ثمانية). فالعمل لا يمثل جملة مفهومة بقدر ما يمثل شكل الكلمات وبهذا أصبحت تلك الكلمات هي العمل الفني المفهومي وجمالها يتبلور من خلال إيصال الفكرة باستخدام وسائط تكنولوجيا في إخراج جديدة وبهذا فقد فعل اللغة لتكون عملاً فنياً وجمالها في معنى الفكرة وقدرة الفنان في استقطاب التكنولوجيا .

٢- فن التجهيز بالفراغ

ظهر هذا الفن كردة فعل لفكرة السوق التجاري للفن وفكرة الموروث الخاصة بالشكل ، ورغم امتداد جذوره الا انه كمصطلح ظهر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، اعتمدوا فناني هذا الاتجاه على مفاهيم فنية وفلسفية وفقاً للتغيرات التي شملت بنية المجتمع والفن في ما بعد الحداثة والتي تبنت فكرة ضد الشكلانية ، وتنطوي الأعمال الفنية هنا على القاعة او البيئة او المجال الفراغي المخصص لها بما تحويه من أفكار انطلق من خلال توزيع عناصر العمل الفني وتنظيمها داخل تلك البيئات المراد عرضها فيها ، لذا فان لخصوصية المكان العماد الرئيس لفن التجهيز في الفراغ ، حيث يعمد الفنان الى اختيار مكان العرض وفق دراسته ومدى تناسبه مع مادة العرض [٢] . ان التفاعل الكلي بين عناصر العمل الفني داخل المنظومة الفراغية التي يوجدها الفنان لعمله يكون لخدمة الهدف والمضمون من التجهيز ويلعب الدور الأساس في ايصال رسالة الفنان ومضمون عمله ، وبذلك نظهر علاقة المتلقي بالعمل الفني من خلال المحيط الفراغي للعمل ، اذ لا تقتصر الرؤية البصرية هما فقط بل تتسع نحو الحواس الأخرى الخاصة بالوعي والإدراك **((فليس هناك من حدود مؤكدة للشكل الفني بل ان بيئته تختلف حسب الموقع المحدد والجمهوريدخل في تفاعل مع حدود العمل))** [٣] . ومن المفاهيم الفلسفية الخاصة بفناني التجهيز نقدهم للنظرية الشكلية في الفن وتجاوزهم تلك المعايير الشكلية بهدف التفاعلات القائمة بين الوسائط التعبيرية المتعددة ، وبذلك سعى الفنانون الى الخروج عن المفاهيم الجمالية لتقليدية السابقة والحدود الإقليمية بمفاهيمها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، لترتبط رؤيتهم بأقرانهم من فنانوا ما بعد الحداثة وبالذات الفلسفة التفكيكية التي تبنت فكرة تجاوز المركزية الأوربية والثورة مع البنيات الثابتة والراسخة في مقابل تعدد المركزية والدلالات [٤]

٣- الفن الأدائي

ظهر هذا الفن في بداية الستينات من القرن الماضي و يعتمد هذا على الحالة الاستعراضية المتمثلة في الجسد البشري ، إذ يكون أحياناً ذا طقوسية احتفالية لتتضمن في ادائها على شتى انواع الفنون البصرية والسمعية ، وترجع بداياته الى جماعة فلوكس التي ظهرت في أوربا وأميركا ، ويعتمد هذا الاتجاه على الحدث المشهدي العابر وتحالف الفنون بهدف احداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور عن طريق نشاطات مفاهيمية في مجملها ، واعتمد فن الاداء على الحضور الفعلي للجسد البشري كمادة للابداع والتفاعل البصري والعاطفي

1- Schellekens,Elisabeth**: conceptual Art**, 2007. www.**plato**.stanford.edu.htm.

٢ . الحيائي ، فخرية خلفان ، واخرون : **فن التجهيز في الفراغ** ، جامعة السلطان قابوس ، كلية التربية ، ب ت ، ص: ١٥٤ .

٣ . جنان محمد : **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل مابعد الحداثة** ، مكتبة الاداب والفنون للطباعة والنشروالتوزيع ، العراق ، ط ، ٢٠١٤ ، ص: ٣٣٧ .

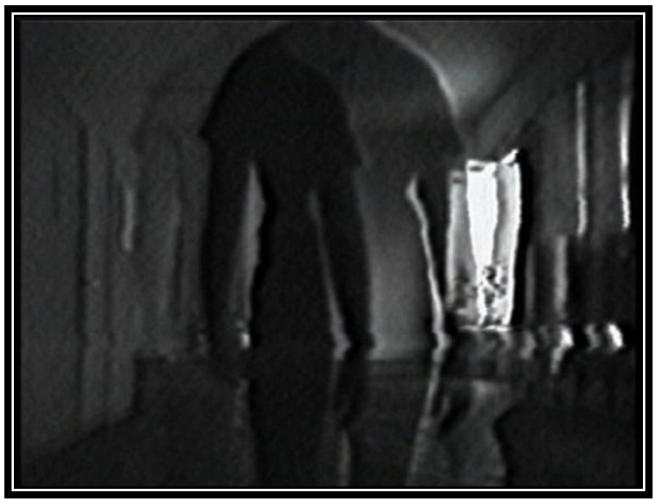
٤ . الحيائي ، فخرية خلفان ، **واخرون : فن التجهيز في الفراغ** ، المصدر السابق ، ص: ١٦٣ .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فصنع العمل الفني يقوم على مشاركة الانسان الحي ، وبهذا تعدت المفاهيم الخاصة بالجسد الساكن ضمن المنحوتات التشكيلية او الصورية لتكون قادرة على التواصل وفتح آفاق الأداء وابراز الوجود الحقيقي والوجود التصوري للجسد[١]. ومن اهم فناني هذا الاتجاه المفاهيمي الفنان **جوزيف بويس** ، ففي عمله **((أنا أشبه اميريكا تشبهني))** شكل رقم (٧) الذي انتجه عام ١٩٦٩ ، حاول الفنان ان يلغي الحدود بين الواقع وترجمته ، ليحول الفن إلى الحياة والجسد البشري لا يقدم الا سوى عمل فني ، ففي قاعة **(رين بولوك)** بنيويورك عرض الفنان جسده بعد أن لفه بأربطة بيضاء تشبه المومياء وتغطى برداء لكي يصبح جسده ذاته مادة العمل الفني ، وفي قاعة العرض اصطحب ذئباً هندي ليشاركه في طرح عرضه البصري الادائي ليصبح هذا الوجود الحواري مادة للتأمل .[٢]

٤- فن الفيديو

ان الخطوات الاولى لهذا الفن بدأت مع الفنان **(نام جوك بلاك)** في منتصف الستينات من القرن العشرين ، وكانت ولادة هذا الفن مقترنة بظهور التلفيزيون و بأعمال معبرة عن روح العصر كوسيلة تعبيرية فنية حديثة طامحة الى الوصول الى مكنونات النفس البشرية وعكسها عن طريق الصورة والصوت والموسيقى ، معتمدة على الاجهزة والوسائط الحديثة كالحاسوب وشاشات العرض ، وتوالت التجارب الفنية في هذا الاتجاه حيث عرض الفنان **(بيتركامبوس)** عمل بعنوان **(رؤية مزدوجة)** شكل رقم (٨) .



[١] . عادل ثروت : **العمل الفني المركب** ،المصدر السابق ، ص: ١٠٥ – ١٠٦ .

[٢] . محمود امهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، المصدر السابق ، ص:٤٩٣ .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يجعل خلاله صور الفيديو في حالة ممازجة الكترونية لتفرز صور متناثرة ومتقطعة ومشوهة ، محاولة من الفنان الابتكار في نتاجه الفني وجذب المتلقي عن طريق تسخير التكنولوجيا كأداة مهيمنة في ثقافة العصر والمجتمع [١] **((ان النظام التجريبي لفن التلفزيون الفيديو في حقيقته قائم على نظام معرفي يعلي من قيمة الدور الذي تلعبه التقنية ، فهذه الاعمال التي تعطي الاولوية للمادة التي تنتج عن الصورة ... فالفنان الذي اتجه الى الو اقع المبني ، اصبح نظامه التجريبي في فن الفيديو قائما على ظاهرة يتم بناؤها تقنياً))** [٢] . ان فنون ما بعد الحداثة بتعدد اشكالها ترتهن الى تمازجها بروح العصر والتقدم العلمي والتقني والتي تعاونت وحيثيات العمل الفني الجمالي وبصورة مباشرة ولتغير بذلك موازين الطرح للمنظومة البصرية ولتشمل التقدير الفني والقيم الجمالية للأعمال الفنية في انحاء العالم فمع التقدم العلمي والمعطيات النظرية والمفاهيم الفلسفية والطروحات الجديدة لثقافة المجتمعات لزم على الفن مواكبة هذا التقدم والتداخل في مضامينه ، والا حكم عليه بالجمود والركود والاندثار ، كون ان القاعدة الجمالية لمثل هذه الفنون لها نشاطها في الفهم في توجهات الاخر من الضفة التي يقطنها الفن ، فهذا التداخل وجب الاهتمام والتجاذب والتوجه نحوها ومن خلال التواصل والتفاعل الناتج ليبلغ الفهم والادراك الواعي للأفراد ذروته كونهم مسايرين هذا التطور الفني الجديد الموجه لهم ، والهدف الاسمى فيها الاثارة والجذب للسلوك الانساني ، كون ان طبيعة النفس البشرية باحثة عن التغير والجدة مع ما هو عصري وغير مألوف ، لتحاكي هذه الاعمال بدورها ادراك وحواس المتلقي وتقديره الجمالي والمفاهيم الفكرية التي تنطوي عليها العملية الابداعية .

المصادر

١. إيناس حسني : التلامس الحضاري الأوروبي ، سلسلة عالم المعرفة العدد ٣٦٦ ، الكويت ، أغسطس ٢٠٠٩ ، ص: ١١٩.

٢. برتران سان سرنان : العقل في القرن العشرين ، ت فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٠

٣. بهنسي : عفيف ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، ج٢ ، دار الرائد اللبناني ، لبنان ، ١٩٨٢ .

٤. جان فرانسوا ليوتار ، في معنى ما بعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة والفن ، ت السعيد لبيب ، م عبد العلي معوزز ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ٢٠١٦ .

٥. جنان محمد : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل مابعد الحداثة ، مكتبة الاداب والفنون للطباعة والنشروالتوزيع ، العراق ، ط ، ٢٠١٤ .

٦. حسن احمد عيسى : الابداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت ١٩٧٩ .

٧. حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة ، ب ت .

٨. الحيائي ، فخرية خلفان ، واخرون : فن التجهيز في الفراغ ، جامعة السلطان قابوس ، كلية التربية ، ب ت .

٩. عادل ثروت : العمل الفني المركب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤

١٠. ليوتار جان فرانسو : الوضع ما بعد الحداثي ، ت احمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

١١. شيفلر : اسرائيل : العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس ، ب ت ، عبد المقصود عبد الكريم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ط ١ ، ٢٠١٦ .

١٢. مجموعة مؤلفين : ما بعد الحداثة (دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب) ، ت حرث محمد حسن – باسم علي خريسان ، تقديم علي عبود المحمداوي ، ابن النديم للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠١٨

١٣. محسن عطية : اتجاهات الفن الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٥ .

١٤. محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٦ .

١٥. نك كاي : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب , ب.ت

١٦. نيكولاس رزبرج : توجهات ما بعد الحداثة ، المجلس الاعلى للثقافة ,٢٠٠٢ .

[١] . عادل ثروت : **العلمل الفني المركب** ، المصدر السابق ، ص:١٠٧.

[٢] . جنان محمد : **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل مابعد الحداثة** ، المصدر السابق ، ص : ٢٣٤ .

التوظيف الجمالي للنحت في بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار (دراسة تطبيقية)

محمد لطيف مزيد
أ.د. محسن علي حسين
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من أطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

ولدت ثقافة التداخل بين الفنون كالنحت والعمارة لتأسيس وحدة متكاملة في الأمكنة والبيئات في اتساق فني, فالنحت يعد بناء جمالي يعمل على تبديل الجامد إلى شكل متحرك مفعم بالحياة, ويتخذ مكانة هامة عبر الإحساس بالكتلة والحركة المتجهة في الفضاء, والعمارة كانت في بدايتها وظيفية جاءت كتلبية لاحتياجات الإنسان, ومع مرور الزمن وتفتح الوعي الجمالي عند الإنسان واعتماد مبدأ الاختيار والمقارنة تطورت العمارة لتصبح ذات طابع فني, ومن خلال التشكيل والتصميم المناسب يتأكد حضورهما, وتبرز فيها القيم التشكيلية والتعبيرية, ولهذا يمكن القول بأن الواجهة المعمارية هي كتلة نحتية في الفضاء تمثل المرآة العاكسة لحالة المبنى الظاهرية وتعبر عن وظيفته الداخلية بإيحاء معين, وهكذا في كل شكل من أشكال الفن يبحث عن الناحية الجمالية والوظيفية في تزين مداخل بوابات المباني المختلفة منذ العصور القديمة, فظهرت مداخل بوابات المباني بأبهى تصاميمها ومختلف احجامها ومواد خاماتها التي تنوعت تبعاً لتنوع الظروف المحيطة بها, حيث أصبحت مداخل بوابات الأبنية تعطي انطباعاً بأهمية المبنى وجماليته وأهميته الوظيفية والعامة, من خلال استخدام العناصر والمفردات النحتية والتراثية بحيث أصبحت جزءاً لا يتجزأ عنها, فنتج عن ذلك أبعاد جمالية وتعبيرية ووظيفية جديدة تعكس حالة المبنى الداخلية, ومن هذا المنطلق انبثقت فكرة الدراسة الحالية ومشكلة البحث في معالجة مداخل بوابات المباني المحلية في محافظة ذي قار, وخاصةً الدوائر الحكومية واقتراح تصاميم نحتية لها, ضمن سياقات البحث العلمي الفني المتكون من أربعة فصول جاءت على النحو الآتي : **الفصل الأول** الإطار العام للبحث والذي يهتم في عرض مشكلة البحث التي تتلخص بالتساؤل الآتي :- كيف يتحقق الجانب الجمالي من توظيف النحت في بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار؟ فضلاً عن أهمية البحث والحاجة إليه من جانب إنه يمكن أن يشكل إطلالة معرفية على الأساليب والتقنيات التي ساهمت في تحقيق فاعلية النحت في جماليات مداخل بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار, والتي لها من الأهمية في تحقيق هدف البحث والمتجسد في : تحقيق الجانب الجمالي في بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار بفعل النحت الموظف عليها . كذلك تضمن الفصل توضيح لبعض المصطلحات المهمة في البحث . **الفصل الثاني** ويتضمن الإطار النظري الذي أحتوى على مبحث واحد : جاء بعنوان دور مداخل بوابات المباني الوظيفي والجمالي في العصر الحديث والمعاصر . **الفصل الثالث** فقد تضمن إجراءات البحث وفيه سيتم تحليل ثلاث مداخل لبوابات دوائر حكومية في محافظة ذي قار وهي (مدخل بوابة جامعة ذي قار, مدخل بوابة مستشفى الحسين (ع) التعليمي, مدخل بوابة مديرية شباب ورياضة محافظة ذي قار), بما يتناسب مع قيمة وعطاء هذه الدوائر عموماً ومحافظة ذي قار خصوصاً . **الفصل الرابع** ويشمل عرض النتائج التي يتوصل اليها البحث والتي لها علاقة بهدف البحث .

الفصل الأول

الإطار العام للبحث

-مشكلة البحث : تتجسد في التساؤل : كيف يتحقق الجانب الجمالي من توظيف النحت في بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار ؟

-أهمية البحث والحاجة إليه

تظهر أهمية البحث من خلال ما للبحث من إمكانية أن يشكل إطلالة معرفية على الأساليب والتقنيات التي ساهمت في تحقيق فاعلية النحت في جماليات مداخل بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار, كما يمكن أن يسهم في تنمية المعرفة التطبيقية التي يحتاجها المصممون والدارسون في هذا الحقل التصميمي والمهتمين في مجال فن النحت وبما يخدم مداخل البوابات, وأيضاً يفيد الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار والذي يحقق فيها الجانب التوظيفي للنحت في خدمة المجتمع, كذلك تفعيل واقع النحت في حالة التظافر الجمالي مع البيئة المحلية, والاستفادة مما تحمله تلك البيئة من صفاتها التي تشكل هويتها المحلية, بالإضافة إلى إطلاع الطلبة على كيفية الاستفادة من اختصاصات النحت في الاستخدامات الجمالية والوظيفية وخاصةً في مداخل البوابات .

-هدف البحث

ويتجسد في تحقيق الجانب الجمالي في بوابات الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار بفعل النحت الموظف عليها .

-تحديد المصطلحات وتعريفها

التصاميم النحتية : هو التكوين والابتكار من خلال المخطط الذي يضعه النحات للعمل التصميمي النحتي المقترح لمدخل المبنى, ومن ثم وضع العناصر المعمارية والزخرفية والخامات المناسبة في تكوين هذا العمل, لإعطائه وظيفة أو مدلول معبر عن داخل المبنى ,بمساعدة الفكر الإنساني والخبرات الشخصية .

-المدخل : هو الباب وما حوله من عقود ومقرنصات وعناصر نحتية وزخرفية متنوعة, والمدخل يحقق أغراض وظيفية وتعبيرية وجمالية وإنشائية من خلال دور النحت الذي يحدث أثراً في تصاميم لمداخل الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار .

الفصل الثاني

الإطار النظري

دور مداخل بو ابات المباني الوظيفي والجمالي في العصر الحديث والمعاصر

إن العمارة الحديثة ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر من خلال التطورات في التقنية والهندسة ومواد البناء ومن الرغبة في الابتعاد عن الأنماط المعمارية التاريخية وابتكار مباني أكثر ملائمة للإنسان, بحيث تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل ينتج عنها تواصل بين الأجيال, فالعمارة الحديثة ظهرت بحلة جديدة نتيجة للتطور الاجتماعي والثقافي والعلمي في جميع العلوم والفنون, بالإضافة إلى الإنتاج الصناعي والتطور الفكري والتطبيقات العلمية والعملية على أرض الواقع, وقد تمثلت العمارة الحديثة بمجموعة من المدارس والأساليب المعمارية الحديثة, التي لها خصائص متشابهة دعت إلى تبسيط الأشكال ونبذ الزخرفة, وبرزت ملامح مداخل أبنيتها بعد الحرب العالمية الثانية, فامتازت بالسمو والهيمنة على الطراز المعماري لمباني المؤسسات والشركات لثلاثة عقود, والسرعة الفائقة في البناء, وقد استخدمت في البناء تقنيات حديثة كانت ثورة في تطور العمارة الغربية مثل الزجاج والصلب والخرسانة المسلحة, فالمواد الجديدة هي التي تحدد أشكال ونسب وأبعاد المباني والمساكن الحديثة ((فالحداثة ظهرت واكتملت داخل المجال المعرفي والاجتماعي للعالم الغربي كفضاء مكاني مولداً وحاوياً لها))(م١, ص١٥) . وأن الأساليب الحديثة في البناء أوجدت مفهوماً آخر للجمال فبعضها من حافظ على المبادئ الأساسية كالتناظر والمحورية وعظمة المقياس وعلى الزخارف بأدق تفاصيلها مثل الكلاسيكية والقوطية, ومنها من أبتعد عن هذه المبادئ ليتوجه نحو الطبيعة فربط الجمال من خلال علاقة الإنسان بالطبيعة بمكوناتها البسيطة مثل العضوية التي رفضت المقياس المبالغ فيه, وأكدت على التقريب من المقياس الإنساني, وربطت الجمال بالمواد الطبيعية وأكدت على الشفافية بين البناء والطبيعة المحيطة فإن ((العمارة العضوية ليست فقط التناسب والانسجام التام لتكوينات المبنى وأجزائه مع المبنى ككل, ولكنها أيضاً التكامل التام بين المبنى والموقع المقام عليه والطبيعة المحيطة به))(م٢, ص٩٥), فحسب النظرية العضوية فإن المبنى وتخطيط المدينة يجب أن يطابق وحدة التوحيد, بحيث تكون الاجزاء متكاملة ومتوافقة تماماً كالطبيعة المحيطة بها . والعمارة المعاصرة تمثل الهندسة المعمارية في القرن الحادي والعشرين, ولم ترتبط بنمط ثابت أو مهيمن, وهي تشبه النحت على نطاق واسع, وارتبطت اساليبها ونهجها المختلفة بالتطور التقني وبمواد البناء الحديثة ارتباطاً وثيقاً, مثل الأنبوب الإنشائي الذي يساهم في بناء مباني تكون أطول وأخف وزناً وأقوى مقارنةً بتلك المباني في القرن العشرين, وقد استخدم الحاسوب الآلي في تصميم المباني

ومداخلها في ثلاث أبعاد بدقة وسرعة عالية, وأصبح من السمات المميزة والمعبرة عن الجهة المنفذة لتصميم تلك المباني حيث ((بدأ الاعتماد على المعماريون في تصميم مباني افتراضية على شبكة المعلومات, تعبر عن شخصية المؤسسة صاحبة الموقع)) (م٣, ص١٥٦), ومن أجل الاطلاع على الدور الوظيفي والجمالي لمداخل بوابات المباني في العصر الحديث والمعاصر, نتطرق إلى بعض مداخل بوابات الأبنية التي ظهرت في هذين العصرين وحسب تسلسلها التاريخي وكما يلي :

أولاً/ مدخل كنيسة لا مادالين "ماريا المجدلية" La Madelein

تعد كنيسة لا مادالينا من المباني الكلاسيكية الحديثة التي بنيت بأمر من (نابليون بونابرت, Napoleon Bonaparte, ١٧٦٩-١٨٢١) م, في باريس في عام (١٨٠٦) م, فقد كلف (الكسندر بير, Alexander Beer, ١٨٧٣-١٩٤٤) م, ببنائها على الطراز اليوناني الفريد(م٤) .

شكل(١) مدخل كنيسة لامادلينا،باريس،١٨٠٦

شكل(٢) معبد البارثينون,القرن الخامس ق.م

يظهر المبنى ذات مسقط مستطيل ومنتظم ومتناسق هندسياً **شكل (١)**, وفكرة البناء استوحاها المعماري من معبد البارثينون **شكل (٢)**, وتالف المبنى من مجموعة من الأعمدة الكورنثية توزعت حول المبنى بصف واحد منتظم اسهمت في توازن وثبات هيكل المبنى, وهذه الأعمدة المتكررة تضفي جمالية للمبنى وتعد العنصر الأساسي في تصميم مدخله, نُفذت من مادة الكرانيت الأبيض التي منحت المبنى القوة والصلابة والمتانة؛ نظراً لما تتمتع به هذه المادة من تلك الخصائص, والتي حقق المعماري من خلالها الوحدة الملمسية في المبنى, والمتمثلة بالملمس الصقيل . وقد احتوت الأعمدة الكورنثية على تيجان مزخرفة نُحتت من الحجر على شكل أوراق نباتية, نُفذت من مادة الرخام وبلون برونزي جاء متناسقاً مع اللون الأبيض للأعمدة, فأضافت هذه التيجان المزخرفة لمسة جمالية للمدخل, وشكلت نقطة جذب للمشاهد, أما قواعد الأعمدة فقد نُفذت من مادة الرخام الأبيض وقد ارتكزت على ارضية المبنى, فجعلت مدخل المبنى وباقي اجزاؤه أكثر استقراراً وثباتاً, فحققت هذه الأعمدة الجانب الجمالي من خلال دورها كعنصر تزييني, بالإضافة إلى الدور الوظيفي من خلال حمل سقف المبنى وأسناده . وقد تفاعل اللون الأبيض مع الضوء المسلط عليه في واجهة المدخل وامتزج معه, مما جعل الأشكال المنحوتة تبدوا أكثر بروزاً وجمالية ((فكثيراً ما يؤدي اللون وظيفة النور))(م٥, ص٦٢), فجاء مترافقاً مع شخصية السيد المسيح كدلالة على الطهارة والتضحية والنقاء, حيث يجعل الكنيسة تتصف بالهيبة والوقار ويُشعر المشاهد بالخشوع والرهبة والمتعة البصرية والارتياح النفسي ((فالأبيض : هو الاكثر تأثيراً وايجابية ونورانية من الرمادي والاسود, وهو خفيف ورقيق, ويرمز به عادة إلى النقاء والبراءة والطراوة والصدق والاستقامة والكمال والشرف))(م٦, ص١٨٠), مما يؤشر اللون صفة إيجابية على المدخل . ويظهر المبنى قد استند على منصة مرتفعة عن سطح الأرض بحيث يتم الصعود إلى مدخله عن طريق درجات عالية تمكن الزائر من مشاهدة الحديقة الجميلة وباقي الأشياء التي تحيط بالمبنى بشكل واضح وممتع, وقد اهتم المعماري بعنصر الفضاء لما له من فاعلية مؤثرة من الناحية النفسية على المشاهد وأيضاً من الناحية التكوينية, إذ ((يشعر المشاهد بحجمه الصغير وهو يقف أمام البناء العمراني الكبير الذي تظهر عليه الضخامة والهيبة, مما يجعل المشاهد يشعر بهيمنة هذا التكوين العمراني وعظمته))(م٧, ص٦٥), ويساعده على قراءة عناصر المدخل بشكل واضح ودقيق. واحتوى المبنى على جهة مثلثة

شكل(٣) الجهة المثلثة التي

الشكل توّجت مدخل الكنيسة, **شكل (٣)**, صُممت كعضو معماري يساهم في إضفاء قيمة جمالية وفنية للمدخل, من خلال شكلها الهندسي المنتظم والأشكال النحتية والزخرفية التي احتوتها, وتم تزينها بإطار مزخرف وبأسلوب بارز عن الجهة, فقد زُخرفت بأشكال هندسية ظهرت

بشكل طلعات ودخلات حققت الجانب الجمالي لمدخل البوابة, أما العمل النحتي الموظف في داخل الجبهة المثلثة والذي ظهر بهيئة تماثيل بشرية, فكان له دوراً بارزاً وفعّالية مؤثرة بشكل إيجابي على مدخل البوابة, فقد حقق الجانب الجمالي فيها من خلال تنفيذه بأسلوب تعبيري وبحركات واقعية مما منح مدخل البوابة روحية تُشعر المشاهد بالطابع الحركي وتمنحه متعة بصرية, وأيضاً لون العمل النحتي كان منسجماً مع لون البوابة ولم يخلق تضاداً لونياً مما شكل مؤشراً إيجابياً للمدخل, وقد أصبح العمل النحتي جزءاً من البوابة ويصعب الفصل بينهما, بحيث عند رفعه من البوابة سوف يشكل خللاً في تصميمها . أما الجانب الوظيفي الذي قدمه العمل النحتي في هذه البوابة يتجلى بالجانب التذكاري لتمجيد الجيش على مدخل البوابة, من خلال حركات المقاتلين والضحايا والتجسيد للسيد المسيح وحضوره الفاعل في مؤازرة الجيش وحركات النساء والأطفال التعبيرية, فهنا أعطى النحت الطابع الوظيفي التوثيقي الذي يتناسب مع تلك الواقعة من خلال حركة وقوة الجيش والفخامة التي تظهر عليه, وأستخدم النحات أسلوب النحت البارز في تنفيذه مما أعطى فعّالية إيجابية وديمومة على جدار المدخل, بينما لو كان هذا العمل النحتي مُنفذ بأسلوب مجسم فإنه لا يعطي نفس تلك الفعالية والمتانة, وأيضاً يواجه صعوبة في حال تعرضه إلى أضرار بسبب الظروف البيئية, على عكس عندما يكون منفذ بأسلوب بارز, وظهر بروز العمل النحتي هنا بشكل بسيط ولم يبالغ النحات فيه كثيراً, بحيث لم يشكل ثقلاً على جدار المدخل, وأيضاً هذه البوابة ظهرت عليها دلالة شخصية المسيح التي أوحت إلى إنها كنيسة, ودلالة المعركة من خلال حالة التماثيل التي توحي بطابع الحرب . ان توظيف المنحوتات في الكتلة المثلثية أُخذ بنظر الاعتبار التوازن والتناظر, بحيث ظهرت المساحة المشغولة بالمفردات النحتية متوازنة تماماً, وكانت هذه المفردات بسطوح متدرجة في العمق, مما نتج عن هذا التكوين احتضان فضاء داخل هذه السطوح, مما جعل الأشكال النحتية أكثر بروزاً ووضوحاً, مما خلق تفاوتاً بين الظل والضوء على سطوحها, فأضافا جمالية لمدخل البوابة .

ثانياً / مدخل بو ابة قوس النصر في باريس

تم أنشاء بوابة قوس النصر في باريس في القرن التاسع عشر ميلادياً عام (١٨٣٦) م, في عهد (لوي فيليب,Louis – Philippe, ١٧٧٣- ١٨٥٠) م, حيث أمر الملك (نابليون بونابرت, Napoleon Bonaparte, ١٧٦٩-١٨٢١) م, بإنشاؤها ليكون مدخلها بمثابة رمز وتخليد لانتصارات الجيش الفرنسي في الحروب خاضوها, صممها المهندس (جان شالغران, Jean Chalgrin, ١٧٣٩-١٨١١) م, على هضبة (شايو), ونقشت على جدرانه (٦٠٠) أسماً من أسماء قادته العسكريين, وقد احتوت على قبر للجندي المجهول أسفل القوس تخليداً لذكراه, ويبلغ ارتفاع البوابة حوالي (٥٠) متراً [م٨, ص١٢٨] . تألف مدخل البوابة من كتلتين حجريتين مستطيلتين شكلتا قاعدتا للبوابة **شكل (٤)**, ورغم ارتفاعه الهائل إلا إنه يحمل ابعاداً كبيرة تعبّر عن شعور العلاقة مع الإنسان الذي يتعامل معه, وهذا الارتفاع يعطي انطباعاً بالهيبة والرفعة والشموخ, وجاءت فكرة تصميم هذا المبنى مستوحاة من بوابة قوس (تيتوس) الروماني **شكل (٥)** .

شكل (٤) مدخل قوس النصر ,بلريس,١٨٣٦

شكل(٥) بوابة قوس النصر (تيتوس),دوميتيان روما,٨٢م

وتم أنشائها من مادة الرخام التي جاءت متلائمة مع الظروف البيئية والتي تفاعل لونها بشكل إيجابي مع مدخل البوابة, فأظهر فيه الجانب الجمالي والتعبيري وقد جاء منسجماً مع اللون البني الذي لونت به واجهة المدخل وكذلك الزخارف والمنحوتات, فهذا اللون له تأثير إيجابي على المشاهد لحظة وقوفهُ أمام مدخل البوابة, فسوف يشعره بالراحة والاطمئنان وقوة التأثير, فيكون لهذا اللون تأثير إيجابي على سطح

المدخل الخارجي للمبنى, من خلال تفاعله مع النور المسلط عليه بحيث يجعل ذلك السطح ذو نظارة وجذب لانتباه المشاهد حيث ((تؤخذ الأنساق اللونية بالحسبان, فاللون البراق اللماع, الفاتح الساطع يولد أثراً إيجابياً قد يبلغ حد الإثارة والتحريض))[م٩, ص٢٣], كما يظهر اهتمام بملمس واجهة المدخل الذي جمع فيه بين الملمس الصقيل والخشن, فظهر بشكل مثير للانتباه وذي فعّالية جمالية على المدخل الخارجي, الأمر الذي خلق تفاوتاً بين الضوء والظلال على سطحه وعكس انطباع القوة والصلابة لمادة العمل (الرخام), وقد أدى الفضاء دوراً هاماً وبارزاً في إظهار الشكل المكتمل للمدخل الخارجي بصورة خاصة ومبنى البوابة بصورة عامة, من خلال الفضاء الخارجي المحيط بالمدخل الخارجي وكذلك الفضاء المتكّون من خلال فتحة مدخل بوابة قوس النصر وتفاعلهما مع خطوط كتلة البوابة من جميع جوانبها البنائية المكونة للشكل العام للبوابة, مما كسب هذا الفضاء قيمة جمالية وتعبيرية لمدخل بوابة قوس النصر. زُينت واجهة مدخل بوابة قوس النصر بأعمال نحتية بارزة على جانبي المدخل في الجزء الأسفل, التي مثلت الجنود المتطوعين ضد الجيوش البروسية والتي نفذها النحات (فرانسوا رود, Francois Rude , ١٧٨٤-١٨٥٥) م **شكل (٦)**, والعمل النحتي الذي مثل منحوتات الانتصار التي نفذها النحات (جان بيير كورتو, Jean Pierre Cortot,١٧٨٧) م **شكل (٧)**, وفي الجزء الأعلى العمل النحتي الذي مثل منحوتات المقاومة ومنحوتات السلام التي نفذهما النحات (انطوان إيتكس, Antoine Aetex , ١٧٩٥-١٨٥٨) م **شكل (٨)**, كما احتوت البوابة على ستة نقوش صغيرة نُحتت على جوانبها تصور الثورة الفرنسية, بالإضافة إلى وجود نقوش بالجهة العليا من البوابة تحمل اسماء المعرك التي شهدتها الثورة الفرنسية[م١٠], حققت هذه الأعمال الجانب الجمالي للمدخل, إذ أصبحت هذه الأعمال النحتية جزءاً من البوابة ولا يمكن التفريق بينها وبين البوابة, وهنا الأعمال النحتية حتى في عملية الفرز ما بين اللون فيها وبين لون البوابة كان هناك نوع من الانسجام ليس فيه تضاد, بحيث إذا رفعنا هذا اللون سيكون له تأثير على مدخل البوابة فهو ضمن النسق العام للبوابة, وطبيعة الأعمال النحتية هنا نُفذت بأسلوب تعبيري من خلال حركة واقعية, إذ يظهر اهتمام النحاتين بصياغة تلك المنحوتات بشكل مبهر, من الدقة والإتقان بتنفيذها وإظهار الملامح الإنسانية وأشكال الأيدي بحالات تعبيرية رائعة, والتأكيد على الحركات الحيوية للجسم البشري بتشكيل هيئة التماثيل, مما أعطت روحية لمدخل البوابة وطابع حركي وكسرت عنه الرتابة والجمود فلو كانت الأعمال النحتية منفذة بأسلوب تجريدي فإنها لا تعطي نفس تلك الروحية .

شكل (٦) نصب نحتي يمثل رحيل المتطوعين فرانسو رود،على بوابة قوس النصر ١٨٣٦م

شكل (٧) نصب نحتي يمثل الانتصار،على بوابة قوس النصر باريس, ١٨٣٦

شكل(٨) اعمال نحتية بارزة, مثلث المقاومة في قوس النصر،باريس، ١٨٣٦

أما الجانب الوظيفي الذي قدمته هذه الأعمال النحية فيتمثل بالجانب التوثيقي للمعركة من خلال القائد والضحايا في الجانب الأسفل من البوابة كما في نفس الأشكال (٦), (٧), (٨), فهنا أعطى النحت الطابع الوظيفي التوثيقي للمعركة الذي يتناسب مع تلك الواقعة, من خلال حركة الجيش وقوته والفخامة التي تبان عليه, وأيضاً الأعمال النحتية هنا أعطت فعّالية مؤثرة بشكل إيجابي لمدخل البوابة ومنحته ديمومة, ولو كانت هذه الأعمال النحتية منفذة بأسلوب مجسم فإنها لا تعطي نفس الفعّالية وطولة العمر كما هو في الأسلوب البارز, وكذلك من خلال تعرضه إلى أضرار فيكون أصعب لو كان العمل النحتي بأسلوب مجسم, أما لو كان بأسلوب بارز فتكون أضراره بسيطة, وظهر بروز النحت على جدارية البوابة بشكل بسيط ولم يرتفع كثيراً بحيث لم يشكل ثقلاً على مدخل البوابة بل كان متناسباً ومتناسقاً مع كتلة البوابة, وأيضاً هذه البوابة لم يكتب عليها بوابة قوس النصر أنما كانت الدلالة على ذلك هو ما موجود من انتصار وحالة التماثيل الموظفة على جدارية البوابة التي توحي إلى طابع النصر الذي يتمثل به قوس النصر .

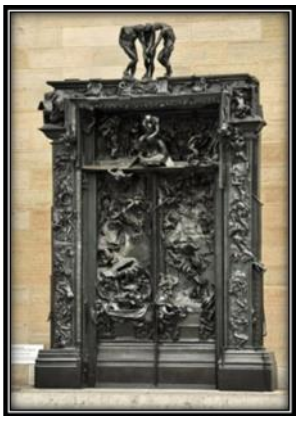
وتم تزين مدخل البوابة بأشكال هندسية آجرية في الجزء الأعلى من البوابة, حيث ظهرت بهيئة شكل مربع متكرر احتوى كل مربع بداخله على شكل دائرة صغيرة, تم تنفيذه من نفس مادة العمل (الرخام), ولونت بنفس لون البوابة من أجل تحقيق مبدأ الموازنة الشكلية, ولكي لا يتشتت نظر المشاهد ويكون تركيزه على جزء معين دون الآخر من واجهة المدخل, وبالتالي يصبح العمل النحتي وحدة واحدة ذو تناسق عضوي منسجم ومتناغم يُظهر مدخل البوابة بمنظر جذاب, وتم تأطير هذه الأشكال الزخرفية بإطارين حجرين بارزين ومزخرفين بأشكال هندسية, ملونين بلون بني غامق, بحيث جاء متناسقاً مع لون البوابة **شكل (٩)**, فأسهَما هذان الإطاران من جمالية الأشكال الهندسية الزخرفية على جدارية البوابة, كما أسهمت هذه الأشكال الهندسية في خلق إيحاءات بالحركة وكسر الرتابة والجمود على سطح مدخل البوابة , بالإضافة إلى المظهر الجمالي لها .

شكل(٩) اشكال هندسية اجرية موظفة على واجهة قوس النصر,باريس, ١٨٣٦

وأن بعض التصاميم النحتية ظهرت كأعمال فنية صغيرة نُفذت بصورة نحتية من قبل بعض النحاتين بحرفية وإتقان, على الأبواب التي صُنعت من الخشب, أو البرونز, أو الحديد الصلب, أو غيرها من المواد, وظهرت بألوان تعبيرية مختلفة, ووظفوا فيها المفردات التشكيلية بشكل مناسب وتعبيري, لموضوعات مختلفة, حيث جسد النحات فيها أسلوبه الخاص والمميز, فجاءت أعماله الفنية متفقة مع ذلك الأسلوب, وكانت تلك التصاميم النحتية متسمة بالقوة الكامنة والثبات ومتناسبة مع المكان التي وُضعت فيه, وظهر التعبير الواضح عن الوظيفة والجمال من خلال التوظيف المناسب للمفردات التشكيلية على تلك الأبواب المنحوتة التي توافقَ فيها الشكل مع المضمون, ومن هذه التصاميم النحتية :

أولاً- بوابة الجحيم

تمثل عمل نحتي جماعي ضخم صممهُ النحات الفرنسي الشهير (أوغست رودين, Auguste Rodin , ١٨٤٠-١٩١٧) م, من مادة البرونز بارتفاع (ستة) أمتار وعرض (أربعة) أمتار وعمق متر (واحد), وهو يمثل مشهداً من الجحيم, مقتبس من الكوميديا الإلهية, وقد أحتوى على (١٨٠) منحوتة بشرية نُحتت على واجهة الباب وعلى إطاره, بأحجام متفاوتة تتراوح من (١٥) سم (٦) بوصة, لتصل إلى أكثر من متر واحد (٣) قدم, وأن النحات صممَ هذا العمل النحتي المهر بطلب من مديرية الفنون الجميلة في عام (١٨٨٠) م, وكان موعد التسليم عام (١٨٨٥) م, لكي يوضع في مدخلها ليصبح مميزاً وجذاباً, وأخذ (رودين) ينجز عمله النحتي بكل مهارة ودقة, ولكن لم يستمر بالعمل طويلاً فقد توقف عن الإنجاز لفترة (٣٧) عاماً, حتى رحيله في عام (١٩١٧) م[١١] . وظف النحات الجسد البشري في هذه البوابة كقوة تخلق عوالمها وإرادتها من تفردها تارةً ومن ارتباطها مع بعضها تارةً أخرى, معبرةً عن الفكر الجمعي وعن الإرادة الحرة الخالية من الرضوخ والحواجز والصراع النفسي والانطواء على الذات الإنسانية, لينقل النحات ذلك التعبير إلى الإدراك الحسي والبصري للمتلقي, من خلال تفاعل إحساس النحات ورؤيته الجمالية وقدرته الإبداعية في التنفيذ بشكل متوازن ومتوافق . أن العمل النحتي المنفذ في هذه البوابة يجسد احداث من الكوميديا الإلهية **شكل (١٠)**,



شكل (١٠) مدخل بوابة الجحيم كونستهاوس في زيورخ للفنان اوغست رودين ١٨٨٠م – ١٩١٧م

وقد حقق النحات من خلاله الجانب الجمالي للبوابة, فالعمل النحتي أصبح جزءاً من الباب ولا يمكن التفريق بينه وبين الباب, أنما سوف يحدث خللاً إذا رفعناهُ عنهُ, كما يظهر نوع من الانسجام ما بين لون العمل النحتي وبين لون البوابة وليس فيه تضاد لوني, وفي حال رفع هذا اللون سيكون هناك تأثيراً على البوابة, فهو ضمن النسق العام لتصميم البوابة, وهنا النحت نفذه النحات بأسلوب تعبيري الواقعية والصياغة والتعبير من خلال الحركة المطلق للجسد البشري بمهارة وإتقان من لدن النحات الماهر مما أعطى روحية للبوابة, فلو كان العمل النحتي منفذ بأسلوب تجريدي فإنه لا يكزن بنفس تلك الروحية, بالإضافة إلى الوظيفة الأساسية للباب والتي هي الدخول إلى فضاء ثاني وعالم آخر أشبه بالمسرح للعواطف والأحاسيس البشرية, والجانب الوظيفي المتحقق من العمل النحتي من خلال ما قدمه من جانب توثيقي لتلك العواطف والأحاسيس البشرية من خلال الصور التعبيرية التي تنقلها أشكال التماثيل البشرية المصاغة من قبل النحات بدقة وخبرة, للتعبير عن المضامين الإنسانية (كالفرح والحزن والخوف والتفكير وغيرها), والتي تثير عند المتلقي إحساس بصري وإحساس وجداني من خلال التفاعل مع تلك المنحوتات البشرية, والانتقال مع احداثها بصرياً بصورة متسلسلة على واجهة الباب, فيشعر بالرهبة والقدسية والإثارة والمتعة البصرية أمام تلك الأشكال البشرية المنحوتة بصورة متكررة والتي تتحرك من هنا وهناك على واجهة الباب, والتي تخلق عنده جاذبية وحيوية في عملية تذوق فني سليمة, تمكنه من قراءة المضامين التي تحملها حيث ((إن هذا التكرار لا يتأتى في العمل الفني أو في عملية التذوق الفني إلا إذا توفر عنصر الجذب أو التفاعل التلقائي بين المادة الفنية والجمهور ذاته .. وبعد ذلك يأتي دور التكرار كعملية إعلامية))(م١٢، ص٧), ولو كان العمل النحتي هنا مُنفذ بصورة مجسمة على واجهة البوابة فإنه لا يعطي نفس الفعّالية والديمومة كما هو في الأسلوب البارز, وكذلك في حال تعرضه إلى آثار يكون أصعب لو كان مجسماً, أما هنا فتكون أضراره بسيطة, وأيضاً العمل النحتي هنا لم يبرز كثيراً عن جدار البوابة ولذلك لم يشكل ثقلاً يضر بها, وبعض التماثيل نُفذت بشكل مستقل كما في تمثال المفكر الذي وظفه النحات في أعلى الباب, **شكل (١١)**, الذي يبدو غارقاً التفكير, يبدو غارقاً في التفكير, وظفه النحات بصورة قصدية في مواجهة للمشاهد ليكون أكثر تأثيراً وجذب له . وأغلب التماثيل ظهرت بهيئة اجسام مترابطة, خصوصاً التي ظهرت على إطار البوابة, **شكل (١٢)**, حيث تظهر بهيئة اجسام متحركة توحي بتسلق الإطار والصعود إلى قمة الباب, فقد كونت سلسلة مترابطة مع بعضها البعض, وكأن النحات أراد أن يجعل تماثيله البشرية المنحوتة هي التي تشكل الإطار لهذه البوابة المنحوتة من خلال ملئها المساحة التي شغلتها فيه, فالمتلقي الذي يقف أمام هذه البوابة النحتية ويتأمل تلك الأشكال البشرية المنحوتة في إطار الباب سيتفاعل معها حسياً وبصرياً, وسيقود به ذلك التفاعل نحو الإيجابية . وبعض التماثيل يبان عليها البساطة والاختزال والحرية, وظهر عليها الغموض والغرابة, ووظفها النحات بصورة عشوائية **شكل (١٣)**, حيث تظهر للرائي إن تلك الأجسام البشرية قد تداخلت والتحمت مع بعضها البعض, وكأنها في صراع عنيف ومستمر, يمثل صراع الإنسان مع النفس البشرية, فهذه المنحوتات التجريدية ستشعر المشاهد بالصدمة والدهشة, وتفتح أمامه دائرة أوسع من التأويل والتفسير, للوصول إلى قراءات وفهم مقارب لموضوع العمل النحتي . ويظهر اهتمام النحات (رودان) بالجسم الأنثوي وإظهار تفاصيله ونسبهِ بصورة دقيقة وواضحة, باعتبار النساء يمثلن أحد العوامل المهمة في الفن, فصاغ منحوتاته التي مثلت مجموعة من النساء بأجسام عارية وبحركات وأوضاع مختلفة شكل **(١٤)**, أظهر فيها الليونة والرقة والرشاقة, مما ساهمت هذه المنحوتات في إضفاء طاقة تعبيرية لهذه البوابة, ولمسة جمالية .

شكل(١١) تمثال المفكر في بوابة الجحيم كونستهاوس في زيورخ للفنان اوغست رودين ١٨٨٠م- ١٩١٧م

شكل (١٢) تجسيد منحوتات بشرية على اطار باب مدخل بوابة الجحيم كونستهاوس فيزيورخ للنحات اوغست رودين ١٨٨٠م- ١٩١٧م

شكل(١٣) تجسيد تماثيل بسيطة مختزل على باب مدخل بوابة الجحيم كونستهاوس للفنان اوغست رودين ١٨٨٠م-١٩١٧م

وسعى النحات أن يجعل في عمله النحتي هذا عنصر مهيمن يستقطب نظر المشاهد ويشده إلى مدخل البوابة, فوظف ثلاثة تماثيل بشرية مثلث ثلاثة رجال واقفين, في منتصف قمة الباب, بهيئة كاملة تجمعوا حول نقطة مركزية, ورؤوسهم منخفضة إلى الأسفل, بحيث تكون الرقبة والكتفين بمستوى افقي تقريباً **شكل (١٥)**, وأهتم النحات في تنفيذها من خلال الدقة في إظهـار النسب والتشريح للجسم الإنساني وإبراز العضلات وحركات الجسم المعبرة, فازدانت واجهة البوابة بهذه التماثيل البشرية, وتمنح المشاهد متعة بصرية وتزيد من ذائقته الجمالية والفنية .

شكل (١٤) تماثيل مجموعة نساء على واجهة مدخل بوابة الجحيم كونستهاوس في زيورخ للفنان اوغست رودين ١٨٨٠م- ١٩٧١م

شكل (١٥) ثلاثة تماثيل لرجال متجمعين حول نقطة مركزية في واجهة مدخل بوابة الجحيم للفنان اوغست رودين ١٨٨٠م- ١٩١٧م

وقد لعبت الخطوط دوراً بارزاً في تصميم البوابة , فهي تتضح من خلال العلاقة المنسجمة بين الكتلة بالحركة والفضاء والظل والضوء والظل والضوء والملمس, فهذه الخطوط جاءت بمثابة لغة خطية منتظمة من خلال ارتباطها معاً على سطح واجهة البوابة النحتية, فيلتقي صدى حوارها على الأشكال النحتية المنفذة في تلك البوابة, كما استثمر النحات مادة البرونز ذات الطاقة التعبيرية في تحقيق الموضوع على واجهة البوابة, فقد ساهمت في تمثيل وتحقيق مبدأ الموازنة الشكلية والانسجام, والتي من خلالها أكد على عنصر الملمس وتضادانه, لخلق نوع من التغاير على سطوح العمل النحتي, فظهر ملمس سطح البوابة بين الصقيل والخشن, الأمر الذي أدى إلى خلق مناطق مضيئة وأخرى مظلمة على سطح العمل النحتي زادت من جمالية البوابة, فضلاً عن الفضاءات المتكَونة داخل واجهة البوابة, ومعالجتها من قبل النحات وعلاقاتها بالفضاءات المتداخلة في العمل النحتي, لكسبها قيمة جمالية تنعكس بدورها على مدخل البوابة, مؤكداً على توزيع الفضاءات الداخلية وعلاقاتها بالفضاءات الخارجية, حفاظاً على حالة الاتزان والانسجام الشكلي, أما اللون فقد ظهر متناسقاً مع موضوع العمل النحتي, فاللون

الذي اختاره النحات هو اللون الأسود الذي له دلالات كثيرة فقد يدل على الشر أو الحزن, أو إلى نوع من التهديد, أو يشير إلى القوة أو السلطة .

ثانياً– باب حروف عربية

يمثل عمل نحتي يتألف من باب خشبي نُحتت عليه حروف عربية بهيئة تجريدية زخرفية **شكل (١٦)**, بقياس (٢٢٠×٢٨٠) سم, صممها النحات العراقي القدير (محمد غني حكمت), سنـــة (١٩٦٦) م, في محافظة بغداد, وهذه الحروف تحمل صور دلالية ذات معاني عميقة, تعبر عن العالم الداخلي للنحات (م١٣، ص٢٣١-٢٤٥)) .

شكل (١٦) تصميم باب نحتي يحمل اشكال حروف عربية تجريدية النحات محمد غني حكمت بغداد ١٩٦٦

استلهم النحات في عمله النحتي هذا الحروف العربية والزخرفة من الإطار التاريخي القديم, ليتجاوز بهِ الشكل الصريح لتلك الحروف العربية ومهارته في التعامـل معهـا بإيقاعـات هندسية مميزة, وتناول (الباب الخشبي) من خلال تأثره بالعمارة العربية القديمة, فهو يمثل أحد خصائصها المعمارية المميزة, وقد جرده النحات من القاعدة والكتلة والتشخيص الواقعي, ووظف عليه الحروف العربية كعلامات بأشكال تجريدية, فظهرت بصورة إيقونية واضحة, يتعامل معها المشاهد من خلال ما ترمز وتشير إليه تلك الحروف داخل العمل النحتي, وهذا يتطلب من المشاهد خلق بنية بصرية وإدراك فكري واعي ملم بجميع الجوانب التاريخية و لثقافية والفنية, ليكون قادر على فك الرموز والغوص في بحر المعاني العميقة التي تحملها الصور الدلالية لتلك الحروف المنحوتة على سطح الباب والتي تمنح واجهة الباب قيمة جمالية وتعبيرية, بالإضافة إلى الجانب الوظيفي للباب, فهو باب للدخول إلى عالم آخر هو عالم الحروف العربية, واندماجها في فن النحت والعمارة لتظهر تلك الحروف بهيئة عناصر تجريدية تحمل معاني مشفرة, تتيح للمتلقي مساحة واسعة من للتأويل والتفسير, من خلال فك رموزها واشاراتها للوصول للمضمون الذي يتناسب مع موضوع العمل النحتي, تصميم الباب بشكل مستطيل وقُسم إلى عدة مستويات غير متوازية, وُظفت عليه تلك الحروف النحتية التجريدية بالوضع العمودي الذي جاء متوافقاً مع اتجاه ألياف ألواح الخشب وسهل عملية التنفيذ بتقنية الحفر الغائر, وبشكل متداخل مع بعضها البعض **شكل (١٧)**, بحيث تظهر قريبة للأشكال المسمارية في الكتابة السومرية القديمة **شكل (١٨)**, وهذا لم يأتي اعتباطاً إنما جاء من تأثر النحات بالموروث السومري القديم والاستلهام منه؛ ليمنح عمله النحتي صفة محلية ويحافظ على هويته الوطنية وأيضاً يحقق التواصل الدلالي والتواصل التاريخي, فيخلق النحات علاقة تواصلية بين المشاهد والعمل النحتي, من خلال سياق العمل النحتي وعلاقة العلامات التي ضمّنها النحات في تلك الحروف المجردة مع بعضها البعض, بحيث يتمكن المتلقي من الكشف عن المضمون من خلال الاستكشاف والاستنتاج والاستدلال والتحليل الموسع اثناء التداول لكل مكونات هذا العمل النحتي حيث أن ((التداولية هي قسم من الدلائلية يُعنى بالصلة القائمة بين العلامات ومستعملها))(م١٤، ص٤٥)، فالنحات وظف علامته بقدرة عالية لكي يعبر عن المضمون الذي هو نتاج عن كيفية معالجة الشكل والموضوع المطروح معاً بوعي وقصدية, من خلال تحوير أشكال الحروف الواقعية ليعبر بها عن إحساسه الداخلي, ولكون الشكل والمضمون كلاهما يشتركان بنفس الوظيفة, لذا فإن النحات من خلال توظيف تلك العلامة فإنه يعطي قيمة للشكل والمضمون إذ أن ((المضمون ليس ما يقدمه الفنان, بل كيف يقدمه, في أي سياق وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي , وبكيفية امتلاكه لأدواته الأدائيـة ودرجة سيطرته عليها, بحيث تصبح التقنية والفكر شيئاً واحداً له هيئة متفردة, وبالتالي فإن مفهوم الفن الحديث هو كونه تعبيراً إرادياً يقترن بخلق عمل متفرد يظهر ذاتية الفنان ووجهة نظره))(م١٥، ص٢٢). أن النحات أظهر التباين في توزيع مساحات

سطح الباب, ففي الجانب الأيمن من الباب ظهرت المساحة الموظفة فيه الحروف التجريدية أقل من الجانب الأيسر للباب, حيث نجد النحات وزع المساحات في الجانب الأيمن بالاتجاه الأفقي, ووظف عليها الحروف التجريدية بشكل مزخرف لتتحرك معها عين المشاهد لتوفر حالة من الاستقرار البصري, وقام النحات بحفر الأرضية التي تحيط بأشكال الحروف التجريدية الزخرفية حفراً عميقاً, مما جعل تلك الأشكال تبدو بارزة بشكل واضح على سطح الباب في هذا الجانب, أما الجانب الأيسر من الباب فقد وزع المساحات فيه بالاتجاه العمودي وملئها بتلك الأشكال الزخرفية بصورة كاملة, مما خلق نسيجاً زخرفياً على واجهة الباب متباين السطوح, ومتناغم من خلال اهتمام النحات بعنصر الضوء المسلط عليه, كما اهتم النحات بإبراز الخطوط على أرضية سطح الباب, لكي يجعل هذه الخطوط البارزة مضيئة, مما يخلق حيوية وحركة على مساحات الأشكال المنحوتة, كما أن تشكيل تلك الحروف التجريدية **شكل (١٩)**, ذات الخطوط المنحنية الطويلة المرنة والمتجهة نهاياتها إلى الأعلى, تمنح المشاهد إحساساً بالحركة الحقيقية وبقوة داخل سطح الباب وإنها غير ساكنة, وتظهر قدرة النحات في تساوي سطوح تلك الأشكال النحتية على واجهة الباب, بحيث لم يبرز شكل على حساب شكل آخر, لتحقيق فكرة الكل وإظهار شكل نحتي مستقل بذاته يحمل قيمة جمالية . اظهر النحات في عمله النحتي حزوز وأشكال دائرية وأشكال مقوسة وأشكال مستطيلة وفضاءات بين تلك المنحوتات الزخرفية على سطح الباب, من خلال الخطوط المنحنية والخطوط المستقيمة , مستخدماً النحات تقنية الحفر العميق **شكل (٢٠)**, لكي يحقق شعور بالحركة من خلال الظلال المتكونة في هذه الفضاءات والتي تنتج مساحات فاتحة وغامقة على سطح الباب مما يزيد من جمالية الباب الذي يبان عليه التناسق والانسجام في حروفه المزخرفة . وقد استخدم النحات اللون (الجوزي الفاتح) في عموم العمل النحتي الذي أسهم في منح الباب جانب جمالي يعزز قيمة المنجز الإبداعي, من خلال التباين الضوئي المتولد على سطح الباب , والذي جاء متناسقاً مع مادة العمل (الخشب) التي عالجها النحات وأظهر فيها طابع ملمسي صقيل, ليظهر من خلال خصائصها الجانب الجمالي للعمل النحتي, حيث أن خصائص المادة تنعكس في العمل النحتي لتحقق نجاحه حيث أن ((المادة وطريقة التنفيذ .. قد فرضتا على كل منهما مجموعة مختلفة من القيود والإمكانيات التعبيرية, فالعملية في حالة الخشب ليست بناء الهيئة ولكنها عملية تحرير الهيئة المتصورة داخل الكتلة, عن طريق القطع في الخشب, وفي هذه الحالة تصبح طريقة القطع واتجاه الألياف كلها عوامل هامة تؤثر في شكل الهيئة))[م١٧، ص٧٢]، ولذا فإن عناصر التكوين الفني ساعدت النحات (محمد غني حكمت) في صنع خطاب جمالي لعمله النحتي .

شكل (١٧) توظيف الحروف العربية التجريدية على سطح الباب بغداد ١٩٦٦

شكل (١٨) الحروف السومرية في الكتابة السومرية ٣٠٠٠ ق.م

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (١٩) تشكيل الحروف النجريدية بنهايات طويلة على سطح الباب الخشبي

شكل (٢٠) النحات محمد غني حكمت يستخدم تقنية الحفر على الباب الخشبي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

إجراءات البحث

من اجل تحقيق هدف البحث قام الباحث باختيار (٣) تصاميم نحتية مقترحة لمداخل بوابات الدوائر الحكومية لمحافظة ذي قار وبيان دور النحت الموظف عليها الذي يحقق هدف النحت .

- الأنموذج (١)

اسم العمل المقترح : تصميم نحتي مقترح لمدخل بوابة جامعة ذي قار

مادة العمل : طابوق مفخور + اسمنت +رخام + حجر + مرمر + الوان

قياس العمل : الارتفاع (١٥م) , العرض (٢٥م)

سنة الانجاز : ٢٠٢٣م

اسم برنامج التصميم : photoshop

تفصيل ١-أ

شكل (٢١) مدخل بوابة جامعة ذي قار

رغم أن بوابة جامعة ذي قار ظهرت بشكل جميل إلا إنها لم تكن بالمستوى الحضاري الفني الذي يتناسب مع أهمية ومكانة هذه الجامعة العراقية الرصينة, ولم تكن ذات دلالة معرفية للمبنى, حيث ظهرت مجردة من أي ملامح نحتية تدلل على العلم والتعليم, لذا أقترح الباحث / المصمم تصميماً نحتياً جديداً لها , وظف فيه مفردات ورموز وزخارف وكتابات بصورة نحتية, وألوان ومواد جاءت بشكل متناسب مع التصميم والبيئة والمكان , لإظهار تلك البوابة بشكل أجمل . تم توزيع الكتل والعناصر والمفردات النحتية بأسلوب التناظر وبصورة منتظمة, وأن المشاهد سيتعامل مع مدخل البوابة بشكل مباشر وبصورة مواجهة, فجميع ما وظف فيه سيكون في الواجهة, وسوف يقرأ تلك المفردات والرموز النحتية ويتفاعل معها خصوصاً وهو ينتسب إلى الطبقة المثقفة الواعية, وسيكون الإحساس متبايناً بين المدخل عند الدخول منه عند الخروج, فالمدخل يعد الحد الفاصل بين فضاءين مختلفين بالإحساس؛ نظراً لما يحمله من تلك المفردات والكتل النحتية ذات الدلالات الإيحائية .

وتظهر خطوط الأشكال في التصميم النحتي متناسبة ومنسجمة مع بعضها البعض, مما تشعر المشاهد بالثبات والاتزان لمكونات البوابة, وقد ساهم الارتفاع الشاهق على منح المدخل الفخامة والهيبة والتأكيد على أهمية وظيفة جامعة ذي قار, كما أن مادة الرخام التي صُممت منها هذه البوابة جاءت متلائمة مع الظروف البيئية المحيطة بها ومع التصميم ومكانه, إذ تمنحها القوة والمتانة والديمومة والجمالية ,وأيضاً تفاعل لونها بشكل إيجابي مع مدخل البوابة بما تضمن من أشكال وعناصر نحتية فتمنحهُ قيمة جمالية وتعبيرية, بالإضافة إلى أن هذا اللون

له تأثير منشط على حواس المشاهد, إذ يمنحه شعور بالراحة والاطمئنان وقوة التأثير, إضافةً إلى تفاعل هذا اللون مع الضوء المسلط على مدخل البوابة, مما يجعله ذو نظارة وجذب للمشاهد . كما يظهر اهتمام النحات بملمس واجهة المدخل فصممهُ بملمس صقيل, والذي تفاعل مع الضوء المسلط عليه فكان ذو فعّالية مؤثرة بشكل إيجابي على مدخل البوابة, حيث تمنحه قيمة جمالية وتعبيرية, وأن التفاوت في ارتفاع الأشكال النحتية الموظفة على جدار مدخل البوابة والطلعات والدخلات المتكونة عليه, خلق تفاوتاً بين مناطق الضوء والظلال على سطحه, عكست انطباع القوة والصلابة لمادة الرخام ومنحت المدخل لمسة جمالية, وقد أدى عنصر الفضاء دوراً بارزاً في إظهار الشكل المكتمل لمدخل البوابة, من خلال الفضاء الخارجي المحيط بالمدخل وكذلك الفضاءات الداخلية المتكونة بين الكتل والمفردات النحتية, فمن خلال تفاعل الفضاء الخارجي والداخلي أضاف لمسة جمالية على مدخل البوابة . وتظهر على التصميم النحتي المقترح الدلالة المعرفية لمبنى جامعة ذي قار, فنشاهد شكل الكتاب المفتوح (تفصيل ١- أ), الذي صُمم بحجم كبير من مادة الحجر وزُين بنحت كتابي بالخط العربي وبأسلوب بارز, تضمن اسم جامعة ذي قار, وأيضاً شكل القوسين الحجرين الضخمين على جانبي البوابة كما في (تفصيل ١- ب), واللذان زُينا بنحت كتابي بالخط العربي تضمن عبارة دالة على العلم والتعليم صُممَ بأسلوب بارز, وأيضاً نشاهد الأفريز الحجري الضخم الذي وظفه النحات خلف شكل الكتاب المفتوح كما يظهر في نفس (تفصيل ١ – أ), إذ ظهر بشكل كتلة حجرية مقوسة من الأعلى, وتم توظيف اسم وشعار جامعة ذي قار بأسلوب نحتي بارز من خلال تجسيد شكل زقورة أور داخل ذلك الأفريز النحتي, كدلالة على واجهة الجامعة من جهة وعلى ثقافة وإرث المدينة من جهة اخرى, وتم نحت اسم وزارة التعليم العالي بأسلوب النحت البارز على قوسيه, وأيضاً تظهر الدلالة المعرفية من خلال العمل النحتي الذي وظفه الباحث داخل كتلة حجرية مستطيلة الشكل, تَمثلَ بهيئة طالب وطالبة جامعيان, صممهُ النحات من نفس مادة العمل (الرخام), بأسلوب بارز وبحجـــم كبير, ولونهما بلون ذهبي وتظهر تلك الكتلة متقدمة على مدخل البوابة, فقادت بالمتلقي نحو الانجذاب والتمعن والتمتع بواجهة تلك البوابة وتزيد من جماليتها, واستند التمثالان على قاعدة قوية نُفذت من مادة المرمر الملون باللونين الأبيض والأسود, وتم تشكيل القاعدة من أربع طبقات بشكل متدرج, كدلالة على التدرج في مراحل الدراسة الجامعية (تفصيل ١ – ت) .

تفصيل ١- ت

فكان للعمل النحتي في جميع هذه الأشكال دوراً بارزاً وذو فعّالية مؤثرة بشكل إيجابي على مدخل البوابة, حيث حقق الجانب الجمالي فيها من حيث تصميمه بأسلوب واقعي معبر, مما منح المدخل روحية تُشعر المشاهد بالطابع الحركي وتمنحه استمتاع بصري وتزيد عنده الذائقة الجمالية, بالإضافة إلى أن لون العمل النحتي الذي ظهر على تلك الأشكال النحتية قد جاء منسجماً مع لون البوابة, ولم يحصل فيه تضاداً لونياً مما سجل مؤشراً إيجابياً لمدخلها, وأيضاً العمل النحتي في تلك الأشكال النحتية كان جزءاً من البوابة ويصعب التفريق بينه وبين البوابة, بحيث عند رفعه عنها سوف يشكل خللاً في التصميم النحتي المقترح . أما الجانب الوظيفي المتحقق من العمل النحتي هنا, فيتجلى في الجانب الرمزي والإعلاني للعلم والتعليم والتمجيد بطلبة العلم, وبأهمية الدراسة والتسلح بالعلم وكسب المعرفة وزيادة الثقافة والوعي الفكري, ويظهر ذلك خلال قوة التعبير لشكل الكتاب من خلال أوراقه المفتوحة, والفخامة التي ظهرت عليه, مما منح فعّالية مؤثرة بشكل إيجابي وديمومة للمدخل من خلال مادة الحجر التي صُمم بها, وأيضاً من خلال النحت الكتابي المصمم على جانبي الكتاب المفتوح, بالإضافة إلى الحركات التعبيرية الظاهرة على العمل النحتي في تمثالي الطالب والطالبة اللذان رفعا كل منهما إحدى اليدين التي تحمل شهادة التخرج واليد الأخرى تحمل بعض الكتب الدراسية, فهنا أعطى النحت الرمزية والإعلان عن العلم وطلبة العلم الذي جاء متناسباً مع التصميم النحتي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المقترح للجامعة ومكان التصميم ومع البيئة المحيطة, وقد أستخدم النحات أسلوب النحت البارز في تصميم العمل النحتي, مما منح مدخل البوابة فعّالية إيجابية وديمومة, وأن العمل النحتي هنا جاء متناسباً مع جدارية البوابة, ولم يبالغ النحات / المصمم في ارتفاع بروزه, وبالتالي لم يشكل ثقلاً عليها, وأيضاً ظهرت على البوابة دلالة شخصية الطالب والطالبة اللذان يرتديان زي التخرج, وأيضاً القوسين الحجرين المفتوحين, والكتاب الحجري المفتوح والكتب الأخرى التي حملهما الطالبان, كإيحاء إلى إن هذه البوابة هي لجامعة علمية . لقد سعى النحات / المصمم إلى الجمع بين الموروث والمعاصرة في تصميمه المقترح؛ لإعطاء المدينة هويتها وتكون ذات حصيلة مع الواقع المعاش, من خلال توظيف زخارف هندسية نباتية على واجهة مدخل البوابة, أستمدها من الفن الإسلامي, ووظُفت بصورة نحتية بارزة بأسلوب متماثل ومتكرر, صُممت بعضها من الحجر في أعلى واجهة المدخل (تفصيل ١ – ث), وبعضها من مادة الحديد على واجهات الأبواب الحديدية المصممة للبوابة (تفصيل ١ – ج), وتم تثبيتها بتقنية اللحام, فكان لهذه الزخارف النحتية دورها الفاعل على واجهة المدخل, فقد منحته لمسة جمالية وقيمة تراثية وطابع حركي من خلال شكلها الدائري المتكرر, بالإضافة إلى دورها الوظيفي كعنصر تزييني, وأيضاً وظف النحات / المصمم الحروف المسمارية كرمز عراقي قديم, أستمدهُ من الموروث الحضاري القديم, لتزين مدخل البوابة من الجانبين, والتي مثلت الكتابة السومرية (تفصيل ١ – ح), وظفها النحات بأسلوب نحتي غائر, وقد ظهرت بشكل نسيج متناسق ومنتظم, وقد أراد الباحث من خلال توظيفها في هذه البوابة كتذكير وعملية إرجاع وحضور ونقل للتاريخ, وإحياء للموروث وتذكير الطبقة المثقفة من طلبة العلم بذلك المنجز العظيم .

تفصيل ١ ت

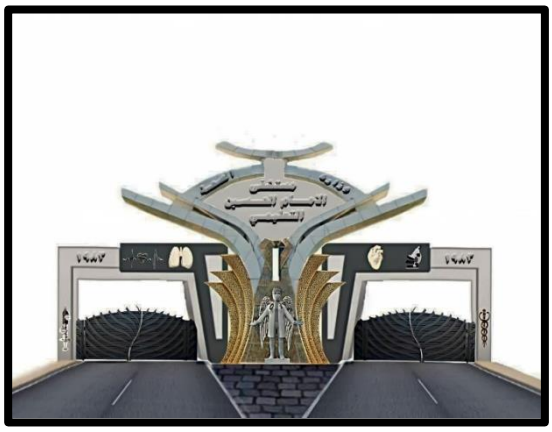
تفصيل ١ – ج

تفصيل ١ -ح

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأنموذج (٢)

اسم العمل المقترح : تصميم نحتي لمدخل بوابة مستشفى الحسين التعليمي
مادة العمل : طابوق مفخور + خرسانة مسلحة +حديد +رخام+ كرانيت ابيض+ مرمر
قياس العمل : الارتفاع (١٥م) , العرض (٢٠م)
سنة الانجاز : ٢٠٢٣م
اسم برنامج التصميم : photoshop



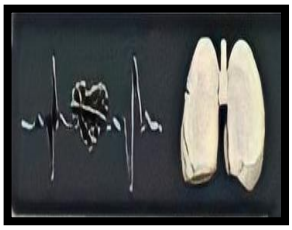
انموذج (٢) تصميم نحتي مقترح لمدخل بوابة مستشفى الحسين

شكل (٢٢) مدخل بوابة مستشفى الحسين التعليمي

من خلال التصميم البسيط للبوابة القديمة والمجرد من الدلالات المعرفية للمبنى, لذا أقترح الباحث تصميماً نحتياً جديداً لها, تألف من مدخلين بهيئة كتلتين مستطيلتين صُممت من مادة الرخام التي منحت المدخل قوة ومتانة وجمالية, واحتوى كل مدخل على باب حديدي كبير . وقد توسط المدخلين كتلة حجرية صُممت بشكل نحتي بصورة هندسية منتظمة, احتوت على ستة أقواس ملونة باللون الذهبي ومزخرفة توزعت على جانبي الكتلة بأسلوب متماثل ومتناظر ومتوازن ومتدرج . ويعلو الكتلة تصميم نحتي تألف من أربعة أجنحة كبيرة, توزعت بشكل منتظم ومتوازن ومتناظر, يظهر كل أثنان منها على جانب في المدخل, ويستند على تلك الأجنحة قوسين كبيرين وبشكل مرتفع, ويبدو إنهما غير مرتبطان من الأعلى, وقد أستند عليهما قوس أصغر حجماً منهما وباتجاه معاكس, وقد صُممت الأجنحة والأقواس من مادة المرمر التي منحت المدخل القوة والصلادة والجمالية, ولونت بألوان مختلفة, فبعضها باللون الذهبي كما ظهر في أسفل المدخل, وبعضها باللون الفضي كتلك التي وُظفت في أعلى المدخل . وقد تفاعل اللون لمادتي الرخام والمرمر مع لون المدخل بشكل إيجابي, فأظهرا فيه الجانب الجمالي والتعبيري, وقد جاءا بشكل منسجم مع بعضهما ومع المفردات النحتية الموظفة على واجهة مدخل البوابة, فهذين اللونين لهما تأثير إيجابي على المشاهد لحظة وقوفه أمام المدخل, فسوف يشعر بالراحة والاطمئنان وقوة التأثير, وبالتالي يكون لهما تأثير إيجابي على مدخل البوابة من خلال تفاعلهما مع النور المسلط على واجهة المدخل, خصوصاً وأن ملمس البوابة صُممَ بملمس صقيل مما يجعلا سطح المدخل ذو سطوع ولمعان, مما يزيد من جمالية المدخل, ويثير انتباه المشاهد ويجذبه . وأيضاً ساهمت الطلعات والدخلات الناتجة من تصميم الكتل المعمارية والتفاوت في بروز المفردات النحتية عن جدار المدخل, في خلق تبايُناً بين مناطق الضوء والظل على سطح المدخل, ساهمت في إضفاء قيمة جمالية للمدخل وعكست انطباع القوة والصلابة لمادتي العمل (الرخام والمرمر) اللتان كانتا متآلفتان مع بقية المواد المختلفة

المستخدمة في هذا التصميم النحتي, كما ساهم عنصر الفضاء بإظهار الشكل المكتمل لمدخل البوابة من خلال تفاعل الفضاءات الداخلية المتكونة بين الأجنحة وبين الأقواس وفي المدخلين وفي الكتلة الحجرية التي توسطت البوابة, مع الفضاء الخارجي المحيط بالبوابة, فمنح المدخل قيمة جمالية وتعبيرية . يظهر على التصميم النحتي للبوابة إنها تحمل دلالات معرفية على المستشفى, من خلال توظيف الباحث للكتل المعمارية وتشكيلها بشكل نحتي دال على المبنى وتوظيف الأعمال النحتية التي لها دلالات على الطب والمستشفى, فقد تم تزين واجهة مدخل البوابة بأعمال نحتية بارزة على جانبي المدخل في الجزء الأعلى, إذ نشاهد على يمين المدخل (تفصيل ٢ – أ), الذي مثل شكل قلب الإنسان وشكل المجهر الإلكتروني, وعلى يسار المدخل (تفصيل ٢ – ب), الذي مثل شكل رئتي الإنسان وشكل تخطيط للقلب, وأيضاً الذي مثل حقنة طبية في الجزء الأسفل من المدخل (تفصيل ٢ – ت) , كما احتوت البوابة على عمل نحتي بارز تمثل بشكل شخص بهيئة طبيب, وقد صاغهُ النحات بجناحين ليجمع بين الواقع والخيال, صُممَ من مادة الرخام التي منحته القوة والديمومة والجمالية, وقد وظفه النحات ضمن الكتلة التي توسطت المدخل والتي ظهرت متقدمة عن المدخلين؛ لاستقطاب بصر وذهن المشاهد لهذه البوابة المقترحة وزيادة جمايتها , وقد استند التمثال على قاعدة من نفس مادة التصميم ارتفعت قليلاً عن الأرض, وقد لُون باللون الأبيض والرصاصي (تفصيل ٢ – ث) , فأحدث العمل النحتي في جميع هذه الأشكال الموظفة فعّالية إيجابية على مدخل بوابة المستشفى المقترحة , حيث منح الجانب الجمالي للمدخل,

تفصيل ٢.أ


تفصيل ٢.ب

تفصيل ٢.ت

تفصيل ٢.ث

فالأعمال النحتية أصبحت من ضمن تصميم البوابة ولا يمكن التفريق بينها وبين البوابة, وهنا الأعمال النحتية حتى في عملية الفرز ما بين لونها ولون البوابة كان هناك انسجام ولم يحصل فيه أي تضاد لوني, وفي حال رفعنا لهذا اللون سيشكل تأثيراً على مدخل البوابة فهو ضمن النسق العام للبوابة, وتم تصميم تلك الأعمال النحتية بأسلوب تعبيري وبحركات واقعية, تجعل كتلة المدخل مفعم بالروح, بحيث تثير عند المشاهد الإحساس بالحركة والمتعة البصرية . أما الجانب الوظيفي الذي قدمته هذه الأعمال النحتية فيتمثل بالجانب التعبيري عن الطب والمستشفى وبعض الأجهزة الطبية المستخدمة فيه والتي جاءت متناسبة مع هذا المبنى, من خلال شكل الطبيب والفخامة التي بانت عليه, وصياغته بشكل مبهر من خلال الدقة والإتقان وإظهار الملامح الإنسانية وشكل الأيدي بحالة تعبيرية, وصياغة الجناحين بشكل أسطوري كدلالة على الرحمة التي تتجسد عند الطبيب والإنسانية التي يتعامل بها مع الإنسان المريض, والتأكيد من قبل النحات على الحيوية للجسم البشري بتشكيل هيئة التمثال, مما أعطى روحية لمدخل البوابة وطابع حركي وكسرت عنه الرتابة والجمود, وكذلك شكل القلب والرئتين وتخطيط القلب وشكل المجهر والحقنة الطبية, فهنا أعطى النحت الوظيفي الرمزية والإعلان عن المستشفى والفحص المتوفر فيه وكيفية علاجه وتشخيصه من قبل الأطباء المختصين, وقد استخدم الأسلوب البارز في تصميم الأعمال النحتية, مما منح مدخل البوابة فعّالية إيجابية وديمومة, ففي حال تعرض هذه الأعمال إلى إضرار ستكون بسيطة, على العكس في الأسلوب المجسم, وظهر بروز الأعمال النحتية على جدارية المدخل بشكل بسيط ولم يرتفع كثيراً بحيث لم يشكل ثقلاً على تصميم البوابة, بل جاء متناسباً ومتناسقاً مع كتلة البوابة . وسعى الباحث إلى ربط تصميمه النحتي المقترح بالمورث الحضاري القديم, من أجل التواصل مع الماضي وتحقيق الأصالة في البوابة والحفاظ على هويته الوطنية, فوظف رمز عراقي قديم (تفصيل ٢ – ج), بصيغة معاصرة ومتناسبة مع التصميم النحتي , استعارهُ من الموروث الحضاري القديم, فهذا الرمز يمثل شعار الطب السومري, وقد صممهُ النحات بأسلوب النحت البارز, فكان ذو فعّالية مؤثرة بشكل إيجابي على المدخل, وهو ما أضاف قيمة جمالية وتعبيرية للبوابة المصممة . أهتم الباحث / المصمم بتصميم اسم الدائرة الحكومية فنحت الاسم بشكل بارز وبحجم كبير داخل الكتلة المتكونة بين الأجنحة والأقواس, كما نقشت اسم وزارة الصحة على جانبي القوسين وبشكل نحت بارز (تفصيل ٢ – ح), فعند التأمل بالعمل النحتي هنا نجد أنه ذو تأثير إيجابي فعّال على مدخل البوابة, فقد حمل خطاباً جمالياً يحاكي المتلقي,

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فقد أصبحت الأعمال النحتية جزءاً لا يتجزأ من البوابة المصممة, وانسجم لونها مع لون المدخل, ومنحه أيضاً جانب وظيفي الذي تمثل بالجانب التعريفي لعنوان الدائرة الحكومية ووظيفتها الإنسانية, كما أن النحات صممها بأسلوب بارز متناسب مع البناء العام للبوابة

تفصيل ٢.ج

تفصيل ٢.ح

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأنموذج (٣)

اسم العمل المقترح : تصميم نحتي لمدخل بوابة مديرية شباب ورياضة محافظة ذي قار
مادة العمل : طابوق مفخور +حديد + حجر+ برونز+ بلاستك مقوى + الوان
قياس العمل : الارتفاع (٧م) , العرض (٢٠م)
سنة الانجاز : ٢٠٢٣م
اسم برنامج التصميم : photoshop

انموذج (٤) تصميم نحتي مقترح لمدخل بوابة مديرية شباب ورياضة محافظة ذي قار

شكل (٢٣) مدخل بوابة مديرية شباب ورياضة محافظة ذي قار

تفصيل ٣- أ تفصيل ٣- ب تفصيل ٣- ت تفصيل ٣- ث

أن مبنى الدائرة الحكومية لم يكن بالمستوى الذي يتناسب مع أهميتها, ولم يظهر عليه أي علامة دلالية على المبنى, لذا قدم الباحث تصميماً نحتياً جديداً مقترحاً, يحمل دلالات معرفية تشير إلى المبنى ووظيفته الداخلية, من خلال معالجته وظيفة المبنى , كما أستخدم في تشييده مواد بناء وألوان جاءت متناسبة مع العامل البيئي وتصميم بأشكال ورموز وكتابات وظفها بصورة نحتية, وبما يلائم البوابة ومكان التصميم , وزعها جميعاً بانتظام وتوازن في الواجهة , لإظهار تلك البوابة بصورة فنية معبرة وجميلة . تألف التصميم النحتي المقترح من ثلاثة كتل حجرية مربعة الشكل رُتبت بشكل منتظم ومتناسق, وتظهر الكتلة التي توسطت المدخل بحجم أكبر ومقوسة من الأعلى, وقد لُونت جميعها باللون البني القاتم وبدرجات متفاوتة بحيث تبدوا الكتلتين المتقدمتين بلون بني فاتح ذات أطار ملون باللون الأسود الفاتح, وقد احتوت الكتلة الكبيرة على فتحة المدخل التي زُودت بباب حديدي واسع لُون باللون البني القاتم, الذي تناسق وتناغم مع لون المدخل . وتم تشييد البوابة بمادة الحجر التي طُليت باللون البني, الذي تفاعل مع المدخل بشكل إيجابي وأنسجم معه, فيكون للون تأثير إيجابي على سطح المدخل الصقيل الذي ظهر بشكل مثير للانتباه وذي فعّالية جمالية على المدخل, وأيضاً عكس انطباع القوة والصلادة لمادة (الحجر), من خلال تفاعله مع النور المسلط عليه فيجعله محط أنظار وجذب للمشاهد . وظف النحات الكتل المعمارية والعناصر والمفردات بصورة نحتية منتظمة وبأسلوب التناظر في الوجه الأمامي للبوابة, وتحمل دلالات معرفية على المبنى تُأسس لخطاب فني جمالي يعتمد على القصد النفعي والوظيفي, فتم توظيف أعمال نحتية على جانبي واجهة المدخل وفي أعلى الكتلة التي توسطت المدخل, فنشاهد العمل النحتي الذي وظفه النحات على يمين المدخل (تفصيل ٣ – أ), والذي ظهر بهيئة لاعبين أحدهما ظهر بهيئة رافع أثقال ملون بلون بني غامق, والآخر يظهر بصورة عداء يرفع بيده اليمنى شعلة ملونة بلون ذهبي, أما العمل النحتي الذي وُظف على يسار المدخل (تفصيل ٣ – ب), فتمثل بلاعبين أحدهما ظهر بهيئة متسابق على دراجة هوائية لون باللون الفضي, والآخر ظهر بهيئة لاعب كرة قدم لُون باللون الذهبي, وتم تصميم العمل النحتي في جميع هذه التماثيل من مادة البرونز التي منحته القوة والديمومة والجمالية وانعكاسها بشكل إيجابي على سطح مدخل البوابة, وتم أيضاً تصميم عمل نحتي بأسلوب بارز على واجهة الباب الحديدي للمدخل (تفصيل ٣ – ت), مثلَ لاعبان بصورة متقابلة, فظهر اللاعب الذي وظفهُ النحات على جهة اليمين من الباب بهيئة ملاكم, أما الآخر فظهر بهيئة عداء, صُممَا من مادة الحديد وثُبتا بتقنية اللحام, كما وظف النحات عمل نحتي يمثل شعار (تفصيل ٣ – ث), في داخل القوس الذي توج أعلى المدخل, وقد صممه النحات بشكل حلقات خمس ملونة . فنجد للعمل النحتي تأثير فعّال بصورة إيجابية على مدخل البوابة المصممة, فقد أثراه بالطابع الجمالي, فالأعمال النحتية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بجدارية البوابة, بحيث أصبحت ضمن دائرة الشكل العام للتصميم النحتي المقترح . ان شكل العمل النحتي يحدد ادراك المشاهد ويرشدهُ إلى الدلالة الفنية المعرفية وقراءتها من خلال عملية التواصل وتحقيق الغاية التي وُظفَ من أجلها العمل النحتي في البوابة, بالإضافة إلى أن النحات / المصمم صمم شكل العمل النحتي في تلك المنحوتات بهيئة واقعية – تعبيرية, مما جعل المدخل تهيمن عليه الحركة على فكرة تجسيد الرياضة ضمن الشكل النحتي أكثر من السكون, وما تستهدفه الحركة من إحداث الأثر الإيجابي في المشاهد وتثير عنده إحساس بالاستمتاع البصري وتحقق عنده اللذة الجمالية, وهنا الأعمال النحتية حتى في عملية الفرز ما بين اللون فيها وبين لون البوابة كان هناك نوعاً من التوافق والتناغم, فهو ضمن النسق العام لتصميم البوابة, وقد أهتم النحات بصياغة تلك المنحوتات بشكل تفصيلي, من خلال الدقة والإتقان بتصميمها وإظهار الملامح الإنسانية والاهتمام بالتشريح الجسماني وإبراز العضلات بحالات تعبيرية منوعة, والتأكيد على الحركات الحيوية للجسم البشري بتشكيل هيئة التماثيل . أما الطابع الوظيفي الذي قدمتهُ هذه الأعمال النحتية فيتمثل بالجانب التعبيري للرياضة من خلال تجسيد الشعار النحتي وتجسيد الرياضيين, فقد أعطى النحت الطابع الوظيفي التوثيقي والتعبيري الذي يتناسب مع

تفصيل ٣- ج

الرياضة والشباب, من خلال حركة اللاعبين المتنوعة والقوة الجسدية والفخامة التي تبان عليهم, وتمت صياغة هذه الأعمال النحتية بشكل بارز, بحيث جاءت متناسبة مع جدارية البوابة فجعلتها أكثر جمالية وديمومة, وجاءت تلك الأعمال النحتية كدلالة على الشباب والرياضة, بالإضافة الدلالة المعرفية لمبنى الشباب والرياضة من خلال اهتمام النحات بتوظيف اسم الدائرة في أعلى فضاء كتلة البوابة (تفصيل ٣ – ج), بشكل نحت كتابي بالخط العربي بأسلوب بارز وبحجم كبير وواضح, ولون باللون الأبيض وصُمم من مادة البلاستك المقوى, فكان للعمل النحتي فعّاليته المؤثرة بشكل إيجابي على مدخل البوابة, فقد منح قيمة جمالية وأصبح جزءاً من البوابة, وجاء لونه منسجماً مع لون المدخل, بالإضافة إلى الدور الوظيفي الذي حققه هذا العمل النحتي المتمثل بالجانب التعريفي لعنوان دائرة الرياضة والشباب

الفصل الرابع

نتائج البحث

بعد تحليل النماذج المقترحة في عينة البحث تم التوصل إلى جملة من النتائج ذات العلاقة بتحقيق هدف البحث ومنها :

١-ظهرت التصاميم النحتية للبوابات المقترحة ذات دلالات معرفية بموضوع الدوائر الحكومية في محافظة ذي قار التي صُممت لأجلها, من خلال طبيعة النحت المصمم فيها الذي حقق إضافة جمالية ومعرفية فيها ولم يشكل ثقلاً عليها, وجاء ذلك في جميع النماذج المقترحة .

٢-استعان الباحث في التصاميم النحتية للبوابات المقترحة بمحورين أساسين, تضمن الأول : عناصر التصميم وشملَ (الخط, الحجم, الملمس, اللون, الفضاء, الظل والضوء), والثاني تضمن (التناسب, التباين, التناظر, التكرار, التوازن, الوحدة, السيادة), وقد وزع الباحث العناصر والمفردات والرموز الموظفة بصورة نحتية بانتظام في فضاء كتلة البوابة المقترحة بحيث خلقت توازن فيها, والتي حققت مجتمعة الجانب الجمالي والتعبيري في البوابة المقترحة من خلال تفاعلها وتناغمها مع بعضها وبما يمازج ما بين النحت والعمارة, , وظهر ذلك في جميع النماذج المقترحة.

٣-استخدم الباحث مواد بناء في تصميم البوابات المقترحة جميعها جاءت متناسبة مع التصميم النحتي والظروف البيئية ومكان التصميم, وكان لها فاعليتها المؤثرة بشكل إيجابي على البوابة المقترحة, فقد ساعدت في تحقيق الجانب الجمالي والتعبيري والقوة والديمومة فيها .

٤-أستخدم النحات في جميع النماذج أسلوب النحت البارز في التصاميم النحتية للبوابات المقترحة, لما له من العمر الزمني أكثر من النحت المجسم, بالإضافة إلى إنه أصبح جزءاً مكملاً للبناء الجداري للبوابة المقترحة ويصعب الفصل بينهما, مما كان له فاعّلية مؤثرة بشكل إيجابي على البوابة المقترحة, وجاء متناسباً ومتناسقاً مع كتلة البوابة المقترحة ولم يبرز كثيراً عن جداريتها .

٥- نلاحظ الطابع اللوني له حضور فعّال ومميز في التصاميم النحتية للبوابات المقترحة, من خلال إدخاله كعنصر رئيس ومهم في واجهة مدخل البوابة وفي الأعمال النحتية التي وظفت عليها, سواء كان لون مضاف للخامة أو لون الخامة الأصلي, وكان هناك نوعاً من الانسجام بين لون العمل النحتي ولون البوابة المقترحة وليس فيه تضاد, فاللون هنا أصبح ضمن النسق العام لتصميم البوابة المقترحة, مما ساهم في منحها قيمة جمالية وقيمة تعبيرية كعنصراً جاذباً ومؤثراً في المُشاهد, وجاء ذلك في جميع النماذج المقترحة .

٦-أهتم النحات بتصميم اسم الدائرة الحكومية للبوابة المقترحة, وصممهُ بصورة نحت كتابي بارز وبحجم كبير وواضح, من مواد وألوان اختلفت من تصميم إلى آخر, ووظفهُ في أعلى كتلة تلك البوابة, فكان له دور فاعل ومؤثر بشكل إيجابي على واجهة المدخل, إذ كان ذو دلالة معرفية بموضوع الدائرة الحكومية, وأيضاً جاء كوسيلة إعلانية للترويج وللتأثير وجذب المشاهد وتعريفهُ بعنوان المبنى الحكومي, وظهر ذلك في جميع النماذج المقترحة, وفي بعض التصاميم النحتية المقترحة وظفهُ النحات على شكل مواضيع ذات علاقة بوظيفة الدائرة الحكومية المصممة لها تلك البوابة المقترحة, كما جاء في جميع النماذج .

المصادر

١. الجيزاني, تحرير علي حسين, **فنون ما بعد الحداثة وتمثلاتها في التشكيل العراقي المعاصر**, أطروحة دكتوراه منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, ٢٠١٤ م .

٢. محمد توفيق عبد الجواد, **تاريخ العمارة الحديثة في القرن العشرين**, ج٤, مكتبة الأنجلو المصرية للنشر, ط٢, القاهرة, ٢٠١٨م .

٣. محمد حسن خليل احمد, **تأثير تكنولوجيا المعلومات على تطور الفكر المعماري**, رسالة ماجستير غير منشورة, اختصاص هندسة, قسم العمارة, كلية الهندسة, جامعة الأزهر, ٢٠١١م .

٤. **وكيبيديا الموسوعة الحرة, كنيسة لا ما دالين, ٢٠٢٢ / ٥ / ١٢ , www. ar.wikipedia.org**

٥. السراج, احمد, **العمارة الإسلامية خصائص و آثار**, مكتبة ومطبعة الكتاب الجامعي للنشر,ط١, فلسطين, ٢٠١٥م .

٦. شيرين احسان شيرزاد, **مبادئ في الفن والعمارة**, مكتبة اليقظة العربية للنشر والتوزيع, ط١, بغداد,١٩٨٥م .

٧. الكناني, علي عبد الله عبود, **النصب والتماثيل النحتية في المدينة المعاصرة**, رسالة ماجستير غير منشورة, اختصاص نحت, قسم الفنون التشكيلية, كلية الفنون الجميلة, جامعة البصرة, ٢٠٠٢م .

٨. غادة موسى رزوقي, **الخصوصية في العمارة**, رسالة ماجستير غير منشورة, اختصاص هندسة معمارية, قسم الهندسة, كلية الهندسة, جامعة بغداد, ١٩٨٧م .

٩. كلود عبيد, **الألوان (دورها, تصنيفها, ابعاده, رمزيتها, ودلالتها)**, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ط١, بيروت, ٢٠١٣م .

١٠. **وبكيبيديا , الموسوعة الحرة, قوس النصر (باريس), مقال منشور, ٢٠٢٢ / ٦ / ٢٢, www. ar Wikipedia .org . com**

١١. الشريف, احمد ابراهيم, ١٠٠ منحوتة عالمية ... بوابة الجحيم النحات رودان يستوحي الكوميديا الإلهية , مقال منشور, صحيفة اليوم السابع, صحيفة الكترونية يومية, القاهرة, ٢٠٢٢ / ٧ / ١٣ , www.m. youm 7.com

١٢. المغازي , احمد, **التذوق الفني .. والفن الصحفي الحديث** , الهيئة المصرية العامة للكتاب , المجلد٣ , ط١ , القاهرة , ١٩٨٤م .

١٣. دلال حمزة محمد, **جدلية الوظيفة والجمال في تصاميم الأبواب المنحوتة للفنان محمد غني حكمت**, بحث منشور, مؤتمر قسم النحت الدولي, كلية الفنون الجميلة, جامعة المنيا, مصر, ٢٠١٨م .

١٤. بلانشيه, فيليب, **التداولية من أوستن إلى غوفمان**, تر : الحباشة صابر, دار الحوار للنشر والتوزيع, ط١, سورية, ٢٠٠٧م .

١٥. فاروق بسيوني, **قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو**, دار الشروق للطباعة والنشر, ط١, بيروت, ١٩٩٥م .

١٦. السعدي , رباح علي حسين, **فاعلية المادة في النحت العربي الحديث**, رسالة ماجستير غير منشورة, اختصاص نحت, قسم الفنون التشكيلية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل, ٢٠٠٥م .

Sources

1- Al-Jizani, Edited by Ali Hussein, Postmodern Arts and Their Representations in Contemporary Iraqi Formation, a published PhD thesis, University of Babylon, College of .Fine Arts, 2014

2- Muhammad Tawfiq Abdel Gawad, History of Modern Architecture in the Twentieth Century, Part 4, The Anglo Egyptian Bookshop for Publishing, 2nd edition, Cairo, 2018 AD.

3- Muhammad Hassan Khalil Ahmed, The Impact of Information Technology on the Development of Architectural Thought, unpublished master's thesis, major in engineering, Department of Architecture, Faculty of Engineering, Al-Azhar University, 2011.

4- Wikipedia, the free encyclopedia, Church of La Ma d'Alene, 5/12/2022, www. ar.wikipedia.org

5- Al-Sarraj, Ahmad, Islamic Architecture, Properties and Archeology, University Book Library and Press for Publishing, 1st Edition, Palestine, 2015 AD.

6- Shireen Ihsan Shirzad, Principles in Art and Architecture, Arab Awakening Library for Publishing and Distribution, 1st Edition, Baghdad, 1985.
7- Al-Kinani, Ali Abdullah Abboud, Sculptural Monuments and Statues in the Contemporary City, unpublished master's thesis, Sculpture Specialization, Department of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Basra, 2002.
8- Ghada Musa Razzouqi, Privacy in Architecture, unpublished master's thesis, specialization in Architectural Engineering, Department of Engineering, College of Engineering, University of Baghdad, 1987.
9- Claude Obeid, Colors (their role, classification, dimensions, symbolism, and significance), University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1st Edition, Beirut, 2013.
10- Wikipedia, the free encyclopedia, Arc de Triomphe (Paris), published article, 6/22/2022, www. en Wikipedia.org . com
11- Al-Sharif, Ahmed Ibrahim, 100 International Sculptures ... Gate of Hell, Sculptor Rodin Inspired by the Divine Comedy, published article, Youm7 newspaper, daily electronic newspaper, Cairo, 7/13/2022, www.m. youm7.com
12- Al-Maghazi, Ahmed, Artistic Appreciation.. and Modern Journalistic Art, The Egyptian .General Book Organization, Volume 3, 1st edition, Cairo, 1984
13- Dalal Hamza Muhammad, Controversy of Function and Beauty in the Designs of Carved Doors by Artist Muhammad Ghani Hikmat, published research, Conference of the .International Sculpture Department, Faculty of Fine Arts, Minia University, Egypt, 2018
14- Blanche, Philip, Pragmatics from Austin to Goffman, TR: Al-Habasha Saber, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, 1st edition, Syria, 2007 AD.
15- Farouk Bassiouni, Reading the painting in modern art, an applied study in the works of Picasso, Dar Al-Shorouk for printing and publishing, 1st edition, Beirut, 1995.
16- Al-Saadi, Rabah Ali Hussein, The Effectiveness of Material in Modern Arab Sculpture, an unpublished master's thesis, major in sculpture, Department of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Babylon, 2005.

التيارات الثقافية الحديثة و أثرها في الفنون التشكيلية والخزفية العربية المعاصرة

رسول جبر محمود
أ.د. علي حسين علوان
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

يقدم البحث التخصصي الحالي الموسوم (التيارات الثقافية الحديثة وأثرها في الفنون التشكيلية والخزفية العربية المعاصرة) مهده الطريق لظهور الخزف الفاعل في الحياة ، حتى ان هذه العلاقة سوف تؤشر تطور وحضور الخزف من عدمه و حجم تداوله في مفاصل ثقافة المتلقي العربي . ترتب على ذلك قيام الباحث بجمع المواد العلمية بما يخدم موضوع البحث باربعة فصول : الفصل الاول (الاطار المنهجي العام) لتوضيح مشكلة البحث اما اهميه البحث ليحقق فائدة في التعليم العالي والتربية للدارسين والتدريسيين, بينما يهدف البحث الى الكشف عن تطور السياقات الثقافية و اثرها في انتاج و تداول الفن الخزفي العربي المعاصر ، اما الحدود الزمانية و التي حددت في الأعوام (٢٠٠٠-٢٠٢٢) والحدود المكانية هي الدول العربية , ثم تم تحديد وتعريف مصطلحات البحث .أما الفصل الثاني (الإطار النظري) : فشمل المدارس الفنية الحديثة بالاضافة الى التيارات الثقافية الاخرى, الفصل الثالث(اجراءات البحث) استعرض الباحث حضور الخزف في الواقع العربي من خلال تحليل نماذج نحتية خزفية , فمجتمع البحث تحدد بالأعمال الفنية (النحت الخزفية) التي أنتجها الخزافيين العرب ، - عينة البحث: لجأ الباحث إلى اختيار عينة ممثلة لحدود البحث وهدفه وإطار المجتمع .- أداة البحث: من اجل تحقيق هدف البحث و للتعرف على (التيارات الثقافية الحديثة وأثرها في الفنون التشكيلية والخزفية العربية المعاصرة) ، اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري, وخلص الباحث في الفصل الرابع الى جملة من النتائج : ١- شكل جمهور العربي حضوراً تَمثل في الاقبال على الاعمال ذات المضامين المحيطية لصالح انواع من التلقي الثقافي والفني إلى جانب الفئوي والإعلامي.٢- التصرف الشكلي في الفن العربي المعاصر فالمتلقي العربي يتقبل بطواعية الأشكال داخل العمل النحتي الخزفي واختزالاتها التي أتت بها ثقافة ما بعد الحداثة خلاف ما رأينا ، حيث يحاكي الأشكال عبر رموزها ومدلولاتها من جهة ويحافظ على مضامينها من جهة أخرى.بالاضافة الى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية : الثقافة, الفن الحديث

الفصل الاول

الاطار العام للبحث

اولاً: مشكلة البحث :ظهر من خلال تطور المجتمعات ثقافياً تنوع اظهر انظمة ذات سمات ، جاء انعكاساً لأفكار تعبيرية اسس ذلك لحقيقة واقعية وهو نمو التفكير وتميزه عبر مساحات ألفت سياسات ذات محاور متجددة تبلورت فيها قدرات افراد المجتمع الثقافية ، جاء بعض منها من مرجعيات تأثيرية او بينية او تراثية او تحولات اقتصادية وسياسية ، وكانت التغيرات تأسيساً لقواعد مكنت جزئيات الحياة وماديات الطبيعة آلية تفكير الذات طبيعة جديدة لم تكن فيها وهي مفردة تارة ومجتمعة تارة اخرى عن خصاص كل جزء داخل في تركيبها ، مما كون تيارات ذات خصائص متميزة ثقافياً ، كما ان هذه التيارات قد أثرت في الانتاج النوعي وتداول فن الخزف العربي والتي ممكن ان نوجزها بسياق متعدد الأبعاد والشكلية وذات وظائف تعبيرية وجمالية من جانب وتعاملها مع الآخر أي المتلقي ثقافياً من جانب آخر من خلال التأثيرات المباشرة في تذوقه الفني ، وكان لوجود التأثيرات الغربية التي وصلت عبر التواصل المتنوع لوسائل الاتصال الاجتماعي والاعلامي لذا كان فن الخزف عموماً وفن النحت الخزفي من اهم النتاجات عبر التاريخ الانساني كونه اظهر من خلال افكار فنية وتقنية اساليب اثرت

مباشرةً في ثقافة المجتمعات العربية مكوناً نصوصاً ذات خطابات تفرض علينا نوعاً من التوقف عندها ، مما كان حيزاً واسعاً للنقد الفني لذا جعل من تساؤلات الباحث التوجه لدراسة النص الخزفي في مضمون نصوصة الثقافية المؤسسة فنياً للبنية التكوينية والدخول في دلالاته المضمرة ، وعليه فان الباحث في دراسته هذه ارتأي ان يطرح التساؤل ، ماهي التيارات الثقافية وانعكاسها في النحت الخزفي العربي المعاصر وكيف كان انعكاسه فيه ؟

ثانياً : اهمية البحث :تكمن أهمية البحث بإبراز الدور الثقافي و جوانبه الفنية مع تسلط الضوء في مجالات القيم التعبيرية والجمالية والتقنية في خزف الوطن العربي ،

ثالثاً : هدف البحث :يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :

١- الكشف عن تطور السياقات الثقافية في النحت الخزفي العربي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث

١- الحدود المكانية:دراسة نماذج الاعمال الثقافية لفن النحت الخزفي المنجزة من قبل الخزافين العرب,

٢- الحدود الزمانية : تمثلت الحدود الزمانية للبحث الحالي بالعقدين من الاعوام (٢٠٠٠-٢٠٢٢) وذلك لتعدد التكوينات الفنية الثقافية وتنوع الاساليب المستخدمة في الاعمال الفنية.

٣- الحدود الموضوعية : حدد الباحث حدود الموضوعية بدراسة تأثر التيارات الثقافية وذلك من خلال اختيار الخامة والمواد واسلوب تنفيذ العمل .

خامساً : تحديد المصطلحات وتعريفها

الثقافة (لغة) :Culture//"وردة كلمة الثقافة ومشتقاتها في اللغة العربية على معاني عدة منها : الحذف والفطنة ، وسرعة اخذ العلم وفهمه ، والتهذيب ، وتقديم المعوج من الاشياء ، يقال ثقف الرجل ثقفاً وثقافة اي صار حاذقاً فطناً ، وثقف العلم أو الصناعة في اوهى مدة اذا اسرعت اخذه ، ويقال : ثقف الصبي اي ادبه وهذبه ، وتقف الرماح اي سواها وقوم اعوجاجها" (Saliba) .وجاءت في قوله تعالى ((واقتلوهم حيث ثقفتموهم)) (القرأن)الثقافة لغة : مصدرها ثقف ، "ثقف : ثقف الشيء وثِقافا وثقوفه : حذقه. رجل ثقف وثقف , حاذق فهم واتبعوه فقالوا ثقف لقف) (Manzoor, 2006)

الثقافة (اصطلاحاً) //"تعرف بثقافة العقل (تنمية بعض الملاكات العقلية) وما يتصف به الرجل المتعلم من ذوق وحس انتقادي ، وحكم صحيح ومشروطها ان تؤدي الى الملائمة بين الانسان والطبيعة وبينه وبين المجتمع وبين القيم الروحية والانسانية ، كمزايا عقلية اكسبنا اياها العلم ، " (Saliba)

الفصل الثاني

الاطار النظري

لعلّ في وقوفنا عند واقع ثقافة التّشكيل الفني الحديث ، ما يمكن أن يوضّح لنا المسار الذي ينخرط في خضمّه الفن الاوربي الغربي وتأمّل في العقليّة الثقافيّة الغربيّة وموقفها من الثقافة الفنية الحديثة او المعاصرة , حيث شغلت قضية المثقفين والمجتمع الجديد أذهان المثقفين أنفسهم منذ أقدم العصور، فمن حضارة اليونان والرومان والعرب، وحتى عصر النهضة في أوربا، والعصر الحديث، ولا تزال قضية الثقافة تتوالى فصولاً , ففي النظر بطبيعة الوعي الثقافي الفني للمجتمع الاوربي يعد مقوّم أساسي ورهان من بين عديد الرهانات التي تفسّر خاصيات المنظومة الفنية الاوربية الحديثة ، وعرض لإشكاليّة مركزيّة من بين إشكاليّاته المتعدّدة ، والتي تتعلّق بثقافة المجتمعات , ان تكرس الثقافة الفنية في الفترة الحديثة من عصر النهضة الاوربية الى بداية القرن العشرين هي ما تعرف بالحداثة فالفنون جزءاً من الثقافة التي تشمل أيضاً العلوم و الدين والأدب حيث بحث العالم الغربي في الأطوار المختلفة الى تحقيق الأمل رغم الصعوبات والظروف (W, 2002) (ففي الفن الحديث وما تبعه من تحولات على صعيد الخصائص الفنية انما تولد بفعل تغيرات وتحولات جاءت احياناً بطيئة واحيان آخرى متسارعة بفعل التغيرات المفاهيمية والمعرفية على صعد مختلفة علمية او ثقافية ضمن بيئة اجتماعية) (Mashhadani, 2003), هذه العوامل وغيرها ادت الى ان يأخذ الفن مكانة مستقلة في دلالته التعبيرية والرمزية والجمالية, تبعاً لتيارات التحديث التي مر بها العالم أجمع, ليجيء القرن العشرين مبشراً بما يحمله بين طياته من حريات تواكب المتغيرات والمفاهيم الحديثة ، وهي التحولات والتصادمات والمتغيرات التي وسمت العصر بالسرعة والتراكم والتغيير, فهذا تمزيق للثوابت وهدمها ليحل محلها البناء الجديد

في جوانب مختلفة من الحياة ومنها الفن وأسُس بنائه الشكلي ودلالاته التعبيرية والرمزية الأوسع والاشمل، ليعطي للفنان حرية اكبر في ظهور ابداعاته وتجاربه الفنية .بما ان معنى الفن الحديث لا ينفصل عن الرؤية المعتمدة على مبدأ محاكاة العالم الخارجي في الرسم، وهو ما يطابق المفهوم الاوربي في الرسم، أي الاسلوب الذي ظهر منذ بداية عصر النهضة واستمر قرابة خمسمائة عام ثم اخذ بالتحول نحو الاساليب الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنه من ناحية ثانية ارتبط بالرؤية الجديدة في الفن الاوربي الذي اخذ يتجاوز مبدأ مطابقة الطبيعة ليعبر عن واقع الفنان الثقافي العالمي في عصر العلم والتكنولوجيا ، والفن التشكيلي االعربي ليس ببعيد عن هذه التحولات التي تجري في العالم، اذ اخذ الفنان العربي بمحاكاة الفن الاوربي من ناحية ومن ناحية اخرى استلهامه للموروث الحضاري ليعزز اسلوبه الفني وموقعه من حركة التشكيل حيث يأخذ مفهوم الهوية الثقافية أهميته القصوى في التعرف إلى الأصول التراثية وهي المتعلقة بالأصول العربية الإسلامية، وتعني كلمة «الأصول» العودة إلى الجذور وتعتبر لفظة الجذر هامة في القدامة وأساساً للتصورات المحدثة بسبب اعتبار الفكر الإسلامي متجذرا في أصول عربية قديمة, وعدم الانسياب وراء النظرة الاستشراقية والغربية ، مما يؤشر سعي الفنان الى التجديد وميله الى التجريب. (Al Said, 2008)**ان خصائص الفن الحديث من الناحية التقنية التجىء الفنان الحديث الى قيم جمالية جديدة جاءت اليه عن طريق أسرار النوروالون وعلى التأثيرات الخط والحركة ثم عن طريق أسلوب التعبير المبتكروطريقة التنفيذ غير المقيدة وهذا أصبح للفن الحديث خصائص جديد منها : أصبح الفن الحديث يعني الإبداع والابتكاريرفض محاكاة الو اقع , لم تعد وظيفة التعبيرعن غرض ديني او أخلاقي معين , لم يعد الو اقع جميلاً في ذاته بنظر الفنان الحديث ,أقترب الفنان التشكيلي الحديث من معني الفن الزمني , لم يعد الفن الحديث يعتمد على الأصول التقنية التي تحد من طر ائف تعبيره فقد أستخدم مواد غريبة , وهو تعبيرعن روح القرن العشرين قرن الحضارة العالمية المشتركة أن ما يفسر إعادة ورفع الحدود في العمل الفني أو بين أنواع الفنون سواء الرسم والنحت والخزف إلى مسرح موسيقي، وهنا بدا التأثيرواضحاً عند وصول فناني أوربا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لتكون المساهمة مؤثرة ومتواصلة مع الجمهورفي امتدادها الفكري والذهن** (Mashhadani, 2003)**لقد تعددت المذاهب الفنية في اوربا بعد انقضاء فترة الفن المسيحي الذي انتشرفي القرون الوسطى فظهرفن النهضة العظيم عصر النهضة الذهبي Renaissance ترجع كلمة Renaissance إلى الأصل الفرنسي التي تعني البحث أو البعث أو الإحياء للتراث ، والفنون الإغريقية ، والرومانية القديمة من جديدة ، ومحاولة استلهام تلك القيم الفنية، وتقليدها في الفن . وتعتبر الفترة ما بين القرنين الر ابع عشر والسادس عشر هي فترة الأزهار، والذروة في الفنون ، وسائر العلوم الإنسانية الأخرى ، وتعتبر مدينة فلورنسا هي المركز الحقيقي لبداية انطلاق عصر النهضة في القرن ١٤٠٠م** (Mashhadani, 2003) **يعتبر عصر النهضة عصر التقدم والاكتشافات والاختراعات والمعرفة والتطورفي كل المجالات والعلو والفنون المختلفة, ويعد من أشهر عباقرة عصر النهضة في إيطاليا الفنان ليوناردو دافنشي,** لذا فإن الإنسان هو مقياس جميع الأشياء ، لم يكن في عصر النهضة فردياً – خاصاً ، وإنما كان هو المبدأ الأكثر اجتماعية من جميع المعايير ، فهذا العصر كان بحاجة إلى عمالقة ، ولا يوجد غير الإنسان قادر على إعطاء شكل لملأه بمضمون لا نهائي (Gachev , 1990)**ففي مجال الفن ازدهرت حركة فنون العمارة ، والنحت ، والتصويربشكل كبير، وظهرت الألوان الزيتية لأول مرة ، و أيضا ظهرت اللوحات المستقلة على حامل اللوحة حيث كان في السابق يتم التصويرعلى الجدران، وتم اكتشاف المنظورالخطي ، والذي زاد من مساحة العمق التي تقود العين إلى نقطة النهاية، وكذلك تم إيجاد طريقة للتجسيم ، وإظهار البعد الثالث باستخدام الضوء ، والظل ، والدرجات اللونية مما أكسب الأشكال خاصية الاستدارة، وكما ظهرت فنون الحفرعلى الخشب ، وطباعة الصورعلى الورق في أو ائل القرن الخامس عشروصاحب ذلك اعتزازالفنان بفرديته بدلا من إن يكون ذائبا في مجتمع كبير إلا أن التغيرات الدينية والسياسية والفكرية التي ظهرت في المجتمع خدمة الطبقة عام ١٦٠٠ كان لها دورفي ظهورفن الباروك Baroque كلمة برتغالية مشتقة من كلمة Barruco ، و تعني اللؤلؤة الغيرمنتظمة الاستدارة** (David Inglis, 2007) **قد استمد هذا الوصف للتعبيرعن الفنون المناهضة للفنون التقليدية الكلاسيكية السائدة في عصر النهضة ، وقد ظهرهذا الفن في القرن السابع عشر الميلادي في إيطاليا. أي قبل ١٦٠٠ سنة تقريباً وبعد ظهوره في إيطاليا ساد في أوروبا بأسرها , إذا المعنى في المنحوتات الفنية لا يتشكل إلا من صورة -المفاهيم- أو من الصور الخارجية- المصاديق- وهذه قاعدة عامة لكل أنواع الشكل في مدارس و اتجاهات الفن التشكيلي، وهي من القواعد الاستقرائية, قد يرى البعض أنها بديهية ولا تحتاج إلى بحث وإطالة في النظر**(David Inglis, 2007)لقد علقت الأمم الاوربية أهمية كبيرة على الخط المعبر ففي القرون الوسطى نجد الحروف الابتدائية الكبيرة المزينة بمختلف أنواع الزخرفة ، أما في زمن - الباروك – و- الركوكو - فكان الفنانون يزينون الصحف كلها ، وكلما زاد الخط تشابكاً والأشكال غرابةً زاد الخطاطون فخراً **وطراز الروكوكو الذي ارتبط بالعائلات الحاكمة ،**

على إن طراز الروكوكو اختفي من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م , الروكوكو : Rococo لفظة فرنسية مشتقة من اللفظة Rocaille وتعنى -الصدفة القوقعة أو المحارة- الغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المتعددة الانحناء ، والاستدارة ،والتي استمدوا منها طريقة الزخرفة في ذلك العصر ، وكان الظهور الأول لفن الروكوكو هو بعد وفاة لويس الرابع عشر مباشرة في عام ١٧١٥م كرد فعل على حياة النبلاء في البذخ، والترف، ومبالغة ، والإفراط في الزخرفة ، والزينة في واجهات القصور الخارجية التي سادت في عصره (Al-Douri, 2000)لقد ساهم الفنانين بأعمالهم المبتكرة إلى التغيير، والتحول نحو هذا الأسلوب الجديد وظهر بها طراز فني استمد من مقوماته الفنون الإغريقية الرومانية باسم الكلاسيكية العائدة .اما الرومانسية١ Romanticism الرومانسية لفظة فرنسية مشتقة من لفظة رومان Roman وتعني القصة أو الحكاية وقد ظهرت الرومانسية في الربع الأول من القرن التاسع عشر كرد فعل على أصول وقواعد فنون الكلاسيكية الجديدة بكل أساليبها والتي لا تولي للعاطفة ، والشعور اهتماماً كبيراً , والرومانسية على هذا النحو تتفق مع العودة إلى الوجود والذات الانسانية ومحاولة إحلال الذات محل كل شيء , ومن أبرز روادها غوته وبايرون وهايني وهيردر وفيكتورهيجو وكولريدج وغيرهم (Duncan, 2002)الو اقعية Realism الو اقعية أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي ، وكان الدافع وراء ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة، وعلى المدارس الفنية التي قامت على الإفراط في العواطف والأحاسيس كالمدرسة الرومانسية , وهي حركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في التصوير، وتشكل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والشخصيات التاريخية والقصور والمصانع لكنها من جهة أخرى تقوم على أساس فكرة محايثة المستقبل، وهي الاعتراف بأن الشيء المدرك يمكن أن يدخل الذهن مباشرة، ولكن في الوقت نفسه لا يتوقف على المعرفة فيما يتعلق بوجوده وطبيعته (Ahmmed, 2008)التأثيرية – الانطباعية- Impressionism هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن ، والأدب ، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي. وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة . وسبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني لويس ليروي على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام ١٨٧٤م . كونها خالفت القواعد ، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الو اقعي أو الموضوعي ، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت . وقد انصب نقده الخاص على اللوحة الخاصة المسماة – تأثير-انطباع- شروق الشمس - , فبعد ذلك أطلق مصطلح - المدرسة التأثيرية- , وللوصول إلى ديناميكية الحركة وبهجة المشاهد المثيرة لعواطفهم ، لكشف عما يمكن أن يصبح أساساً في صناعة الصورة للتعبير عن مظهر جديد للشكل بوضع الألوان مقسمة على هيأة درجات - تونات - من بقع الألوان الخالصة ، وكان هذا الكشف بمثابة مولد رؤية جديدة للطبيعة ولأول مرة في تاريخ الفنون نجد إن التشكيل الفني يخضع لتأثير العلم والاكتشافات الحديثة حيث بدأ العلماء يبحثون في علاقة الضوء بالألوان كما اخترعت آلة التصوير الشمسي وساهمت هذه الأحداث في ازدهار المذهب التأثيري (Jaradag, 1975)التنقيطية Pointillism التنيقطية مفرد كلمة نقطة ، وسبب التسمية أتى من خلال اعتماد فناني هذا الاتجاه على النقاط اللونية النقية المتجاورة في أعمالهم الفنية . فعلى الرغم من ذلك فإنهم يكرهون تسميتهم بالتنقيطية ويفضلون بأن يطلق عليهم فنانو التقسيمية كونه المسمى أقرب وصف لطريقتهم الفنية. وقد سميت هذه المدرسة أيضاً بعدة مسميات منها : المدرسة اللونية ، والمدرسة الضوئية ، والمدرسة التقسيمية ، التأثيرية الجديدة (news-de, 2016) الوحشية -الفوفية- Fauvism : الوحشية مصطلح أطلقه النقاد الفنيين سخرية على مجموعة من الفنانين الذين تبنوا هذا الاتجاه في أحد المعارض الفنية بباريس سنة ١٩٠٥م نظراً لغرابة أسلوبهم الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت. والوحشية مدرسة فنية ظهرت في مطلع القرن العشرين , أما سبب تسمية هذه المدرسة بالوحشية فيعود إلى عام ١٩٠٦م، عندما قامت مجموعة من الشبان الذين يؤمنون باتجاه التبسيط في الفن، والاعتماد على البديهة في رسم الأشكال قامت هذه المجموعة بعرض أعمالها الفنية في صالون الفنانين المستقلين، فلما شاهدها الناقد فوكسيل وشاهد تمثالاً للنحات دوناتللو بين أعمال هذه الجماعة التي امتازت بألوانها الصارخة ، قال فوكسيل لدوناتللو انه وحش من الوحوش، فسميت بعد ذلك بالوحشية، لانها طغت على الأساليب القديمة ، مثل التمثال الذي كان معروضاً حيث أنتج بأسلوب تقليدي قديم، ويعد الفنان هنري ماتيس رائداً وعلماً من أعلام هذه المدرسة ثم الفنان جورج رووه (http://ar.wikipedia.org)التكعيبية Cubism التكعيبية أتت من كلمة تكعيب ، وهي مفرد مكعب الشكل الهندسي الذي يحمل ستة أوجه ، وستة مربعات ، والتكعيبية اسم أطلقه النقاد الفنيين سخرية على فناني التكعيبية في إحدى

المعارض الفنية رغم المعارضة الشديدة فناني هذا الاتجاه لهذا الاسم ، فالتكعيبية هدفت إلى طرح فكر جديد في الفن بعد سآمة الفنانين من الأساليب السابقة كالتأثيرية التي تقوم على تصوير ما تراه العين فقط من الأشياء في قيمها الظاهرية، دون التأكيد على القيم الكامنة فيه, إنّ التجربة الحسية قد خضعت لدى التكعيبيين لمراقبة ذهنية أدت بالضرورة إلى استخدام أشكال هندسية ، شكلت إحدى أبرز سمات التكعيبية والتي جاءت لتجسيد الرغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة ، بعيداً عن السهولة والتزويق التي نجدها عند الانطباعيين والوحوشيين (Al-Aasam, 2004)الدادية Dada مصطلح فرنسي ، (ومعناه الحصان الخشبي ، وهذا المصطلح لا يحمل أي صلة أو تر ابط بينه وبين مسمى الحركة و اتجاهها الفني الذي تبنته) (علي الشوك). فالدادية أحد الحركات الفنية التي ظهرت في ثنايا الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥م في مدينة زيوريخ بألمانيا كرد فعل على الحرب نفسها واستمرت إلى عام ١٩٢٤ م ، وهي تعتبر حركة ثورية تمردية على القيم والقواعد والقو انين الفنية القديمة ،فكانت غاية الدادائية التعبير عن الصراع والعبث واللامعقول في الحياة عن طريق زرع الفوضى معتقدين بان لا معنى لاي شيء فكل شيء لا شيء واللاشيء هو كل شيء (Al-Alwani, 2009) السريالية - فوق الو اقعية- :Surrealism- Super Realism- يرجع سبب تسمية هذه الحركة الفنية بهذا الاسم نسبة إلى كلمة سريالية -Surrealism- التي استعملها مؤسسها الأديب ، والناقد الفرنسي أندريه بريتون ١٨٩٦-١٩٦٦والتي تعني البحث عن أصدق المظاهر الحقيقية للأشياء وفهم الأسرار الكامنة فيها عن طريق التصوير ما فوق الو اقع، وقد هدف بريتون من هذه الحركة الفنية أن تجعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية، وأن يكتشف الناس أعمال أفكارهم الباطنية ، والمكبوتة دون رقابة من العقل الواعي، بعد أن رأى المجتمع الحديث يكبت قوى التعبير الداخلية ، ويهدم قوى الإبداع الحقيقية لهم، وقد كان الظهور الأول للسريالية بشكلها الحقيقي في سنة ١٩٢٤ م - الربع الأول من القرن العشرين- في مدينة باريس , اذ ان الوسائل السريالية تحتاج ان توسع كل شيء صالح للحصول على بعض المقاربات على المفاجئة المرغوبة أي بمعنى ان السرياليةهي استعارات واعتمدت ماتوفر لها وما توصلت اليه من وسائل واساليب كالتقنيات الفاعلية السريالية (Herbert Reid, 2001)المستقبلية : Futurism وسبب تسمية المستقبلية بهذا الاسم لأنها تهدف إلى مقاومة الماضي ، والأشياء التقليدية ونبذ الفنون السابقة لها. والبحث عن الأشياء الغير مألوفة التي تتحرك ، وتتغير ، وتجري بسرعة . والمستقبلية وتتلخص مبادئ هذه الحركة بما يلي: يجب اختزال جميع اشكال المحاكاة واحترام الاشكال البدائية, يقتضي التمرد على طغيان فكرة الانسجام والذوق الرفيع وهي مصطلحات مطاطية يمكن عن طريقها ان نهدم ببساطة اعمال - رامبرانت ، غويا ، ورودان-لا فائدة من النقاد الفنيين,يجب اقصاء جميع المواضيع الجامدة والانصراف للتعبير عن حياتنا القلقة التي نعيشها في عصر الفولاذ والغرور والحمى والسرعة,ان الالوان المتممة في التصوير ضرورية جدا كالوزن بالنسبة للشعر والبوليفوني في الموسيقى,امام الدينامية في الحضارة لابد ان يكون الفن تعبيراً عن الحركة الدينامية (Herbert Reid, 2001)يجب ان نعتمد عند محاكاة الطبيعة على الصدق والطهارة قبل كل شيء اخر,ان الحركة والنور يقضيان على مادية الاجسام وهي حركة أدبية ثقافية فنية ظهرت في إيطاليا عام ١٩٠٩ م . ولكن سرعان ما انتقلت إلى فرنسا ، وذلك عن طريق البيان الذي أصدره مجموعة من الفنانين التشكيليين المستقبليين الذي دعوا فيه المثقفين ، والفنانين الفرنسيين الانخراط في هذه الحركة ، وبعد ذلك انتقلت لتشمل أوروبا ، وأمريكا (Herbert Reid, 2001)جماعة الفارس الأزرق The Blue Reiter الفارس الأزرق كلمة ألمانية أطلقت على أحد الجماعات الفنية حديثة الظهور. والتي أسسها الفنان الروسي واسيلي كاندنسكي سنة ١٩١١م في مدينة ميونيخ الألمانية وهو الذي أيضا تبنى هذا الاسم ليكون مسمى الجماعة ، وهذه الجماعة تعتبر في أساسها أحد الفروع التي انبثقت من المدرسة التعبيرية قامت هذه الجماعة على توضيح القيم التعبيرية في الأعمال الفنية وتحقيقها من خلال المبالغات ، والتحويرات اللونية والخطية ، وإهمال المواضيع الطبيعية . كما أن هذه الجماعة عمدت إلى إصدار مجلة تحمل اسمها وهدفوا منها نشر مبادئها ، والثقافة الفنية المعاصرة في شتى المجالات الفنية من تصوير ونحت وعمارة وغيرها ، وسبل الاتصال الجماهيري مع عامة الناس والمتذوقين ((http://ar.wikipedia.org))جماعة القنطرة :القنطرة لفظة ألمانية أطلقت على أحد الجماعات الفنية التي ظهرت في مدينة درسدن الألمانية عام ١٩٥٠ م . متأثرة بالفنون التعبيرية التي قام بها الفنان الهولندي بول جوجان فينسنت فان جوخ أسلوب استخدام الألوان الصارخة ، والمبهجة ، والخطوط القوية المحددة للأشكال الفنية كما أنهم عمدوا إلى التجريب باستخدام الطباعة بالقوالب الخشبية (https://lahodod.blogspot.com>) التعبيرية التجريدية : Abstract Expressionism وهي أحد الاتجاهات الحديثة التي برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية ، في مدينة نيويورك ، وفي هذه المرحلة شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من سيادته في القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية ، وقد ظهر هذا الاتجاه في بدايته تحت مسمى - مدرسة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نيويورك- . وسرعان ما تحول إلى مسمى - التعبيرية التجريدية - وينقسم الفن التجريدي٢ إلى قسمين كبيرين يضم كل منها فروعاً عدة وهذان القسمان هما : التجريدية التعبيرية والتجريدية الهندسية **المعرفة الرياضية اصبحت سبيلا يرتقي المرء فيها الى مبدأ ارقى او اعلى في عالم المثل ، من خلال الاعتماد في تحليلها على فهم متميزللهندسة والحساب في المعرفة العلمية اذ نظرت اليها من زاوية الوضوح والصدق لانها ارقى من المعرفة الحسية وبالتالي الاستفادة من المعرفة الرياضية للنظرالى العالم من زاوية هندسية وحسابية موسيقية** (Zuhair, 2002)إنّها لحركات تشكيليّة نشطة عبّرت عن رغبة جامحة في بلورة واقع تشكيلي حديث مستقلّ وبنّاء ، ينشد التحديث ويواكب التحوّلات الفنية العالمية والغربيّة في مستواها التقني والنظري , لذلك تعدّدت الممارسات التعبيريّة والبنى التصويريّة بشتّى أنواعها ، ليصبح هاجسة الأوّلي خاصّة في ظلّ التحوّلات المتعدّدة التي شهدها العالم والتي شملت جلّ الميادين والأنشطة , أن تطوّر الحياة الاجتماعية والسياسيّة والاقتصاديّة في دول العالم ماهو الا تطوّر سريع في هذا القرن ، أصبح السؤال عن ملامح الوجود الحركة الفنية في العالم الغربي الذي يريد أن يعرف نفسه وموقعة للعالم . وهي بالتالي إشكاليّة من بين عدد من الإشكاليات التي طرحها الفنان التشكيلي الاوربي وحاول الاستعلام حولها والكشف عن المشروع الفني الحديث ، والتي كانت نتاجاً للحركة الهامّة والنّشطة للممارسة التشكيليّة في ظلّ محاولات البحث الفني الجاد والواعي الذي تمكّن منه عدد كبير من الفنانين التشكيليين الاوربيين (Al-Kofhi, 2009)عندما أصبح التشكيل منطلقهم التعبيري وهاجسهم ولغتهم الثقافيّة من خلال المدارس الفنية الحديثة, ويهدف كاندنسكي إلى الارتفاع بالتصوير إلى مستوى الموسيقى تاركاً الأشكال الطبيعية إلى البحث ما وراء القيم المجردة التي اعتبرها أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية والعاطفية واستطاع يحطم الفواصل بين الموسيقى والتصوير (Al-Kofhi, 2009)نجد تجذّر ثقافة الفن التشكيلي ومنها الخزف في كيان ووعي الفنان المعاصر الذي تجاوز حدود التجربة والفعل المجرّد ، ليبحث في المواضيع والخامات والأساليب والرؤى ويطرح قضاياه ويؤسس لمناهج وينظّر لقيم تعكس هواجسه , فتميّز فن النحت الخزفي الحديث بطابعة النخبوي الذي رسمت ملامحة فئة معيّنة فتيّة وشابّة من خلال الفنانين بين الدول وفي بدايات تجربتهم ، وهي فئة ما انفكّت ساعية لتأسيس لغة ثقافة فنية ، تمثّلت في شخوص الهواة والمتقنين للفعل والفنانين الممارسين للفن والمنظّرين والمؤرّخين والنقاد المهتمّين بالشأن الثقافي (ووجهة هامة وهي التحول من البعد المادي إلى البعد التجريدي وهذا ما انعكس في الفنون لاحقا باعتبارها مظهراً رئيسياً للروح الفنية) (Al Said, 2008) يمثل واقع قد عكس موقع الفن من وعي الذات الاوربي ، خاصّة عندما يكون الفنّ موضع اهتمام فئة دون أخرى وعندما تتفاوت درجات التلقّي والنّظر إلى الفن واستيعابه من قبل المجتمع , (فالخطاب الفني في بوتقة هذه الأفكار هو خطاب شكّله فنانون وممارسون ومنظّرون حرصوا على تكريس مقوّمات الفن الحديث وأحسّوا بضرورة السير وتتبّع خطى الحداثة والمحدّثين وهو ما عكسته تراكمات التجارب الفنية في أنحاء العالم وفي المهاجر والمنافي ان قراءة النص مستقل وبغية تحقيق الفاعلية المنتظرة من علاقة قراءة العمل الفني الخزفي بشكل خاص والعمل الفني بشكل عام ضمن أفق ما بعد الحداثة) (Al-Obaidi, 2016).

وهو بطبيعته نوعاً من الأفراز الموضوعي لطبيعة توجهات النص الجديد الأخذ بعين الاعتبار الرغبة في الحداثة ولأنها عالم دينامي وحي بذاته ، فالأعمال الخزفية تلعب بموضوعه الطفرة لا النوع وذلك لارتباطها بتأثيرات تترشح إليها من ثقافات أخرى ، تكون هي الأخرى فاعلة بشكل أو بآخر. وما يتحصل لدينا في هذا المضمار هو ان النص الفني الجديد، يأبى القراءة الأحادية فهو متعدد في ذاته أي نص جامع يصبغه مفرد الأمر الذي يستدعي تناوله عبر قراءة جمع هي الأخرى ، إذ لا يشغل النص إلا حين يتفتح دلالياً يمنح المتلقي منافذ متعددة (بن محمودة)كما في الاشكال (١, ٢,٣)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشكل ١ الخزاف محسن التيتون

الشكل ٢ الخزافة غادة الخزاعي

الشكل ٣ الخزافة سالي هوك

ومن التيارات الثقافية الاخرى هي ثقافة المطلق والثقافة التخصصية وثقافة اللغة وثقافة الانا الوجودية وثقافة التاريخ وثقافة الابتكار والثقافة المهنية والثقافة الجدلية وثقافة الاعلام وتأثيراتها على الفنون والتجدد وثقافة التلقي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً - منهج البحث

اتخذ الباحث منهج البحث الوصفي طريقة تحليل المحتوى الفني وهي أحدى الطرق المناسبة لهذه الدراسة , وكونه المنهج الدقيق لأستخراج السياقات الثقافية في الخزف .

ثانياً - مجتمع البحث

أستخرج الباحث نماذج دراسة في النحت الخزفي العربي المعاصر من خلال المراجع والدوريات وصفحة الفنان على التواصل الاجتماعي FacebooK , الا ان الاعمال تو افقت مع عنوان البحث في البلاد العربية ضمن فترة الدراسة.

ثالثاً - عينة البحث

أختار الباحث نماذج عينة الدراسة من خلال تفحص المجتمع وأختيار نماذج منها أختيرت بطريقة قصدية لأسباب منها متعلق بتميز الفنان ودوره في انتاج خزف ذو منحى ثقافي وظهر ذلك من خلال أداءه ومشاركاته الفنية .

رابعاً - اداة البحث

أستخدم الباحث اداة البحث الملاحظة الفنية . فضلاً عن أستخدام المقابلة الحضورية والمقابلة الالكترونية مع الخز افين أنفسهم المعنيين بنماذج العينة .

خامساً : استخراج معلومات وبيانات النماذج .

استخرج الباحث معلومات نماذج العينة من خلال الفنانين أنفسهم وكذلك من المراجع والدوريات ذات العلاقة بينما أخذت معظم الصورلوضوحها من صفحة الفنان على التواصل الاجتماعي FacebooK

سادساً: وصف وتحليل نماذج العينة

المتعلقة في بالتيارات الثقافية الحديثة و أثرها في الفنون التشكيلية والخزفية العربية المعاصرة.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نموزج _ ٨_

الدولة : الاردن					
أسم الفنان	عنوان العمل الفني	سنة الانجاز	القياسات	العائدية	المرجع
مروان احمد طواها	**الى جدة راحل ولم يرحل**	**٢٠١٤**	**٥٠ × ٣٥ × ١٥سم بدون مأذنة النحاس**	**جامعة فيلادلفيا في الاردن**	موقع الخزف العربي المعاصر

تكوين نحت خزفي متكون من جزءين أساساً هما شكل السفينة والبيوت يعلوها مسجداً فوقه منارة تحمل هلال . يتمثل الجزء الذي اختطة الفنان كفكرة أولية على عنصر التوازن للكتلة بدأً من الجزء الاسفل وصعوداً الى الاعلى , فالسفينة تكونت من جزءين ولونين مختلفين , فأظهر الفنان عمله كمنجز بطريقة الصفائح الطينية Slab Bould method فمجمل السطوح العليا بدأت في النحت البارز عن طريق أضافة مكونات معمارية في حين الجزء العلوي أخذ أشكالاً هندسية مستطيلة تمثل أبواب ونوافذ غائرة , وقد أعتمد الخزاف على الملامس المستمدة من خامات البناء المعماري فأظهر من شكل السفينة تفاصيل وتقاطيع البناء الى القدم وهنا أشارة الى ان هذه السفينة قد حملت هذا القدم كأطلال متبقيه كما في واقعنا العربي المتمثل بالبيوتات العربية اليمنية حيث تظهر تفاصيلها كالشرفات بشكل بارز بل وناظره وكلما ارتفعت وبالاخص في سفوح الجبال المباني حيث تضمنت النوافذ الغائرة المشكلة تشكيلاً نحتياً غائراً . وهنا كان التصميم الاولي قد انتقل به الفنان ليكون منه صورة غرائبية غير متوازنة من حيث الوضعية , فالزورق هو ناقل حركي عبره المياه والكتلة المأخوذه من جزء جبلي لها مكانها الثابت على سطح الارض وهنا أراد الفنان ان يشير بهذه الغرائبية الا ان العرب سينقلون المعرفة معهم الى مكانات أخرى كما نقلوها الى أسبانيا وأسسوا بلاد الاندلس , فالمباني القديمة ستعود وتنتقل بكامل معالمها الى أماكن أخرى . وهنا لا يشير الفنان الى المبنى الذاتي وان الانتقال العربي بثقله الى اماكن بعيدة في الارض , فمهما كانت ثقافة ووعي الخزاف او المتلقي الا ان هذ الشكل قد حركة الخيال الى مديات غير محدودة .هنا أستخدم التزجيج٣ الذي انعكس في الزورق وهو لون الماء الفيروزي بطريقة الفرشاة , فهو لم يزجج العمل بشكل كامل بواسطة الكمبريسر وانما أستخدم في مجمل عمله الفرشاة كونها تتناسب في أعطاء بعض البقع من حيث الكثافة اللونية , ورغم ان هذا التزجيج ظهر بوضعية ملساء ولماعة تشير الى ان تلك السطوح التي عكست الدقة في العمل وأعطت حيوية لحركة شكل السفينة اللونة باللون الاخشاب ولم يكتفي الخزاف على اللون الفيروزي والعسلي المزجج باللماع في اسفل التكوين , وانما قد أظهر الالوان متوافقة في وسط الكتلة وأعلاها , حيث قبة المسجد التي وظفها اللون الذهبي في منارتها وقد خلص الى أستخدام شكل الهلال وهو مزجج باللون الفيروزي ليعطي أنتشار الاسلام بطابعة العربي لكون الهلال رمز من التقويم العربي الشهري . أن التوجة الواقعي الذي أعطاه الفنان لبناء التكوين

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

هو معالجة السطوح وتعتيقها وعدم تزجيجها لأعطاء تقارب واقعي مع بناء البيوت وسطوحها في سفح الجبال وربما تتقارب هذه الفكرة أن البيوت اليمنية من أقدم البيوت منذو سبئ ومأرب وحميص الى يومنا المعاصر بتصاميم متقاربه مع الماضي . فكان المزج واضح بين التطبيق الغرائبي السريالي مع المحافظة على الجزء الواقعي .

نموزج _ ٩ _

الدولة : سوريا					
أسم الفنان	عنوان العمل الفني	سنة الانجاز	القياسات	العائدية	المرجع
زاهد تاج الدين	كلام	٢٠١٣	٤٠ سم سم	مقتنيات الفنان	من خلال مقابلة الالكترونية مع الدكتور علي العوض

تكوين نحت خزفي

يظهر شكلاً لأنسان عاري قد تمدد بشكل جانبي قرفصاي على وسادة مؤلفة من رؤوس أقلام رصاص .تبلورت الفكرة لدى الفنان من خلال موضوع المعانات الانسانية الي أصبحت عنصراً سائداً في معظم المجتمعات العربية , ففكرة العمل أنعكاس نفسي حضر لها الفنان مسبقاً وهيأه هذ الشكل الذي أنجزه والذي تمركزه على أضافة تركيبية أخرى مكرره لشكل قلم الرصاص بأعداد هائلة وقد رط هنا الخزاف بين العري الذي أظهره للانسان الذي نحته الفنان بشكله الواقعي , وأعطى ملامح أجزاءه نقلاً عن التصورات الواقعية لهذ الشخصية. يعتبر هذا العمل من الاعمال التركيبية المعاصرة حيث مزج بين المشغولات الطينية على تكرار أقلام حقيقية مصنوعة من الخشب اعطى منها فكرة ان هذا الانسان هو مفكر بحيث أستهلكه في كتاباته لتلك الاقلام , لكن أفكاره بقيت موسعة وصداها يطبق في رأسه , لذا فأن هذا التعري الكامل للجسم يدل أن الكتابات الفكرية تبقى متجدده كما هو الجسم ينمو تدريجياً الى ان يتكامل الفكر وبالتالي يدل المعنى على أن هذا المنحى للفكرة قد ساعد على أظهارها أكثر هو التنوع في الوسادة التي بنيت من سرداً متشابه للاقلام وبين هذا الاحتواء للشخصأعتمد الخزاف على وضع السطح كما هو في الواقع فكان سطح ناعم فأظهر هذا التكوين رشاقة دلالةً الى عدم الاهتمام المفرط بالتنوع الغذائي , بينما اعطى حجم كبر الرأس والجمجمة بشكل كبير ليظهر أن هذا الشخص هو مفكر , وقد تناول العديد من الفنانين النحاتين وارسامين مفهوم المفكر العاري كما هو عند أوغست رودان في تمثالة المفكر الجالس الذي نفذه سنة ١٨٨٢ وهو نحت عاري ويعتبر أحدى التماثيل المتميزه في فرنسا ,وقد أعتاد الفنانون الى أظهار بعض التعري جزءاً او كاملاً على تماثيل النسوة وأظهارها بشكل شاغولي ورشيق لأعطى التأثير الاكبر هو التأثير الجمالي بينما هنا أرتبط التعري بتعبيرية تركيبية من حيث المادة وبتعبيرية نفسية من حيث الفكرة التي أرادها الخزاف أن يحاصره في عقل هذ الشخصية من خلال تقابل اليدين للرأس . أن اشتغال الخزاف بهذه الطريقة تؤكد بأنه نحت فرغ أجزاءه بواسطة الة التشذيب ولم يترك

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عليه لوناً او تزجيجاً وأنما محاولةً لابقى ملمس الطين وأنعكاسه للبشر , كما اشار الله في سورة المؤمنون "وقد خلقنا الانسان من سلالة من طين " ٤ لكي تكون المحاكات من حيث الشكل والتعبير أكثر تأثيراً عند المتلقي وتكون تواصلية في الفكرة لأظهار المعانات الشخصية للمفكر عموماً . أن وضع وتوزيع الاقلام بشكل مائل وعشوائي تعطي أنتباه الى بروزات هذه الاقلام ان تبقى للفكر كوخزات في بدنه , أذاً الفكرة أنتهت بموضوع واقعي من الاقلام تحركة أفكار متنوعة هذ الاتجاه الذي أراده ان يكون واقعي لكي يعطي تأثيراً في الفنان والمتلقي .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١.التراكب والتداخل في البني التصميمية للإشكال الخزفية وتنافذ وحداته البصرية واستحضار الرموز، يضفي على الشكل الخزفي قيمة جمالية .كما في النماذج (٢,١)

٢- المزاوجة بين التأثيرات الثقافية كان من دواعي أهتمام الخزاف العربي حيث أهتمامه في التقنية على حساب الفكرة والموضوع أو بين فرض الفكرة والموضوع وتنفيذ بتقنية غير مستوردة أو الاثنين معاً كما هو في النماذج (٢,١)

التوصيات :

يوصي الباحث بما ياتي:

١- توثيق سير الخز افين و نتاجاتهم حفاظاً على الارث الثقافي والحضاري للمجتمع العربي.

٢- إصدار مطبوعات مجلات – صحف شهرية – فصلية متخصصة تعنى بدراسة الخزف عربياً ، ورفد المكتبات في كليات الفنون بالمجلات العربية والأجنبية ذات العلاقة بأخر ما توصل أليه فن الخزف العربي وتقنياته .

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية يقترح الباحث إجراء العنوان الاتي:. جماليات الأشكال الثقافية للنحت الخزفي في المنجز الجداري التجريدي العربي المعاصر.

قائمة الهوامش

١- تستند الحركة الرومانسية (Romanticism) إلى مزاج الشخصية الرومانسية، وهو نمط من أنماط الشخصية، حساس وانفعالي، يفضل الغريب على المألوف، شغوف بالتجديد والمغامرة، يحب الفوضى ويعشق القلق والخطر ويؤثر الأمان. ويقولوا عن الرومانسي أنه ديونيسي نسبة إلى ديونيسيوس، إله الخمر والعربدة عند الإغريق. وعن الكلاسيكي أنه أبولوي، نسبة إلى أبولو، إله الشعر والموسيقى والجمال. "عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩، ج١، ص٦٧٠".

٢- يمكن تقسيم الفن التجريدي إلى إشكال مختلفة تبعا للحركات الفنية المصاحبة له والمتداخلة معه منها : التجريد العاطفي المتمثلة بإعمال كاندسكي الأولى عند اطلاعه على إعمال روبير دولوني الممثل الرئيسي لما عرف بالاورفية وقد ثبت لدية تجربة العاطفة مع اللون أشهر الإعمال كانت (مائية تجريدية) ١٩١٠م، إما التقسيم الأخر هو التشكيلية المحدثة وفيها تخطى كاندنسكي مظاهر الأشياء وذهب بعيدا في الفن اللاموضوعي كذلك ظهور موندريان الواضح فقام على بناء إشكال هندسية مبسطة كما في لوحة (تأليف) ١٩٢٧م ،كذلك نجد حركة دوستل الذي اصدر تيو فان دوسبرغ بالاشتراك مع موندريان مجلة دوستيل وهي حركة هولندية كانت تهدف الى توحيد جميع الفنون من خلال بناء هندسي بصور مسطحة ، اما الحركة التفوقية كانت في موسكو متمثله بكازمير ماليفتش ١٩١٣م ،كذلك نجد البناءوية الروسية - والباهاوس والتجريد السحري متمثل ب ويلي باوميستر في عملة (افريقيا) ١٩٤٤م.للمزيد ينظر :امهز ، محمود:التيارت الفنية المعاصرة ،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،لبنان ،١٩٩٦،ص ٢٢٥-٢٢٩.

٣- مقابلة الالكترونية : جميع اعمالي التي يتم تزجيجها تكون من خلال تحضير خلطة التزجيج من قبلي وليس تزجيج فرت جاهز

٤- سورة المؤمنون , الجزء ١٩ , الاية ١٢

الجشطالت وتطبيقاتها في ألتعبيرية ألتجريدية

رعد عبدالنبي جباره
أ.م.د. ناصر سماري جعفر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

مشكلة البحث

انطلق الفنان التشكيلي في البحث عن وسائل متعددة للتعبير الفني في مطلع القرن العشرين ، لما امتاز به هذا القرن من تعدد الأفكار والحوادث المتلاحقة والتي أثرت في الفنان- وقد شهد الفن التشكيلي في القرن العشرين اتجاهات عديدة امتازت بابتكار مضامين وأشكال جديدة للتعبير عن الإنسان ومشكلاته ، مثلت محاولات للخروج عن الأنماط التقليدية للرسم فظهرت مدراس فنية عديدة ، وقد تزامن مع هذه المدارس ظهور نظريات عديدة كان لها الأثر الواضح في نتاج الفنان حيث انعكست على أعماله وتنوع أساليبها وحداثة طرحه عبر إيجاد أشكال مبتكرة بهدف الوصول الى إيجاد علاقة من نوع جديد ومتميزة مع المتلقي ومتواصلة معه . هذه العلاقة التي ابتعدت أحيانا وفصلت بين المتلقي والمنجز الفني وجعلت من الجمهور مراقباً، واقتربت أحيانا أخرى وجعلت منه ، أي الجمهور، مشاركاً في الحدث (أي العمل الفني)، وتطرفت في ذلك فجعلته صانعاً له . وتعد فنون مابعد الحداثة احد الحركات التي كان لها الأثر الواضح والبصمة المميز في الفن التشكيلي. لقد وجد الباحث ان الكثير من النظريات أخذت على عاتقها الدور الرئيس في توظيف معطياتها نحو ما يهدف لخدمة البشرية عامة والرسام التشكيلي بصورة خاصة، وتعد نظرية الجشطالت احد النظريات التي تعتمد على الإدراك ومدى العلاقات القائمة بين خصائصها على مستوى السطح التصويري ؛ على اعتبار ان العقل الإنساني يمتلك خاصية جوهرية تتمثل في قدرته على التنظيم الإدراكي ، وإدراك الأشياء ككليات منتظمة وهذا ما جاءت به نظرية الجشطالت التي تهتم بالبناء الشكلي . وبما ان الفنون عامة والرسم خاصة تشتغل ضمن بنية شكلانية ومضامينية متبادلة بين الشكل وأرضية اللوحة وبتنوع أساليبها المختلفة وتقنياتها الحديثة ، لذا وجد الباحث من الضروري الوقوف حول نظرية الجشطالت ومعرفة خصائصها وسماتها وتطبيقاتها وآلية اشتغالها في فنون الأوب أرت ، اذ ان أعمالهم تمتلك حيزا كبيرا ومجالا واسعا في دراستها وفقا لما جاءت بها نظرية الجشطالت . وبالتالي يستخلص الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي ؟

ما آليات اشتغال تطبيقات الجشطالت في التعبيرية التجريدية ؟ وتتلخص أهمية البحث والحاجة إليه بالاتي :

-يمكن ان يساعد البحث في بلورة اطر اشتغال جديدة تعنى بنظرية الجشطالت وتأثيرها في الفنون التشكيلية .

هدف البحث

الكشف عن فاعلية الجشطالت واليات اشتغالها في تشكيل ما بعد الحداثة .

تحديد مصطلحات البحث

تطبيق : عرفها (البستاني) : (طبق [طبقت– طبقاً وطَبَقاً] يدُهُ : فلان انفتحت وانبسطت. طبق : الشيء : عمَّ) [١].

(تطبيق : إخضاع المسائل والقضايا لقواعد علمية أو قانونية أو نحوية (نظرياً وتطبيقياً) (تطبيق التعليمات)[٢]

ألتعريف إجرائي:

التعرف على مديات التشابه والتماثل وفاعلية النص البصري مع النظريات العلمية.

الجشطالت (Gestalt)

١.لفظة ألمانية معناه الشكل او الصورة , ومعنى الصورة هنا الصورة الخارجية من جهة والبنية الباطنية والتنظيم الداخلي من جهة أخرى . وهي نظرية الأشكال والصور, ويعد"كوهلر "و فرتهايمر"وكوفكا من مؤسسيها . وتعتبر الجشطالت من الظواهر النفسية وهي وحدات كلية منظمة لها .

٢.التعريف الإجرائي:

المتسق أو المنتظم القابل للأدراك وهنالك علاقات وقوانين تحكم أجزاؤه هي التنظيم الإدراكي عبر مجموعة من المفاهيم والقوانين.

ألتعبيرية ألتجريدية

نشأت فنون مابعد الحداثة متأثرة بالتطورات والأحداث المتلاحقة التي شهدها الغرب منذ منتصف القرن العشرين وتحديداً مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد كان لتلك الحرب وما تزامن معها وتلاها من حروب وصراعات داخلية في عدة دول، أثر كبير على الفكر الغربي الذي وقف عاجزاً أمام آلة الحرب الضخمة وحالة الفوضي التي أحدثتها وهذا التناقض الواضح بين مظاهر الحداثة والمدنية المدعاه ومظاهر التدمير على أرض الواقع. خلف هذا الوضع موجه من التشاؤم والسخط بين فلاسفة ونقاد الفكر الحداثي ذو النزعة العقلانية وكانت استجابة الفنانين سريعة نحو التعبير عن تلك الأزمة السياسية والإجتماعية والفكرية بشتي الوسائل، فكما تبنت الفنون الفلسفة العقلانية لحركة التنوير في الماضي القريب، تم التحول الي الفلسفة الوجودية والنزعة الذاتية الامركزية وثقافة العولمة كدعائم مميزة للبني الفكرية للغرب في القرن العشرين، تلك الدعائم التي شحذت خيال الفنانين وملكاتهم الابداعية بل وأدواتهم الفنية بوسائل تعبير جديدة، تبدلت فيها الصورة البصرية المعتادة للأعمال الفنية واتسعت وانفتحت على مصراعيها أمام هذا الكم من المعرفة المتراكمة المتاحة بسهوله والاحداث المتلاحقة والتطور التكنولوجي الهائل لتصل الي حدها الأقصى كما في فن الأرض وفن السيبرانية، وحدها الأدني كما في الفنون الأختزالية وفنون الجسد على سبيل المثال. أعتمد فنون مابعد الحداثة على الفكرة بشكل عام وركزت على مخاطبة العقل وجعلت من المتلقي محور وهدف لها في ذات الوقت بكونه حاملاً للفكرة بالاساس ومستقبلاً لها ومشاركاً بها. إن مابعد الحداثة ليست مجرد مصطلح يصف اتجاة فني وإنما هو مفهوم عام وشامل لفلسفة ونظم اجتماعية واقتصادية وثقافة وفنون سادت في فترة محددة وأهتمت بقضايا بعينها كانت وليدة المجتمع الرأسمالي الجديد بعد الحرب العالمية الثانية، مثل قضايا صراع الحضارات وتأكيد الهوية والتعددية الثقافية وأوضاع المهاجرين والتميز العنصري وحقوق العمال وحقوق المرأة...الخ. تلك القضايا الملحة على الساحة الدولية بالاضافة الى التطور التكنولوجي المتسارع في المجتمع مابعد الصناعي وتدفق المعلومات وسرعة الاتصال بكل ايجابياتها وسلبياتها... إلخ كانت نتيجته الحتمية هي، ميلاد حركة أو اتجاة جديد قادر على استيعاب هذا الكم من المتغيرات المتسارعة في فترة زمنية محدودة، وبذلك هي تعد عملية تتابع وتراكم تاريخي للمعرفة. أن روح المغامرة والقوة ما هي إلا وسيلة يلجأ إليها الفن لأجل أن يحيا ، إذ أن الأمل عند نيتشة . (لايمكن أن ينعقد إلا في الأسطورة ولهذا يضع نيتشة أمله في إمكانية عودة الروح الديونيسية ، أي روح المغامرة والإقدام . ويصف هذا الأمل بلغة شعرية أسطورية أما الفن عنده فهو الذي يعوض ضياع الميتافيزيقيا ، أي يصبح هو الميتافيزيقا الجديدة، ومما دفع (نيتشة) نحو هذه النظرة إلى الفن هو أن الواقع عنده أصبح زائفا وواهماً ، والفن هو القادر على ربطنا بالوجود الأصيل)[٣] .نجد أن لآراء نيتشة الفلسفية وأفكاره عن الإنسان الأعلى وإرادة القوة والعدمية والعودة إلى الروح الديونيسية ولغتها الشعرية المصحوبة بالمغامرة والإقدام الأثر الواضح على تلك الأفكار ، التي أعتنقها فلاسفة ما بعد الحداثة في التفكيك من أمثال (جاك دريدا) و(ميشال فوكو) و(ليوتارد) و(بودريار) والذين اعتمدت طروحاتهم في أعمها الأغلب على استراتيجيات تقويض وهدم الأفكار الميتافيزيقية . فجذور ما بعد الحداثة (النيتشوية) إذن عملت على التحرر من سلطة العقل والمنطق، لتقوم على أساس تدمير الأنساق التي قامت عليها العقلانية، بغية التمزق والتشتت وبهذا الاتجاه عمل (هيدجر) (١٨٨٩-١٩٧٦) بالتشديد على (نقد كل محاولة لتأسيس فهم عقلانية للوجود مؤكداً على محدودية العقل، وهذا التوكيد على نقد العقل وإظهار محدوديته والزعم باستحالة انجاز تفسير عقلاني للوجود ينسجم تمام الانسجام مع انسياق هذه الفلسفة مع العبثية والعدمية)[٤]إن الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر (١٩٠٥ – ١٩٨٠) Jean-Paul Sarter كانت من أهم دعائم اتجاة مابعد الحداثة والتي انتشرت كمذهب فلسفي كرد فعل للتقدم العلمي واستخدام الآلة على نطاق واسع وتقسيم العمل وضيق التخصص على منهج تايلور (Fredrick Taylor) والاحتفاء بالعلم كأساس لكل تقدم. وهي فلسفة تعني بالوجود لذاته وترى العدم جزء لا يتجزأ منه وهو سابق على الماهية ووجودية سارتر هي حرية، بمعنى أن الانسان يحدد موقفه بالاختيار الحر لعاداته ونهجه ومستقبله واخلاقه ،لأنه مسؤول وهي على نقيض المادية التي وضعت المادة فوق كل اعتبار، جانت هي(الوجودية) لتعيد للإنسان مكانته وحيويته وتضع الوجود حقيقة عليا تستنهض البشرية المنغمسه في العالم المادي كما جاء بكتابة "الوجود والعدم".وتتميز ما بعد الحداثة بأنها تحاول تدمير المبادئ والأفكار التي جاءت بها الحداثة ويتشبث فيها بنفس الوقت. وعلى الرغم من اعتبار "مشروع الحداثة على انه قطيعة جذرية مع الماضي[٥]. فان ما بعد الحداثة لم تلغي الماضي والتاريخ بل قدمته بصيغ أخرى، وذلك باستمرارها مع الماضي على أساس أن التاريخ ذا مسارات متشعبة. فبالإضافة إلى انشغال ما بعد الحداثة "بالنظر إلى التقاليد والأساليب القديمة وكذلك الثقافات فإنها أيضاً تبتكر أفكارا جديدة وممارسات جديدة، وتقطع مع التقاليد. أي أنها تمزج القديم بالجديد. ولهذا فإنها

تعج بالمتناقضات"[٦]. يعد تاريخ ما بعد الحداثة تقلبا لا يتوقف، فهو متعدد بدرجة مذهلة وبلا نهايات محددة. فهو عبارة عن مجموعة من الازمات والاحداث المبتورة التي لا يمكن وضعها في صيغة أو رواية واحدة.

التعبيرية التجريدية

تعد الاتجاهات والاساليب الفنية لما بعد الحداثة، بانها تمثل شكل الذائقة الفنية وشكل الطروحات الفنية التي تعكس الوعي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث شهدت سلسله طويل من التوتر، الناتج عن الحرب وتغييب الفعل الانساني السلمي ، كالثقافة والفنون فضلا عن بالاعتماد بالضرورة على تراث النتائج الحداثوية في الفن ، التي ارساها فنانوا الحداثة على طول المدة، التي سبقت الحرب العالمية الاولى وحقبة ما بعدة الحربين. "مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ماسبقتها من افرازات ونتائج توصل اليها الفن الغربي ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمر فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن من خلال انظمة تعبير ورؤى متعددة ذاتية وموضوعية"[٧] لقد تحول الفن من مكانه واختلفت طرائق التواصل عن طريقه، فبعد ان كان الناس يذهبون الى المتاحف ليشاهدوا الاعمال الفنية خرجت تلك الاعمال بنفسها اليهم وكانت البداية هي الحضور في الحيز ، ومن التنوع الكبير في اساليبه لأن كل عمل فني بات يتموضع من خلال علاقته بالاقتصاد والتجارة والتسويق، وهي بمجموعها تؤلف خطاب الفن وهذا الائتلاف يشكل نوعا من المتحف الافتراضي غير المرتبط بمكان او مبنى حيث تشكل اللوحات المطبوعة وغير المطبوعة والادلة الفنية وجدران المدن والشوارع جزءا اساسا لهذا المتحف الافتراضي. اما على المستوى الثاني للفن وطرائق التواصل البصري فأن كل الاعمال الفنية في الرسم والتصميم والفوتوغراف هي اساسا ادوات كما هي كيانات مفهومية، لقد اختلطت بعض المفاهيم الجديدة في تحديد العمل الفني، فعمود الاضاءة في المدينة والاعلان يقعان على افكار محددة اصبحت اعمال فنية، ولها مرجعيات العمل الفني كما ان صورة الفوتوغراف تتماهى مع تكوين لوحة فنية. من خلال ما تقدمم فأن الحاجة الى التفكير الابداعي ، الذي هو وليد للقدرات العقلية بشكل عام والفنية بشكل خاص، يعد مطلبا ملحا في كل عصر من العصور التي مرت بها الانسانية ولولا المبدعون لما اصبح هذا الكم الهائل من الاختراعات والاكتشافات والانجازات العلمية ، والادبية والفنون الجميلة ، التي نقشت اسماء مبدعيها في الذاكرة الانسانية عبر مراحل التاريخ .حيث العصر الذي هو عصر العلم والتقنية والتكنلوجيا وتطور المعلومات الا ان نواكب هذا التقدم السريع من خلال المشاركة الفعالة في المعرفة والفن والانجاز لكي نسهم في تقديم اعمال ابداعية ناتجة عن اعظم ثروة نمتلكها الا وهي القدرات العقلية والاستبصار وفق نظريات علم النفس المعرفي (كالجشطالت) . فالمهارة الفنية تبحث في العلاقة بين مجموعة من العناصر وتفعيلها بين الأشياء. "سياق مستحدث يشمل الفضاء والمحيط والجمهور. وتوظيف المكان على وفق كل معانيه الكامنة والمحتملة. لعرض فن تندمج فيه الفنون التشكيلية مع بنى أخرى تجاورها وتناقضها"[٨]، اذ شهدت المرحلة تغير كبير شمل كثير من مرافق الحياة التي تلت الحرب العالمية الثانية. "فالفن ماهو الا لغة يخاطب بها الفنان نفسه والاخرين، وفي اطار من المتعة الجمالية يلجأ الفنان التشكيلي في خلقه لهذه الحوارات الى الصورة التي تدركها العين، وان الجسد الانساني هو احد هذه الاشكال أو الابجدية التي قد يستعين بها الفنان في صياغة مايريد قوله"[٩]، وقد تصف هذه الكلمات فعليا ماهية الفنون في ما بعد الحداثة والحركات الفنية المعاصرة، ولا سيما الحركات الفنية التي تلت نهاية الحرب العالمية مثل(التعبيرية التجريدية) التي "نشأت وتطورت في مدينة نيويورك الأمريكية بين أربعينيات وستينيات القرن الماضي"[١٠]. ويطلق مصطلحاً على الفن الذي ظهر بعد الحرب العالمية، حيث اتصف الفن في تلك الفترة عموما باللاموضوعية فهو تجريد يتخطى الموضوع الى اللاشكل . وقد أطلق اسم التعبيرية التجريدية "في عام ١٩٥١ من قبل متحف الفن الحديث بأميركا لوصف كل أعمال الرسم والنحت التجريدي الغير هندسي"[١١].لقد بدأ عصر جديد من اعادة انتاج اللوحة، وبدأ الفنانون الاستجابة الى . لم تعد اللوحة مثلا ملتزمة بالمراحل التي كانت تمر بها سابقا من خلال الاعداد والتهيؤ وعمل الدراسات الاولية، بل اصبح العمل الفني مرتبطا بالفعل الادائي. وهذا ما ظهر في ما يعرف بالاتجاه (التعبيري التجريدي) حيث الاهتمام بتحقيق الملمس بأحجام الكانفاس الضخمة، اضافة للفضاء الذي يلعب دورا مهما في كل جزء من العمل وتسخير الصدف التي تحدث اثناء العمل، فالتعبيرية التجريدية كان لها السبق نحو خروج العمل الفني عن اطاره المحدد، غالبا ومواد بنائه ، كما هو الحال مع الفنان (جاكسون بولوك) الذي استخدم تقنية خاصة، مستخدما تقنية صب وتقطير الطلاء الخفيف على الكانفاس الممتد على الارض، لقد فسر(بولوك) عمله قائلا : "ان لوحاتي لا تؤدى على الحامل، على الارض انا اكثر حرية احس بأنني اقرب الى اللوحة لأنني جزء منها، طالما انني بذلك استطيع ان اسير حولها وان اعمل على جوانبها الاربعة..وبعبارة مجازية اكون بذلك داخل اللوحة واني امضي مبتعدا عن الادوات التي يستعملها المصور العادي مثل الحامل والباليت والفرش وغيرها. اني افضل العصا والمسطار والسكينة وسكب سائل اللون من ثقب في صفيحة اللون او وسط عجينة لونية مخلوطة بذرات الرمل او قطع الزجاج المجروش او غير ذلك من المواد

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الغريبة ". كان بولك يهدف إلى فَك الرابطة المنطقية بين الإدراك البصري الخارجي والإحساسات الملموسة التي يصورها بطريقة ونمط تعبيري خاص ونظام بصري إشاري مستقل "[١٢]تعتمد أعمال بولك على التضاد الحاصل بين الأرضية والأشكال المناسبة فوقها . وكما يرى دريدا أن اللغة فتحت أو هي التي تَفتح سيميائية الأشياء وتكشف تمظهرها لأن أي تصور أو تَسمية يحتوي ضدهُ كامن في جوفه فالوجود ينتقل إلى العدم والعكس صحيح . وهذه هي فكرة العبور ، عبور كل الوجود والعدم إلى الآخر وتلك هي مقولة الصيرورة ومابين الوجود والعدم تقف اللغة التي لاتوصف بالفراغ ولا بالامتلاء بل ترد العدم أو السِلب إلى الوجود والإيجاب بما يخلق وجوداً جديداً"[١٣].مما سبق ذكرة ان كل ادراك هو كل شامل لان الذات تدرك الشكل ،هو وفق نظرية الجشطالت (Gestalt) ، كمجموعة مبنية وليست هناك فاصل بين عناصرها وهذ ايتبين جليا في اغلب اعمال الفنان (بولوك) العاب واختبار الايهام البصري اذ حيث يتم عرض شكلين تدركان في تماثلهما ولكن بعض عناصرهما المكونة تبرز اختلافا معينا ، وبطريقة الاملاء المتبعه وفق نظرية قوانين الادراك نلاحظ ان الفنان عمل بقصدية جشطالتية من اجل اعطاء المتلقي قراءة سايكلوجية بالاستعانة بقانون الأغلاق والذي يعطي العقل في مكامنه من ادراك النقص واكماله بصورة كلية . "فبولوك يخلق فضاء غامض مسلوب المنظور تأثرا (بسيزان) وقد استخدم (بولوك) إيقاعات مكوكية تميل إلى الإيحاء بمتوالية فضائية عبر القماشة أكثر من الدخول فيها مباشرة وتعود في النهاية إلى المركز حيث يكمن الثقل الأساسي للصورة"[١٤]. حيث يمتلئ فضاء اللوحة المتسع بأثار حركة الفنان وانتقالاته المستمرة اثناء تنفيذ العمل، ان سطح لوحاته كمكان يبتعد عن الايهام لايجاد معادل او نظير بصري للمكان الواقعي الفعلي كما في لوحته الشهيرة "النجمة " كما في **الشكل(١)**.فهو شكل فني تجريدي يعبر بوساطته الفنان عن نفسه بصفاء من خلال الشكل واللون. ولا يتضمن موضوعاً محدداً على السطح التصويري. حيث تعتمد أساسيات العمل في التعبيرية التجريدية على توجيه الانتباه إلى نوعيات سطوح الرسم، وضربات الفرشاة وتحقيق الملمس في أحجام الكانفاس الضخمة والاهتمام بالفضاء الذي يلعب دور حيوي ومهم في كل جزء من العمل بنفس الأهمية. وتسخير الصدف التي تحدث أثناء عملية التلوين. والتي تمجد الرسم ذاته ليصبح وسيلة من وس ائل الاتصال البصري، وأيضا كمحاولة لنقل العواطف النقية مباشرة على سطح المنجز البصري.

في حين يتخذ الفنان (دي كوننغ) اسلوبا تعبيريا تجريديا اكثر فمازال الشكل لديه يحتفظ ببعض من ملامحه، حيث يظهر الشكل من خلال الخطوط السريعة المتقاطعة والمساحات اللونية المتباينة، حيث تتميز اعمال دي كوننغ بتشويه جسد المراة من خلال استخدامه للأختزال، فالمسافة التي تفصل الفنان عن موديله هي مسافة تخللتها صورة قاسية للحروب فعملت على تشويهها، حيث اصبحت المسافة نفسية كما يظهر في **الشكل (٢)**. ماتقدم فان الانسان لايدرك الاجزاء اولا وانما يدرك الكل كصيغة عامة ثم يدرك العناصر والاجزاء بعد ادراك الصورة الكلية , فعند مشاهدة عمل فني للوحة الفنية فان الفرد يدرك اللوحة الفنية ككل اومشاهدتها كلها ثم يفتش الفرد بعد ذلك عن التفاصيل داخل الاطار العمل الفني ,ان النظرة التحليلية تاتي دائما بعد اتخاذ موقف كلي لادراك متكامل للصورة الموضوعية كصيغ عامة تبرز وتظهر في الموقف الادراكي ,ويعتبر الادراك الحسي ادراك انتقائي لهذا الفرد المدرك يدرك مايختاره هو وفي الوقت ذاته يختار مايدركهما الفنان (روثكو) فقد استخدم الوسيط الزيتي الذي يحقق جمالية الشكل التجريدي القائم على الاختزال والتبسيط والتسطيح، محققا مساحات تسطيحية لونية واسعة. كما في **الشكل(٣)**.لتكوين أشكال شبه هندسية. ويفضل الفنان استخدام الكانفاس بدون تحضير لكي يسمح للطلاء بالتسرب مباشرة، من خلال استعانته بتقنية إظهار تسطيحية التي تتناسب مع الشكل التجريدي من خلال إلغاء التدرج اللوني ضمن الشكل الهندسي الواحد وصولا الى حالة النقاء الشكلي بتفعيل اللون والفضاء والملمس

لخلق مساحات شبه هندسية. فجمالية الشكل تكتفي بذاتها باعتمادها على العلاقات اللونية وفق مبررات فكرية ترفع الذات نحو الصفاء المطلق. فيمتد حدود الشكل نحو افق واسع للبحث عن معاني روحية.وتميزت اعماله بخاصية التكرار والاستمرارية ، وفق قانون الاستمرار ان التنظيم في الإدراك والميل الى الحدوث على نحو يجعل الخط المستقيم يستمر كخط مستقيم , والجزء من الدائرة يستمر والعقل البشري يميل الى ادراك الاشياء المستمرة ، اذ انالاشكال الهندسية في اعماله تنطوي على منظور وعمق يرتد بعيدا حتى تظهر وكأنها ترتد بعيدا نحو عمق الفضاء ثم تتقدم لذا فأن مكانها يبدو حركيا غير ثابت."ففي رسومه تولد علاقات اللون، اذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، نبضات ايقاعية رقيقة ويصبح الرسم بؤرة استقطاب لتأملات الناظر، وفي الوقت ذاته شاشة تخفي لغزا"[١٥].كما في **الشكل(٤).**

هذا الفن "لا يرتبط، في مفهومه العام، بشكل أو إشارة، بقدر ارتباطه باللون والخطوط، وبالطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المتمثلة بتمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والإشارات، دون أن ترتبط بأي شكل ، فمكانية اللوحة هنا تتمثل في علاقة الشكل مع خلفية العمل.

فالتعبيرية التجريدية محكومة بحركة الأنساق التفاعلية لبنية العمل الفني التي ترجع الفهم وبناء المعنى إلى التفاعل الديناميكي بين عناصر المنجز التشكيلي، كالألوان، والأشكال، والخطوط، والملمس، والتقنيات المستخدمة في أنتاج العمل الفني والمواد الأخرى المضافة للوحة، كما يلاحظ كيفية تركيب تلك. العناصر، فيغدو التحليل ملازماً للمتلقي لاستيعاب كافة العلاقات التي تتضمنها بنية العمل الفني، ومن ثم الدلالات التي يستقرئها وفق قوانين الادراك والفهم والمعنى الجشطالتي. فيرسم أشكاله على السطح البصري بطريقة تقليدية ثم يشرع في تبسيط الأشكال وتجريدها، في محاولة الإبقاء على هوية الشكل، وقد استعمل الفرشاة في تنفيذ العمل ولم يستعمل أي أداة أخرى كالسكين مثلا، فتكون الفرشاة هي سكينة الرسم في تحديد أشكاله الهندسية، وفي مداخلة الهيئات الشكلية مع بعضها. حيث مازالت أشكاله مألوفة الملامح، خضعت للاختزال مع المحافظة على هويتها الشكلية الخاصة بها، ويمكن تلمس دلالتها من الثقافة البصرية، وهذه الأجزاء عموما تبدو ذات معنى في حال تجمعها من خلال العلاقات الرابطة، أي أن أي جزء سيكون بلا معنى بدون بقية الأجزاء." ان الفرد يمكن ان يتعامل مع المعرفة الفنية بدقة عندماتصبح الاحاسيس لديه دقيقة وسليمة وقادرة على ايصال المعلومة بدقة ,لان الادراك الحسي للفرد ماهو الا تمثيل للاحاسيس أي خطوة متقدمة على طريق التنظيم المعرفي بالقياس الى الاحساسات لانه يضيف اليها معان تعد الاساس الاول للحياة المعرفية العقلية"[١٦]. ان انطباع صور الاشياء على شبكية العين هو احساس وانتقال تلك الصورة الى الجهاز العصبي المركزي وتفسيره لها من حيث اللون والشكل والحجم وتقديره لمعناها ادراك.

نتائج البحث

توصل الباحث إلى جملة من النتائج تتمثل ، بتطبيقات الجشطالت في فنون الحداثة في عما جاء به الإطار النظري ، وتحقيقاً لهدف البحث فقد أسفر عن النتائج الآتية :

١.ان الإدراك الكلي يؤدي الى الاستبصار ، اذ ان كل ما يدرك عقليا ومنطقيا يحيل الى الاستدلال وبالتالي يوصل الى الاستبصار.

٢.ان تقارب الأشكال مع بعضها تبغي الوصول الى المضمون الذي ينشده فنان التعبيرية التجريدية ، كما هو الحال في باقي العناصر كاللون والفضاء ، اذ لا يمكن فصل او ابتعاد شكل عن الآخر ، وإنما شكل يؤدي الى الآخر من خلال قانون التقارب.

٣.يشكل منجز التعبيرية التجريدية إدراكا كليا ، اذ ان عناصره وأشكاله تتفاعل بصورة كلية وشمولية وان إدراك الكلي سابق على إدراك الجزئي.

٤.ان الشكل ذي علاقة تفاعلية مع الأرضية التي يستند عليها ، بل ان الخلفية تعد بؤرة مركزية لاشتغال الشكل وإعطاء المعنى الذي يوحي إليه ، فلا يمكن انتزاع الكل عن الأرضية.

٥.استطاع فنان التعبيرية التجريدية، تنظيم وإعادة تنظيم أشكاله التي تتوسم السطح التصويري ، اذ يجعل من المتمعن هو الآخر يعيد تنظيم العمل بطريقة جديدة لا تنفصل عن معطيات العالم الخارجي .

أحالات البحث

١.البستاني ، فؤاد : **منجد الطلاب** ، بيروت : دار المشرق ، ١٩٥٦ ، ص ٤٣٤ .

٢.البستاني ، فؤاد : **منجد الطلاب**، المصدر نفسه ، ص ٧٨٧.

3- http:// melhaj.maktoobblog.com?post=398195

٤.**الوجودية وما بعد الحداثة :** http://www.annabaa.org/nbanews/65/531.htm

٥.وورد، ديفيد: **الوجود والزمان والسرد**، فلسفة بول ريكر،ت سعيد الغانمي،الاسكندرية،١٩٩٩ ، ص١٠٣.

٦.نادية صادق العلي: **مدخل لما بعد الحداثة**، شبكة الذاكرة الثقافية، ٢٠٠٨ .www.maraya.net .www.maraya.net

٧.محمد علي القره غولي: **جماليات التصميم في رسوم مابعد الحداثة**، اطروحة دكتوراه غير منشور، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦، ص١٤٦.

٨.شيماء وهيب خضير: **تشاكل اجناس التشكيل المعاصر**-دراسة في ضوء المنهج التلداولي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٣، ص٣٥.

٩.محمد حسن غانم: **في قراءة لغة الجسد**، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية,٢٠١٥ ص٦٦.

١٠.عدنان حسين احمد: **ارشيل غوركي وتقنية الرسام الآلي**، الحوار المتمدن، العدد: ١٣٤١، ٢٠٠٥.www.ahewar.org

11- The Artchive: **Abstract Expressionism**, www_artchive_com.

١٢ـــ عباس ، راوية عبد المنعم : **الحس الجمالي وتاريخ الفن** دراســـة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية،القاهرة، ٢٠٠٥،ص٥٢.

١٣.المصدر نفسة:ص٥٤.

١٤ـــ ادوارد لويس سميث، الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ترجمة: اشراف رفيق عفيف، احمد فؤاد سليم، هلا للتوزيع والنشر، ط١، الجيزه، مصر، ٢٠٠٢.، ص٢٨.

١٥.ادور لوسي سمث، المصدر السابق، ص٣٤.

١٦.حسام الدين الالوسي ، **الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم** ، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٢ ، ١٩٧٧،ص.١٩٢

المصادر

١.البستاني ، فؤاد : **منجد الطلاب** ، بيروت : دار المشرق ، ١٩٥٦.

٢.صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢.

٣.**الوجودية وما بعد الحداثة :** http://www.annabaa.org/nbanews/65/531.htm.

٤.وورد، ديفيد: **الوجود والزمان والسرد**، فلسفة بول ريكر،ت سعيد الغانمي،الاسكندرية،١٩٩٩.

٥.نادية صادق العلي: **مدخل لما بعد الحداثة**، شبكة الذاكرة الثقافية، ٢٠٠٨ .www.maraya.net .www.maraya.net

٦.محمد علي القره غولي: **جماليات التصميم في رسوم مابعد الحداثة**، اطروحة دكتوراه غير منشور، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.

٧.شيماء وهيب خضير: **تشاكل اجناس التشكيل المعاصر**-دراسة في ضوء المنهج التلداولي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٣.

٨.محمد حسن غانم: **في قراءة لغة الجسد**، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية,٢٠١٥.

٩.عدنان حسين احمد: ارشيل غوركي وتقنية الرسام الآلي، الحوار المتمدن، العدد: ١٣٤١، ٢٠٠٥. www.ahewar.org.

١٠.عباس ، راوية عبد المنعم : **الحس الجمالي وتاريخ الفن** دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية،القاهرة، ٢٠٠٥.

١١.ادوارد لويس سميث، الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ترجمة: اشراف رفيق عفيف، احمد فؤاد سليم، هلا للتوزيع والنشر، ط١، الجيزه، مصر، ٢٠٠٢.

12- http:// melhaj.maktoobblog.com?post=398195).

13-The Artchive: **Abstract Expressionism**, www_artchive_com.

الصياغة الصورية للمفاهيم في التشكيل العراقي المعاصر (دراسة تحليلية)

أيوب بنّاو حسون نابت
أ. د. عقيل صالح فيصل
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

بناء المفاهيم وصياغتها في الحقل الفكري

تقدمة

من الموضوعات التي يتعامل معها الإنسان بكثرة؛ في كل تفصيلات حياته؛ هي (المفاهيم) باختصارها واختزالها كل الفضاء اللامحدود من التفكير الإنساني؛ الذي يكون كل البناء العقلي له وفي جميع مآلاته هو إرهاصٌ لغوي، إذ لا يمكن أن يتخيّل أحدنا كل هذا التاريخ البشري الحافل بالإنجازات الفنية التي سبقت كل شيء، والإنجازات الفكرية والسياسية والاجتماعية.... إلخ، بدون اللغة. وبطبيعة الحال لم تصدر أحكاماً باتّةً إلى اليوم مفادها أنّ الإرث الفني الذي تركته إنسان الكهف؛ الذي يُعَد البذرةَ الأولى للفن؛ كان بدون وسيلة تَخاطُب وتواصل تعبّر عن كل تلك الأفكار بين أبناء الحقب السحيقة، إلى أن حصل التطوّر في العصر السومري الذي أشّر له المؤرخون في اللغة وما أفرزه من وفن وعلم وعمارة، وغير ذلك. وقد عَمِلَت المفاهيم على هذه الحَوْصَلَة الفكرية بشكل جعل التخصصات العلمية تتشارك وتتلاقح لتحصيل المعرفة وتحوّلاتها من حقبةٍ إلى حقبةٍ أخرى. فما هي المفاهيم، وكيف تنشأ وتتطوّر وتتحوّل؟ وما مدى اشتغالها في الفن وغيره من المعارف الإنسانية؟ وما هي أنواع المفاهيم؟ وغير ذلك من إثارات عقلية؛ سيتطرق الباحث لها تِباعاً في مسارب البحث؛ على النحو التالي، **أولاً:**البعد الآركيولوجي للمفاهيم، أي البحث في عملية نشؤها وتاريخيّة حدوثها، وما إلى ذلك. **ثانياً:** التمفصل المنطقي للمفاهيم، وفيه عن كيفية تأثير الأبعاد العقلية ومبادئ الخطأ والصواب والخيال والتخييل، وغير ذلك من تجليّات مفهومية. **ثالثاً:** إشتغال المفاهيم في حقل الفنون التشكيلية وعلى وجه الخصوص الرسم.

أولاً: البعد الآركيولوجي للمفاهيم

تستلزم المفاهيم وتاريخيّتها وتكوينها الولوج المُتعمّق في الحقل الفلسفي؛ ولأنّ الأسئلة جمّة في أحيازِ الفلسفةِ ومساراتِ تنقيبها المعرفي، كان للفيلسوف الفرنسي المعاصر **(جيل دولوزGilles eleuze)** ١٩٢٥- ١٩٩٥) وقفةً حاسمةً مع تلك الأسئلة بقوله: إن الفلسفةَ هي **(إبداع المفاهيم)**[١] ولأنّ الفلسفة هي الحقل المعرفي الذي يلقي بظلاله على كل التخصّصات المعرفية، بما فيها الفن، كان للمفاهيم كمفصل رئيس في الفكر الفلسفي؛ وتمثيلها الصوري حضوراً كبيراً في الفكر الإنساني؛ لكونه العقل الذي ينحى بإتجاه تصوّر كل شيء من الموجودات حتى المجرّدات منها، لذا سيعمد الباحث للتأسيس لهذا المقتضى تِباعاً. ويؤكّد **(دولوز)** على انّ المفاهيم هي من ضرورات الفكر الإنساني الذي يتميّز بالإبداع؛ فالفلسفة **(نشاط فكري يقوم على إبداع المفاهيم)** وهذا الصنف من النشاط يحتّم بالضرورة على المفكرين إبداع المفاهيم. والفن إبداع والعلم إبداع، والحقائق الفلسفية ليست حقائق **(أمبريقية)=(تجريبية)** فهذه حقائق جزئية، والفلسفة حقيقة خاصّة؛ إذ لكل مفهوم حقيقته الخاصّة، ولا معنى للمفاهيم دون المسألة الفلسفية. وكل هذا يؤدي إلى الحقل الذي حرثه (دولوز) وهو حقل (صور الفكر) الذي أكّد فيه أنّ الفلسفةَ لن تموت ما دامت محتفظةً بموضوعها القائم على **(إبداع المفاهيم)** [٢].منذ أول نشأة الفلسفة في بلاد الإغريق كما يشير المؤرخون، رغم أنّ إثبات ذلك ليس من الدقّة بشكلٍ بات، لأنّ الفلسفة الإغريقية أخذت الكثير من الحضارات الشرقية وبالأخص المصرية والعراقية [٣] لتؤسس فيما بعد هذا الحقل الفكري مُتّسِع الدراسات. فقد كانت –أي الفلسفة- تدرس كل العلوم بلا إستثناء مثل نظرية المعرفة والفلكيات واللغة والفيزياء والكيمياء والفن والأخلاق واللغة.... إلخ. وفي كل تلكم المجالات تدأب الفلسفة على صناعة المفاهيم للملمة شتات الموضوعات وتقنين العقل الإنساني ضمن ضوابطَ فكريةٍ؛ ليتسنى له التحليل والتعمّق للسير نحو المعرفة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الصحيحة التي تُمكّنه من الحكم على القضايا التي تشغله، ذلك لأنّ الإنسان يولد محمّلاً بالأسئلة التي يدأب كل حياته لإيجاد أجوبتها.يتداول الإنسانُ في حياتهِ الكثيرَ من الكلمات التي نعتبرها سهلةً؛ لأنّه يولد مُتعاملاً معها بداهةً، ومنها (المفاهيم) فما هي المفاهيم؟ وكيف تتم صناعتها؟ وماهي الكيفية التي نتعامل بها مع المفاهيم؟ وما هو تأثيرها على كل المعارف الإنسانية وطُرُق تطويرها؟ إذ لا مندوحة فيما يجيء من البحث من التعريج على ماهية المفهوم وتاريخيّه وتعريفه (الباحث).تختصر المفاهيم الكثير من شساعة المديات الفكرية للإنسان الذي لا يعرف الحدود؛ فهي – أي المفاهيم- تُعَد إستخلاصاً ومستودعاً ناظماً للكثير من المعالجات الفكرية التي تتراتب في الذهن البشري على هيئة (صور) تنصهر فيما بينها لتعالج الكثيرَ من مشتركات القضايا المادية وغير المادية؛ ولهذا فالإنسان هو كائنٌ صانعٌ للمفاهيم. وعن كيفية إبتكار العقل البشري للمفاهيم تدخل آراء الفلاسفة في شرح ذلك: إنّ المفاهيم وهي الكليّات التي تتكون من عناصر معينة في بعض تشخّصاتها؛ تدركها الإحساسات والقوى العقلية المجرّدة. كما وأن التعميم ينجم عن جزء كبير من العناصر التي تشكل العيني الملموس (أي الصور) كما في مفهوم (المخلوق) وهنالك مفاهيم ليس لها جزئيات؛ مثل مفهوم **(الإله)** إذ لا عناصر جزئية يمكن من خلالها إدراكه ولكن يؤخذ المفهوم بكلّيته (٤) وحسب الفيلسوف الألماني **(إيمانويل كانت Immanuel Kant)** (١٧٢٤- ١٨٠٤) تنقسم المفاهيم إلى قسمين، **أولاً**: مفاهيم قبلية محضة (a priori) لا تأتي عن طريق التجربة وليست مبنية على فكرة مسبقة، مثل مفاهيم (التساوي، الهوية، الذاتية، الحرية، الإلوهية، العدل) وهي من المفاهيم الكلية والأحكام الضرورية، ووجودها متحققٌ في المعرفة البشرية، فهي قضايا تتضمن (أفهوم) السبب وضرورة الإقتران بالمسبب (٥). **ثانياً**: مفاهيم تجريبية، إذ حسب **(كانت)** أنّ كل المعارف تتحقق عن طريق التجربة لكن لا تنشأ عنها لأنّ القدرة المعرفية للإنسان تتحصّل من خلال الموضوعات التي تصدم الحواس وتتداخل معها وهذا ما يوّلد التصوّرات تلقائياً ويحرّك نشاط الفهم عند مقارنتها وربطها أو فصلها، ثم تحويل تلك الإنطباعات الحسية الخام إلى خبرة بالموضوعات يُطلَق عليها (التجربة) إذ أنّ الكثير من المعارف لا يمكن الحصول عليها قبلياً؛ إلاّ إذا تشاركت بالتجربة لكي يُؤَسس عليها بعض القواعد التي تخص أصنافها، مثل ثقل الأجسام وكثافتها...إلخ. وللأحكام التجريبية خاصية تأليفية أو تركيبية ويُؤسس عليها أحكاماً تحليلية، وعلى الرغم من أن المفاهيم الرياضية كلها أحكاماً تحليلية تعتمد على أسس التجريب لكن فيها مقولات قبلية، لأنّها مرهونة بصيغة الضرورة التي لا يمكن إستمدادها من التجريب، مثل ناتج ٣+٢= ٥ فالنتيجة حكم ضرورة ولا أحد يستطيع تغييره ألبتّة (٦).والتجربة لا تعطي معانٍ كلية، إذ على الرغم من كون العقل يتدخّل في أبسط أنواع الملاحظة؛ فإن موقف ملاحظة الظواهر لا يعدو مؤسساً لمفاهيمَ كلية؛ لأن المُلاحِظ أو المُدرِك يصغي إلى الطبيعة ليتلقّى عنها ما تقول " وليسجل كل ما قد تكشّفَ له من صفات الأشياء أو العلاقات بينها، ولكنّه لَمَا كان لا يدرس الأشياء إلاّ في نطاق محدود؛ فإنّه يعجز عن إدراك ما لا تريد الطبيعة إطلاعه عليه. ولذا لا يكفي موقفه السلبي تجاهها في معرفة كل الحقائق العلميّة. ومن ثم فإن رغبة الباحثين في معرفة أكثر عمقاً وتفصيلاً تضطرّهم إلى التدخّل في مجرى الظواهر الطبيعية بأنّ يحوّروا تركيبها او يعدّلوا الظروف التي توجد فيها، حتى يستطيعوا دراساتها في أنسب وضع، وحتى يكشفوا عن القوانين الخفية " (٧). ومما هو معروف أنّ الكثير من الحقائق العلميّة تُؤخَذ بواسطة التجارب والعلاقات الهندسية وغيرها، ولكن هذه المعرفة أو الفكر التصوّري ليس بالتأكيد هو كل ما يريد الإنسان معرفته، لأنّ التجربة في بعض الأحايين تخطئ، والحواس تخطئ، والتحقيق الناتج عن ذلك يخطئ بطبيعة الحال. والعقل البشري بطبيعته ميّال إلى مفاهيم تحتاج إلى تصوّرات أخرى؛ لمعرفة أبعد من مُقيّدات الحس. وفي ذلك يسعى العقل إلى نحت مفاهيمَ مؤدّاها مجموعةُ تصوّراتٍ نتاجها أفكاراً متمايزة تُدرِك النفس فيها إختلافاً يقابل فكرةً أخرى. وما يميّز الأفكار أنّها حسب عالم الاجتماع الفرنسي **(أدموند غوبلوتEdmond Goblot)** (١٨٥٨- ١٩٣٥م) إذا تم إحكامها بتجربة أو عملية منطقيّة تفصلها عن الأفكار الأخرى التي تشترك معها. وما يُميّز الأفكار **(المفاهيم)** هو كثرة محمولاتها، إذ تكون كثرة الصفات هي من تحدّد قوة الفكرة؛ التي تنتسب إلى تصوّر معيّن. والصفات أو المحمولات يتعارف المناطقة على تسميتها بـ (الجنس) و(الفصل) ومنها يتكوّن التعريف الكامل للمفهوم. والتصوّر يكون مائزاً إذا إرتبط بالتجارب والعمليات المنطقيّة. ويُثار سؤالٌ في هذا المقام هو: هل يستطيع الإنسان الوصول من خلال التجربة إلى تصوّر متمايز؟ والجواب: إنّ التجربة قد تخطئ، ولكن التصوّرات المتأتّية عن مجموعة من المفاهيم تجعل النفسَ واصلةً إلى عدد من المحمولات التي تميّز شيئاً عن شيءٍ آخر، لأن النفس تصل إلى هذا التمييز، أي أنّها تصل إلى الماهيّة أو التعريف الجوهري لمجموعة الصور التي يتكون منها مفهومٌ معيّن. والمحصّلة أنّ "وضوح التصوّرات إنّما يتعلّق بمصاديقها، أو التعريف المميّز، وتمايزها إنّما يرتبط بمفهومها أو بالتعريف الجوهري" (٨). ومن المفاهيم ما يكون ذي تطابق عياني مع المحسوس، أو تطابقاً مع عناصر عديدة من المحسوسات بفعل التعارف والمواضعة، فالتساوي مثلاً تتم رؤيته في عدة عناصر من الواقع كما يرى (الباحث) مثل التساوي في الأشكال الهندسية، أو في قياس نسب الإنسان مع جنسه، أو الحيوان، لكن ثَمّةَ تعيّنات للتساوي لا نراها في المحسوس مثل (تساوي الأفكار) غير أن هذا المفهوم وهو من المفاهيم المنطقية، أي أنّ عروضه في الذهن وإتّصافه في الخارج، إذ أن تساوي

المربع مثلاً هي فكرة في الذهن ونرى تطبيقاتها في الخارج. والمفاهيم القبلية هي مفاهيمٌ (كليّة) لا تقوم على التشابه أو الماهية، مثل مفهوم (الإنسان) إذ لا نقول في صوره مثل: زيد أو محمد أو هيغل أو التوسير، أو ماري كاسات، أو عربي، أجنبي، مسيحي، مسلم، أسود، أسمر، أشقر.... إلخ، أي أن نُسقِط كل التمايزات ونُبقي على العموميات، ومصداق هذا المفهوم نراه بوضوح في كل البشر بغضّ النظر عن كل الإختلافات. **أمّا المفاهيم البعدية** أو التجريبية، أي التصورات التي تتأتّى وتتطوّر عن طريق التجربة، وتتناسب أن تكون تعيّنات صورها بكيفيات مختلفة حسب طبيعة المادة وكيفية التجربة، مثل مفهوم اللّذة والألم.... إلخ [٩].والمفاهيم في عمومها تنقسم في ذهنِ الإنسان إلى قسمين: **معاني جزئية ومعاني كليّة** والمعاني أو المفاهيم الكلية تُسمّى بـ(المعقولات) والمعاني الجزئية لا يُقال عنها (معقولات) لأنّ المعقولات هي (الصور الكلية) الموجودة في الذهن، أمّا المعاني الجزئية الموجودة في الذهن تنقسم إلى معانٍ (صور) محسوسة، ومعانٍ (صور) متخيّلة ومعاني موهومة*. والمفاهيم أو المعاني الكلية هي معقولات أولية ومعقولات ثانية. ولتفسير ذلك يقول الفلاسفة: أنّ الإنسانَ عندما يواجه شيئاً معيّناً في الواقع الخارجي المحسوس يدركه بشكل مباشر بحواسه ويختزن صورة منه بواسطة حاسة البصر، وتأتي بعد ذلك مرحلة الإدراك التي تصاحبها في العمل قوى أخرى هي (الخيال) أي قوى الحافظة؛ وهي قوى تلي الحس. ويكون هناك إرتباط وإقتران مع الصور المخزونة وإسترجاعها كلما كانت ثَمّةَ حاجة لذلك [١٠]. وهنا يسجّل (الباحث) عدم اتفاقه مع هذا الطرح؛ ويراه تناقضاً علمياً، لأن كل الأشياء يتعقّلها العقل، أي بمجرد أن يتم سماع كلمة (تخيّل) أو (ذهن) يذهب الفهم مباشرة إلى أنّ العقل هو سيد تلكم العمليات. لكن المناطقة يذهبون في تقسيم العلم إلى أن الكليات هي (معقولات أولى وتهتم بتحديد الماهيات) و (معقولات ثانية وهي قسمان:منطقية وفلسفية) ويضعون (الحس والخيال) في خانة التصوّرات الجزئية. وعلى الرغم من انّ كل هذا يتم إدراكه بواسطة العقل، وتشاركنا الحيوانات في أنّ لها تصوّراً جزئياً، أما الكليات فهي من مختصات الإنسان، ولربما من هذا الجانب أراد المناطقة الخروج بهذا التقسيم؛ الذي سيأتي التفصيل له فيما يجيء من البحث.أمّا المفهوم فينقسم حسبما تم الاتفاق عليه حديثاً إلى: **المفهوم الجوهري** الذي يكون فيه مجموع الأوصاف الجوهرية التي يتكون من خلالها؛ صنفاً معيناً يتم التوافق عليه من قبل شرائح كبيرة من الناس، ويتم النظر إليها بمجموعها دون أن يُسقَط صنفاً واحداً منها. و**المفهوم الذاتي** ويُعنى به مجموع الصفات التي تتكوّن في ذهن الإنسان، ويكون حينها التصوّر ذاتيّاً ونسبيّاً في الوقت نفسه؛ إذ من الممكن التَحصّل على الإختلاف في تلك الصفات بين فردٍ وآخر*. و**المفهوم الموضوعي** يعني مجموع الصفات الجوهرية والعَرَضية التي تتحقّق في كل أفراد الشيء الذي ينطوي عليه المفهوم، وهذا لا يعني الموضوعية المطلقة؛ وإنّما الحدود التي تحيط بخلفيّة الصفات المحمولة التي تعبّر عن ذلك التجريد الذي يؤطّر الأنواع؛ أو الفكرة المُثلى المُراد التعبير عنها [١١]. أمّا عن كيفية تولّد المفاهيم في الذهن فهناك عدة إتجاهات أشهرها نظريات الفلاسفة المسلمون؛ مثل المعلم الثاني **(أبو نصر الفارابي)** (٨٧٤- ٩٥٠م) و **(إبن سينا)** (٩٨٠- ١٠٣٧) و**(نصير الدين الطوسي)** (١٢٠١- ١٢٧٤) التي تجتمع حول ما يُسمى بـ(التجريد) إذ يُلمِح **(الفارابي)** إلى أنّ المفهوم يتكون من طريقين هما، **أولاً**: تشابه أو تقارب الماهيّة (الجوهر) والعرض (الصفة أو الصورة) مثل اللون الأبيض؛ فإنّ البياض يدل عليه من حيث هو موضوعٌ تتقوّم به ماهيّته وصفته على حدٍ سواء، وعلى هذا تقاس الموضوعات من نفس السنخ. **الثاني**: ما هو ليس في موضوعٍ ولا على موضوع، وشخصنته تُفضي للجزئيات لا الكليات، مثل (الإنسان هو زيدٌ) في التمثيل هذه قضية غير صادقة في الإستقراء لأنّ الإعتراض عليها كالقول الإنسان هو الأبيض، والأصح القول (هذا الإنسانُ هو المسمى زيداً) وبهذه الشخصنة أو الصور الجزئية لا يوجد مفهوم، إذ يجب أن يكون التعميم **(الصور الكلية)** هي المفهوم؛ الإنسان (هو حيوانٌ ناطق) أو مفكّر، بِغَضّ النظر عن كل التمايزات اللونية والشكلية والإثنيّة (Ethnic).. إلخ إي إسقاط كل الجزئيات والتواطئ على المعنى العام، كأن يؤخذ نوعٌ وشخصٌ، وهذا المعنى العام لا وجود لصوره في الواقع وإنما تبقى صورةٌ كليّةٌ منه في الذهن فقط " فيقال الجنس عليهما بتواطؤ وعلى الأنواع كلها بتواطؤ، بل المشترط فيه أن يكون مقولاً على الأشخاصِ كُلِها بتواطؤ وعلى الأنواع كلها بتواطؤ، وإن أختلف قوله على الأنواع والأشخاص" [١٢]. والنظرية الأخرى التي قال بها **(صدر الدين الشيرازي)** (٩٨٠- ١٦٤٠م) ومن أشهر كتبه في العقل (الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة) وقد أتى بآراء تُخالِف أغلب علماء عصره، وذهب إلى أنّ الصور الحسية المأخوذة من الخارج تبقى محفوظة في الحاسّة، أما الصور الخيالية تبقى محفوظة في القوة الخيالية، بينما هناك ما أسماها (القوة العاقلة) فإنها تخترع وتصطنع صوراً تتناسب مع مرتبة القوة العاقلة وتسمى الصورة العقلية. وألمَحَ إلى أنّ هذه الصور تترقّى وتتعالى في القوة النفسية، والصور الحسية تتعالى إلى أن تكون صوراً خيالية، ثم الصور الخيالية بنوع من التطور تتعالى إلى صور عقلية، وكل صورة في وعائها الخاص، **والصور العقلية** هي الكلية (المفهوم) بينما الحسية والخيالية هي (الجزئية) [١٣].وعلى الرغم من أنّ الإنسان في كل تمثّلات أفكاره لا غنى له عن الصور، يجد (الباحث) أنّ كونها بدون ضابطة أو آلة فكرية تنتابها العوارض واللاتنظيم، لهذا يعمد المفكرون ومنهم الفلاسفة إلى إنتهاج عدة طرق ذهنية تُنَظّم تلك العمليات الفكرية للإنسان. وعلى الرغم من أنّ اللغة التي توصف بأنها الخزان الذي لا ينضب للشعوب؛ وهي المسؤولة عن

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

صناعة المفاهيم المُفضية إلى صناعة الصور؛ وقد كان إبتكارها في جنوب العراق إبّان بزوغ الحضارة السومرية، لكنَّ التحقيب المُؤَشَر له تأريخياً كان عند الإغريق، إذ أن أغلب تركاتهم الفلسفية محفوظة إلى اليوم. ولهذا سيعمد (الباحث) إلى تتبع بعض الإسهامات الفلسفية في تكوين صور المفاهيم كنماذج إختيارية للتعريف بهذا المقتضى الذي يروم البحث تحقيقه. كما يُرَجّح (الباحث) ضرورة التطرّق إلى المفاهيم التي إبتدعها الفلاسفة بترحالٍ ليس مُسهَباً جداً، إذ سيكون توضيح تلك المفاهيم لا للشرح المُطوّل والتفصيل؛ والإندراج في منعرجات التشعّب؛ لضيق المقام عن هذا المطلب **أولاً**، ولأنّ هدف البحث ينحصر في ذكر تلك المفاهيم ونشوئها وضروراتها وتأثيراتها في صنوف المعرفة وبالأخص الفن **ثانياً**، كما وأنّ الحقب الزمنية في تتبع كل المفاهيم من تاريخ نشوء الفلسفة إلى المرحلة المعاصرة طويلةً جداً، ومن الصعوبةِ بمكان حصر كل المطالب في بحثٍ مقتضب كهذا، إذ يتطلب ذلك عملية إستقراء بالعد الكامل من الصعب تحقيقه، **ثالثاً**. لاغَرْوَ أنّ الفلاسفة الذين سبقوا **(سُقراط Socrates)** (399 -470 ق. م) كانت لهم دراسات كثيرة لفهم الطبيعة، أي أنّ جُل فلسفتهم كانت ماديةً وتحاكي المفاهيم التي يكون التمثيل الصوري لها مستساغاً ومتساوقاً مع الواقع، لذلك يرى الباحث البدء مع (سقراط) لأنّه كان يفسر ويحلل المفاهيم التي تتطلب فهماً مُعمّقاً لإدراك صورها. كان الصراع الفلسفي طويلاً ومحتَدِماً بين السفسطائيين و **(سقراط)** حول حقيقة المفاهيم الكلية والجزئية والنسبية في ذلك، فالسفسطائيين كانوا أصحاب خطابة وقدرة على الإقناع والجدل والفصاحة. وقد كان التوجه الفكري قبلهم متجهاً نحو العالم (الخارجي) والاستغراق فيه، وهم يؤمنون بمركزية الإنسان، كما أنّهم حوّلوا الأفهَمة والأشكَلة إلى جزئيات الحياة ونسبية الحقائق، وكان ذلك وقتذاك مفهوماً جديداً خالف كل المناهج الفلسفية التي سبقتهم (١٤). إنَّ محور الخلاف الذي أودى بحياة (سُقراط) في نهاية الأمر هو **(الحد الماهوي)** وعلى وجه الخصوص مفهوم (الإله) الذي تدور حوله الكثير من التصوّرات والقرارات الدنيوية والماورائية؛ إذ أنّ المجتمع الإغريقي في تلكم الحقبة لم يكن يدور في خَلَدَهِ غير الصورة البشرية للآلهة، وهو بناء صور لهذا المفهوم على هيئة ما يراه الإنسان في الواقع المحسوس، لهذا حاول (سقراط) الإرتقاء بهذا الفهم إلى درجة أنضج في التفكير ورسم صوراً ذهنيةً للمفاهيم التي ترقى إلى الكمال، لكن العقل الأثيني كان يأبى أن يتأقلم مع تلك المفاهيم العليا (١٥). لذا يرى (الباحث) أنّ هذا النزاع الفكري كله بسبب المفاهيم، بمعنى أنّ هذه المسميات (الكلي، الجزئي، الحقيقة، النسبية... إلخ) هي الوقود الذي يُنضِج كل الأفكار البشرية وتتلاقح فيما بينها لتؤثر في كل المجاورات مثل: السياسة والفن وغيرهما، فالفلسفة هي الإطار العام للتفكير في كل زمن. وبصورة أدق أنّ معرفة كل فترة زمنية بكل حقائقها هي قراءة في طريقة تفكيرها، من قبيل الفن والشعر والقصة والأسطورة وغيرها من طرق التعبير الإنساني؛ الذي تؤثر به الفلسفة بكل تفاصيلها. ومن البداهة وكثرة التداول نعتقد ذلك سهلاً لأننا نتعامل مع المفاهيم يومياً وبإستمرار. على سبيل المثال مفهوم فيزيقا (فيزياء Physics) يُحال الذهن مباشرةً إلى الطبيعيات أو علم الطبيعة وهي المفاهيم الأساسية مثل الطاقة والقوة والزمان والمكان.... إلخ. وعند سماع (ميتافيزيقا Metaphysics) ينتقل الذهن إلى معنى كل القضايا التي ليس بالمُكنَةِ تناولها عبر الحس، وهذه الإحالات ليست سهلةً ألبتّة لأنها إرتحال بالعقل كله من مقتضى إلى مقتضىً آخر، وهذا عاملٌ في الفن على نفس الشاكلة الفكرية مع إختلاف الآليات، لأنّ كثير من الأعمال الفنية تحيل الذهن إلى تلك القضايا بشقيّها. وسيجيئ تفصيل ذلك في المبحث الثالث تِباعاً. ولـ**(أفلاطون Plato)** (٣٤٧-٤٢٧ B.C) إسهامات كثيرة في صناعة المفاهيم ومحاولة حث العقول البشرية على تَمثّل تلك الصورة التي تفضي إليها العمليات الذهنية، وهي عملية ليست سهلة للعقول التي إعتادت نمطاً معيناً مقولباً من المفاهيم، واكثر ما تَميَّز به هذا الفيلسوف هو مفهوم **المثال (Ideal)** الذي تدور حوله كل فلسفته على إختلاف مواضيعها المطروحة؛ ويُلمِح دائماً إلى تجريد الأشياء والبحث عن جوهرها " يكاد يكون في بعده عن الواقعية ... مثل تكوين شكل هندسي إبتداءً من العناصر البسيطة المجردة التي يتركّب منها، فهذا التكوين المثالي لا يذكر لنا كيف ينشا المثلث والدائرة، فلا شك في أنّ أحداً لا يفكر في أنّ الدائرة إنّما تولدت في الواقع وفي الحقيقة عن محيط يدور بمحورها. وحين يشرح لنا المهندس تكوين أشكاله فإنّه لا يقص علينا تاريخها، إنّه يفعل شيئاً آخر، ويفعل من وجهة نظره شيئاً أكثر من ذلك بكثير؛ إنّه يتيح لنا ((فهم)) طبيعتها وماهيتها وتركيبها " (١٦). وبهذا يسجل (الباحث) رأيه في أن يؤسس صوراً أخرى للمفاهيم غير تلك التي اعتاد الناس وقتذاك على التعاطي معها، أي أنّ التصورات الجديدة للمفاهيم تساهم في تغيير الفهم المتعارف للأشياء؛ ولهذا يتبين كم أنّ العقول الفلسفية تمارس نمطاً من الإلزام اللاإرادي على العقل الجمعي؛ وهذا الإلزام الفكري يلقي بظلاله على صنوف عديدة من المعرفة مثل الفن، وسيأتي التفصيل لهذا المقتضى فيما يجيء من المباحث الأخرى من هذه الدراسة. وقد يبدو أنّ العروج على الفلسفة الإغريقية القديمة من الأشياء المتعارفة جداً، ولكن لا مناص التطواف عبرها لكونها الآراء التي أسست لصناعة أطر التفكير الأولى، والتي لا زالت تمارس نوعاً من التأثير على الدراسات الإنسانية إلى اليوم؛ ومن يرغب في لملمةِ موضوعٍ معينٍ والإحاطة به بتعمق لا يكتفي بالآراء الفكرية المعاصرة. أمّا **(أرسطو طاليس Aristoteles)** (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) فقد أولى المفاهيم المنطقية إهتماماً كبيراً وعَمِل بفاعلية اللّغة على تنظيم آلية التفكير وتنويع أنماطه وترتيبه بوسيلة تَخاطُب

تُسهّل على المجتمع البشري فهم ما يريد وماذا يرومُ أن يُنشِئ من أفكار كليّة (مفاهيم) ويُعَد **(أرسطو)** من أوائل من حاولوا تنظيم طرائق التفكير البشري عبر آلية خاصة تُتيح تقنين ما يُفكّر ويتحدث به الإنسان، ثم يُحال ذلك إلى صورٍ تتراتب فيما بينها لتُنمّي المعرفةَ وتطوّرها؛ في ما أطلق عليه (أورغانون Organon) وهي مجموعةُ كتب في المنطق أسماها العلماء(آلة) لتنظيم التفكير؛ الذي يتحتّم أن يكونَ تفكيراً لغوياً حتى وإن لم يتحدث به الإنسان نُطقاً، لأنّنا حتى وإن كنا صامتين ونفكر بموضوعٍ ما؛ فلا بد من وجود اللغة في داخل عملية التفكير تلك [١٧] وإنَّ مقولات الفكر هي نفسها مقولات اللغة، لذلك كان علماء اللسانيات المحدثين ومنهم **(إميل بنفينستEmile Benvenist)** (١٩٠٢-١٩٧٦م) قدّمَ دراسةً نقديةً لمقولات (أرسطو) العشر؛ جعله نقداً لغوياً لكل علوم (أرسطو) فهو يرى أنّ مقولات الفلسفة في أصلها مقولات لغوية، لذلك يجب أن يتم تناولها من جانب اللغة [١٨] والفن بوصفه ضرباً من ضروبِ المعرفةِ الإنسانيةِ؛ قد تعالق منذ القدم مع الفلسفة والعلوم؛ التي كانت ومازالت تُبنى بواسطة اللغة.وفي مجال مفهوم **(الصورة)** قدّم (أرسطو) ذلك بشكلٍ مفصّلٍ خلال تفسيره لكيفية تكوينها؛ التي تُظهِر هيئة كل مادة تتخالف عن الصور الأخرى. وعلى وجه الخصوص في الفن؛ إذ يصفه بأنّه فرضٌ الصورة من الصانع (الفنان) على مادة سابقةٍ في الوجود -وهذه الصور مأخوذة في أساسها من مفهوم معين-لأنّ الفنان له مُكنة تصوير الأشياء على أيِ نحوٍ يشاء، سواءٌ مثلما هي في الواقع أو ما يختلف عنه. ويذهب (أرسطو) إلى أنّ الأشياء تسعى نحو تحقيق صورها؛ عندما فصّل في معرض حديثه عن التراجيديا التي غايتها هي **التطهير (Catharsis)** أي تطهير النفس من الإنفعالات [١٩] على ضوء نظريته الأخلاقية التي ترى مفهوم الفضيلة عبارة عن من حالة من الإتزان وإستبعاد الميول المتطرفة، ووصف مفهومي الوحدة والكمال بانّهما حاجة الكائن إلى الصورة؛ التي هي مبدأ الوحدة في الكائن الحي؛ وأنّ القوة الباطنة التي تحرك الكائنات في حركة تلقائية هي جنوح نحو كمال الصورة، والفن ينشد تحقيق ذلك بمحاكاة الطبيعة التي يكملها الفنان، وإذا قصّرت الطبيعة في صناعة الصورة تمكّن الفن من ذلك. ووصف الفن بأنه ليس في مجال الضرورة في الوقوع وإنّما مجال الإحتمال*[٢٠]. وعِبرَ حقب الزمن الطويلة التي تلت (أفلاطون وأرسطو) ظلت الفلسفات والمذاهب الفكرية العديدة تتراوح بين مفهومي المثال **(الكليات)** أي صور جواهر الأشياء، والصورة الحسية **(الجزئيات)** حتى تطوّر هذان المفهومان بشكل كبير في القرون الوسطى عند العرب في العصور الذهبية التي كانت عند الغرب تُسمى بالعصور المظلمة؛ بسبب التراجع الفكري عندهم والظروف التي أحاطت بأوربا وقتذاك. وقد رقّى العرب مفهوم **(الإلهام)** أي **(الصور المجرّدة)** -لأنّ الإلهام لا تطابق عياني له مع الواقع- والإستذكار الأفلاطوني إلى ما سُمّيَ بالمعرفة الإشراقية التي ألمع إليها المعلم الثاني **(الفارابي)** (٨٧٤- ٩٥٠م) وأسماها نظرية (الفيض الإلهي) وأوجد لها مصاديقَ (صور) عِدّة في تطبيقات الدين الإسلامي، ثم جاء بتوسّع أكبر(شهاب الدين السهروردي المقتول) **(١١٥٥- ١١٩١م)** وفي بداية فلسفته الإشراقية؛ يوضّح كيفية وقوع المفهوم على المصداق- أي التأسيس لصورٍ معينةٍ لهذه المعرفة- في أنّ المفهوم له دلالة القصد (المصداق)على المعنى الذي وُضِعَ بإزائه وعلى جزء المعنى في حالٍ من الأحوال، أي أنّ بعض المفاهيم ما لا جزءَ له؛ والعام فيه لا يدلُّ على الخاص بخصوصه، مثل قول (رأيتُ حيواناً) فله أن يقول:(ما رأيتُ إنساناً) وليس بالمُكنةِ القول (ما رأيت جسماً) أو (متحركاً بالإرادة) مثلاً[٢١].

كما يشير **(السهروردي)** إلى تكوين المفاهيم في ذهن الإنسان، مُفسِّراً معنيين مُهمَّين هما: **(التصوّر والتصديق)** وهو أنّ الشيء إذا أدركه الإنسان فإنّما هو حصول مثال حقيقة الشيء في الذهن أي (المصداق) ويُلمِح إلى معنى دقيق وغريب بعض الشيء هو: أنّ الشيء الغائب ذاته إذا عُلِم ولم يُحدِث في نفس الدارك أيَ شيء؛ ويستوي الأثر في حالته ما قبل العلم به وما بعده لا يوجب حصول الحقيقة في النفس [٢٢].

ومفهوم (المعرفة الإشراقية) هو التجربة الصوفية التي تعبّر عن نفسها بصياغةٍ نظريةٍ تمزجُ بين الفلسفةِ والعرفان عن طريق الإتصال بالعقل الفعّال، والإستدلال على منهج الذوق والمكاشفة، والإنصهار بين منهج القلب والعين الباطنة وبين منهج العقل والنظر والإستدلال؛ وهي الحكمة القائمة بين الذوق والشهود، وفيها تفصيلٌ كثير من قبيل المعارف والتعريف [٢٣]. لقد كان التغيير في تصوير المفاهيم مهماً بجدةٍ؛ تختلف عن كل ما سبق في مسيرة الفكر الغربي في مرحلة الحداثة في **(الكوجيتو Cogito, ergo sum)** (I think therefore I am أنا أفكر إذن أنا موجود) الذي أسس له فيلسوف الحداثة الفرنسي (رينيه ديكارت 1596- 1650 Rene Descartes) بدءاً بمشروع إدخال (الأنا ego) محط البحث الفكري بعيداً عن المجردات من الصور التي أراد بها الفلاسفة السابقون إدراك الحقائق بطريقةِ خلقِ صورٍ تنهل من الماوراء بواسطة صور الواقع. وهو يُلمِح إلى أنّ إدراكنا للأشياء (أي صورها) في بادئ الأمر يأتي عن طريقين: بعضها عن طريق النفس (الخيالات) والبعض الآخر يسببها الجسم (أي الحواس) وإدراك الخيالات يأتي عن طريق الإرادة " من المؤكد أننا لا نستطيع أن نريد شيئاً دون أن نلاحظ في نفس الوقت أننا نريده، إنّ أرادة أي شيء بالنسبة إلى النفس هو عمل، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول أيضاً بأنه إنفعال حين تلاحظ النفس بإنها تريد " [٢٤] ويرى (الباحث) أنّ ثمّة تفصيلة مهمة في كلام (ديكارت) لها علاقة مباشرة بموضوعة التمثيل الصوري للمفاهيم؛ ومنها ما ألمح له بشأن الخيالات التي ربطها بالإرادة، بَيْدَ أنّ هذه الملاحظة من الممكن أن لا ترتبط بما أتى به الفنانون السرياليون في إطفاء سلطة العقل نسبياً. ثم

تأتي آراء الفيلسوف الأسكتلندي **(ديفيد هيوم David Hume)** (١٧١١- ١٧٧٦) في تمثيل المفاهيم صورياً لتسهيل مهمة فهمها وبناء المعرفة النظرية بواسطتها. وقد فسّر الإدراك البشري ومعرفة الحقائق بشكل حسي ظاهري (أي تشخّص صور المفاهيم) بعيدةً كل البعد عن اللاهوت وكل القيم الدينية، مُقصياً مفهوم **(الرب)** عن كل معرفة، وطِبقاً لهذا لا يبقى أي وجود أو محل للحديث عن الله والنفس وكل الأفكار الماورائية إلاّ بتفحّصٍ مادي حسي، إذ أنّ كل الإدراكات الذهنية يجب أن تكون حادثةً عن أشياءٍ خارجية، كذلك ليس لدينا أي إنفعال قبالة جواهر الأشياء (Essence) لأنّ الإعتقاد بالجوهر تابع لمبدأ **(العليّة Causal)** و **(هيوم)** لا يؤمن بالعلية؛ ولكنما يرى الأمر مجرد إرتباطات كيفية مؤتلفة بين الأشياء تتأتّى عن طريق التجربة [٢٥]وقد أزال الصعوبة الحادثة بين الإنطباعات والأفكار، وذهب إلى أنّ الإنطباعات هي الأصول أو النماذج (أي صور) والأفكار لا تعدو أن تكون نسخاً عنها (صور مكرورة عن الأصل) و وَسَمَ الإنطباعات بصفةِ القوة وأنّها مفعمة بالحياة؛ قبالة الأفكار التي تتميز بالضعف والوهن، مُريداً بذلك إرجاع كل أسس المعرفة إلى الإدراك الحاصل بفعل الحس. وألمَحَ إلى أكثر من هذا في أنّ الأفكار القَيّمة؛ بل أي فكرة يُراد لها الظهور للوجود، لابد من تعيين الإنطباع أو الإنطباعات التي تكون نسخة عنها، وهذا يَصدُق على أيّةٍ حال على الأفكار البسيطة " لأنّ تجميع الأفكار البسيطة في أفكارٍ مركّبةٍ لا يكون مُلزِماً دوماً بالرجوع إلى تحشُّدٍ كذلك من الإنطباعات.... فلو قُدِّمَت للعين سلسلةً متصلة من ألوان متدرّجة، ولو فرضنا أنّ أحد الألوان قد أُغفِلَ، فإنَّ العين ستقدر عن التنبه للون الناقص، حتى لو لم تستقبل إنطباعه؛ هي إذن فكرة بسيطة بدون إنطباع مُناظر، ويلوح أن هيوم أحسن من خلال هذه الملاحظة أنّ الذهنَ شيءٌ أكثر من مجرد فسيفساء من الإنطباعات، وأنّ ثَمّةَ إندفاعٌ يُوجّه صوب إنطباعات جديدة... فالإنطباع هو بمعنى من المعاني: الحد في مسألة لا يُبحَث فيما هو أبعد من ذلك عن شروطها" [٢٦]. ولم يتفطّن **(هيوم)** إلى أنّ الألوان في الحقيقة لا وجود لها في العالم الموضوعي، وإنّما هي مجرد تردّدات تحدث للعين، وأنّ الألوان مجرّد خيالات كما في القوس قزح والهالة. إذ أنّ اللون الأبيض هو مخالطة الهواء للأجسام الشفافة التي ينعكس عنها النور، وهو إختلاط شفيف بالهواء، ولكنّها كيفيّات متحققة لا مُتخيَّلة، رغم أنّ البعض منها يحدث في المخيّلة على نحوٍ خاص [٢٧] والإنسان يرى الأشياءَ مُلوّنةً بفضلِ الضوء؛ الذي يتصرّف كالوسيط وبدوره ينقل المعلومات إلى الدماغ من المحيط الخارجي بواسطة جهاز الإبصار الذي ينقل صور الأشياء آنياً. إذ أنّ العينَ حساسةٌ لجزءٍ صغيرٍ من الطيف الكهرومغناطيسي الكلي الموجود في الطبيعة، وهذا الطيف تتراوح طول موجته من (٤٠٠nm) إلى (٧٦٠nm) ولا ترى خارج هذا المجال [٢٨]. ورغم وجود عدّة إحتمالات لتفسير ظاهرة الضوء، لكن الرأي الأقرب للصواب وهو ما أثبتته الأبحاث؛ في أنّ الألوان ليست خاصية ذاتية تمتاز بها الأشياء في الطبيعة أو الضوء لكنّها مجرّد وهْم ينتج عن إدراكنا للواقع المعيش كنتيجة يحدثها الدماغ الذي يستعمل الحيل ليجعلنا بتلك الخصائص اللونية نُفرّق بين الأشياء الموجودة في الخارج. وهذا يدل على أنّ **(الصور)** التي نراها في الواقع ونظنّها الحقيقة ما هي إلاّ وهم يصوّره لنا دماغنا على الكيفية التي وُجِدنا فيها، وهي – أي الصور- في حقيقتها لها وجودٌ فعلي مستقل عن إدراكنا [٢٩]. ولكن الفيلسوف الأب **(كلود بوفييه)** يخالف آراء **(هيوم)** في تأكيده على ما أسماه بـ **(الحس المشترك)*** في أنّ الوعي الجمعي الذي تُسقِطه الجماعة على موضوعٍ أو شيءٍ معين (أي الصور المتمثلة لهذا الموضوع أو المفهوم في ذهن الجماعة) هو الذي يُكسبه المعنى، لأن دليله على ذلك: هو أنّ الحقائق الأولى ليست مرتبطةً بالحس ومداركه التي لا تعد شرطاً لمعرفة تلك الحقائق؛ وأنّ القول بهذا الإرتباط يؤدي إلى الريبة والشك ولا سبيل إلى الخروج من هذه الإشكالية إلاّ بالإنفلات من ضرورات المنطق؛ وهذا يعني بحالٍ من الأحوال في إدراك الحال الحاضر الذي يتيحه لنا الحس الصميمي؛ لا يوفر لنا إستكناه الحقائق الخارجية التي حدث منها الكثير في ماضينا وماضي الأمم التي سبقتنا مادام الحس متعثّراً في الوصول إلى تلك الأزمنة. والمَلَكةَ التي تدرك تلك المقتضيات هي (الحس المشترك) ويعني الإستعداد للتفكير بكيفية معينة أو في ظروف متشابهة ومُشتَرَكة موجودة عند عامة الناس مثل: الإجماع على أنّ ثَمّة موضوعاتٌ خارجيةٌ موجودة؛ ولا يكون المقصود منه هو الأفكار الفطرية ولكنما الإستعداد الفكري. ودور المُفكّر أو الفيلسوف هو تحرير هذا الحس المشترك من الظلام مثل: الجوهر أو الماهية واللامتناهي والهوية والديمومة والصيرورة وعلاقة النفس بالبدن وما إلى ذلك [٣٠]. أمّا عند الفيلسوف والرياضي وعالم الطبيعة الألماني **(فلهلم لايبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz)** (١٦٤٦- ١٧١٦) صاحب نظرية (**المونادولوجيا Monadology**)* والذي كان متأثراً بإرث المدرسة الفلسفية القروسطية (فلسفة القرون الوسطى) التي تعمل على الإستنتاج والإستنباط. وقد حاول المعادلة بين أنماط التعبير كنوع من التعادل الكلي في تكوين صور المفاهيم وعملية تعقّل الأشياء، وهو نوع من التعادل الكلي المتأتي من التناسق بين الجواهر وصور المحسوسات، وبين العدد اللانهائي من مكونات العالم ووحدته في نفس الوقت. وحسب **(لايبنتز)** فإنّ مقياس درجة الحقيقة في تمثيل الصور الذهنية والحسية للمفاهيم؛ شارحاً بذلك طريقة الفيلسوف الإنجليزي **(جون لوك John Locke)** (١٦٣٢- ١٧٠٤) وقد تضللنا الحواس في كثير من الأحايين فنقع في الخطأ؛ إذا كنا نفترض أنّ الواقع هو الصور المستقاة من الحس بشكل مباشر، مثل إنكسار صورة القلم؛ إذا تم وضعه في قدح من الماء؛ لأنّ الواقع ليس ما يظهر لنا، وبذلك

تتحقق صورة لمفهوم (الإنكسار) (ويعتقد الباحث أنّنا نصادف الكثير من هذا في حياتنا العامة، إذ ندرك صورة أخرى من صور مأخوذة من الواقع، كعملية الإيهام – المنظور- التي نصنعها في الرسم، وهي في حقيقتها عملية خادعة طبقاً لمقتضيات الواقع) ومن الأخطاء التي تترتب على إستخدام المفاهيم اللغوية؛ والتي تؤدّي بالنتيجة إلى خلقِ صورٍ معينةٍ؛ ومع ذلك تحدث الأخطاء في إستخدامها للأسباب التالية [٣١]:

١.بعض المفاهيم المُستَخدَمة لا تكون لها صورٌ مطابقةٌ من الواقع، فتكون مجرّد ترديد أصوات (يرى الباحث أنّ هذا ليس من قبيل الأخطاء، ولكن ما يوضع في خانة الكلمات التي تخرج من التجريد اللغوي وترجع إلى التجريد مرةً أخرى لعدم مطابقتها لما هو محسوس) وهذا في بعض تعيّناته لا يتنافى مع الواقع؛ لأنّ مفهوم (الحب Love) على فرض المثال لا يتطابق مع شيء في الواقع إلاّ في بعض التصرفات البشرية، أو ما ندمَغَهُ نحن ببعض الصفات، كاللون الأحمر الذي نسِمَهَ بالحب (إذ لا علاقة واضحة مطلقاً بينه وبين الحب).. والأمثلة على ذلك كثيرة لا مجال لحصرها.

٢.في بعض الأحايين يُنتَهَج الغموض لإضفاء صفة القوة والفخامة على الكلمات وهذا يتسبب بعدم الوضوح عن الإفصاح عما في الخاطر.

٣.من خلال إفتراضنا أنّه لا بد لكل مفهوم ما يطابقه فإننا نجعل الكلمات تقوم مقام الأشياء وهذا يتنافى مع الدلالة الصورية التي لا نستطيع التمثيل لها دائماً. وذلك يعمل عند الفلاسفة التجريبيين في أغلب التصويبات الذهنية التي تفترض معادلاتٍ صوريةً لكل ما يقال، ولكنّ الفلاسفةَ المثاليون لا يتقيّدون بهذا النمط، إذ تكون مفاهيمهم ذات إفتراضات صورية غير واقعية حتى يتم فهمها بشكل جيد [٣٢]. وعلى طيلة الحقب الزمنية الطويلة ظلت المفاهيم التي يعالجها الفلاسفة محاولين فيها خلق صورٍ لها لتسهيل عملية تلقيها، ومن ثم تنعكس في مجالات المعرفة المتنوعة؛ متراوحةً بين قطبين رئيسين هما **(المادة والمثال)** وكلاهما يبتغي الصور التي يُراد منها التعيّن في الواقع المعيش، وظل المفهوم الأهم الذي تتمحور حوله كلُّ الأُطرِ الفكريةِ؛ سواءٌ أكان إنكاراً أم إثباتاً هو مفهوم (الصانع) أو (الله) أي أنّ كل تلك الأطر الفكرية كانت تمتلك نسقاً خاصاً يحيط بعملية التحليل والتشريح لهذا المفهوم؛ منذ الفلسفة القديمة عند اليونان قبل زُهاء ثلاثة آلاف سنة وحتى المرحلة الوسيطة (القرون الوسطى) ثم الفلسفة الحديثة التي إبتدأت مع (ديكارت) وخاض معمارها فلاسفةٌ كُثُر؛ وصولاً إلى الفلسفة المعاصرة التي كان مآلها مختلفاً كل الإختلاف عما سبق، إلاّ عند القليل من مفكريها الذي لازموا الأنساق القديمة بما يتلائم مع روح المرحلة المعاصرة؛ وسيأتي التفصيل لهذا فيما يأتي من الشرح والتبيان وكالآتي: إبتداءً مع الفيلسوف الألماني **(فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche)**(١٨٤٤- ١٩٠٠م) -الذي يُصَنَّف من الفلاسفة المعاصرين لأنّه تُوفيَ مطلع القرن العشرين- وتحدّثَ في البحث عن الحقيقة حول **(زرادشت)*** الذي سعى في الوصول إليها وهو سن الثلاثين، عندما هجر موطنه وبحيرته؛ وأقام في أحد الجبال معتزلاً ينشد الخلاص باحثاً عن الجدوى من هذا العالم، وقد وصل إلى نتيجة موت الإله مستهزءاً بكلام القديس الذي يتعبّد ويتهجّد في الغابة، فبعد لقائِها وحوارِها إنفرد **(زرادشت)** وقال في نفسه: " إنّه لأمرٌ مُستغرَب، ألمّا يسمع هذا الشيخ في غابِهِ أنّ الإله قد مات" [٣٣] وهذا التصريح الذي لم يسبق لأي عصر من العصور أن تحمّل وزره؛ كان له الأثر البالغ في جسد التفكير الفلسفي التأملي، ملقياً بظلاله على كل صنوف المعرفة بما فيها الفن والأدب. وكما يستشفُّ الباحث فإنّه قد ضرب **(صور)** الثبات الذي كان (مفهوماً) قارّاً في كل المنظومة الفكرية السالفة؛ على الرغم من حجم التخالف فيها حول هذا المفهوم، أقصى ضربةٍ كان مُستَهلُّها الناجز بإعلانه تمويت الإله على الرغم من أنه ترعرع إنساناً مسيحياً كاثوليكياً. وللمفاهيمَ أهميةٌ كبرى في نظر **(نيتشه)** فنحن نستخدم تلك المفاهيم لأنّنا مكرهون على التعامل مع الواقع بطريقةٍ متوحشّة؛ لكوننا لا نمتلك غير هذه المفاهيم لتفسير وتقنين هذا الواقع [٣٤] ومن جرّاء أهميتها فإنّها صارت عاجزة عن التعبير عن **(الجِوّانية)*** لأنّ الإنسان ما صار في مكنته التعبير عن نفسه بواسطة المفاهيم اللغوية المُحَسَّة بشكلٍ غامض، فجنون المفاهيم يدفعهم إلى إبداع روحهم المشتركة من جديد إستجابةً للضرورات الواقعية عن طريق جانب آخر يترجمها صوراً وهو الفن. وبهذا تضيف البشرية كل شرورها إلى شرور المواضعة، أي الإتفاق في الكلام والأفعال دون إتفاق العاطفة [٣٥] وقد تحدّث كذلك عن سر التسميات- أي نحت المفاهيم بقوله:" أن تكون لك سلطة التسمية، فهي أعظم سلطة " و "أن تسمي يعني أن تكون لك سلطة" [٣٦]. ثم جاء دور الطبيب وعالم النفس النمساوي **(سيغموند فرويد Sigmund Freud)** (١٨٥٦-١٩٣٩) بإعلانه أنّ الإنسانَ محكومٌ بشكل يقترب من الإطلاق باللاشعور والغريزة الجنسية وغياب سلطة المراقبة العقلية، وأنّ ما يدفع الإنسان نحو الكمال والحضارة هو كبت الميول الغريزية التي لا تنثني عن الإشباع الكامل، وهي التي تهدي خطاه حتى يصل إلى مستوى الإنسان الأعلى (السوبرمان) وكل المخاوف التي تصيب الإنسان تأتي جرّاء محاولة الهرب من إشباع أحدى تلك الغرائز "إنّ العمليات التي تؤدي إلى نشوء المخاوف العصابية، هي مخاوف ليست في الواقع إلاّ محاولة للهرب من إشباع إحدى الغرائز، لتزودنا بأنموذج واضح يبين لنا كيف تنشأ تلك النزعة المزعومة التي يسمونها غريزة السعي نحو الكمال " [٣٧] وسَفَّه كل مفهوم ديني ما ورائي، وأنّ فصل الخطاب في كل ذلك هو اللاشعور والإشباع المادي بكل صوره التي نتمثّلها دونما أي قيدٍ يُذكَر لأنّه ما من شيء يستطيع أن يقاوم العلم

والتجربة على المدى الطويل، والدين يتناقض معهما كليهما، وأنّ الدليل على وجود كائن أعلى لا سبيل إلى تحديد صفاته ومعرفة مقاصده لا يمكن أن يرصدها العلم، فهو وهمٌ ولاعقلٌ؛ هو الإله "ولعل إلهنا العقل ليس خارقَ القوة، ولعله لن يستطيع أن يفي إلاّ بالنُزُر اليسير مما وعد به أسلافه والمتقدمون عليه، وإذا توجب علينا أن نقر ذات يوم بذلك فسنقر به بكل إستسلام وإنقياد " [٣٨]وهذا تناقض صريح في فكره، إذ أنّ اللاشعور هو غياب سلطة العقل، فكيف يتحكم اللاعقل في العقل؟ لأنّه يذهب في كل مآله النفسي إلى أنّ الإنسانَ مشروطٌ في كل تصرفاته في حال يقظته باللاشعور وما هو مكبوت لديه. وقد وجدت أفكار ومفاهيم **(فرويد)** تمثيلاً صوريا في المدرسة (السريالية) و(الدادائية) و(التجريدية) و(التعبيرية) و(التعبيرية التجريدية) كما يرى (الباحث) وسيأتي الحديث عن هذا فيما بعد. وصولاً إلى **(ميشيل فوكو Michel Foucault)** (١٩٢٦-١٩٨٤) الذي ذهب به المقام أبعد من ذلك في كتابه (الكلمات والأشياء) إلى (موت الإنسان) ولم يبقَ سوى النص، تبقى اللغةُ فقط؛ أمات (فوكو) هذا المفهوم العظيم (الإنسان) الذي إنطوى فيه العالم الأكبر. تلك الصورة الكونية لهذا المخلوق العظيم؛ أماتها العقل الفلسفي المعاصر، إحتجاجاً على تمجيد العقل الإنساني الذي تكوَّن في أواخرِ القرن الثامن عشر بجلاء. وبحزنٍ فلسفي كبير كانت الثورة على العقل أن تتم إماتته في الوقت المعاصر، أي أن تبدأ صولة الـ (لا عقل) " إنّ الأبستيمية الحديثة التي تكونت في أواخر القرن الثامن عشر وما زالت تشكل الأرضية لمعارفنا، تلك التي صنعت كينونة الإنسان الفريدة وإمكانية معرفته تجريبياً... وإنّ الإنسان هو في طريقه إلى الزوال، بينما تزداد كينونة اللغة في سمائنا لمعاناً ووهجاً... ألا يجدر بالأحرى التخلي عن التفكير بالإنسان، أو بصورة أدق التفكير عن كثب بموت الإنسان هذا.. أن يعود هو إلى ذلك العدم الهادئ.. إن الإنسان سوف يندثر مثلَ وجهٍ من الرمل مرسومٌ على حد البحر " [٣٩]. وموت المؤلف مع الفرنسي**(رولان بارت Roland Barthes)** (١٩١٥-١٩٨٠) وحجته في ذلك هي أنّ النص الأدبي يعتمد على إنطباعات القارئ المتعددة لا على شغف وأفكار الكاتب وهذه النظرية تعني إلغاء الإنسان الكاتب وإعطاء الدور الأكبر للغة في تحديد مدلولات النص والعلاقات التي تربط الجمل ببعضها[٤٠] بل ومات النص أيضاً عند **(جاك دريدا Jacques Derrida)** (١٩٣٠-٢٠٠٤) وبحث التفكيكية في اللغة يعتمد فكَ الإرتباط المُفتَرَض مع كل شيء خارج نطاقها، وتكمن صعوبة التفكيكية في عدم وجود منهجية ثابتة لها وإنما طريقها هو الصيرورة والتغيّر المستمر. وعلى حد قول (جاك دريدا) "توجد أكثر من لغة في اللغة الواحدة" [٤١] ومرة أخرى يجيب لتعريف التفكيك "التفكيك لا شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء، وكل شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء أيضاً، إنّه أكثر من لغة" [٤٢] وهذا هو الموت الحقيقي للنص. إلى أن وصل العقم الفكري إلى أبعد من ذلك بكثير عند الأمريكي صاحب الأصول اليابانية **(فرانسيس فوكوياما Francis Fukuyama)** (ولد عام ١٩٥٢) إلى موت التاريخ بعظمته كُلِّها في كتابه (نهاية التاريخ والإنسان الأخير The end of history and the Last man) وكأنه هو المسؤول عن التاريخ وسيرورته. مات كل شيء في الفلسفة؛ ماتت كل **(المفاهيم)** والقيم والصور ولم تبقَ سوى اللغة في صيرورتها الدائمة، فهي الإله الجديد الذي يلوح في الأفق الفلسفي.

ثانياً: التمفصل المنطقي للمفاهيم

بما أنّ المنطقَ هو علم تنظيم آلية التفكير، أو علم قوانين الفكر، وقد تم التأصيل بإقتضاب لهذا المُقتضى في القسم الأول من هذا المبحث. ويتضمّن (المنطق) عدّة مفاهيمَ لها إشتغالٌ واسعٌ في ميادين الفِكر المختلفة؛ مفضيةً إلى تمثيلاتٍ صوريةٍ محايثةٍ تارةً ومفارقةٍ تارةً أخرى؛ يتحصّل الإنسانُ منها على عدة تصوّراتٍ يفهم من خلالها الواقع المحسوس وما يتجاوزه؛ لإنتاج أنماطٍ متعدّدةٍ من الصياغات الفكرية؛ تُشرِط المعرفةَ وتقنّنها، ويتم النظر من خلالها إلى الكليّات؛ التي تُعَد من إبداعات العقل الإنساني الذي ينحو صوبَ التجريد؛ ولا يرتضي الركون دوماً إلى مُبتَسرات المادة ومحدوديتها. وبحسب التميز المنطقي بين الإدراكات العقلية التي تكون البُغيةُ منها الوصول للحقائق، فإنَّ هناك ثلاثةُ أنواعٍ من المفاهيم تتخالف في **(الصورَنة)** أي التمثيل الصوري لها في الخارج؛ وكيفية إستخلاصٍ صورٍ ذهنية* منها، **الأول:** الحقائق، وهي ما يوجد لها (مصداق) واقعي مثل: الشجرة، القمر، الشمس، الإنسان (وهي مفاهيم كليّة، منها ما يتحقق ويتصورن بجزئياته) **الثاني:** الإعتباريات، التي تبحث فيها الفلسفة، ويكون إرتباطها بالذهن والإدراك؛ والتي تُفضي لمفاهيم إعتبارية. وهي "عبارة عن فروض يصطنعها العقل البشري بُغية سد حاجات الإنسان الحياتية، فهي ذات طابع فَرَضي وجعلي وإعتباري ووضعي، وليست لها علاقة بالواقع" [٤٣] ولا يوجد لها وجود خارجي حتى في الجزئيات، ولكنّ العقلَ يعتبرُ لها (مصداقاً) ويخلق لها صوراً ذهنيةً يتعامل مع الواقع بواسطتها مثل: الفيلق، الفوج، الفصيل.... إلخ، إذ لا وجود خارجي لها حتى في الصور الجزئية، ولكنّ العقل الإنساني يطلق على مجموعة من الأفراد هذه التسميات ويصنع منها مفهوماً. كذلك مفهوم **(الفن) (الحب) (الحرية) (العدالة)** وما إلى ذلك. وهذا المقتضى من باب (ثبوت العدم والإمتناع لا يكون إلاّ في العلم حتى وإن لم يتمثّل صوراً للعين) أي أنّه يدخل في حاق الوجود، لأنّ العلم به يعني إنتزاعه من العدم إلى الوجود **(الإعتباري)** فالممتَنَعات صوراً تكون مُتمَثَلَةً في الذهن بنحوٍ خاص من الصور، والإنسان يحكم عليها بأحكامٍ ثبوتيةٍ صادقة مثل: شريك الباري ممتنع،

صدق الحكم بوجود علّة الشيء، وإستحالة اجتماع النقيضين، إذ لا يمكن أن غياب الشيء عن العين محصّلةً لغيابه عن الوجود وتدخل في الإعتباريات فنون اللغة التشبيه والكناية وغيرها [٤٤]وهي مثل (الميتافيزيقا) التي لا نرى فروضها ولكنّما نحس بآثارها، وهذا من مختصّات التفكير الفلسفي، إذ شبّه **(ديكارت)** الفلسفة بشجرة؛ تكون (الميتافيزيقا) جذورها، وجذعها الفيزياء، وبقية العلوم هي أعضاء تلك الشجرة، وعلى هذا يتبين حسب ذلك أنّه جعل الميتافيزيقا في المرتبة الأساس [٤٥].

الثالث: الوهميات، وهذا الصنف لا وجود خارجي حقيقي له ولا إعتباري مثل: طائر العنقاء، المارد، وغيرها. وهذا ما يُسمّى في الفلسفة اليونانية القديمة **(أبوخيه)** أي تعليق الحكم على هذه الأمور بسبب عجز الإنسان عن الوصول إلى معرفة يقينية صحيحة، وهي حالة من السكون العقلي لأنّ الذهن البشري لا يوجب شيئاً فيها أو ينفيه. ويذهب فيلسوف الظاهراتية **(أدموند هوسرلEdmund Husserl)** (١٨٥٩-١٩٣٨م) إلى أنّ الـ(أبوخيه) هي التغيير الجذري للوضع الطبيعي، لأنّ الشعور (الوعي) بالعالم من حيث هو موجود؛ لا من حيثية التوهّم [٤٦] ولا يعتبر العقل للوهميات مصداقاً إلاّ من قبيل التخيّل مثل: جبال الذهب، ومدن الجان، وحورية البحر... إلخ، ولكن بفاعلية التخييل يجعل الإنسان لهذه الوهميات صوراً ذهنيةً، ومن قبيل هذا ما في القرآن الكريم "إنّها شجرةٌ تخرج في أصلِ الجحيم. طَلعُها كأنَّهُ رؤوسُ الشياطين" [٤٧].

ثالثاً: البعد الصوري للمفاهيم في حقل الفنون التشكيلية/ الرسم

لا غَرو أن ينعكس التفكير اللغوي كمفاهيم؛ على صنوف المعرفة الإنسانية بأجمعها؛ آخذاً إيّاها إلى مديات التجلّي والصورنة؛ التي تكون في أعلى مصاديقها وتمثيلاتها الصورية؛ في حقل الفنون التشكيلية. وبما أنّ الإنسان هو ذلك الكائن الميّال إلى تصوّر كل شيء، فمن الضرورة لحل كل تساؤلاته ومحاولات إيجاد أجوبةً لها؛ أن يلجأ إلى الفن بشتى صنوفه لإرضاء هذه الرغبة العارمة في رؤية كل شيء. وقد سَلَف الحديث في هذا البحث عن كيفية نشوء المفاهيم وتمفصلها المنطقي، وأنواع المفاهيم بما فيها المُستقى من الواقع والمأخوذ من عوالم التجريد. وفي هذا القسم الأخير من البحث سيُعرّج الباحث إلى عملية إنتقال المفاهيم إلى حاق التصوّر والرؤية العيانية في الفن التشكيلي، وعلى وجه الخصوص في الرسم. الشكل (١) تَمثُل العبارة: (أنا العراق، لساني قلبه، ودمي فراته، وكياني منه أشطار) وهو بيت شعر لشاعر العراق (محمد مهدي الجواهري١٨٩٩- ١٩٩٧م) من قصيدته الدمشقية التي ألقاها عام ١٩٥٧م [٤٨] وعلى خلاف الفنانين الذين انتهجوا طريقة استلهام الحرف العربي بطريقة تصميمية وتزيينية الهدف منها عميق بالتأكيد، هو التمسك بالعنصر اللغوي إنعكاساً لمفهوم (الهوية العربية) التي من أهم ما يميزها هو لغتها؛ كما هو الحال عند كل الأمم ولِما للحرف العربي من شكل مرن قابل للتمثيل التشكيلي. إلاّ أنّ (العزاوي) كما يرى الباحث كانت رؤاه إزاء اللغة تختلف، لأنه يروم الإعتماد على البعد المضموني وتكثيف المعنى في النص اللغوي، وهذا يتجسد بصورة كبيرة في الشعر، إذ أنّ عباراته فيها جزالة واستعارات تُعضّد المعنى وتبيح له قابلية التعدد، وقد وضع الفنان النص اللغوي الذي يمثّل مفهوماً قارّاً وهو (الهوّية العربية) في بيئة لونية فيها عدة مقاصد تبعاً وتأويل كل متلقي، وبمساعدة المناخ اللوني للنص اللغوي يتكامل الخطاب التشكيلي الذي يسعى الفنان (المرسِل) من خلاله إلى تكوين نمط من التواصل مع (المرسَل إليه) يعتمد على الخطاب الأدبي للمفاهيم التي منها: الوطن، الهوّية، الأدب؛ مستنداً إلى المضامين الثقافية لل(اللغة) التي تؤسس لمستوى التداول البلاغي الذي كان ولا يزال عند العرب، وحتى الكلمات اليومية وتوارد الأفكار. وقد جسّد الفنان مفهوم (الهوّية) و(الإنتماء للوطن) وهما من المفاهيم المجرّدة؛ التي لا يكون تعيّنها متيسّراً بشكلٍ صوري، إذ جسّد الإرث الثقافي لمرجعيات الشعر العربي دوراً مهمّاً ففي هذا التمثيل الصوري الذي يستقي من التجريد كل هذا البعد الثقافي المُراد إيصاله للمتلقي، فعلى الرغم المتغيرات الدائمة التي تحيق بالبلدان مثل الحروب والقوى الناعمة؛ لكن البلدان التي تتمتع ببعد حضاري وديني؛ تبقى محافظةً على هذه التركات العظيمة [٤٩]. أما الشكل (٢) للفنان (محمد مهر

الدين ١٩٣٨-٢٠١٥م) وهو أحد مؤسسي جماعة (الرؤيا الجديدة) عام ١٩٦٩م، فقد تنقّل الفنان بين أساليب تجريبية عديدة في الفن مَيّزته بطابع التمرد على الأساليب القديمة، محاولاً بلوغ طريقة يرتضيها في التعبير [٥٠] إنّ هذا الخطاب التشكيلي اللغوي إذا تمت تجزئته ضمن فلسفة اللغة وبالأخص الجانب التداولي منها، نجد أنّ ما يسمى فيها مفهوم (الإفتراض المسبق) أي أنّ المتلقي يقوم بافتراض قبلي عند سماع، أو قراءة العبارات، مثل جلوسنا في غرفة ويقول لنا أحدهم (أغلق النافذة) فسيكون لدينا إفتراض مسبق أنها مفتوحة، أي أنّ هذه الأفكار (المفاهيم) من سلسلة (حرب قذرة) متداولة بيننا المستوى البسيط، لكن على مستويات أخرى يكون الأمر أكثر تعقيداً. وفي العمل الفني نرى عبارة (العراق وأفغانستان) وبعض الفواصل الحرفية، وتتوضّح كلمة (الصهيونية) فالإفتراض المسبق كيف سيكون هنا؟ لأن اللغة الفنية أكثر غموضاً من اللغة المتعارفة، والسبب أن التجربة الإنسانية أغنى من أن تتقيّد باللغة العادية، ولكنّما تكون هناك مفاهيم ثاوية خلف السطوح؛ تتأكّد بالمعرفة القبلية التي تعتمد على إدراك متلقٍ واعٍ، إذ يكون الإفتراض المسبق في الكلام العادي محدّداً بالمكان والزمان وكذلك سياق الكلام، أما في الفن فيتحدد ذلك بالسياق اللوني والشكلي والإدراك القبلي للمتلقي وغير ذلك، وتكون حينها تمثيلات صورية خاصة بالفن تحاكي المفاهيم اللغوية من ناحية الترميز، إذ أنّ السياق اللوني الذي يطغى عليه اللون الأحمر والسياق اللغوي بدلالة مفهوم (WARS حروب) التي كتبها الفنان بالحروف الإنجليزية الكبيرة، لأنّ النمط المعروف في اللغة الإنجليزية أنّ الكلمة التي يحاولون التركيز عليها وتكون ذات أهمية يكتبونها بصيغة (Capital Letter أحرف كبيرة).

إجراءات البحث

أنموذج (١)

إسم العمل الفني: فانتازيا الأمكنة

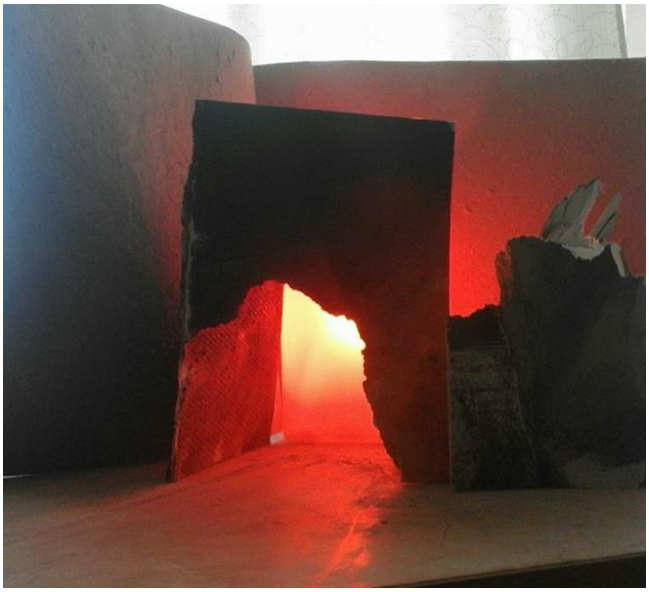
إسم الفنان: عدنان عبد سلمان

سنة الإنجاز: ٢٠١٦م

المادة: ورق مقوّى ومواد مختلفة

القياس: _____

العائدية: مجموعة الفنان الخاصة



يذهب عمل الفنان (عدنان عبد سلمان) بالمتلقي بشكل مباشر إلى إفتراضات المكان وتجذّراته، وهذا بيّن من عدة قرائن شكلية يبيحها لنا النص البصري. وفي كل التّشَيّؤات الشكلية التي يريد منها الفنان تمثيل بعض المفاهيم، لابد من اللمحات التصويرية التي ترتحل بالذهن إلى خارج النص لإجراء عمليات ترابطية ذهنية لفهم الرسالة التي أراد الفنان إيصالها.في أغلب الأحايين تكون المفاهيم التي تُجرى عليها الصياغات الشكلية نابعة من عدة عوامل تختلج في نفس الفنان؛ على خلاف المفاهيم اللغوية ونشوئها بواسطة العقل الجمعي، لأنّ بعض التجارب الشخصية تحدو بالعقل البشري والعاطفة للبحث والتقصي على إظهار ما يجري في العالم (الجِوّاني) لجعله متخارجاً ظاهراً، لكون الإنسان في حقيقته كائن إجتماعي ويسعى لمشاركة تجاربه مع الآخرين حتى الأشد خصوصية منها.وحسب القرائن الشكلية كمال في الأشكال (١ و٢) وسيرة الفنان إذا أُجري عليها البحث بطريقة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الإستقراء، حتى وإن كان بطريقة (العد الناقص) تتوضّح مساربُ عِدّة يُصار منها طُرُقاً لمعرفة المفاهيم التي أراد الفنان تشكيلها بصياغة صورية. وبلحاظ التموضع المكاني في أغلب أعمال الفنان لفترة معينة من مسيرته الفنية، هذا التموضع الذي يخرج من أبعاده الهندسية التي تحدّد رؤيتنا وفق نمط مادي إلى أبعاد معنوية.تتدفق بفاعلية عنصر التكرار لأماكنه ولكن ببعد جديد في كل مرة. كما أنّ الإستعارات التي يقوم بها الفنان من عالم المرئيات مثل أشكال الأبواب والجدران قد ألمح إلى شكل (١٥) عمل للفنان عدنان مِثلها الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون Henri Bergson 1859- 1941م) في أنّ المفاهيم مثل الأدراج التي يتم تصنيف المعرفة داخلها، أي أنها أشبه بالأماكن التي نختزن المعارف فيها. والخزائن والرفوف والمكاتب والأبواب هي أدوات حقيقة لحياتنا النفسية ودونها تفقد حياتنا معنى الأُلفة، وهذه الأشياء لها صفة الأُلفة مثلنا ولأجلنا، وتلكم الفراغات الداخلية في أشيائنا هي مساحاتنا الأليفة غير المتاحة للجميع [٥١].

أنموذج (٢)

إسم العمل الفني: بقايا

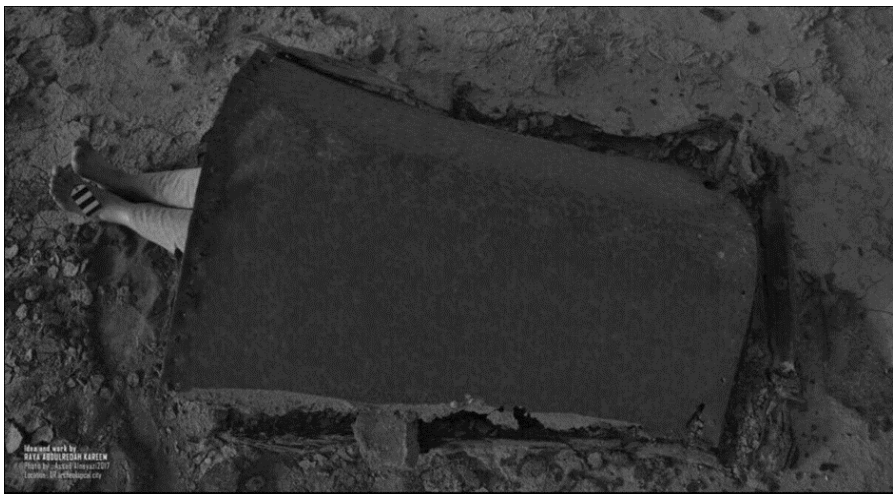
إسم الفنان: ريّا عبد الرضا

سنة الإنجاز: ٢٠١٧م

المادة: أجساد بشرية ومواد مختلفة

القياس: _____

العائدية: _____



من صفات عالم المادة هي الزوال والأفول والتفسخ والانحلال... وما إلى ذلك من صفات وكيفيات تُضفي الكثير من المفاهيم التي تتمحور في كلّيتها حول مفهوم (الزوال) هذا من جانب عام يخص بداهةً كل ما يؤول إليه عالم المادة في نهاية الأمر. لكن عنوان المعرض الفني (بقايا) الذي قدّمت به الفنانة عدة نماذج؛

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يخض بقايا أفعال أفرز مفهوم (العنف) فيها عدّة نتائج؛ لربما ستؤول في نهايتها إلى الزوال، مالم تبقى كأفكار تحاكي عدّة مفاهيم تغني عن الكثير من الشرح والتفصيل؛ اللذان لا يؤديان المطلب في الكثير من الأحايين، فبقايا هي وقفة تمثّل مفهوم (الاحتجاج) لا بممارسات ولافتات جماعية لم تؤتي أُكُلها؛ لكن من بأعمال فنية من باب (الإشارة أبلغ من التصريح) بلحاظ أن هذه التصوّرات (المفاهيم) ستقود المتلقي وتحفّز فيه رغبة البحث والتقصي عن تلك النزاعات الفكرية والصراعات التي أفرزت هكذا أعمال؛ والبحث عن مصاديقها الذهنية بعد رؤية تمثيلاتها الصورية عن طريق أعمال فنية. الفنانة في هذه التكوينات الفنية تتحدى الزوال بمفهوم البقاء، ففي كثير من الأحيان ليس بمكنة الانسان البوح بكل شي عن طريق اللغة؛ التي تكون قاصرةً في التعبير عن كل ما يدور من خَلَجات، إذ يلجأ الانسان إلى الصمت كما مرّ في الأنموذج (١٣) للفنانة (ماريانا إبراموفيتش) وأحياناً إلى البكاء، وغير ذلك من وسائل، وكل هذا يتجسّد في الفن بشكلٍ مُجمَل، وقد اشتغل الفن المعاصر على كل تلكم الكيفيات للتماهي مع العقل المعاصر واسع الادراكات والمتطلبات والأسئلة الكثير المُنهالة التي تبتغي الإجابات أو حتى التلميحات. قد أغفلت عنا ألفتنا الكثير من السحر الذي نعيش معه؛ ونتخيله عادياً جداً بسبب التداول والإعتياد، لكن عين الفنان ترى خلاف ذلك، وتصنع من كل شيء أسئلة وإثارات فيها الكثير من المفاهيم التي تغني عن الكثير من الكلام والتبريرات، إذ أنّ عالم المفاهيم هو عالم الممكنات، أي العالم الفعلي؛ حتى وإن كانت (مفاهيم مجرّدة) فسيكون لها تعيّنات جزئية من الواقع؛ ترتبط بالعالم الحقيقي[٥٢]

<u>أنموذج (٣)</u>

إسم العمل: إسم أمي

إسم الفنان: صدام الجميلي

سنة الإنجاز: ٢٠٢٠

المادة: زيت ومواد مختلفة

القياس: ٢٠×١٥سم

العائدية: مجموعة الفنان الخاصة

يُشرِط الفنان (صدام الجميلي) سلسلة أعمال فنية أسماها (إسم أمي) التي أقام منها معرضاً في كاليري (Galleria Ars Libera Kuopio) في(هلسنكيHelsniki) عاصمة فنلندا؛ بمجموعة مُضمرة من الإلماحات المُستَمَدة في واقعها من المجتمع الذي نشأ فيه (العراق) كل فترة طفولته وشبابه، وهذه المضمرات هي مفهومَيْ (العَيْب) و (الخجل) من ذكر إسم المرأة من قِبَل الرجال في المجالس والأحاديث العامة وفي كل

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

موضع يتحدث فيها الرجال عن حياتهم، ومنها مواقع التواصل الإجتماعي كذلك، وهي أشبه بالحفريات المعرفية ولكنها بصياغة صورية هذه الحفريات التي كان قد بدأها عالم الإجتماع العراقي الدكتور (علي الوردي ١٩١٣- ١٩٩٥م) الذي ألف مجموعة من الإصدارات في تحليل الكثير من الظواهر والمفاهيم التي نعيش تحت وطأتها؛ وأصبحت بمثابة تابوهات ومحرّمات مع تقادم الزمن عليها، ورغم العديد من السقطات والمبالغات في تلك المؤلفات لكن فيها الكثير من الصحة في العديد من جوانها، تلك الدراسات المهمة التي لم يكملها ويعدّل عليها أي شخص بعد وفاة (الوردي). والفنان صدام الجميلي في سلسلة أعمال (إسم أمي My mother's name) حاول تسليط الضوء على هذه الظاهرة التي تعيش معنا وأصبحت مفهوماً متعارفاً نعيش معه منذ ردحٍ طويل من الزمن، ومعالجة هذا الموضوع بشكل صوري هو أشبه بقدح فكرة على المتلقي أن يعيها ليؤسس بمعيّتها معرفة تاريخ طويل من الكبت لكثير من حريات المرأة التي وصلت الدرجة معها إلى إضاعة حتى إسمها الصريح، وهذا ما نعيش معه كل يوم وأصبح عندنا بمثابة الفعل البَدَهي، وهو الإستحياء من ذكر أسماء نسائنا، وهذا مالم يوصي به ديننا الحنيف الذي كرّم المرأة كثيراً والأمثلة فيه طويلة لا حصر لذكرها. ويعرّج الفنان على ذكر هذا الموضوع في مُجمل شروحاته التي منها: (يمتد سلوكنا الذكوري والإجتماعي لتغليف وطمر وإمحاء أسماء أمهاتنا، مرورا بأسماءِ أخواتنا وزوجاتنا وبناتنا، ولأسبابٍ عدة؛ بعدما مورست فكرة إخفاء أجسادهن وأصواتهن وصورهن. هذا النسق المُضمَر يكشف عن العنف الرمزي الذي نمارسه دون وعي للمساواة والفردية التي تستحقها المرأة بوصفها شريكٌ حر) وقد وضع سلسلة من الرسومات يوّضح فيها أنّ كل طبقات المجتمع العراقي تمارس هذا الفعل وتعيش معه كمفهومٍ ناجز من ضمن الممارسات اليومية، ومصداق ذلك صاغه الفنان بشكل ذكي وهو تغطية كل وجوه النساء في كافة صوره، وقد نوّه الفنان بشكل ذكي لطبقات المجتمع.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٤)

إسم العمل: هُنَّ

إسم الفنان: جنان محمد

سنة الإنجاز: ٢٠٢١

المادة: مواد مختلفة

القياس: _____

العائدية: مجموعة الفنان الخاصة

يحوز المكان دوراً مهماً في عملية التمثيل الصوري في سلسلة التركيبات التي ألّفتها الفنانة (جنان محمد) لتحاكي مجموعة من المفاهيم التي سيوردها الباحث تِباعاً بعد التأصيل لها لتكون عملية فهمها ساريةً ضمن أساس منطقي يعمل به الذهن البشري لإستكناه؛ ما يعترضه من صور تفضي إلى مفاهيمَ عِدّة والعكس بالعكس، وعلى النحو الآتي:

أولاً: يذهب عقل المتلقي مباشرةً بدلالة اللزوم إلى مفهوم (الماضي Past) حسب الصور الذهنية التي يختزنها العقل الجمعي عن البنايات التراثية القديمة؛ التي كانت تتميّز بمفاهيم (الإلفة، المحبّة، الدفء، الخير، الطيبة) .... إلخ، وقد كان للمكان أهمية كبرى في التمحور حول هذه المفاهيم المذكورة، إذ يتوضح الإستخدام الذكي للفنانة لتحقيق هذا المطلب، ففي الأعمال الفنية التي لا تتجاوز البعد الإيهامي للمنظور في اللوحات التقليدية التي لا تتعدى السطح البصري وعملية التلوين؛ يتحقق فيها كل ذلك بفاعلية الخداع البصري للأعماق التي يوفرها اللون والأبعاد الهندسية، إذ لم يكن الفنان ليتجاوز البعدين الرئيسين (الطول والعرض) لإعتبارات تتطلّبها طبيعة المرحلة. ثانياً: مفهوم (الحنين إلى الماضي Nostalgia) الذي مثّلته الفنانة صورياً بلحاظين، هما: ١. البناء القديم (الشناشيل) ٢. هيئة النسوة اللواتي تحتضنهن تلك البيئة الموروثة التي يحن إليها الكثير منا، وبقرينة التمثيلات المتعددة في مواقع كثيرة إستمكنتها أشكال النسوة بتماهٍ كبير مع المحيط الخارجي. ثالثاً: مفهوم الشعور بـ (الإقتلاع) من هذا الواقع المعيش والفرار نحو لماضي، لشدّة ما نجده من عَنَتْ في الحقبة المعاصرة، وعلى وجه الخصوص في العراق؛ وسيطرة العالم الرقمي على الذاكرة الجمعية، ولهذا أضحت الأجيال القديمة مشدودةً بطابع خاص للماضي؛ الذي تملئه مفاهيمُ عِدّة، مثلما سَلَف من تبيان. كل المفاهيم التي يروم هذا التمثيل الصوري تحقيقها هي مفاهيم مجرّدة بحالٍ من الأحوال، إذ من الواضح أن الفنانة لم تكن لتقتفي تمثيلات صورية لأشكال نسوة تحاكي بهّن الواقع، دون الولوج في سلسلة عمليات ذهنية إدراكية؛ يتحصّل المتلقي من خلالها السبب وراء إختيار هذا المكان التراثي لهذه التمثيلات الصورية النحتية؛ والتناوب على وضعها في جلسات خاصة وأماكن مختلفة. وفي هذا التعيّن من الصور التي تحاكي مفاهيمَ تستند في بعدها الزمني إلى (الماضي) ذي البعد الحضاري الذي يشكّل هوية مدينة تمتلك من العراقة والقدم ما كان ولازال؛ يميزها عن باقي المدن، وهذا ما يميز الدوافع التي تحدو بالفنانين إلى التعبير عنها، فكل إنسان يولد محمّلاً بالميول والإندفاعات والمُطوّقة بالقيود والإرث الاجتماعي والثقافي، لكنّ الفنان وحده من يستطيع تمثيل كل ذلك بشكل صوري عن طريق عدّة مفاهيم، جاعلةً من مبدأ الضرورة هو

المحك المهم لهذا التعبير [٥٣] وهذا التعبير الفني يشكل في كثير من الأحيان قناعاتٍ ذهنية؛ تجعل المتلقي يتعامل معها على أنّها حقائق تحاكي عدة مفاهيم تتأتّى عن طريق استقصاء الموروث وتجاوز الأنظمة السياقية، ليكون التمثيل الصوري للحدث ذات أثرٍ نافذٍ في أذهان المتلقين [٥٤].

النتائج والإستنتاجات

النتائج

لم يذهب الفنانون في محاكاة المفاهيم اللغوية إلى التمثيل الشكلي البسيط من قبيل تطابق الصورة الذهنية من العالم المعيش؛ مع ما هو متعيّن على السطح البصري، لأنّ هذا يدخل في نطاق التسطيح البسيط للفكرة، وهذا ما لم يركن إليه الفكر المعاصر. ولكنهم عملوا على تعريف المفاهيم أو إبتكارها بشكل يتمايز عما هو متعارف لتحميل الأشكال كـ (تمثيل صوري) بأكبر شحن دلالي (نماذج العينة جميعها).

على الرغم من أنّ أغلب المفاهيم مأخوذة من اللغة؛ لكن الفنان يعمد إلى إضفاء صور مستمدة من الواقع المعيش ومعالجتها بفعل القدرة التخيّلية لتغطي مساحة واسعة من النطاق النظري للمفهوم، وتحقيق بعض مصاديقه صوراً مرئية بأبعاد ذهنية (نماذج العينة جميعها).

لرأب الصدع بين اللغة الرمزية واللغة الشكلية (مصاديق صورية أو تمثيل صوري للمفاهيم) تتطلّب اللغة الصورية متلقٍ واعٍ له تمرّس ذهني وخبرة فنية، كي تُرحِّل الصور المتشخّصة ذهنه إلى ما هو ثاوٍ خلف الصور الحسية (نماذج العينة جميعها).

الإستنتاجات

كل تمثيل صوري بشكل جزئي لمفهوم مجرّد كـ(الحرية) و (والألفة) و (الماضي) و(الخوف) إذا تم التداول به بشكل واسع ليتحول إلى مفهوم كلي متعيّن ومتشخّص، ومنه ما يتحوّل إلى الأيقنة، فهو مفهوم فني.

المفاهيم المأخوذة من اللغة والتي يُعيّنها الفنان بالصور المُستَمَدة من الواقع المعيش، ويعالجها بقدرته التخيّلية والتخييليّة؛ لتغطي مساحةً واسعةً من النطاق النظري لإدراك المتلقين، بتحقيق بعض مصاديق المفهوم صوراً مرئية بأبعاد ذهنية هو مفهومٌ فني.

عندما لا يكون هنالك تطابق للصور الحسية في العمل الفني مع مفهومٍ ما إلا بالإفتراض الناتج عن التأويل؛ وبالترحيل الذهني المتطابق مع فكر الإختلاف ولا محدودية المعنى؛ فهو تمثيل صوري لبعض المفاهيم في الفكر المعاصر.

أحالات البحث

[١]) دولوز، جيل وفيلكس غتاري: **ماهي الفلسفة**، ترجمة وتقديم: مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي- بيروت، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، ط/١، ١٩٩٧، ص٥.

[٢]) جمال نعيم: **جيل دولوزوتجديد الفلسفة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، لبنان- بيروت، ط/١، ٢٠١٠، ص٢٧، ٥٨، ٥٩.

[٣]) العقاد، عباس محمود: **أثر العرب في الحضارة الاوربية**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٧٣، ٧٤.

[٤])لالاند، أندريه: **موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول**، مصدر سابق، ص١٩٤، ١٩٥.

[٥])كنط. عمّانؤيل: **نقد العقل المحض**، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت، ب ت، ص٤٦، ٤٧.

[٦]) كنط، عمّانؤيل: **نقد العقل المحض**، مصدر سابق، ص٤٥، ٤٩، ٥٠

[٧]) محمد قاسم: **المنطق الحديث ومناهج البحث**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، ص٨٧.

[٨]) النشّار، سامي: **المنطق الصوري منذ أرسطو حتى عصورنا الحاضرة**، دار المعارف- مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٦، ص١٤٣، ١٤٤.

[٩])لالاند، أندريه: **موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول**، مصدر سابق، ص١٩٥

[١٠]) الرفاعي، عبد الجبار: **مبادئ الفلسفة الإسلامية**، الجزء الثاني، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٧,٨.

[*] وهذا يعمل في الفن بشكل كبير، وسيأتي الحديث عنه بالتفصيل في محلّه في المبحث الثالث **(الباحث)**.

[١١]) العجم، رفيق: **المنطق عند الغزالي في أبعاده الأرسطوية وخصوصياته الإسلامية، دراسة تحليل**، دار المشرق- بيروت، توزيع: المكتبة الشرقية- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص١٨٩.

[١٢] ---------- **المنطقيات للفارابي، الشروح على النصوص المنطقية، المجلد الثالث**: حققها وقدم لها: محمد تقي دانش، إشراف: السيد محمد المرعشي، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، قم، ب ت، ص٧٥، ٧٦.

[١٣] الرفاعي، عبد الجبار: **مبادئ الفلسفة الإسلامية**، مصدر سابق، ص٨، ٩.

[١٤]الخطيب، محمد: **الفكر الإغريقي**، منشورات دار علاء الدين، مكتبة الإسكندرية، دمشق، ط/١، ١٩٩٩، ص٢٩٩.

[١٥]إفلاطون: **محاكمة سقراط**، ترجمة: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠١، ص٢٠.

[١٦]كواريه، ألكسندر: **مدخل لقراءة أفلاطون**: ترجمة: عبد المجيد أبو النجا، مراجعة: أحمد فؤاد الاهواني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والنشر، ٢٠٠١، ص١٣١.

[١٧]أورو، سيلفان وآخرون: **فلسفة اللغة**، ترجمة: بسام بركة، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص٢١٣-٢١٥.

[١٨] أورو، سيلفان وآخرون: **فلسفة اللغة، مصدر سابق**، ص٢١٧.

[١٩]ميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٦، ٣٧، ٦٩، ٧٠

* تختلف الفلسفة المعاصرة حول مبدأ (**الضرورة**) في الفن، إذ يتحدث عن ذلك الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جيل دولوز Gilles Deleuze1925-1995م) في أنّ الرسم ينشأ عن الضرورة، فلا جدوى أن يقول الرسام: سأقوم بصنع لوحة لو لم تكن هنالك حاجة مُلِحّة لذلك، وحتى في الفلسفة، فلولا الضرورة لما كانت هنالك معارف (محاضرة ألقاها جيل دولوز بعنوان: ما هو العمل الإبداعي؟ مجلة ترايبود، تاريخ النشر١١.**2016 YouTube**.gan) والفن هو إحدى الوسائل لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه وهي فكرة تعبّر عن الفن وضرورته، وأنّ الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي، للمراجعة (فيشر. إرنست: **ضرورة الفن**، ترجمة: أسعد حليم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٣)

[٢٠]أميرة حلمي مطر: **المصدر نفسه**، ص٦٩، ٧٢.

[٢١]السهروردي. شهاب الدين: **حكمة الإشراق**، مراجعة وتقديم: إنعام حيدورة، دار المعارف الحكيمة، مكتبة قريش، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص٥,٦.

[٢٢]**المصدر نفسه**، ص ٥، ٦.

[٢٣] **المصدر السابق نفسه**، ص111x .

[٢٤]ديكارت، رينيه: **انفعالات النفس**، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط/١، ١٩٩٣، ص٢٥.

[٢٥]فاروق عبد المعطي: **ديفيد هيوم الفيلسوف الأديب**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط/١ ١٩٩٣م، ص٤٠.

[٢٦]برهييه، ميل: **تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس، القرن الثامن عشر**، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ترجمة: جورج طرابيشي- بيروت، ط/١ ،١٩٨٣، ص١١٦، ١١٧.

[٢٧]الشيرازي، صدر الدين محمد: **الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة، الجز الأول**، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠، دار إحياء التراث العربي، ص٨٥.

[٢٨]المستعين، شعيب: **هل الألوان لها وجود حقيقي في الطبيعة أم هي م جرّد وهم يخدعنا به دماغنا**، كوكب الفيزياء Physics Planet (Physicsplanet. Net.bio3) منشور بتاريخ: ١٩/ ١/ ٢٠٢٠.

[٢٩]المستعين، شعيب: **هل الألوان لها وجود حقيقي في الطبيعة أم هي م جرّد وهم يخدعنا به دماغنا**، مصر سابق.

* **الحس المشترك**: هي القوة التي ترتسم فيها صور الجزئيات المحسوسة وتردها إلى موضوع بعينه، أخذ به المدرسيون وعدّوه قوةً. وهي مركز الحواس التي تحس بالحقيقة. وقال عنه (الجرجاني): "الحس المشترك هي القوة التي ترسم فيها صور المرئيات " ويراد به عن أصحاب المدرسة الأسكتلندية (الفهم المشترك) وهو مجموعة الآراء المشتركة بين الناس، وعليه قامت فلسفتهم الواقعية، ويطلق في الإستعمال الحديث على مجرد المشهورات والآراء المسلم بها عند الناس كافة. وهو كذلك إدراك الأشياء بالحدس والبداهة إدراكاً مشتركاً بين أعضاء مجموعة متجانسة ثقافياً (Ontology.birzeit.edu)

[٣٠]برهييه، إميل: **تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس، القرن الثامن عشر**، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ترجمة: جورج طرابيشي- بيروت، ط/١ ،١٩٨٣، ص٣٠، ٣١، ٣٢.

* **(مونادولوجيا):** هي نقطة إنطلاق الميتافيزيقيا حسب تعبير (لايبنتز) ومفهوم (المونـاد) أي المتناهي في الصغر، الوحدة التي لا تتجزأ، الذرة أو الجوهر البسيط غير المركب، لكنه لا يقصد الذرة الفيزيائية المادية، بل مركز الطاقة المُزَوّد بعنصري التلقي والإشتهاء، إذ أنّ الجوهر البسيط لا يولد ولا يموت ولا يتبدل ولا يتجزأ إلاّ من ذاته، وهو جذر الفردية الأولية، تلك الفردية التي لا تتبدل إلاّ بفعل قدرتها على تلقي إشارات الوجود الكونية، لأنّ كل جوهر بسيط يحمل في داخله كمّياً مجموع ما في الكون، وإن وعي الجوهر بقوانينه الخاصة هو وعي بقوانين الكون **(m.marefa.com)**.

[٣١]ليبنتز، ج. ف: **أبحاث جديدة في الفهم الإنساني (نظرية المعرفة)** ترجمة وتعليق: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار التوفيق النموذجية- مصر، الأزهر، ١٩٨٣، ص٣، ٥٥، ٥٦.

[٣٢] ليبنتز، ج. ف: **أبحاث جديدة في الفهم الإنساني (نظرية المعرفة)** مصدر سابق، ص٥٦،

* **زرادشت Zoroaster**: رجل دين فارسي يُعتقد أنه عاش في شرق إيران في الفترة ما بين (١٥٠٠ ق.م و ٥٠٠ ق.م) ولم يكن يعتقد بتعدد الآلهة ولكنه إلهٌ واحد هو (Ahura Mazda) الذي يستحق العبادة. ويُعتقد كذلك أنه نبي من الأنبياء. وقد توفي مقتولاً عندما ناهز من العمر (٧٧) عاماً في فترة الحرب بين بلاد فارس وطوران التي كانت تعارض تعاليمه بشدة، وتم قتله أثناء قيامه بالصلاة في معبد أدرا (Nush- Adar) على يد رجل من الطورانيين. يعد مؤسس الديانة الزرادشتية، وقد عاش في مناطق أذربيجان وكردستان وإيران الحالية، وظلت تعاليمه وديانته هي المنتشرة في مناطق واسعة من وسط آسيا إلى موطنه الأصلي إيران حتى ظهور الإسلام (arageek.com) Zoroaster

[٣٣]نيتشه، فريديريك: **هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لإحد**، ترجمة: فيلكس فارس، الإسكندرية- مصر، مطبعة جريدة البصير ١٩٣٨، مكتبة إضاءات، ٢٠٠٠، ص٣.

[٣٤]نيتشه، فريدريك: **مولد التراجيديا**، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع- سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص٢٠، ٢١.

* **(الجوّانية):** حسب الفيلسوف المصري (عثمان أمين ١٩٠٨- ١٩٧٨) هي طريقة في التفلسف تحاول أن ترى الأشياء و الأشخاص رؤية روحية تلتمس الباطن دون أن تقنع بالظاهر وتلتفت دائماً إلى المعنى، وتبحث عن الداخل بعد ملاحظة الخارج، وتبحث كذلك عن القيمة والماهية وإلى الروح من وراء اللفظ (خالد حربي: **الجو انية فلسفة إسلامية توقظ امة** diwanalarab.comالجمعة، ٢٠ نيسان، ٢٠١٢) هو جانب أساسي في الوجود الإنساني، وهو الجانب الروحي الذي يتعلق بالحوافز والعواطف والرغبات حسب الفلسفة الغربية المعاصرة، وهي محاولة للرقي بالوجود الإنساني من خلال البحث دائماً عن المثل الأعلى، ويؤكد على الصلة بين عالم الروح وعالم المادة (jounals.ekb.eg هشام صالح سليمان: **الجو انية في الفكر الحديث والمعاصر**، الدوريات المصرية، مجلة كلية التربية- جامعة الإسكندرية، ٢٠٢٠، ص١٣٧-١٥٢)

[٣٥]ماري شيفر، جان: **الفن في العصر الحديث الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا**، مطابع وزارة الثقافة، ص٢٩٧.

[٣٦]عدنان إبراهيم: **خطبة بعنوان (وداعاً أيها الملل)** نُشِرت بتاريخ ٢٨/ ٩/ ٢٠١٨ (**YouTube نوادر**) الدقيقة ٤٨: ٥٥.

[٣٧]فرويد، سيغموند: **ما فوق مبدأ اللذة**، ترجمة: إسحق رمزي، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤، ص٧٦، ٧٧.

[٣٨] فرويد، سيغموند: **مستقبل وهم**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط/٤، ١٩٩٨، ص٧٤، ٧٥.

[٣٩]فوكو، ميشيل: **الكلمات والأشياء**، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت، ١٩٩٠، ترجمة: مطاع صفدي وسالم يفوت وآخرون، مراجعة: جورج زيناتي ومطاع صفدي، ص٣١٢، ٣١٣.

[٤٠]إسراء أبو رنة: نظرية **موت المؤلف**، مجلة سطور، سبتمبر ٢٠٢٠ (Sotor.com).

[٤١]العزري، أحمد: **تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي- الجزائر، ٢٠١٢، ص١١، ٥٩.

[٤٢]جاك دريدا: **أحادية الآخر اللغوية**، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، ط١، ٢٠٠٨ ص١٥، ١٦.

* من إبداعات العقل الإنساني أنّه يصنع صوراً حتى للموضوعات والأشياء التي لا وجود خارجي متحقّق لها، ولا وجود إعتباري وهذا ما يُسمّى بـ(الوهميات)، إذ أنّ الدفق الذهني لا يقبل الحدود، ومن ضرورات المنطق هو التمييز بين تلكم الإدراكات، ورغم أن الفلاسفة الماديون على طول التاريخ لا يرتضون هكذا نوع من المفاهيم؛ لكنها تسير مع العقل ما دام للإنسان وجود **(الباحث)**.

[٤٣])الطباطبائي، محمد حسين: **أصول الفلسفة والمنهج الو اقعي، المجلد الأول**، تقديم وتعليق: مرتضى مطهري، ترجمة: عمار أبو رغيف، المؤسسة العراقية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص٦٤، ٤٨٥.

[٤٤])الشيرازي، صدر الدين محمد: **الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة، الجز الثالث من السفر الأول**، دار إحياء التراث العربي- بيروت، مكتبة لسان العرب، الطبعة الرابعة، ب ت، ص٢٨٠.

[٤٥])جمال نعيم: **جيل دولوزوتجديد الفلسفة**، مصدر سابق، ص٥٥.

[٤٦]) عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة، الجزء الأول**، المؤسسة العربية الدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص٧٩.

[٤٧])**القرآن الكريم**: سورة الصافات، الآية: ٦٤- ٦٥.

[٤٨]) **مؤسسة النور للثقافة والإعلام**، www.alnoor.se. article

[٤٩]) البيضاني، فراس عبد الجبار ثابت: **المرجعيات الفكرية والإجتماعية في الرسم العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠، ص٣٠، ٣١.

[٥٠]) _____: **الفن العراقي المعاصر**، الكتاب الأول فن التصوير، مصدر سابق، ص ٢٠٠.

[٥١]) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، دار الجاحظ للنشر- وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠، ص١٠٧، ١٠٨، ١١١.

[٥٢]) الثامري، عادل: **مباحث في اللغة والفلسفة**، إتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، ص٩٣، ٩٤.

[٥٣]) المياحي، ناصر سماري جعفر: **المعتقد الديني و أثره في الرسم العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠م، ص٢٢، ٥٢.

[٥٤]) الدراجي، أزهر داخل محسن: **الموروث الديني و أثره في الفن التشكيلي العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ص١٥.

المصادر كما وردت في متن البحث

١. دولوز، جيل وفيلكس غتاري: **ماهي الفلسفة**، ترجمة وتقديم: مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي- بيروت، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، ط/١، ١٩٩٧.

٢. جمال نعيم: **جيل دولوزوتجديد الفلسفة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، لبنان- بيروت، ط/١، ٢٠١٠.

٣. العقاد، عباس محمود: **أثر العرب في الحضارة الاوربية**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٤. كنط. عمّانؤيل: **نقد العقل المحض**، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت، ب ت.

٥. محمد قاسم: **المنطق الحديث ومناهج البحث**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩.

٦. النشّار، سامي: **المنطق الصوري منذ أرسطو حتى عصورنا الحاضرة**، دار المعارف- مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٦.

٧. الرفاعي، عبد الجبار: **مبادئ الفلسفة الإسلامية**، الجزء الثاني، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

٨. العجم، رفيق: **المنطق عند الغزالي في أبعاده الأرسطوية وخصوصياته الإسلامية**، دراسة تحليل، دار المشرق- بيروت، توزيع: المكتبة الشرقية- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

٩. ---------- **المنطقيات للفارابي، الشروح على النصوص المنطقية**، المجلد الثالث: حققها وقدم لها: محمد تقي دانش، إشراف: السيد محمد المرعشي، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، قم، ب ت.

١٠. الخطيب، محمد: **الفكر الإغريقي**، منشورات دار علاء الدين، مكتبة الإسكندرية، دمشق، ط/١، ١٩٩٩.

١١. إفلاطون: **محاكمة سقراط**، ترجمة: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠١.
١٢. كواريه، ألكسندر: **مدخل لقراءة أفلاطون**: ترجمة: عبد المجيد أبو النجا، مراجعة: أحمد فؤاد الاهواني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والنشر، ٢٠٠١.
١٣. أورو، سيلفان وآخرون: **فلسفة اللغة**، ترجمة: بسام بركة، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى ٢٠١٢.
١٤. أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
١٤. السهروردي. شهاب الدين: **حكمة الإشراق**، مراجعة وتقديم: إنعام حيدورة، دار المعارف الحكيمة، مكتبة قريش، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
١٥.ديكارت، رينيه: **إنفعالات النفس**، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط/١، ١٩٩٣.
١٦. فاروق عبد المعطي: **ديفيد هيوم الفيلسوف الأديب**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط/١ ١٩٩٣م.
١٧. برهييه، ميل: **تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس، القرن الثامن عشر**، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ترجمة: جورج طرابيشي- بيروت، ط/١، ١٩٨٣.
١٨. الشيرازي، صدر الدين محمد: **الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة**، الجز الأول، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠، دار إحياء التراث العربي.
١٩. برهييه، إميل: **تاريخ الفلسفة**، الجزء الخامس، القرن الثامن عشر، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ترجمة: جورج طرابيشي- بيروت، ط/١، ١٩٨٣.
٢٠. ليبنتز، ج. ف: **أبحاث جديدة في الفهم الإنساني (نظرية المعرفة)** ترجمة وتعليق: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار التوفيق النموذجية- مصر، الأزهر، ١٩٨٣.
٢١. نيتشه، فريديريك: **هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لاحد**، ترجمة: فيلكس فارس، الإسكندرية- مصر، مطبعة جريدة البصير ١٩٣٨، مكتبة إضاءات، ٢٠٠٠.
٢٢. نيتشه، فريدريك: **مولد التراجيديا**، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع- سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
٢٣. ماري شيفر، جان: **الفن في العصر الحديث الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا**، مطابع وزارة الثقافة، ب. ت.
٢٤. فرويد، سيغموند: **ما فوق مبدأ اللذة**، ترجمة: إسحق رمزي، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤.
٢٥. فوكو، ميشيل: **الكلمات والأشياء**، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت، ١٩٩٠، ترجمة: مطاع صفدي وسالم يفوت وآخرون، مراجعة: جورج زيناتي ومطاع صفدي.
٢٦. العزري، أحمد: **تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي- الجزائر، ٢٠١٢.
٢٧. جاك دريدا: **أحادية الآخر اللغوية**، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، ط١، ٢٠٠٨.
٢٨. الطباطبائي، محمد حسين: **أصول الفلسفة والمنهج الو اقعي**، المجلد الأول، تقديم وتعليق: مرتضى مطهري، ترجمة: عمار أبو رغيف، المؤسسة العراقية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.
٢٩. الشيرازي، صدر الدين محمد: **الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة**، الجز الثالث من السفر الأول، دار إحياء التراث العربي- بيروت، مكتبة لسان العرب، الطبعة الرابعة، ب ت.
٣٠. عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة**، الجزء الأول، المؤسسة العربية الدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
٣١. البيضاني، فراس عبد الجبار ثابت: **المرجعيات الفكرية والإجتماعية في الرسم العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.
٣٢. الثامري، عادل: **مباحث في اللغة والفلسفة**، إتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣٣. المياحي، ناصر سماري جعفر: **المعتقد الديني و أثره في الرسم العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.

٣٤. الدراجي، أزهر داخل محسن: **الموروث الحضاري و أثره في الفن التشكيلي العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.

العقل البشري وآليات الادراك للصورة

حيدر مهدي عبد الرسول
أ.م.د علي شريف جبر
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

من مواهب النعم اللاهية على الانسان تميزه عن باقي المخلوقات بنعمة العقل المدرك المتخيل والمتصور والمفكر والحافظ، فما اوجد لينا ضمن سياقات تضمين البحث الحالي رؤية تتشكل في تلخيص اشتغال اليات العقل البشري بكل جزئياته في كيفية ادراك الصورة الحسية وكيف يشتغل العقل عبر المدرك الحسي في استقباله لبعض الصور الخاطئة التي تقع ضمن التشوه المعرفي في ادراكها باعتبار ان العقل بلا ذاكرة او مخزون معرفي ليس بالإمكان ان يجد سبيله في نمذجته للصورة وادراكه في قراءتها والتعرف عليها لكن ارتباط المدركات الحسية وايصال صور ة الى الدماغ على انها حقيقية تعج تشوه معرفي في قراءتها بشكلها الحقيقي وذلك نتيجة الكم المعرفي الصوري الذي تشكلت عبر الاليات العقلية في تشكيلها وتعريفها مع ما تم ارساله اليها من قبل المحسوسات الادراكية للعالم الخارجي والتي تحتاج الى قراءات واعية مستفيضه في التعرف عليها وإعادة معرفتها بحقيقتها وجزئياتها بعد ان أحدثت الاليات العقلية مقاربات خاطئة نتيجة اشتغال معاكس في المخرجات التكوينية للصورة او الشيئيات حولنا.

الكلمات المفتاحية: - (العقل – الادراك – الصورة الخاطئة – الذاكرة – التشوه المعرفي)

مشكلة البحث

تشكل العديد من الظواهر في حياة الانسان جزءا مهما في نسق حياته العامة ذات تأثر وتأثير بين واقعيتها كظاهرة طبيعية وبعظها يتأثر بها الانسان نفسيا وتنبثق منها اختلاجات ادراكية غير متوقعة وذات معامل تأثير متنوعة ومتعددة ومتفرقة تميزها الحالة النفسة التي تنبثق تصورات الفرد عنها ، والتي ابتدأت مع الانسان من بداية نشأته ضمن نطاق انسجامه مع الحياة من الكهف حتى وقتنا المعاصر التي تميزت عبر حقبة طويلة زادت من المعرفة الادراكية عند الانسان مرورا بالتطورات الحاصلة والتحولات الممكنة في حياته زادت من سعة بودقة نطاق الشمولية الادراكية النفسية وما يتعزز منها من تصورات ظاهرية عبر أي محفز عشوائي بشكل مباشر او غير مباشر و التي شكلت جزءا من حياة الانسان الذي يشاهد العددي من الصور الوهمية المتنوعة التي يراها بين العديد من الظواهر الطبيعية الدخان الغيوم او أي تشكيلة أخرى مورفولوجية و اركيلوجية ومادية وتصل الى المكونات الكونية عبر الافاق البعيدة. اذا يتمثل العقل البشري الذي تميز به عن بقية المخلوقات على وجه الأرض باستدلالاته المنطقية وبراهينه الواقعية ويتوجه نحو التفكير السليم وينتج عنه الاحكان الصائبة بينا العقل لا يعد منفردا وحده بل يشكل ازدواجية لألية التفكير عبر نسق من احواس الادراكية لما حولها التي بدورها تستقبل وتعطي الإشارات الى العقل على تثبيتها كمعلومات عامة ومجزئة بين الخير والشر والضار والنافع والحقيقي والزائف، لكن غالبا ما تشكل الحواس عتبه أولى نحو الايهام البصري في ادراك المحسوسات حولنا وتحتاج الى ادراك عالي وقيم معرفية واعزه تستطيع ان تجزء وتفرد وتستنتج التفصيل بين ما ذكر حول الام والمهم والحقيقي والوهمي أي تشكل الحواس مع الية العقل عملية جدلية معرفية لتفضي فيما يستثمره الانسان ويقدمه كمعرفة حقه لذاته أولا والاستدلالات بها معرفيا الة العالم الذي حوله.اذا موردات العوامل النفسية لها اثرها البالغ في ادراكات العقل البشري التي تأثر بها عبر المحيط الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي تنبثق منه الكثير من الجدليات الذاتية حسب قدرة وتوجهات الفرد الشخصية وسعة انفتاحه الثقافي وما يتعلق بمحيطه الاجتماعي أعلنت عن التصورات الخاطئة والصور الساذجة التي تشكل حلقة من الاستنتاجات الخيالية والتخيلية عند الفرد، نتوجه نحو هذه الظاهرة لمعرفة إشكالية الادراكات العقلية في الاستجابة للمنبهات الحسية، فينتج هنا التساؤل التالي ماهي الاليات العقلية التي تؤدي لخلق الادراكات في نمذجة الصورة وتشكيلاتها وتعريفها؟

أهمية البحث والحاجة اليه

يهتم البحث الحالي في قراء كشفية لأليات العقل البشري في أدراكه للصورة عبر الأنماط الدماغية المتنوعة واشتغالاها عبر استقبالها حسيا مرورك للذاكر وإعادة تفكيكها وتركيبها وفق بعض الرؤية للنوازع الذاتية للفرد المتلقي والفنان.

هدف البحث

الكشف حول الاليات العقلية البشرية التي تؤدي لخلق الادراكات في نمذجة الصورة وتشكيلاتها وتعريفها؟

حدود البحث

الحدود الزمانية:- ٢٠١٠-٢٠٢٢

تحديد مصطلحات البحث: -

العقل:- في اللغة يكون بمعنى الحَجر والنُّهى أو يُطلق بمعنى المنع والحبس ويقال: اعتقل الرجل إذا حُبس[i].

اصطلاحا:- عندما يسمى عقلاً لأنه يعقل صاحبه عن التورط في المهالك، وجاء في "الامتاع والمؤانسة" للتوحيدي" أن احد سأله: ما العقل وما انحاؤه وما صنيعته؟ فجاء جوابه كشفا عن التقصير وإبرازا لأهميته الإنجاز والتوضيح والتمييز والتقريب وقد كان على هذا النحو:" بمثابة قوة اليه أبسط من الطبيعة ... وهو خليفة الله وهو القابل للفيض الخالص الذي لا شوب فيه ولا قذى[ii]

فلسفياً:- ان العقل: قوة في القلب تقتضي التمييز وإدراك حقائق الأشياء والماهيات وليس ظواهرها ويدرك ثانيا معاني عامة مثل الوجود والجوهر والعرض والعليّة والمعلوليّة والغاية والوسيلة والخير والشر[iii]

اجرائياً:- العقل هبة الخالق الذي ميز به بين الانسان وباقي المخلوقات الدابة، وجعل منه مدرك لما حوله عبر المدركات الحسية والاليات العقلية وكيف يستطيع ان يوظب حياته وينئ بنفسه نحو النجاة والتطور والاكتشاف والابتكار كا في قوله تعالى (وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ ۖ وَالنُّجُومُ مُسَخَّرَاتٌ بِأَمْرِهِ ۗ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ)[iv].

التصورات العقلية وادراكها

سِيَاقُ خَوْضِ اَلصُّورَةِ وَتَشْكِيلِهَا تَنْطَلِقُ عَبْرَ اَلذِّهْنِ مِنْ مُؤَثِّرَاتٍ خَارِجِيَّةٍ عَبْرَ اَلْحَوَاسِّ فَتُصَنِّفُ عَلَى أَنَّهَا ذَاتُ أَنْوَاعٌ مُتَنَوِّعَةٌ وَمُتَعَدِّدَةٌ لِصُورَةٍ ذِهْنِيَّةٍ اَلَّتِي يَتِمُّ تَخَيُّلُهَا مِنْ قَبْلُ اَلْفَرْدِ تَنْسَابُ إِلَى اَلْعَقْلِ عَبْرَ مَمَرَّاتِ اَلَّتِي تَتَمَثَّلُ عَبْرَ اَلصُّوَرِ اَلْبَصَرِيَّةِ اَلَّتِي تَعْتَمِدُ تَشْكِيلَ اَلْأَشْكَالِ مِنْ اَلْعَالَمِ اَلْخَارِجِيِّ ، وَالصُّورَةُ اَلصَّوْتِيَّةُ عَبْرَ حَاسَّةِ اَلْأُذُنِ وَأُخْرَى تَتَمَثَّلُ بِالشَّمِّ اَلَّتِي تَتَنَوَّعُ بَيْنَ اَلْأَطْعِمَةِ وَالرَّوَائِحِ اَلْمُتَنَوِّعَةِ تَنِيلُ حَيِّزًا مِنْ اَلذَّاكِرَةِ وَاسْتِقْدَامِ صُورَةِ مَا ذَاتُ تَعَلُّقٍ عَبْرَ هَذَا اَلْمُحَفِّزِ وَارْتِبَاطَاتِهِ اَلنَّفْسِيَّةِ إِذَا يُشِيرُ (آرمسترونج) بَانَ اَلصُّورَةَ لَا تَقْتَصِرُ فَقَطْ عَلَى اَلصُّوَرِ اَلْبَصَرِيَّةِ (*) Visual image لَكِنَّهَا تَتَمَثَّلُ عَبْرَ اَللَّحْنِ اَلَّذِي يُشَكِّلُ فِي عَقْلِ اَلْإِنْسَانِ صُورَةً سَمْعِيَّةً Auditor image وَمِنْ ثَمَّ يُمْكِنُ أَنْ نُطْلِقَ عَلَيْهَا صُورَةُ عَقْلِيَّةٍ هَذَا يُؤَدِّي بِنَا إِلَى اَلْقَوْلِ ، أَنَّ هُنَاكَ صُورَةٌ لَمْسِيَّةٌ Tactual وصورة ذوقية Gustatory وصورة شمية Olfactory[v].إِذَا هُنَاكَ تَمَايُزٌ فِي اِخْتِلَافِ اَلْخِبْرَاتِ اَلْحِسِّيَّةِ بَيْنَ اَلْأَفْرَادِ فِي اِسْتِلْهَامِ اَلْأَعْمَالِ وَاسْتِقْبَالِهَا حِسِّيًّا ، وَكَمَا تَخْتَلِفُ رُدُودَ اَلْأَفْعَالِ إِزَاءَ قِرَاءَةِ اِسْتِقْبَالِ اَلشَّكْلِ (اَلصُّورَةُ) وَفْقَ مُحَفِّزَاتٍ عَقْلِيَّةٍ اِنْفِعَالِيَّةٍ لَهَا خَلْفِيَّاتٌ ذَاتُ مُؤَثِّرَاتٍ نَفْسِيَّةٍ وَخِبْرَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ فَكُلٌّ مِنَّا يَرَى اَلْعَالَمُ كَمَا يَقُولُ (سُولُو) **" بِطَرَائِقَ مُخْتَلِفَةٍ عَلَى نَحْوٍ كَبِيرٍ وَذَلِكَ بِسَبَبِ تَنَوُّعِ اَلْوَسَائِلِ اَلَّتِي قَامَ كُلُّ مِنَّا مِنْ خِلَالِهَا بِتَكْوِينِ بِنْيَةٍ عَقْلِيَّةٍ خَاصَّةٍ لَدَيْهِ حَوْلَ اَلْعَالَمِ"**[vi]. بَيْنَمَا ذَا مَا عُدْنَا بِنَظْرَةٍ فَاحِصَةٍ حَوْلَ فِسْيُولُوجِيَّةِ اَلْإِبْصَارِ تَرَاهَا أَنَّهَا عَمَلِيَّةٌ بَصَرِيَّةٌ إِدْرَاكِيَّةٌ وَاحِدَةٌ عِنْدَ كُلِّ اَلْبَشَرِ لَا تَخْتَلِفُ وَبِالذَّاتِ فِي عَمَلِيَّةِ اَلْمُتَغَيِّرَاتِ اَلْبَصَرِيَّةِ هَكَذَا تَكُون اَلرُّؤْيَةُ (seeing) كَمَا عَرَفَهَا سُولْسُو (**يَتِمَّ إِنْجَازُ " تَحْقِيقِ " اَلرُّؤْيَةِ مِنْ خِلَالِ كُلٍّ مِنْ اَلتَّنْبِيهِ اَلْبَصَرِيِّ لِلْعَيْنِ ، وَكَذَلِكَ اَلتَّفْسِيرُ اَلْخَاصُّ لِلْإِشَارَاتِ اَلْحِسِّيَّةِ بِوَاسِطَةِ اَلْمُخِّ**) [vii].

- **الذاكرةُ والتذكّر واستقبال الصورة البصرية**

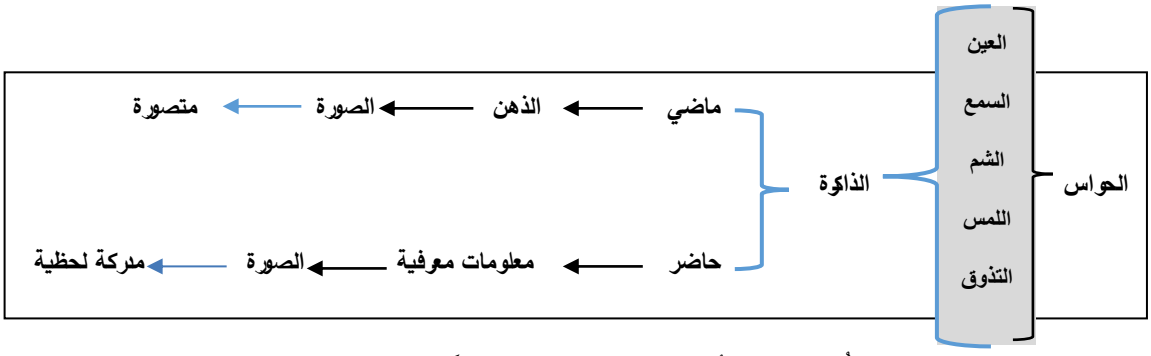
تَعْرِفُ اَلذَّاكِرَةُ وَفْقَ مَفْهُومِهَا اَلْعَامِّ عَلَى أَنَّهَا مَجْمُوعَةٌ مِنْ اَلنَّشَاطَاتِ اَلْعَقْلِيَّةِ وَالْمَعْرِفِيَّةِ اَلَّتِي يَحْتَفِظُ بِهَا اَلدِّمَاغُ عِنْدَ اِسْتِقْبَالِهَا عَبْرَ اَلْحَوَاسِّ مِنْ اَلْعَالَمِ اَلْخَارِجِيِّ ، وَيَتِمَّ اِسْتِرْجَاعُهَا عِنْدَ اَلْحَاجَةِ وَحَسَبَ اَلْمَوْقِفِ اَلْمُثِيرِ لِتَحْفِيزِ عَصَبِ اَلذَّاكِرَةِ وَاسْتَدْعَاهَا فِي اَللَّحْظَةِ اَلْآنِيَّةِ ، وَأَنَّهَا " **كُلُّ حِفْظٍ لِمَاضِي كَائِنٍ حَيٍّ فِي حَالَةِ هَذَا اَلْكَائِنِ اَلرَّاهِنَةِ**"[viii]. بِذَلِكَ يُقَدِّمُ لَنَا هَذَا اَلتَّعْرِيفِ مَحْمُولَاتٌ مِنْ نِتَاجَاتِ اَلْمَاضِي اَلْحَيَاتِيَّةِ وَمُرُورِنَا بِمُرْتَجِلَاتِ عُمْرِيَّةٍ كَثِيرٍ مَعَ سِعَةِ اَلِانْفِتَاحِ اَلْقَائِمِ وَتَرْتَبِطُ بِذِكْرَيَاتٍ تَتَجَلَّى بَيْنَ اَلْأَمْكِنَةِ اَلْأَحْدَاثِ وَالْأَشْخَاصِ وَمَا تَحْتَمِلُ اَلْمَسِيرَةُ اَلْحَيَاتِيَّةُ مِنْ تَجَلِّيَاتٍ وَاسِعَةٍ ، إِذْ تَعُدُّ اَلذَّاكِرَةُ بِوَصْفِهَا أَدَاةَ خَزْنٍ تَحَمُّلِ اَلْكَثِيرِ مِنْ اَلْمَضَامِينِ وَالتَّجَارِبِ ، تَنْشَطُ عَبْرَ اَلْعَقْلِ اَلْإِنْسَانِيِّ عِنْدَ مُرُورِهَا بِحَالَةٍ تُثِيرُهَا اَلْحَوَاسُّ تَسْتَدْعِي اِسْتِرْجَاعَهَا لِلَحْظَةٍ آنِيَّةٍ لِتَحُلَّ تَصَوُّرَ مَا قَارِبٌ وَطَابَقٌ بَيْنَ مَا مَضَى مَخْزَنٌ وَمَا أُسْتُدْعِيَ حَاضِرًا هَذِهِ اَلْحَالِيِّ تُدْعَى " **بِالتَّذَكُّرِ" أَيَّ عَمَلِيَّةٍ جَدَلِيَّةٍ قَائِمَةٍ بَيْنَ هَذَيْنِ اَلطَّرَفَيْنِ ذَوَاتِهَا أَهَمِّيَّةً بَالِغَةً اَلْإِثْرَاءِ فِي لَحْظَةِ مَا فِقْدَانُ إِحْدَاهُمَا تُشَكِّلُ اِنْكِسَارًا كَبِيرٍ فِي**

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عَمَلِيَّاتِ اَلْعَقْلِ اَلْبَشَرِيِّ وَتُشَكِّلُ اِضْطِرَابًا نَفْسِيًّا كَبِيرًا ، إِذْ يَتَّجِهُ أَرِسْطُو حَوْلَ تَعْرِيفِ اَلذَّاكِرَةِ بِأَنَّهَا " تَرْتَبِطُ بِالِانْفِعَالِ اَلنَّفْسِيِّ عِنْدَ اِسْتِدْعَاءِ شَيْءٍ مَا"[ix] .

نَعُودُ قَلِيلاً إِلَى كُوجِيتُو دِيكَارْتْ (أَنَا أُفَكِّرُ إِذًا أَنَا مَوْجُودٌ) وَنَحِيلِهَا نَحْوَ اَلتَّالِي :

١. أَنَا أَرَى – أَسْمَعُ – أَلْمِسُ – أَشُمُّ – أَتَذَوَّقُ إِذًا أَنَا أَبْصَرَ؟ اَلصُّورَةُ اَلْبَصَرِيَّةُ لَمْ تَعُودَ حِكْرًا



عَلَى حَاسَّةٍ وَاحِدَةٍ وَهِيَ اَلْعَيْنُ بَلْ هُنَاكَ أُسُسٌ مَنْطِقِيَّةٌ لِلصُّورَةِ اَلْبَصَرِيَّةِ بِالْإِمْكَانِ أَنْ تُصْبِحَ جَمِيعُ اَلْحَوَاسِّ عِبَارَةً عَنْ صُورَةٍ بَصَرِيَّةٍ؟ كَيْفَ ذَلِكَ ؟ ، إِذَا مَا أَمْعَنَا لَيْسَ اَلنَّظَرُ لَكِنَّ اَلْإِدْرَاكَ بِأَنَّ اَلذَّاكِرَةَ تُشَكِّلُ عُنْصُر وَمِحْوَر أَسَاسِيّ اَلرَّابِطِ بَيْنَ هَذِهِ اَلْحَوَاسِّ لِتَتَّجِهَ بِهَا إِلَى أَنْ تَصْدُرَ صُورَةٌ بَصَرِيَّةٌ مَا فِي نِهَايَةِ اَلْمَطَافِ عَبَّرَ أَنَّ اَلذَّاكِرَةَ تُشَكِّلُ صُورَةً جَوْهَرِيَّةً فِي اَلْإِدْرَاكِ خِلَال تُمَيِّزُهَا فِي اَلرَّبْطِ بَيْنَ اَلْمَاضِي وَالْحَاضِرِ لِتُشَكِّلَ اَلْمُسْتَقْبَلَ اَلْحَالِيَّ ، بِذَلِكَ لَا يَقْتَصِرُ اَلْإِدْرَاكُ عَلَى مَا تُشَاهِدُهُ اَلْعَيْنُ فَقَطْ فَالنَّشَاطُ اَلْإِدْرَاكِيّ لَيْسَ مَعْزُولاً عَنْ غَيْرِهِ مِنْ اَلنَّشَاطَاتِ اَلْمَعْرِفِيَّةِ ، حَتَّى تَتَّجِهَ بِهِ اَلنَّشَاطَاتُ نَحْوَ اَلْمَاضِي وَالْحَاضِرِ لِلَحْظَةِ اَلْآنِيَةِ ، وَالْمُسْتَقْبَلُ اَلَّتِي تَتَمَثَّلُ بِالتَّنَبُّؤِ وَالِاسْتِبَاقِ [x]. (رودولف ارنهايم)* لَهُ رَأْيٌ خَاصٌّ يَتَمَثَّلُ فِي اَلْإِدْرَاكِ بِمَعْنًى أَوْسَعَ إِذَا يَنْبَغِي أَنْ يَشْتَمِلَ أَيْضًا عَلَى صُورَةٍ عَقْلِيَّةٍ وَكَذَلِكَ عَلَى اَلْعَلَاقَاتِ اَلْمَوْجُودَةِ بَيْنَ هَذِهِ اَلصُّوَرِ وَعَمَلِيَّاتِ اَلْمُلَاحَظَةِ اَلْحِسِّيَّةِ ، أَزَاحَ (اَرْنِهَايِمْ) اَلِلِّثَامُ عَنْ مَحْدُودِيَّةِ اَلْإِدْرَاكِ بِاشْتِرَاطَاتِ وُجُودِ (صُوَرٌ عَقْلِيَّةٍ) و (عَمَلِيَّاتُ وَمُلَاحَظَةٌ حِسِّيَّةٌ) عَلَى أَنْ تَحْتَوِيَ عَلَى عَلَاقَةٍ تَرَابُطِيَّةٍ هَذَا مَا شَكَّلَ أَزَاحَهُ وَاسِعَةً لِلْخَيَالِ فِي مَفْهُومِ ظَاهِرَةِ اَلْبَارِيدُولِيا لِوُجُودِ صُورَةٍ عَقْلِيَّةٍ مُشَابِهٍ لِلْمُدْرِكِ اَلْحِسِّيّ قَارَبَتْ بَيْنَ مَخْزُونِ اَلذَّاكِرَةِ وَإِحَالَتِهَا إِلَى شَكْلٍ ذُو مَعْنًى فِي أَصْلِ اَلْمَادَّةِ يَعُدْ صُورَةً خَاطِئَةً ، كَمِثَالٍ لِذَلِكَ مُقَارَبَةَ وَجْهِ إِنْسَانٍ مِنْ تَشْكِيلِ صُوَرِي عَلَى حِجَارَةٍ هُنَا يَكْمُنُ اَلْأَشْكَالُ عَبْرِ اَلْمُقَارَبَةِ فِي ذَاتِ اَلْمَعْنَى إِذَا مَا فُصِلَتْ وَتَمَّ تَفْكِيكُ اَلْمَعْنَى أَنَّ اَلْإِنْسَانَ كَائِنَ حَيّ وَالْحِجَارَةِ جَمَاد أَصَمّ ، وَمَا شُوهِدَ مُقَارِبٌ لِتَفْصِيلَاتٍ حَرَكِيَّةٍ وَلَيْسَ مُطَابِقًا لِلْمَفْهُومِ اَلسَّائِدِ لِتَفَاصِيلِ اَلْوَجْهِ اَلْبَشَرِيِّ عِلَلاً صَعِيدِ اَلْجَانِبِ اَلْفِسْيُولُوجِيّ وَالتَّشْرِيحِ اَلْجَمَالِيّ وَالْخَوَاصّ اَلْفِسْيُولُوجِيَّةِ لِلْكَائِنِ اَلْحَيّ وَغَيْرِهَا اَلَّتِي تَتَمَثَّلُ بِالْحَرَكَةِ وَالْإِحْسَاسَاتِ اَلتَّعْبِيرِيَّةِ ، إِذَا تَتَمَثَّلُ بِالْخُرُوجِ بَعِيدًا عَنْ وَاقِعِيَّةِ اَلْمَوْضُوعِ فِي تَمْثِيلِ لِتَجْسِيدٍ وَبِنَائِيَّةٍ بَيْنَ اَلْوَاقِعِ وَالْمُتَمَثِّلِ اَلْمُجَرَّدِ وَالْخُرُوجِ خَارِجَ بِنْيَةِ اَلنَّصِّ وَالِابْتِعَادِ عَنْ اَلْهُوِيَّةِ اَلَّتِي يَسْتَصْدِرَهَا بِكَيْفِيَّتِهِ اَلْمُشْكِلَةِ لِتَرْكِيبَتِهِ اَلْجُسْمَانِيَّةِ .وَعَبَّرَ عَوْدَتَنَا إِلَى مَخْزُونِ اَلذَّاكِرَةِ اَلَّذِي يَحْمِلُ أَشْكَالاً تَصْنِيفِيَّةً تَحَدَّثَ لَهَا مُتَغَيِّرَاتُ عَبْرِ بَعْضٍ مِنْ اَلْقُوَى اَلْمَحَايِثَةِ اَلْمُحِيطَةِ فِي اَلْمَنْظُورِ اَلْخَارِجِيّ ، أَوْ عَالَمٍ مَادِّيّ سَنَتَّجِهُ نَحْوَ آلِيَّاتِ اِسْتِمَالَةٍ وَانْتِزَاعٍ فِي بِنْيَةِ اَلشَّكْلِ عَبْرَ بَعْضٍ مِنْ اَلِاسْتِجَابَاتِ لِلْأَشْكَالِ اَلْخَارِجِيَّةِ اَلَّتِي تُحَاوِلُ أَنْ تَجْعَلَ مِنْ اَلشَّكْلِ أَمَّا أَكْثَرُ بَسَاطَةٍ أَوْ تَعْقِيدًا وَيَقَعُ بَيْنَ مَعْلُومِينَ أُمَّا اَلْمُحَاوَلَةِ لِتُخَلِّصَ مِنْ بَعْضِ اَلْجُزْئِيَّاتِ وَالْمُؤَثِّرَاتِ اَلْحَاصِلَةِ وَالِاتِّجَاهِ نَحْوَ اَلتَّبْسِيطِ وَالِاخْتِزَالِ أَوْ تَكُونُ مُحَمَّلَةً بِكَمٍّ هَائِلٍ مِنْ اَلدِّقَّةِ فِي تَوْصِيفِ اَلشَّكْلِ ، يَتَّخِذَ اَلِاتِّجَاهُ اَلْآخَرُ اَلنُّزُوعَ مَحْوَ اَلِاحْتِفَاظِ بِالْخَصَائِصِ اَلْمُمَيِّزَةِ لِلنَّمَطِ عَكْسَ اَلِاتِّجَاهِ اَلْأَوَّلِ اَلَّذِي يُحَاطُ اَلْفِكْرُ فِي اِسْتِلْهَامِ اَلْمَوْضُوعِ أَوْ كَمَا لَهُ فِي مَكْنُونَاتِ اَلذَّاكِرَةِ مَعَ اَلْإِدْرَاكِ وَالْخَيَالِ ، تَقُومَ هَذِهِ اَلْعَمَلِيَّةِ اَلْمَعْرِفِيَّةِ بِعَمَلِيَّتَيْنِ مُزْدَوِجَتَيْنِ ، فَهِيَ تُلَخِّصُ اَلْأَشْكَالَ اَلْمُدْرِكَةِ وَتَحَوُّلِهَا إِلَى أَبْسَطِ تَكْوِينَاتِهَا وَأَكْثَرِ اِنْتِظَامًا ، ثُمَّ أَنَّهَا تَقُومُ كَذَلِكَ – فِي اَلْمُحَافَظَةِ عَلَى هَذِهِ اَلْخَصَائِصِ اَلْجَوْهَرِيَّةِ لِلشَّكْلِ [xi] .بِذَلِكَ تَعُدْ اَلذَّاكِرَ حَقْلاً مَعْرِفِيًّا مُهِم هَذَا يَأْتِي عَبْرَ نَظَرِيَّةِ اَلْمَعْرِفَةِ عِنْدَ اَلتَّجْرِيبِيِّينَ اَلَّتِي لَهَا اِرْتِبَاطًا وَثِيقًا بِالْحِسّ عَبَّرَا اَلْفَهْمُ اَلسَّائِدُ مِنْ اِرْتِبَاطٍ بِالْحِسِّيَّاتِ ، إِذْ يُشِيرُ توماس هوبز (Thomas Hobbes)* **"الى ان الذاكرة نوعٌ من الأدراك الحسيّ"xii**. لَهَا اَلِارْتِبَاطُ اَلْوَثِيقُ بِالْمَاضِي لَا بِالْحَاضِرِ وَتُشَكِّلُ نَوَاةٌ مَعْرِفِيَّةٌ مُهِمَّةٌ عَبْرَ اَلْخَزِينِ مِنْ اَلْأَحْدَاثِ اَلزَّمَانِيَّةِ وَالْمَكَانِيَّةِ تَرْتَكِنُ فِي بِنْيَةِ مَخْزَنِ اَلذَّاكِرَةِ فِي دِمَاغِ اَلْإِنْسَانِ ، تُطْلِقَ بَوَادِرَهَا اَلصُّورِيَّةَ عِنْدَ اَلِاصْطِدَامِ بِمُنَبِّهٍ مَا يَتَمَثَّلُ بِالْحَوَاسِّ اَلْخَمْسَةِ حَتَّى يَسْتَرْسِلَ بِالْإِتْيَانِ مَا هُوَ مِنْ اَلْمَاضِي (اَلذَّاكِرَةُ) إِلَى (اَلتَّذَكُّرُ) **وَيَتَمَثَّلُ صُورَتَهُ بِمُجَرَّدِ أَنْ يَعْرِضَ لَهُ فِي مَكَانٍ مُشَابِهٍ لِلْمَكَانِ اَلْأَصْلِ اَلَّذِي حَدَثَتْ فِيهِ اَلتَّجْرِبَةُ اَلْأُولَى** [xiii].كَمَا يَتَمَثَّلُ رَأْيٌ آخَر عِنْد هِيُومْ حَوْلَ اَلصُّورَةِ اَلَّتِي يُعِدُّهَا بِأَنَّهَا لَا يُمْكِنُ أَنْ تَحْمِلَ خَوَاصُّ اَلصُّورَةِ اَلْأَصْلُ ، مَا عَدَى اَلْمَشَاعِرَ وَالْإِحْسَاسَاتِ تَبَقَّى أَمِينَة لِلْأَصْلِ وَبِهَذَا فَإِنَّ هِيُومْ يُولِي أَهَمِّيَّةً كَبِيرَةً إِلَى ذُو عُلُوّ مِنْ اَلشَّأْنِ اَلْمُرْتَبِطِ بِالْحِسِّ إِلَى لَهَا رَوَابِطِهَا مَعَ اَلْعَالَمِ اَلْخَارِجِيّ عَبْرَ اَلْمُسْتَقْبِلَاتِ مِنْ اَلْحَوَاسّ وَيُضْعِفُ مِنْ اَلصُّورَةِ

اَلْمُتَخَيَّلَةِ اَلَّتِي قَدْ تَفَقَّدَ جُزْءٌ مِنْ حَقِيقَتِهَا عَبْرَ اَلزَّمَنِ ، إِذْ يَرَى هِيُومْ أَنَّ فِي " **مَشَاعِرِنَا وَمَا لَحِقَنَا مِنْ اِنْفِعَالَاتٍ فِي اَلْمَاضِي ، فَإِنَّ فِكْلَاتْنَا تَكُون مِرْآةً أَمِينَة وَهِيَ تُنْسَخُ مَوْضُوعَاتُهَا بِكُلِّ صِدْقٍ ، وَلَكِنَّ اَلْأَلْوَانَ اَلَّتِي تَسْتَعْمِلُهَا تَبْدُوزَاوِيَةً بَاهِتَةً مَتَّىْ قَارَنَاهَا بِتِلْكَ اَلَّتِي اِصْطَبَغَتْ بِهَا إِدْرَاكَاتنَا اَلْأَصْلِيَّة**"[xiv]. إِذًا مِنْ أَهَمِّ اَلْمَرْجِعِيَّاتِ اَلْحِسِّيَّةِ هِيَ اَلذَّاكِرَةُ اَلَّتِي تُعَدُّ ذَاتَ اِرْتِبَاطٍ وَثِيقٍ بَيْنَ اَلْحَوَاسِّ ، وَبِمَا أَنَّنَا إِزَاءَ اِرْتِبَاطِنَا فِي مُحِيطٍ مِنْ اَلْعَالَمِ اَلْمَادِّيِّ وَتَشْكِيلَاتِهِ لِمُتَنَوِّعَةِ وَالِانْفِتَاح اَلْوَاسِعِ وَالْكَبِيرِ تَبَقَّى اَلذَّاكِرَةَ اَلْوَحْدَةَ اَلْأَمِينَةَ فِي تَعْزِيزِ قَابِلِيَّاتِنَا عَلَى اَلِاسْتِمْرَارِ وَالتَّوَاصُلِ وَالْإِدْرَاكِ وَالْفَهْمِ وَتَعْزِيزِ اَلْفَهْمِ وَإِرْسَاءِ اَلْمَعْنَى بَيْنَ مَا تَمَّ مَعْرِفَتُهُ حِسِّيًّا وَقَوْلَبَتُهُ فِي اَلذَّاكِرَةِ وَاسْتِخْدَامِهِ فِي آنِيَتِهِ اَللَّحْظِيَّةِ وَالتَّعَامُلِ مَعَ اَلْمُحِيطِ عَبْرَ هَذِهِ اَلْآلِيَّةِ اَلْعَقْلِيَّةِ اَلْمِيكَانِيكِيَّةِ فِي صَيْرُورَةِ اَلْحَيَاةِ اَلْعَارِمَةِ . بِنَاء عَلَى آلِيَّاتِ اَلذَّاكِرَةِ وَالتَّذَكُّرِ فَإِنَّ هَذِهِ اَلْعَمَلِيَّةِ تَنْتَقِلُ نَحْوَ مِحْوَرٍ أَسَاسِيٍّ وَمُهِمٍّ يُنْتِجُهُ اَلْعَقْلُ اَلْبَشَرِيُّ حَتَّى تَتِمَّ اِسْتِخْرَاجَ اَلْمَعْنَى أَلَّا وَهُوَ (اَلتَّفْكِيرُ) اَلَّذِي يَعُدُّ اَلْمِحْوَرُ اَلْأَسَاسِيُّ بَعْد عَمَلِيَّةِ اَلذَّاكِرَةِ لِأَنَّهُ يُقَدِّمُ اَلنِّتَاجُ اَلنِّهَائِيُّ لِمَوْضُوعَةٍ مَا لَا تَتِمُّ إِلَى عَبْرِ اَلْمُعَالَجَةِ اَلَّتِي يُنْتِجُهَا اَلْفِكْرُ وَآلِيَّةُ اَلتَّفْكِيرِ اَلَّتِي نَنْتَقِلُ إِلَيْهَا عَبْرِ اَلتَّضْمِينَاتِ اَلتَّالِيَةِ .

أنماط التفكير النفسية Thinking Styles psychological

-**التفكير (Thinking):-** يعرف التفكير حسب معجم المعاني الجامع على انه " إعمال العقل في مشكلة للتواصل إلى حلها[xv]. اذا نحن إزاء عملية معرفية أخرى تشتغل على الية جمع ما بين هو مستقبل (محسوس) وما هو متذكر (مخزون) بعد نشاط عقلي متميز عن باقي المخلوقات وعبر الجذر الأساسي للخالق في تركيب الدماغ المعقد بعض الشيء باستطاعته ان يحدث جدل قائم بين عمليتي الاستقبال والمخزون ليفضي حول إيجاد نتائج تسم بمعنى اكثر عقلانية يقدم نتاج يتلاءم مع سعة الفهم لهذا الكائن المتطور، بينما علماء النفس لهم رؤية تعريفية أخرى حول الجدل الفكري " **اذ ان البعض يعتبروه سلوك داخلي يهدف الى حل المشكلات ، بينما يعتبره البعض الاخر إدراك للعالم من حولنا**"[xvi]. اذا يجمع بين محورين السلوك الداخلي المنضوية وفق الذاكرة والادراك للعالم الخارج وهنا يشكل نواة أخرى ذات أهمية كبرى هي التجربة والعملية الإبداعية التي تنتج من التفكير ليست عملية جمع بين محورين الى ان تقدم نتاج فق رؤى ذات معايير قيمة تتشكل وفق الخبرة والتجربة عند هذا الكائن البشري لتفضي بتقديم نتاج فكري جديد من العال الخارجي عبر مهارات متنوعة يتعلمها في مسيرة حياته اليومية القائمة على التعلم والتجربة والاختبار والقراءة الاستماع ... التي يشير اليها جون لوك في احدى اراءه حول التفكير بأن "**القراءة لا تمد العقل إلا بالمعرفة ، أما التفكير فهو الذي يجعل ما نقرأه ملك لنا**"[xvii]. إذا تشكل عملية معالجة للمدخلات الحسية التي تستقبلها الحواس وانعكاسها مع مخزن الذاكرة استرجاع المعلومات السابقة عبر عملية واعية تتسم بالخبرة والحدس والتجربة تسهم في بلورة مهارات التفكير لنتاج محتوى بين المنطوق او المكتوب او المصور او المستمع حسب الحاجة التي يشتغل عليها المرء، لكن هذه العملية الفكرية يعزوا علماء النفس انها ذات تنوع لا تركن الى فئة ثابته او احدية وهنا يعد هذا شيء بديهي عبر المخالفات الفردية عند الأشخاص باعتبار أنماط التفكير مختلفة ومتنوعة بين فرد واخر وما ينتج عنهم من تصرفات مختلفة لذلك نتجه لمعرفة أنواع هذا التفكير.

-ماهي أنواع التفكير وفق رؤية علم النفس؟

أكتَشَف العديد من علماء النَفسّ والفلاسفةّ منذُ مدةٍ طويلةّ أن التفكير لا يتمثل بنوع واحدً فقط بل يتسم بعدةّ أنواعّ اشكال يتمثل التفكير بما يأتي: -

١. التفكير الإدراكي.
٢. التفكير المفاهيمي.
٣. التفكير الناقد.
٤. التفكير الانعكاسي.
٥. التفكير الإبداعي.
٦. التفكير غير الموجه أو السلبي.[xviii].

ما يُعنى في دِراسةّ البَحث الحالي تَناول **التَفكيرّ الإبداعي (Creative Thinking)**:- اتخذ هذه التسمية اذا تعد انها مغايرة لفهم التفكير بشكله الاحادي معنى(الإبداعي) الاتيان بما هو جديد مختلف لايركن لثابت بما يسمى التفكير (خارج الصندوق) البحث في رؤية الأمور التي لا تتسم بالوضوح وفهمها وادراكها تقديم ابتكار جديد غير تقليدي يقع ضمن مفهوم حل مشكلة ما أي ليست مشكلة بقدر تعلق الفهم في معنى هذه العبارة لكن كل ما ينتج من مخاض جديد يعد في فهمها مشكلة يجب ان تحل باي طريقة تتخذ ، وهنا يتقدم الحل بشكل ابداعي متفرد ، فان التفكير الإبداعي وفق رؤية (**مارك رونكو**)* في الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية السلوكية عام ٢٠٠١م تشير الى " **ان التفكير الإبداعي**

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يعتمد ايضاً على الذاكرة والمعلومات المخزنة ، اذا ان بعض الإنجازات الإبداعية تعتمد على سنوات الخبرة"[xix]. ويحتوي التفكير الإبداعي أيضا على قنوات متنوعة ومتعددة في هذا الصدد منها التفكير الإبداعي التباعدي الذي استخدمه بيكاسو واينشتاين وموزارت واذا تعد مهارات التفكير التباعدي مؤشرات موثوقة على الاصالة في المهمات [xx].

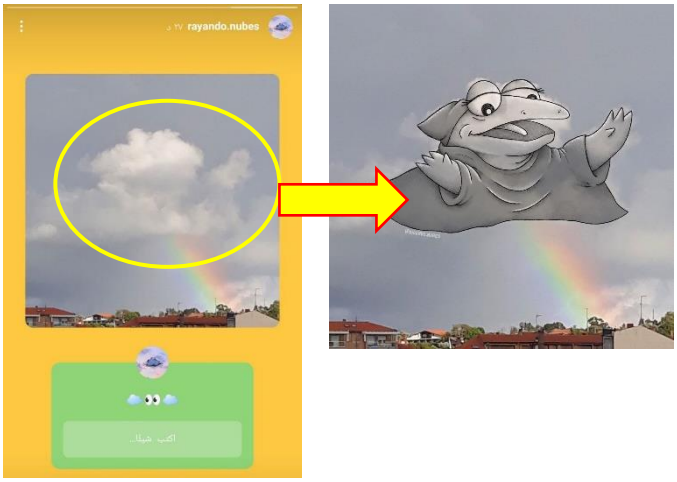
اذا يتمثل التفكير الإبداعي التباعدي في الخوض في عموميات غير محددة ويعدُ شكلاً من أشكال حل المشكلة عبر الايجاز في تقديم عمومية الإجابة لا بشكل دقيق ، و إذ أشرنا حول رؤية ظاهرة الباريدوليا نجد في عموميات الإجابات والمصادر انها تتجه نحو رؤية الاشكال في السحب وبعض اغصان الأشجار وما شاكل ذلك ، لا ينتهي الحد الى هذا المطاف بل يوجد تفكير تقاربي هنا يستطيع الفرد ان يقدم إجابة صحيحة او تقليدية لكن اذا م اجمعنا بين مفهومين التباعدي و التقاربي نلاحظ انها يقدمان نفس النتائج و التصور في الموضوع ، بينما هناك سبل للتفكير التباعدي وفق النظرية الإبداعية هنا تختلف سياقات ما يُقَدَمّ وذلك لخوضها في نمذجة الفروق الفردية والدخول في جزئيات لها تعدديتها الفكرية تتمثل بين الطلاقة (عدد الأفكار المطروحة) والاصالة (عدد الافكار الفريدة او غير المألوفة) و المرونة (عدد الفئات المختلفة والتي يمكن ان تصف فيها الأفكار) تتمثل جميعها وفق الاشكال التالية(٣،٤،٥)[xxi]. استطاع كل من (كيرسي وبيتس Kiersey,D.& Bates.M) ان يطور بعض من اختبار الفروق الفردية وتم تقديمها وفق التصنيف التالي (**انطواء-إنبساط ، وحس-حدس ، وتفكير-شعور ، وحكم-ادراك**)[xxii]. فتفصح هذه الفروق حول الية التفكير عند الشخص وميوله الفردية الذاتية بتصرفاته على المستوى الشخصي وما يُقدم من نِتاجٌ جَمالي على المستوى الإبداعي عند الفنان اذا ما اتجهنا نحو (إنطوائي-انبساطي) يتبين ان هذا الشخص يحمل شقين في نفس الان لكن كيف قد تجده انطوائي اجتماعيا و اكثر انفتاحا ، انبساطي ابداعيا، ونجد الحسي ذو نباهة دقيقة واكثر نشاطاً وعملياً في محور معين في حياته بينما الجانب الحدسي يكون اكثر دقه لأنه يتجه نحو الابتكار ، اذ يجد الحسي الالتفاتة نحو المشاعر واستشعارها عند الاخرين من حزن او فرح او غيرها ، اما المفكر لايركن الى راي ثابت انما يتجه نحو استجماع ما خُزَنّ في الذاكرة ويتحول الى أداة تفكير لتقدم نتاج جديد يفضي عن المخزون ويقدم ما نَتَجَ عن الفكرة يتأثر بما يشعر وما يميل هذا الشخص التي تكون مترامية بين (الفرح و الحزن والغبطة والشغف الانطواء الانفتاح نحو المجتمع ...)[xxiii]. في سياق اخر يتناول (مالكوم جلادويل) حول مفهوم قوة (التفكير بدون تفكير) يضع ارجحية دافعة حول تقييم شخص لموقف ما بسرعة بديهية يتساوى طردياً مع دقة صياغة التقييم الذي يتضمن فترة زمنية مطولة لاتخاذ القرار **"فالنظر في العالم المدرك يؤدي بنا الى اللامدرك"**[xxiv] وهنا يتحقق اذا ما اسقطها على جانب ظاهرة الباريدوليا المعنى الحقيقي لاتخاذ مفهوم قراءة الشكل بصورة سريعة وفهمه على انه مقارب لشيء كان (جماد او حي) ما وخصوصاً اذا كان على مسافة بعدية ما، اذا يتم التحقق وفق نسق ومنظور زمني يندرج ضمن نفس النتائج للمشاهدة فعملية القرب والبعد بصرياً لها تأثيرها الطردي في متغير الحالة بالإضافة الى ذلك هناك سمة أخرى تتكون عند فرد ما وهي الثقة المطلقة بحواسه دون أفراط في الية التدقيق بل الجزم السريع على متبنيات الحالة ومحققاتها ظرفياً ، وهنا يتوسم لنا ان هذا الفرد يعد مميزاً لأنه مهتم باستقبال الأنماط باحثا في الأشياء أي بعيدا عن النظرة السطحية .

التفكير الخاطئ في الباريدوليا (تشوه معرفي) Wrong Thinking

وفق اغلب التعريفات للتفكير تدل على انها عمليات عقلية تصب في مصلحة الانسان لحل مشكلة ما او انشاء عملية إبداعية جديدة او تعكس بعض من الأعماق الشعرية النفسية التي يتصرف بها الفرد لكن الان نحن إزاء منحا اخر اتصف بمفهوم (التفكير الخاطئ) يُعَد التفكير عنصر مهم في عمليات البناء العقلية والمعرفية عب امتلاكها من قبل الانسان لأنه يشار الية بالتفكير العقلاني بعيدا عن بقية الكائنات الحية من الحيوانات ويكمن سر الاختلاف عند الانسان الذي عرفه السيد " بأنه قدرة من القدرات العقلية التي تميز الانسان عن بقية الكائنات الحية التي لا تستخدم الرموز والمفاهيم"[xxv] وكما انه يؤثر ويتأثر عبر العمليات المعرفية الأخرى التي لها الارتباط بعمليات

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الادراك والتصور والذاكرة والتذكير حيث يؤثر ويتأثر بالجوانب الشخصية والعاطفية والاجتماعية[xxvi].وفق هذا التعريف لعملية التفكير عند الانسان التي تكون خاضعة لنظم معرفية وقدرات ادراكية واعية عالية وتعمل على معالجة بعض المشكلات وإيجاد شبل حلها وتقويضها وانبساطها وطرحها عللا بناءات تركيبية مغاير وفق ما تستدعي الحالة والموقف الذي يتمظهر وفق المكون الاجتماعي او الثقافي والسياسي والاقتصادي والاهم منها الجمالي الذي تصف هنا بالابتكار والابداع رغم كل هذه العمليات الا انه يقع في المحظور منها وهو خطأ التفكير وبعض من التشوهات المعرفية (كيف؟) و(لماذا؟) بما اننا أشرنا سابقاً ان الانسان يؤثر ويتأثر بالعمليات الادراكية والشعورية والمحيط البيئي وبعض الارهاصات التي قد تكون منذ الطفولة لها انعكاساتها الواضحة بان تجعل من الأفكار تتسم بالخطأ وتقدم تشوه معرفي، وبعضها يكون ملازماً للفرد في تحديد هويته الاسلوبية وتوجهه العام نحو شيء ما على المستوى المعرفي او المستويات الحياتية الأخرى من الارتباطات الاجتماعية والثقافية والسياسية ...، هنا قدم (Beck) مصطلح التفكير الخاطئ(التشوه المعرفي) وقدم تعريفه لها" **بأنه الادراك الخاطئ لأحداث الحياة والذي يمكن ان يؤدي الى الاضطراب النفسي ، كما بين بيك أن جوهر النموذج المعرفي للاضطراب النفسي يقوم على الفكرة أو الصورة الخاطئة التي يشكلها الفرد حول ذلك الحدث**"[xxvii].



لم تركن الية التفكير الخاطئة نحو التوجه المحيطي فقد بل استطاع (beck) ان يقسمها من حيث المبدأ الى قسمين اختص الأول منها بمحتوى التفكير لدى الفرد التي تتفرع منها عدة تفرعات لها الارتباط بالتجرد الفردي الذاتي وأخرى تتمثل حول رؤية العالم بعامته او التطلع نحو رؤية المستقبل ، اذا تجد التوجهات الفكرية وما ينتج عنها ارهاصات جدلية قائمة في ذاتية الفرد مثال ذلك الرؤية الإبداعية عند الفنان وكيف يتطلع بالتعبير الجمالي لموضوعة ما ويجعل منها متغير لأصلها ويلحقها بالتحول الفكري الإبداعي وهذا ما نجده عند اغلب فنانين الباريدوليا المعاصرين لا يركن الى استقبال مقاربات الشكل بل يتجه الى الرؤية المجتمعية ويحاول ان يجد صيغ تستنطق التفكير الذاتي والفردي لفئات ما قد يستنبط منها فكرة ما او تبلور من تجديد لفكرته فتكون في المحصلة النهائية يقدم جدل فكريا جماليا ابداعياً غير محدود كمثال فنانة الباريدوليا(**مونس أسينسيو Monse Ascencio**) (**الشكل**٦). بينما الاستدلال الاخر للأفكار التي اطلق عليها بالأفكار التلقائية Automatic Thoughts التي تشمل (الاستنتاج التعسفي ، التجريد الانتقائي ، المبالغة في التعميم التضخيم والتهوين ، الشخصنة ، العنونة ، تفكير الكل أو اللاشيء، التفكير الكارثي، الاستدلال الانفعالي الينبغيات)[xxviii]. بما يختص بموضوعة البحث الحالي سنجد هناك توجهات نفسية ودوافع سلوكية لها الأثر الكبير في تقدم صور لبعض الظواهر ذات متغيرات بعضها يتخذ الصفة المنطقية وبعضها لا يكون كذلك والنتيجة عبر مخاض من الجدل التفكير والسلوكيات الشعورية والامزجة النفسية التي تطلق العنان عبر المؤثر العقلي لاستقبال العنصر المادي حسياً على انه ضمن تصنيف ما تتجه نحوه المشاعر الادراكية او بعض من التوجهات النفسية عبر وضع الصور في خانات (التوجهات الدينية، البعد الفكري الخيالي، التطور الفكري العلمي، الغبطة وروح الدعابة الفكاهية، والغرائز- الدوافع الفسيولوجية "الجوع-العطش-النوم-الجنس") التي ستاتي لاحقا في سرديات التأثيرات النفسية . في تعريف الى (**أليس**) حول "الأفكار اللاعقلانية Irrational Thoughts بأنها تلك الأفكار الخاطئة غير المنطقية وغير الواقعية، والتي تتسم بعدم الموضوعية والذاتية وتتأثر بالأهواء الشخصية وتكون مبنية على توقعات وتعميمات خاطئة وعلى مزيج من الظن والاحتمالية والتهويل والمبالغة والتي لا تتفق مع الواقع"[xxix]. اذا الأفكار اللاعقلانية هي غير دقيقة وغير منطقية ولا تحمل المصاديق على طرحها وتقديمها لأنها ونشأت من الانبثاق الأول لمصطلح (اللاعقلاني) الذي لا جدال علية وكل ما يرتَبطُ بهذا المفهوم يعد خارج نطاق الفكرّ المنطقي العَقلاني المتزنّ، لكن التفكير اللاعقلاني يُعَدُ جُزءً من المكونات

الأساسية للشخصية التي اكد عليها اليس في نظريته السلوكية ، حتى قدم نظرية في هذا الصدد اسماها نظرية العلاج العقلاني الانفعالي السلوكي[xxx]. كان الهدف الأسمى من هذه النظرية الاشتغال على الية التفكير اللاعقلانية وتحويلها الى أفكار عقلانية ذات تعالقات ببعض الاضطرابات النفسية والصحية يضاف الى ذلك يكون فرد سوي ضمن المجتمع حتى يحدد مساره بالشكل الصحيح بعيدا عن أي اضطراب نفسي مقلق، فقدم في هذا السياق (**Ellis**) معادلة ذات الأساس المعرفي للسلوك مختصرها بالترميز التالي (ABC) الذي يعني: -

(**الحدث النشط** سواء كان سلوكاً او حادثة او اتجاهاً يصدر من الانسان) A= Active Event

(**نظام المعتقدات** او الاتجاهات او الأفكار او المفاهيم التي يحملها الفرد) B= Belief

(الحالة الانفعالية **أو العاقبة** التي تحدث لنظام المعتقدات التي حملها الفرد) C= Consequence

إذا اوردنا المعادلة السلوكية عند أليس بالتفصيل، ننتقل الى كيفية حصول التفكير الخاطئ يمثل الحدث)و (المعتقدات) للسلوك الإنساني بعيداً عن الافتراض كان السلوك ايجابياً او سلبياً لكن حسب راي أليس ان الحدث لا يمثل سبب السلوك الوارد من الفرد لكن يشكل (العاقبة) التفكير الخاطئ حول كيفية التعامل مع (الحدث) يقدم حقل من الاضطراب السلوكي الناتج عن المعتقد الخاطئ وهذا متناوب في الفروق الفردية بين فرد واخر بشكل مؤكد وكيفية التعامل مع الحدث وانعكاس الأفكار حوله ، وتصنف ضمن علم النفس على انها حالة مرضية لها الانعكاسات السلبية على النفس ولا بد من التوجه نحو علاجها حتى يتحلى الفرد بأفكار إيجابية وتكون سلوكياته سوية لذلك يشير أليس " **بأن أفكارومعتقدات الفرد تتكون من خلال تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها . فالفرد، يتعلم ويكتسب قيمه ومعتقداته و اتجاهاته من الناس الذين يتعامل معهم**"[xxxi]. فنجد في متبنيات عديدة للحظات زمنية صورية وبعض من الظواهر متغيرات عبر الاستقبال السلوكي للفرد فيتناوب على استقبالها وطرح مفهوم الصور وفق سلوكياته الانفعالية الشعورية النفسية، والمؤثرات الخارجية المحيطة به وذات التأثير المباشر. في تجلي مقتضب نعرج نحو بعض الأسباب التي تجعل من الفرد يتمتع بالأفكار اللاعقلانية منها التالي: -

الانعزال ضمن نطاق البيئة الاجتماعية: - غالباً ما تشكل محدودات بعض البيئات الجغرافية عامل انعزال للفرد وانغلاقه على اقرانه ممن يسكن في بيئة ذات انفتاح معرفي علمي وتشكل نوات لانبثاق الأفكار واستحصال العلم والتطور "**ان العقل البشري صنيعة من صنائع المجتمع، وهو لا ينمو او ينضج إلا في زحمة الاتصال الاجتماعي** "[xxxii] إذا تشكل الأخرى حلقة انغلاق لبعض التقاليد والقيم تجعل الفرد في محدودية اجتماعية لا تتلاءم مع ثقافة مجتمع اخر وتشكل نواة مختلفة وعتبة مغلقة على الاتصال والتواصل.

١. **الانغلاق والقولبة الفكرية الجامدة:** - يحمل الكثير من المتأثرين ببعض المعتقدات من ضمنها الدينية بعض من سلطة الانغلاق حول فكرة ثابته قد تكون متوارثة مفاهيمها من الإباء عبر الأجداد لا يمكن الحيد عنها او نقاشها وتشكل نقطة اختلاف مع الاخر لا يتقبل الجدل فيها، لذلك ان الانسان لا يمكن ان يتطور عقلة او ينمو الا ضمن نطاق الحدود المقولبة الذي يخضع مجتمع الذي يعيش ضمنه وفيه، سبيل ذلك الأمور ذات الارتباطات في حقل الشعوذة والسحر والايمان المطلق بغيبياتها وممن يمارسونها وتعد سلطة متفردة لا يمكن المساس بها إذا تعد نطاق من التحجيم والقولبة للفرد ذو المعتقد بها[xxxiii].

٢. **السلطة الثقافية والاجتماعية السائدة:** - تشكل السلطة الثقافية عبر المجتمع بشكله العام المؤثر الكبير والمباشر على الفرد بالتقارب من هذا الخليط الاجتماعي والثقافي وتأثره بها بشكل مباشر لأنه يشكل عنصر من مجموعة هذه العناصر اذا ما خرج من بينها اصبح حلقة منفردة بعيدة عن هذا المسار ، لذلك غالبا ما نشاهد اختلافات ثقافية واجتماعية على مستوى الدول تنتقل الى المدن منها الى القرى حتى تصل الى الاسرة بمحدوديتها المصغرة جميعها عبارة عن علاقات ارتباطية وتحمل الكثير من الموروثات الثقافية والاجتماعية تكون ضمن هذا الحيز المسير لمنهجية حياته ومقرراتها نشاهد ارهاصات كبيرة عن انتقال شخص من مجتمع الى اخر مغاير عما كان هو يعيش ضمنه فتظهر عبارات (الغربة او الاغتراب) بالإمكان ان يتقبلها ، او برفضها ويصبح مستنكرا منها ومن المجتمع[xxxiv]. التي ما يصطدم الفرد في هذه المتغيرات الثقافية والاجتماعية اما يتأقلم مع هذه الطبيعة ومتغيراتها ويكون ضمنها او يجد فيها من القلق والصعوبة الانحياز في غمراتها والعودة الى الحلقة الأولى. إذا كل هذه العمليات لها الارتباط الكبير بالية التفكير الناتجة عن مخاض من العمق الخزين في الدماغ وترتبط حتما مع مخالجات الشعور المنبثق من المؤثرات الخارجية التي تكون ضمن المحيط البيئي للفرد تشتغل معا لتقدم نتاج معرفي في مختلف الحقول المعرفية منها الثقافية والسياسية والاجتماعية حتى تصل بنا الى اهم جزء الا وهو الإبداعي الذي يقدم صورة واضحة حول الميول الشعرية للفرد عبر الصورة. اي بذلك نشهد اختلافاً كبيرا في أنماط التفكير والأساليب للشخصية وعبر الجانب المعرفية وهي في صيرورة ديناميكية جدلية قائمة على المتغيرات مع مراحل الحياة العمرية والظروف المحيطة، اما إذا دققنا في كيفية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التفكير نجد انها تتمتع بعملية معرفية أخرى ضمن حيثياتها الفكرية الا وهي (التَعلمّ) إذا نجد نمط التفكير (Thinking Style) مرادف لنمط التعلم (Learning Style) اذ ان التَسميةُ هيّ ألتيْ تَختلفُ، في حين يكون المحتوىّ واحداً [xxxv].

عينة (١)

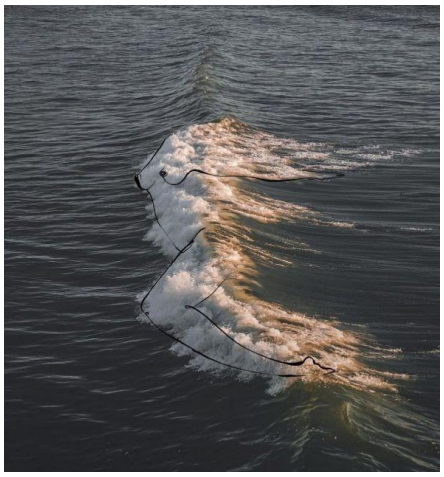
اسم الفنان	***Anna shvindt***
اسم العمل	***pareidolia***
تاريخ الإنتاج	**2015**
الخامة	جدارة واقلام ملونة

استعرضت الفنانة جدار ممتلئ بالتصدعات والتشققات رؤيتها العالية وسعة مخيلة الفنانة التي جعلتها ضمن سياق ظاهرة الباريدوليا ان نتجت رؤية مغايرة في نسق الفنون العاصرة التي استلهمت الاختلاف والتنوع والتشاكل فجعلت من رؤيتها الى تصدعات الجدران استخراج بنية تكوينية حسب مقاربات التكوين الجداري الى ان ينتج بنية جمالية لا تمتاز بواقعيتها العالية بل تستند في تشكيلها الى مقاربات من الواقعية التي مثلتها بشكل اشبه ما يكون ذو تكوين للفنون الكارتونية المتحركة ومحمل بعنصر من الفانتازيا لأنه لا يقترب من الواقعية بصفة تامة بل يتخذ منها تشكيلا مقاربا .فكانت فلسفة رؤية الجدار مغايرة عند الفنانة صوفيا التي كانت بدايتها من رؤية ليوناردو دافنشي عبر البحث والتقصي عبر الجدران المتصدعة او مجموعة الوان على جدار او ورقة يمكن ان نستخرج منها العديد من الاشكال، اما في فلسفة الصورة الغير نمطية عند الفنانة نجدها اشتغلت خارج إطار الصدع الجداري وجعلت منه جزءا من التكوين الشكلي الذي تضمنته في انتاج الصورة، رغم ذلك اخضعها التكوين الجداري الى ان تلتزم في ان تشتغل وفقه وتكون تتمة المعنى كاملة للشكل وفق ما يريده الجدار وما يتبعه الفنان في نمذجته للشكل، وبذلك تقع ضمن الحافز المتغير وفق التصدع الموجود الذي تتبناه الفنانة في تكوينها الجمالي الذي غالبا ما نجده يتسم بالفانتازيا للشكل لا الواقعية.وهنا يعتمد عمل الفنان في تقديم إخراجه على الصورة لا يمكن ان يكون ضمن قاعات العرض لثبات العنصر الأساسي للتكوين وتحتل الصورة العنصر الأهم لنقل ما اشتغل عليه الفنان في تبنية لظاهرة الباريدوليا وايصالها الى المتلقي الا ان كانت ضمن مكانات عامة التي نجدها ضمن سياقات الرسم الجداري للشوارع.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عينة (٢)

اسم الفنان	***Shira Barzilay***
اسم العمل	***pareidolia***
تاريخ الإنتاج	2022
الخامة	صورة وخطوط خارجية



استخدمت الفنانة لقطة صورة الى أمواج البحر وتمت قراءتها وفق رؤيتها الخيالية لظاهرة الباريدوليا ومثلت جسد أمراءه بخطوط خارجية حولة حركة الموج عبارة عن تداخلات جدلية بين حركة الموج وحركة خطوط جسد المراءة بشكلها العاري، اذا تتسم اغلب اعمال الفنانة باستخدامها لخطوط الخارجية في تمثيل الشكل لجسد المراءة تارتا تجدها تخطها على السحب والامواج والاقمشة كأنها تشتغل على ارتباطات لأحاسيس نفسية تتسم بانها ناعمة تناغم الجسد الانثوي بين اختيارها للمادة ولتمثيل الجسد، هناك نوازع نفسية عند الفنانة حول انحيازها لتمثيل انعكاسات حسية تعبيرية حول نعومة الانوثة و بين المادة وخطوطها وهنا أيضا تتشاكل فلسفة رؤية لقولبة الفكرة في توظيفها، غالبا ما نجد ان الفنان يكون متنوعا في جمالياته بين الحين والأخر الا ان الفنانة استطاعت ان تحدد قولبتها للمادة رغم اختلافها لكن جميها تدعو نحو ابعاد نفسية تسمو نحو الهدوء وتدعو للتأمل وتنطلق نحو مخيلة بعيدة المدى، واشتغالها على الابعاد النفسية وما يدعوا لهدوئها وراحتها عبر استخدامها لمادتين من الظواهر الطبيعية التي تشكل راحة نفسية يجد الانسان فيها جمع أفكاره وهدوئه العقلي، بين البحر الذي يعد من أولويات الهدوء للاضطرابات النفسية والأخرى نحو التأمل البعيد والعميق عبر السماء التي لا تحد بحدود بل تسموا بالنفس نحو ابعاد ميتافيزيقية تأملية تتقارب مع الوجود الأول للإنسان بشكل الجسد العاري الذي يبتعد عن أي مثقلات مادية تتعالق بالحياة فترتفع الأجساد تارتا نحو السماء لتنئا بذاتها الحالمة تستمد رؤيتها الفلسفية من نظرية افلاطون التي تؤكد على ان ما يوجد على الأرض هو نسخة مستنسخة من المادة الأصل الموجودة في الأعلى تختلف عنها بشكلها وتحاول ان تتقارب من مفاهيمها. وتدعو الفنانة عبر جدلية اشتغالها على الجسد الانثوي الذي يشكل جزءا مهما من نسيج المجتمع على وجه الأرض بشكل عام وهو العنصر الجمالي الأكثر رقة ووجودية يحتاج الى ان يأخذ مساحته عبر أي حقل جمالي ضمن حيثياته ومكانته ووجوديته.

عينة (٣)

اسم الفنان	***Chris Judge***
اسم العمل	***Pareidolia***
تاريخ الانتاج	2022
الخامة	**صورة وخطوط خارجية على غيمة**

ينتج لنا الفنان كارسي صورة لطبيعة ومجموعة من الابقار المستلقية مع غيوم في الفضاء اذا اشتغل الفنان على البعد الخيالي وفلسفة انتاج المعنى من اللامعنى باستخدام محاكاة مع الطبيعة عبر استرساله في تقويض مفهوم التكامل البيئي والاسترسال لان يطلق العنان الى البعد الميتافيزيقي والجدل الفكري الذي اشتغل على يحدث دراما في الرؤية الجمالية للصورة، غالبا ما نشاهد انطلاق ظاهرة الباريدوليا من السحب عبر تشكيلات مقاربات صورية لأشياء ما حولنا لكن تفرد الفنان عبر جدلية بين المُتَصَور والمكان الى ان ينتج معنى جمالي محاكي بين المظهر والواقع بتمثيل مقارب للمعنى، الذي يشكل جزءا مهما من لحظة جلوس واسترخاء لعدد من الابقار على العشب اسدل ستاره العقلي ومخيلته الإبداعية نحو ارتسام لأجزاء من جسم البقرة تمثلت بحركات بسيطو للفم والانف والعينان والاذنان والذيل وترك جدلية استكمال بقية أجزاء الجسم لتشكيلة كتلة الغيمة التي تختفي فيها الأطراف السفلية للبقرة كمحاكاة مع المجموعة الحية لاختفاء أطرافها لأنها في حالة من الجلوس على الأرض، بذلك يستقبلها المتلقي بتمام رؤيته الذاتية العقلية من المخزون المعرفي في تقديم سلسلة متكاملة لبنية الجسم اذا قدم تلاعب في بنية البيئة الطبيعية عبر الارتسام للخطوط البسيطة التعبيرية، هنا فلسفة التصور الادراكية لتمام المعنى اجادها الفنان بشكل جيد بين الدال والمدلول، بينما قولبة الأسس للصورة عائديتها الى الفن الانطباعي عبر سرقة اللحظة الزمنية وتوظيفها عبرة اللوحة، هنا الكاميرا تعود من جديد لتشكل حلقة مهمه في الاستباقية لتثبت اللحظة والاشتغال عليها من قبل الفنان بسهولة باعتبار ان الفضاء البيئي متغير سريع ولا يركن الى الثبات وعلى الفنان ان يسترق لحظته الزمنية عبر سعة من الادراك والخزين المعرفي والتوجه الجمالي الذي ينوي ان يتم الاشتغال عليه وتوظيفه في بيئة العرض ذات المعنى التام مع بقية العناصر الأخرى.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عينة (٤)

اسم الفنان	*Sticky*
اسم العمل	صور مع ستيكي
تاريخ الإنتاج	2021
الخامة	جزء من جدار وعيون بلاستيك

احالت فنون ما بعد الحداثة عبر العديد من الفلسفات من بينها فلسفة دريدا التي اتجهت نحو التفكيكية وإعادة بنائية العمل بالإضافة الى ذلك التوجه الكامل حول تقويض سلطة المادة وإنتاج الفكرة والمعنى التي تطغي على العنصر الفني الذي يتناوله العديد من الفنانين واستلهام الجوهر لا الانبثاق الشكلي الجمالي فقط ودخول المبتذلات كعناصر فاعلة في توظيف العمل الفني وهنا تحققت سعة من الانزياح للحرية في اختيار الفنان لمادته والاشتغال عليها، فيضعنا اليوم الفنان ستيكي امام لحظات منتقاة من قبله للعديد من ما حولنا من مكملات الحياة لكن بأسلوب مغاير ومختلف يحتاج الى جزئية من النباهة وسعة من الخيال مع تجواله بالعنصر الأول هي الكاميرة لتوثيق اللحظة والاعتماد على التركيب التكاملي الذي يقرب بمحتواه الى انه يبصر ما حوله باستخدامه لزوجين من العيون البلاستيكية التي يضعها في أماكن مختلفة تعلن عن وجود عنصر مشابه لكائن حي يبصر ما حوله وهنا يقدم فلسفة ان ما حولنا ببصرة يشكل جزءا من حياتنا العامة وانه مكمل لدورتنا الحياتية وله صفة الابصار حسب وجودة المادي الذي يؤدي دوره وان كان من صنع الانسان فقد أحال جزءا من الجدار كعنصر مشابه لكائن حي يتمتع بحواسه الادراكية ويمكنه ان يحاكينا عبر سيل من المخيلة التي ليس لها محدودية انما حرية مطلقة عبر المخيلة ونمذجتها في عقولنا وادراكاتنا.هنا يقدم الفنان ستيكي فلسفة أخرى حول التقارب الادراكي الحسي عبر استلهامنا لما حولنا عبر اهم حاسة هي الابصار التي ندرك ما حولنا ومن ضمنها الظواهر الطبيعية وتشكل سلسلة من الارتباطات النفسية لقراءتنا بعدما تأتي بقية الحواس مكملة لسلسة حياتيه هامة في اختيار ما ينفع الانسان وما يضره بالاقتراب والابتعاد وحماية ذواتنا من محاولنا وتشكل كل حاسة أهميتها حسب موضع الانسان من الطبيعة والتعايش معها.

النتائج

١- لم يكن الفنان خاضعا خضوعا تاما الى تشكيلات الجدار ومكوناته مازال الفنان حرا في مخيلته وفي تنفيذه أيضا مازال يعمل خارج الصندوق ويؤدي المعنى التام ضمن الحيز والنطاق المقصود في تشكيل المخيلة ويعمل خارج المحور ويقدم عمل متكامل عبر فلسفة صورية ذات معنى وان كانت تحمل صفة الخيال وابتعادها عن الواقعية لكن تؤدي غرضها المفاهيمي التحقيب الجمالي ونمذجتها المتكاملة عبر فنتزتها.

٢- اعتمد الفنان الابعاد النفسية في توظيف بنيته الجمالية عبر سيل من الخطوط الناعمة التي تؤسس لانزياحات بنية الجسد ، وكما اشتغل على الماورائيات والابعاد الميتافيزيقية كرؤية فلسفية في مقاربات العنصر الجمالي مع المكون الأصلي من الطبيعة في توظيفها جدليا مع ا ابرزت خطوطه من تمثيلات جمالية اطلقت العنان عن تمثيل للجسد.

٣- اذا اشتغل الفنان على البعد الخيالي وفلسفة انتاج المعنى من اللامعنى باستخدام محاكاة مع الطبيعة عبر استرساله في تقويض مفهوم التكامل البيئي والاسترسال لان يطلق العنان الى البعد الميتافيزيقي والجدل الفكري الذي اشتغل على يحدث دراما في الرؤية الجمالية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للصورة، غالبا ما نشاهد انطلاق ظاهرة الباريدوليا من السحب عبر تشكيلات مقاربات صورية لأشياء ما حولنا لكن تفرد الفنان عبر جدلية بين المُتَصَور والمكان الى ان ينتج معنى جمالي محاكي بين المظهر والواقع بتمثيل مقارب للمعنى، وكما شكل البعد الخيالي دافعية كبرى نحو سعة حرية مخيلة الفنان في توظيفه للعنصر واشتغاله على تشكيلية مع مقارباته من النص المصور .

٤- فلسفة أخرى حول التقارب الادراكي الحسي عبر استلهامنا لما حولنا عبر اهم حاسة هي الابصار التي ندرك ما حولنا ومن ضمنها الظواهر الطبيعية وتشكل سلسلة من الارتباطات النفسية لقراءتنا بعدما تأتي بقية الحواس مكملة لسلسة حياتيه هامة في اختيار ما ينفع الانسان وما يضره، إذا تشكل عبر اشتغال جدلية التفكير والمخيلة معا عبر استقبال المدرك الحسي والعمل على تفكيك البنية وإعادة تركيبها كما يشاهدها الفنان من نوازعه الذاتية النفسية في اخراج الشكل بصورته النهائية.

٥- هنا مقوضات سلطوية متعددة ومتنوعة لها التأثير المباشر على نوازع الذات البشرية الحالمة يكون متأثرا بها تقع ضمن الحلقة الثقافية والسلطة البيئية والسياسية والاجتماعية والدينية والذاتية منها التي تتصل بمؤثرات خاصة قد تكون احتياجات مادية او نفسية خاصة ترتبط ارتباطا مباشرا مع بعض الغرائز البشرية للذات.

الهوامش

[i] - الرازي. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : **مختار الصحاح**، (مكتبة لبنان- بيروت) ١٩٨٩، ص٣٩٣-٣٩٤.

[ii] - التوحيدي. أبو حيان : **الامتاع والمؤانسة**، بيروت – دار الجيل، ٢٠٠٣م، ص٣٦٦.

[iii] - علاء جواد كاظم ، **بُنية العقل البشري، (دراسة تأويلية في الانثروبولوجيا المعرفية)** كلية الآداب / مجلة القادسية للعلوم الإنسانية – المجلد السادس عشر: العدد٢/٢٠١٣م، ص٢٦٤

[iv] - القران الكريم سورة النحل، الآية ١٢.

(*) من السائد هيمنة الصور البصرية في هذا المجال. وربما يرجع ذلك إلى أن طبيعة الصور العقلية فيما يختص بمعظم الأفراد هي أساساً بصرية، ولئن كانت الهيمنة المسبقة للصور البصرية مألوفة، فهي ليست شاملة، فبعض الأشخاص –على سبيل المثال- ليس لديه صورة بصرية إلا في لحظة النوم أو في الأحلام، وفي المقابل تحتل الصور السمعية أو الحركية المرتبة الأولى من حيث التأثير والتأثر. إذن؛ هناك تباينات وفروق بين الأفراد في ترتيب كل نوع من الصور العقلية من حيث طبيعة الوضوح ومدى حيوية هذه الصورة عند كل حاسة وفي كل موقف .

انظر: سليمان عبد الواحد يوسف إبراهيم: قراءات في علم النفس المعرفي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، عام ٢٠١١م، ص ٢٣٤ .

أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني Q-H ، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت- باريس، عام ١٩٩٦م، ص ٦١٩.

1 - Armstrong, D.M.: OP.CIT, P.291.

[vi] - شاكر عبد الحميد " **الفنون البصرية وعبقرية الادراك**" القاهرة، مكتبة الاسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص٢٦٥.

* **كان رودولف أرنهايم** (١٥ يوليو ١٩٠٤-٩ يونيو ٢٠٠٧) مؤلفًا ألمانيًا ومنظرًا للفن والسينما وعالمًا في علم النفس الإدراكي. وقال انه علم النفس الجشطالت من يدرس تحت ماكس برثيمر و ولفجانج كولر في جامعة برلين وتطبيقه على الفن .كان أعظم تأليفه هو كتابه "الفن والإدراك البصري: علم نفس العين الإبداعية .(1954) "تضمنت الكتب الرئيسية الأخرى لأرنهايم التفكير المرئي (1969) ، وقوة المركز: دراسة التركيب في الفنون البصرية .(1982) الفن والإدراك البصري تمت مراجعتها وتوسيعها ونشرها كنسخة جديدة في عام ١٩٧٤، وترجمت إلى أربع عشرة لغة. عاش في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وأمريكا ؛ حيث درّس في كلية سارة لورانس وجامعة هارفارد وجامعة ميشيغان . لقد أثر بشكل كبير في تاريخ الفن وعلم النفس في أمريكا. https://stringfixer.com/ar/Rudolf_Arnheim

[vii] - نفس المصدر، ص٢٦٥.

[viii] - موسوعة لالاند الفلسفية، ٢/ ص٧٨٣.

[ix] - انظر، المحاورات الأفلاطونية الكاملة، ترجمة: شوقي داود تمراز، أنظر، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص ٤٧.

[x] - نفس المصدر، ص ٢٨٠.

[xi] - مصدر سابق، ص٢٨٢.

[*] **توماس هوبز Thomas Hobbes** فيلسوف إنجليزي ولد في ١٥٨٨، كان ابناً لقس. أكمل دراسته في أكسفورد، وعمل مؤدباً لسنوات وتنقل في أوربا فالتقى ببيكون وين جونسون، وغاليليو، وبعد اضطراب سياسي على الحكم الملكي المطلق الذي كان هوبز نصيره اضطر إلى الارتحال إلى فرنسا، وهناك نشر رسالتين هما «في الطبيعة الإنسانية» و«الجسم السياسي» وقد طور الرسالة الثانية فنشر كتاباً ثالثاً بعنوان «العناصر الفلسفية للمواطن» وفي مدة إقامته في فرنسا تردد على ديكارت، وقد عرف بمناصرته للدولة على حساب الكنيسة ورجال الدين، أصدر بعدها رسائل «في الحرية والضرورة»، وعلى الرغم من معاداته لرجال الدين ذاع صيته في أوربا، وقد عكف في نهاية حياته على ترجمة «الإلياذة والأوديسة»، وحرر «سيرة ذاتية» شعراً، وقد عرف بنزعته المادية الحسية، فقد عد الإنسان فرداً نفعياً، يعمل بمقتضى قوانين نزعة الأنانية، وغريزة السيطرة والبقاء، وعلى هذا بنى نظريته السياسية، ومذهبه الطبيعي الحسي، ويرتبط مذهبه بالمذهب الطبيعي لعصر النهضة الإيطالية، على حين ترتبط نظريته السياسية بنظرية ميكافلي، أما مذهبه في الحكم المطلق فهو مذهب بودان. وقد توفي في سنة ١٦٧٩. انظر، معجم الفلاسفة، ٧٠٨، ٧٠٩.

[xii] - ميري ورنك **" الذاكرة في الفلسفة والادب"** ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٢.

[xiii] - أحمد عويز " **الذاكرة والمتخيل**" نظرية التأويل عند غاستون باشلار" ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٧م، ص٢٠.

[xiv] - دايفيد هيوم **"تحقيق في الذهن البشري"** ترجمة: محمد محجوب، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٤٠

[xv] - تعريف ومعنى التفكير في معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي : المعاني ، اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٢/٧/١٣م
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[xvi] - https://www.britannica.com

[xvii] - "Thought", britannica, Retrieved 13/7/2022. Edited.

[xviii] - Thinking: Types, Development and Tools| Psychology", psychology discussion, Retrieved 13/7/2022. Edited.

[*] حصل مارك رونكو على درجة الدكتوراه. في علم النفس المعرفي من كلية كليرمونت للدراسات العليا في كاليفورنيا ودرس الإبداع منذ ذلك الحين. بدأ حياته التدريسية كأستاذ مساعد في لم النفس في جامعة هاواي ، هيلو. ثم قام بالتدريس في جامعة ولاية كاليفورنيا فولرتون لمدة ٢٢ عامًا.. وقد شغل أيضًا مناصب مساعدة في جامعة بافالو ستيت وزميل أبحاث متميز في المعهد الأمريكي للبحوث السلوكية والتكنولوجيا. طور مارك ولا يزال يدرّس ندوات حول الإبداع ، بما في ذلك "الإبداع: ما هو وما هو غير ذلك" ، "تقييم الإبداع" ، "الإدراك الإبداعي" ، و "السياقات الاجتماعية للإبداع". وهو الرئيس السابق للقسم ١٠ (علم النفس والفن والإبداع وعلم الجمال) في جمعية علم النفس الأمريكية.(https://www.markrunco.com/)

[xix] - Creative Thinking", sciencedirect, Retrieved 13/7/2022. Edited. ينظر https://sotor.com/

[xx] - روبرت ستيرنبيرغ وجانيت ديفيدسون **" مفاهيم المواهب"** ط٢، ترجمة: داود سليمان القرنة واخرون، جامعة ييل، العبيكان للنشر، مؤسسة الملك عبد العزيز ورجاله للموهبة والابداع، ص٣٤١.

[xxi] - مارك رنكو **" الابداع"** ترجمة: شفيق فلاح علاونه، الرياض، مؤسسة الملك فهد الوطنية اثناء النشر، ط١، ٢٠١١، ص١٠.

[xxii] - Kiersey,D.& Bates,M.(1984): Please understand me: Character and temperament types.Del Mar,CA: Promethius Nemesis Book Company,p.p.1-2

[xxiii] - James, W. B., & Blank, W. E. (1993):Review and critique of available learning-style instruments for adults. New Directions for Adult and Continuing Education, 59, 47-57.

[xxiv] - العقل والوجود، ص٨٦

[xxv] - السيد، عبد الحميد محمود **"علم النفس العام"** القاهرة، دار الغريب ، ١٩٩٠م، ص٢٧٧

[xxvi] - غباري ثائر، و أبو شعيرة، خالد محمد **" أساسيات في التفكير"** ط١، عمان ، مكتبة المجتمع العربي،٢٠١١م، ص٢٢

[xxvii] - Beck,Aaron T.(1976). Cognitive therapy and emotional disorders. New York: The Guilford press

(ينظر : نيرمين زين الدين المحسن **" التفكير الخاطئ والفراغ الوجودي وعلاقتهما بالاضطرابات الشخصية –دراسة ميدانية على عينة من طلبة جامعة البعث-"** بحث مقدم انيل درجة الماجستير في الارشاد النفسي، الجمهورية العربية السورية ، جامعة البعث ، كلية التربية ، قسم الارشاد النفسي، ٢٠١٩م،ص٢٢)

[xxviii] - إبراهيم عبد الستار **"العلاج النفسي السلوكي المعرفي لتنمية التفكير العقلاني والايجابي"** القاهرة ، دار الكتاب، ١٩٩٤، ص٢٩٦

[xxix] - Ellis. A. (1979). Rational emotive therapy: research data that support the clinical and personality hypotheses of ret and other modes of cognitive behavior therapy.InA. Ellis & J.M.whiteley (Eds) (pp.101.173),Monterey.CA:Brookslcole.. p.p18.

[xxx] - Ellis(1994). p.p54

[xxxi] - هادي صالح رمضان النعيمي **" أثر برنامج إرشادي في تعديل الأفكار غير العقلانية"** ارابخا للطباعة، العراق – كركوك ،٢٠١٣م، ص٢٢

[xxxii] - انظر Mead , Mind , Self and Society

[xxxiii] - علي الوردي ، مهزلة العقل البشري ، دار ومكتبة دجلة و الفرات – بيروت - لبنان – ط٢، ٢٠١٣م، ص١٦٥

[xxxiv] - زكريا احمد الشربيني " الأفكار العقلانية وبعض مصادر اكتسابها دراسة على عينة من طلبة الجامعة " مجلة دراسات نفسية، المجلد (١٥)، العدد (٤)، أكتوبر،٢٠٠٥م.

[xxxv] - أبو جابر، ماجد ونايفة قطامي **"تصميم التدريس"** ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ص٥٩٣

المصادر والمراجع العربية

١. أحمد عويز" الذاكرة والمتخيل" نظرية التأويل عند غاستون باشلار" ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٧م،

٢. السيد، عبد الحميد محمود "علم النفس العام" القاهرة، دار الغريب ،١٩٩٠م،

٣. روبرت ستيرنبيرغ وجانيت ديفيدسون " مفاهيم المواهب" ط٢، ترجمة: داود سليمان القرنة واخرون، جامعة ييل، العبيكان للنشر، مؤسسة الملك عبد العزيز ورجاله للموهبة والابداع،

٤. إبراهيم عبد الستار"العلاج النفسي السلوكي المعرفي لتنمية التفكير العقلاني والايجابي" القاهرة ، دار الكتاب، ١٩٩٤،

٥. أبو جابر، ماجد ونايفة قطامي "تصميم التدريس" ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م،

٦. التوحيدي. أبو حيان : الامتاع والمؤانسة، بيروت – دار الجيل، ٢٠٠٣م،

٧. الرازي. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، (مكتبة لبنان- بيروت) ١٩٨٩،

٨. العقل والوجود،

٩. القران الكريم سورة النحل، الآية ١٢.

١٠. انظر، المحاورات الأفلاطونية الكاملة، ترجمة: شوقي داود تمراز، أنظر، الذاكرة، التاريخ، النسيان،

١١. تعريف ومعنى التفكير في معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي : المعاني ، اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٢/٧/١٣م

١٢. دايفيد هيوم "تحقيق في الذهن البشري" ترجمة: محمد محجوب، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م،

١٣. زكريا احمد الشربيني " الأفكار العقلانية وبعض مصادر اكتسابها دراسة على عينة من طلبة الجامعة " مجلة دراسات نفسية، المجلد (١٥)، العدد (٤)، أكتوبر،٢٠٠٥م.

١٤. علاء جواد كاظم ، بُنية العقل البشري، (دراسة تأويلية في الانثروبولوجيا المعرفية) كلية الآداب / مجلة القادسية للعلوم الإنسانية – المجلد السادس عشر: العدد٢/٢٠١٣م،

١٥. غباري ثائر، و أبو شعيرة، خالد محمد " أساسيات في التفكير" ط١، عمان ، مكتبة المجتمع العربي،٢٠١١م،

١٦. مارك رنكو" الابداع" ترجمة: شفيق فلاح علاونه، الرياض، مؤسسة الملك فهد الوطنية اثناء النشر، ط١، ٢٠١١،

١٧. موسوعة لالاند الفلسفية، ٢/

١٨. ميري ورنك " الذاكرة في الفلسفة والادب" ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٩م.

١٩. علي الوردي ، مهزلة العقل البشري ، دار ومكتبة دجلة و الفرات – بيروت - لبنان – ط٢، ٢٠١٣م،

المصادر الأجنبية

1. Kiersey,D.& Bates,M.(1984): Please understand me: Character and temperament types.Del Mar,CA: Promethius Nemesis Book Company,p.p.1-2.
2. James, W. B., & Blank, W. E. (1993):Review and critique of available learning-style instruments for adults. New Directions for Adult and Continuing Education, 59, 47-57.
3. Beck,Aaron T.(1976). Cognitive therapy and emotional disorders. New York: The Guilford pressEllis. A. (1979). Rational emotive therapy: research data that support the clinical and personality hypotheses of ret and other modes of cognitive behavior therapy.InA. Ellis & J.M.whiteley (Eds) (pp.101.173),Monterey.CA:Brookslcole.. p.p18.
4. Ellis(1994). p.p54
5. "Thought", britannica, Retrieved 13/7/2022. Edited.
6. Thinking: Types, Development and Tools| Psychology", psychology discussion, Retrieved 13/7/2022. Edited.

8- Creative Thinking", sciencedirect, Retrieved 13/7/2022. Edited. https://sotor.com/ ينظر

الغيرية العجائبية في الادب المسرحي المعاصر
مسرحية الانسان – اثنى عشر امرأة في زنزانة – أنموذجا

التفات محمد جاسم
أ.م.د حسن عبود النخيلة
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

خلاصة البحث

يتضح مفهوم الغيرية العجائبية من خلال تناوله لمحصلة مفاهيم فلسفية ونفسية ونقدية وثقافية كونها من الموضوعات البارزة والمهيمنة التي تؤسس لإرساء منظومة معرفية من خلال حضور الفكر الغيري العجائبي الذي تجسد كسلوك احدث نقلا وانزياحا للتقنيات التي اسستها الذات المتسلطة كذات تبني سلطتها من خلال الحجب والقمع والاضطهاد للفكر الانساني , وكون الغيرية العجائبية هي المحرك الذي يمثل عمق الشعور لأثارة الفكر الانساني ليمكنه من الوصول الى الحد من القدرة والاندهاش على التخيل والاستيعاب التي يغدو فيها الفكر الغيري العجائبي هو الفاعل بوصفه المحرك والمحلل الذي يوضح كل المعطيات المعرفية التي تعمل على بلوغ غاياتها وايصال رسالتها الى عمق الكيان العقلي والروحي من خلال مواجهتها لتشكلات الذات السلطوية , وبذلك اسست الباحثة عنوان بحثها الموسوم : الغيرية العجائبية في الادب المسرحي – مسرحية (الانسان – اثنى عشر امرأة في زنزانة – أنموذجا) .

اولا - مشكلة البحث

تعد الغيرية العجائبية عنصرا اساسيا من عناصر التغيير والصيرورة والتحول في الفكر الانساني , كونها تعبر عن تنوع جديد يشكل منطلقا حضاريا ومعرفيا يحيل الى تفسير وتحليل النتاج الثقافي والادبي والفني كرد فعل مستقبلي مدفوع بحراك يقود الى التغيير المجتمعي والقدرة الخلاقة على خلق فكر غيري يشكل موقفا متحررا من أسر الذات المتمركزة والرغبة في تحطيم طابعها الاستبدادي , ولأن الضرورة الحتمية تتطلب قلب تلك المفاهيم التي شكلتها منظومة الذات والبحث عن التغيير على وفق المعطى الغيري الذي يرفض منظومة السلطة التي تتحكم بمصير الانسان منذ ولادته وحتى مماته عبر سيناريو ممنهج يعمل على التحكم بمصائر هؤلاء الافراد .فكان اهتمام الفلسفة المعاصرة بمفهوم الغيرية العجائبية باديا بمفاهيم الاختلاف لا الجمود والسيادة التي شكلت موقف الضد من الانظمة المركزية التي صنعت مفاهيمها على وفق معطى بيولوجي وعرقي واثني وعلى التمييز العنصري وتهميش الغير كونه العنصر الذي يكرس كل طاقاته في تعرية تلك المفاهيم وامحاء مركزيتها المتسلطة في محاولة لتهديم مفهوم الواحدية وفسح المجال للغير واعطائه الحق في الظهور عبر تقويض مركزية الانا المستبدة . وعلى مستوى المسرح فقد تمثلت الغيرية العجائبية بجرأة الكاتب في تخيل المواقف التي تثير الدهشة والحيرة والتي تزخر بها نصوص الكاتب المسرحي التي تعمق شعور الاثارة للعقل البشري الذي يمكنه من القدرة على التخيل واستيعاب تلك الافكار التي تثير شعور الغرابة وهي تتفاعل مع الاحداث سواء كانت تلك الاحداث تتسم بالتشويق او بالعجائبية . ومن هذا المسعى الذي يشكل دافعا بحثيا للإجابة على السؤال الآتي : ما هي المعطيات الفكرية التي تشكلت عبرها الغيرية العجائبية في مسرحية (الانسان-اثنى عشر امرأة في زنزانة) ؟ .

ثانيا – اهمية البحث والحاجة اليه

تجلت اهمية البحث الحالي بوصفه يقدم دراسة تسلط الضوء على مفهوم الغيرية العجائبية عبر طروحات فلسفية – نقدية – ثقافية . اما الحاجة الى البحث الحالي فهي ترتبط بما يفيد الدارسين والباحثين والمهتمين على صعيد الدراسات الادبية والمسرحية .

ثالثا – هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن معطيات الغيرية العجائبية في الادب المسرحي .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

رابعا – حدود البحث

حدود الموضوع : دراسة الفكر الغيري العجائبي في الادب المسرحي المعاصر.

حدود المكان : مصر – القاهرة .

حدود الزمان : ٢٠٠٦.

خامسا - تحديد المصطلحات

الغيرية (الغير) فلسفيا : صفة ما هو غير , وتقابل الهوية [١] والغير هو احد تصورات الفكر الاساسية , ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف او متميز منه , ويقابل الانا , ومعرفة الغير تعين على معرفة النفس [٢].

العجائبية : هو "ذلك التردد الذي يواجه المرء العارف بقوانين الطبيعة فحسب عندما يلاقي ما يبدو حدثا خارقا" [٣] , "تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي وتقرر الشخصيات في هذا النوع ببقاء قوانين الواقع كما هي [٤] .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول – الغيرية العجائبية في الفكر الفلسفي

تبين من خلال التفكير الفلسفي ضرورة استحضار مفهوم الغير العجائبي بصدد " معرفة وفهم الطبيعة والكون والوجود والخلود والجمال والخير والشر من جهة , وتقصد سبر غور الذات الانسانية من اجل فك مغاليق كنهها واختراق معالم تعالقاتها مع محيطها وعالمها الخارجي من جهة ثانية , وهذا الامر يتعلق بانشغال فلسفي يضع الذات المفكرة في قلب جدلية الداخل والخارج " [٥] , اي جدلية الغير مع الذات, اذ ان وجود الذات يتحدد بالعلاقة مع الغير, لذلك لا يمكن فهم سلوك الشخصية الا باستحضار البعد الاجتماعي والبعد التفاعلي الذي يتجسد في علاقة الذات بالغير. فالغير العجائبي يطرح اشكالات متعددة سواء باعتباره مشابها او مخالفا للذات باعتماد المعيار الثقافي او الديني او العرقي , وتنطلق تلك العلاقة من مبدأ واحد وهو الغرابة والتي هي القوة الداخلية الخفية التي تسكننا وتقبع في دواخلنا والمسكوت عنها , والمهددة الحقيقية لوحدة الذات, ذلك ان الذات تحمل غريبها في ذاتها متجلية في تناقضاتها وصراعاتها الداخلية والموجودة والتي تشبه مرجل يغلي , لكن بخاره لا يحرك شيئا , وهذا ما يبرز لنا الصراع الداخلي في جوف الذات وكيفية انعكاسه كصراع خارجي , اي الصراع بين الجماعات بعضها وبعض والتطاحن بين النظم الاجتماعية والاقتصادية المختلفة في المجتمع البشري [٦] . لذا قد نجد الغير في ذاتنا متجليا في واحدة من حالتيه (الغرائبية , العجائبية) التي تثير الدهشة الى ما يبدو غير واقعي او خيالي , انه ضرب من الخيال الجامح المتحرر من قيود النطق , ان الغير العجائبي هو منبع كل هذه الضروب من عدم الفهم التي تحيي الفكر وتنعشه , بدلا من ان تكبحه وتجمده , كاللوحة التي يرسمها المخيال الثقافي والغرائبي - العجائبي بريشة الحقيقة والواقع , فلا بد للذات من اكتشاف الغير, فهو نقطة الارتكاز واكتشافها ليس كشيء جوهري او فكرة جوهرية , ولكنه مهم دائما على انه الفعل الذي يشير الى صيرورة , الذي يشير الى حدث , انه هناك في هذا الحدث في هذه الصيرورة , في الصيرورة نفسها , كما لو انه هنا . " ان هذا الامر يبرز الصفة الراديكالية لدى نيتشه من حيث هو طاقة قابلة للتغيير وعدم التمركز, لأن القوة مشروع للتصاعد وليس مشروع للثبات وإلا فأنها ستنفي نفسها " [٧], وهذا يفسر تعارض الغير العجائبي مع قوانين الواقع التي تفرضها الذات المركزية . لذلك شكلت طروحات (نيتشه) حالة من التمرد على المقولات المركزية التي هيمنت على الثقافة الغربية وانكاره للمنهجية والعمومية , ويرى ان القوة أو ارادة القوة هي المحرك الاساسي لتاريخ الفكر الحديث " وهذا الانسان الاسمى بالذات , الذي تحركه الفضيلة الجديدة لأخلاق جديدة , ارادة القوة " [١٠], فقد ارتبط الغير العجائبي عند (نيتشه) بالهوية الانسانية والتي يكمن وجودها بوجود ارادة القوة , فقد كانت نظرته تشاؤميه رومناطيقية تدعوا للشك والتي وجهت نقدا عنيفا للميتافيزيقية التقليدية الغربية . وعلى غرار (نيتشة) جاءت طروحات (مارتن هايدغر) في البحث عن الوجود في هذا العالم اي وجود الغير العجائبي امام الموجود الذات, اذ " ان ترك الوجود يوجد , اي الحرية هو في ذاته وجود في الخارج امام الموجود , إنه وجود منفتح ويراني " [٨] .ان ثنائية القلق تجاه مصير الانسان التي حددها (هايدغر) بـ (الكينونة والزمان) , التي تكشف لنا معنى خواء هذا العالم الذي نعيش فيه , وتزيل القناع عن وجه الانسان وتعريته بالكامل , فصراع الوجه مع القناع يمثل الفرد المعذب بكل ما فيه من عقد تمثلت بقوالب خارجية وقوانين اجتماعية تحكمه بقوانين صارمة , لذلك فقد ؛ قسم (هايدغر) الوجود الى صورتين هما الوجود المبتذل الذي يقع تحت وطأة العادات والتقاليد والضغوطات في قالب اجتماعي , فيصبح القلق معطل عن الوصول للوجود الاصيل , إذ يتبين ان شتى القيود التي

يفرضــونها لن تفلح في اكســابه وجودا له معنى او في انقاذه من الموت [٩]. لذلك يبقى الوجود الاصــيل حقيقة منفتحة على العالم اي حرا طليقا بكل عواطفه وميوله ومقاصده , فالوجود ليس شيء نتأمله وانما يكشف من البداية على شكل توتر , يثير هذا التوتر الحضور اي " الانسان المهموم بقضية وجوده, بوصفه كيانا واحدا ليطرح (هايدغر) مصطلح (التذوات) بديلا عن الذات والغير "[١٠], في مقابلتهما هذه التي وجد فيها حضور المفاضلة والمايزة , لذا فقد كان مفهوم (التذوات) يعني اذابة المسافات والنظر الى الانسان بوصفه المعنى الوجودي لكيان الحضور . كذلك تتضح معالم فلسفية اخرى لــ (جيل دولوز) المعنية بأبداع وخلق وابتكار المفاهيم والطروحات والافكار في مختلف المجالات الادبية والفنية والمعرفية في خلق هوية الغير العجائبي التي هي " وضــع للحقيقة او احداث لها وإظهارها (...) في ثنايا الاثر الفني وتنظر التحول من حالة اللامرئي الى المرئي , غير ان حدوثها يســتلزم عالما ممكنا قابلا للتأويل (...) يحتمل التغاير ويقبل بالاختلاف [١١] . تتمثل فلسفة (جيل دولوز) بتميزها وخروجها عن فلسفات الذات والوعي والتي بدأها بالتمرد على الفلسفة العقلانيه الديكارتية لتستمر الى حدود المرحلة المعاصــرة مع الفلســفة الوجودية . فالغير العجائبي في رأي (جيل دولوز) هو ؛ بنية او نظام من العلاقات والتفاعلات بين الافراد , فالغير بنية اي انها جموع وليس فرد , وان الغير ضــروري للذات ويجب ان تكون العلاقة بينهم ايجابية , لأن الغير مكمل للذات في ادراكها [١٢], فلا يمكن للذات ان تحقق هذا الادراك كذات متفردة ومنعزلة في اطار علاقاتها بالواقع فقد " وجدت ضــمن هذا المســار كيف ان الغير هو عنصر اساسي " [١٣] داخل لوحة مصورة , فيصبح العنصر رغبة , حتى تصبح هذه العناصر مرغوبة فلا بد ان تكون لديك خبرة بالتصوير متمثلة بالاختلاف وليس التكرار , لأن الاخير تكريس لحضور العنصر ذاته وهو يتبنى طابع مركزية الذات , وهذا الجهل التام بلغة التصوير , فمن البديهي ان تستوعب الذات لوحة مثل صاعقة دون ان تعرف شيئا عن اللوحة ذاتها او معانها , في حين ان الاختلاف يعني السيولة والاستمرار, فهي استثنائية , اصيلة بصورة استثنائية , نقية بصورة استثنائية , عنيفة بصورة استثنائية , بعيدة عن الانجماد والسيادة القارة لطرف بعينه .

المبحث الثاني – الغيرية العجائبية في المسرح العالمي والعربي

دون شك , ان المسرح دائما يسعى الى تمثيل الواقع بكل جوانبه المختلفة التي تساعد في كشف الخفايا عبر محاكاته للأحاسيس التي تلتمس قضايا الواقع الانساني بوصفها تجارب فنية متكاملة تعمل على فسح المجال لتبادل الحوار والآراء وتقبل الاخرين بل جعلهم جزءا اصيلا في النقاش من خلال تبادل الافعال والســلوكيات ذات التوجهات الفكرية الفعالة التي تنمي مســتويات الفكر والوعي , ومن هذا المنطلق فأن التركيز على مفهوم الغيرية العجائبية وتمثلاتها في المنجز المســرحي العالمي كانت نقطة بارزة عند بيير كورني كونه يبحث عن عمق النفس الانسانية فمثلا في مسرحية السيد تتجلى الغيرية العجائبية في ابراز ارادة الانسان وهدفه النبيل امام الواجب الاخلاقي الذي يعيق رغبته الشخصية , مما يجعله ملزما باتخاذ قرار حتمي , اما يكون باتجاه الواجب او باتجاه الرغبة التي يسعى بالوصول اليها ؛ فالغيرية العجائبية لمســرحية الســيد تتصــف بفكره الغيري وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هي التي تجعله يقف هذا الموقف او ذاك , وهي التي تحدد سلوكه وتنتهي به الى مصير معين , وطبيعة الصراع في مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى او ضــرورة من الضــرورات مثل الصــراع بين الحب والواجب او بين الفرد والجماعة , او بين ارادة مشــلولة تصــارع قوى العقل [١٤] , فالغيرية العجائبية لشخصية رودريك في مسرحية السيد تقف بموقف الدهشة امام تلك القوانين التي تتخطى الواقع بين المنطق واللامنطق , فلا يوجد اي خلاص او توفر اي امكانية للخلاص ليقف امامها العقل في موقف الحيرة والهشة مما يطال شخصية البطل التردد امام الاختيار بين مجالات عدة للاختيار, كـــ " جزء ادراكي وذاتي مقابل المدركات والتصورات البيئية او الواقع السياسي او الاجتماعي او الثقافي " [١٥] مما يتمثل بالتضــحية من اجل الواجب الاخلاقي والشــرف , اذ تتصــارع الارادة المشــلولة وهي عاطفة الحب مع ارادة العقل تجاه الواجب , فتتمظهر الغيرية العجائبية لرودريك لتعبر عن رفضــها لمركزية الانا . أما الغيرية العجائبية في المســرح العربي فأنها تســعى الى مواكبة كل التطورات التي تبحث عن صيغ جديدة يتبناها الكاتب المسرحي . ففي مسرحية مجنون يتحدى القدر فأن شخصيات العاني في مسرحيته تكشف لنا عالمين " عالم القهر وعالم الكفاح انها تمتد افقيا لتكشف هموم الانسان وصراعه العادل مع القوى الخارجية " [١٦] , اذ يحاول القدر ان يصــوغ حياة الانســان ليتحكم بها بســطوته العقلية الذاتية كيف يشــاء , فالقدر لا يتقبل ثورة الانســان عليه فهو يقف بوجه المجنون الذي يتحداه . فيصــور لنا يوســف العاني من خلال شــخصــية المجنون, ان المجانين هم من يمتلكون رؤية الحقيقة المرتبطة بالمحسوسات لتتحول الى موقف غرائبي - عجائبي , لكن القدر هو من يقرر بقاء القوانين كما هي , فتكشف لنا شخصية المجنون عن غيرية عجائبية تبحث عن واقع متحرر من قيود القدر لكنها لا تملك الكيفية في تغير تلك القوانين التي يقرر بقاءها القدر.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

-غيرية عجائبية : يتأسس الفكر الغيري هنا , على وفق مبدأ واحد , هو الغرابة اي القوة الداخلية الخفية التي تسكن وتقبع في داخل الانسان – كما يراها نيتشة – ويتحقق ذلك في شخصية (رودريك) في مسرحية السيد , وشخصية (المجنون) في مسرحية مجنون يتحدى القدر التي تتفاعل مع الاحداث من خلال كينونتها التي تتراوح ما بين المنطق واللامعقول في ان تتخطى الواقع او تقف عنده الشخصية بموقف الدهشة والحيرة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

تحليل مسرحية (الانسان – اثنى عشر امرأة في زنز انة)

تأليف : د. نوال السعداوي ٢٠٠٦

تطلعنا (نوال السعداوي) في مسرحية (الانسان – اثنى عشر امرأة في زنزانة) على وقائع تقع في زنزانة السجن والتي يتدلى من سقفها صورة ذات اطار سميك مذهب لرجل كبير في السن وحول الصورة لمبات نور صغيرة تضئ وجه الرجل في الصورة , وصاحب الصورة يمتلك ملامح صارمة ذات نضرة حادة وقاسية لكن شفتاه مبتسمتان بابتسامة عريضة وناعمة . تدل احداث المسرحية على ان هذا الرجل الظاهر في الصورة هو الحاكم للمنظومة السياسية في مصر آنذاك , اضافة الى ذلك تشير الى الواقع السياسي المسيطر والمهيمن مرورا بالواقع الاجتماعي وتحولاته الدائمة , فأرادت الكاتبة ان توضح لنا من خلال شخصياتها المستلبة الارادة عمق الوعي الثقافي الذي يمثل توجهات مختلفة لكل شخصية سواء كانت تلك التوجهات اجتماعية او ثقافية او دينية او سياسية وفي جميع المعتقدات بعيدة عن الارادة الانانية ذات السطوة المغلقة التي تقطع صلة الارادة الحقيقية للفرد مع الارادة الجماعية التي تعمل على تحقيق صالح الفرد من خلال مقياس العدالة والشرف الذي يسري على الجميع دون استثناء. فالنص هو صورة تعبر بها الكاتبة عن الواقع المصري لفئات متعددة تصف بها هذا الواقع الذي عاشته الكاتبة , لكنها تنتقل لفئة معينة تتماثل معها بـــل تحددها بأثني عشر امرأة يمثلن نفس التوجه الذي تمثله الكاتبة. ان البناء المعماري للمسرحية يتحرك بحركتين احدهما افقية والاخرى عمودية , فالأولى متمثلة بالجزء الخارجي المتصل بين علاقة الكاتبة بعالمها وعلاقة ذلك العالم بالكاتبة , اما الاخيرة فأنها تتبين بحراك ما بين العقل والمنطق وما بين تمثلات او تمظهرات داخل هذه العوالم . فتصف لنا الكاتبة حياة اثنى عشر امرأة أخذن عنوة الى السجن الذي يحتوي على عدة عنابر من دون معرفة السبب الحقيقي لاعتقالهن , وفي هذه العنابر حيث توجد السجينات , لكن هنالك السجينة (صباح المتسولة) التي تقف بغيريتها المتمردة مع السجينات الاخريات اللاتي يمتلكن ايضا فكرا متمردا بمثابة ثورة ضد الظلم والقمع والاستبداد ترتسم بغيرية متمردة تزعزع المنظومة السياسة المتمثلة بتلك الصورة المعلقة . (فصباح المتسولة) والتي تعدها المنظومة السياسية المتمثلة بالضد الغيري مرضا يهدد سلمهم الامني والسياسي . فحتى (صباح المتسولة) لم تسلم من تلك المنظومة المضطهدة بالرغم من فقرها الجسدي والنفسي فهي لا تقوى على ضراوة المعيشة لتبحث عن لقمة عيشها وهي ترتدي ثوبا ممزقا جالسة على الارض تبحث في كومة قمامة عن حقها المنتهك في العيش فهي لا تستطيع الوقوف لأنها عرجاء ومحنية الظهر لكن بغيريتها المتمردة التي تملك فكرا ثوريا متمردا يبحث عن حقها المسلوب كإنسانة لا تريد شيئا سوى ان تملك حقا لوجودها وحفظا لكرامتها التي انتهكتها المنظومة السياسية التي يترأسها صاحب الصورة المعلقة في الزنزانة والذي اسمته ابن الهيفه. صباح المتسولة (تغني) : ادى الزمن اللي لوع اللي كان على كيفه وبلبل الصبر في الفنجان وسقاه على كيفه وادى بنت الحلال في الوحل مرمية وابن الهيفه بيتحكم على كيفه الصبر كله حكم واللي شبك اهو بان من بره مزوق ومن جوه ملان دخان واصبر يا عين ده كل شيء بأوان" صباح المتسولة : ولاد الحلال في الوحل مرمية وابن الهيفه بيتحكم على كيفه ..الشرطي : تعال هنا يا شحاته يا بنت الشحاتة . مليون مره قلنا لك يا بت الشحاتة هنا ممنوعة بالقانون . ايوه القانون . كل حاجه هنا بالقانون يا بت . خذي! خذي! يضربها بالعصا . الشرطي : وابن الهيفه ده مين يا بت اللي بتقولي عليه ؟ايه ؟ مين يا بت ؟ ايه ؟ ... خذي ! خذي! يضربها مرة اخرى . صباح تتوجع وتقول : هي بتغني لبنتها , مالهم بيها . وابن الهيفه ابوها مالهم بيها . هي ماشية في حالها . ما يسيبوها في حالها . [١٧] . اذ يلاحظ ان الضد الغيري يفرض على (صباح المتسولة) حاله فيزيقية غير ملموسة وعليها التأييد والقبول لتلك الممارسات وتبعا لهذه الرؤية تتضح معالم الفكر الغيري من قبل الكاتبة للفعل الانساني الذاتي وانعكاس هذا الفعل قد يتجاوز تلك الاوعية المحملة بمؤثرات مختلفة قد تكون اجتماعية او سياسية او دينية . تلك الاسماء المتعددة بحضورها التدريجي تحمل معنى وفكرا يمتاز بالإرادة والاصرار والثبات على مبدأ ان الفكر لا تقيده الانا السلطوية ومن

هذا المنطلق فأن حضور الارادة لـــ(صباح المتسولة) يبدأ بغيرية متدرجة تتشكل تدريجيا الى ان تتصاعد وتيرة الحدث لتستمر في مجابهتها لمنظومة الحكم السياسية التي تلاحقها كل مرة بشخصية ضد غيري مختلف الشكل لكن المضمون واحد وهو الاضطهاد والتعذيب والحجج غير المقنعة في القاء القبض على (صـباح المتســولة). وهنالك عدة عنابر اخرى , اذ يشــغل القســم الايمن من العنبر النســاء المحجبات والمنقبات , ويشغل الجزء الايسر للعنبر النساء السافرات منهن نساء الدعارة ومنهن من ارتكبن جرائم القتل ومنهن من اخذن لأجل قضايا سـياسـية ." يشـغل القسـم الايمن من العنبر النسـاء والفتيات المحجبات والمنقبات . بجوار الاسـرة او المراتب على الارض فرشـت بطانية قديمة تسـتخدم كسـجادة للصـلاة . تظهر نفيسـة الفيشـاوي راكعة تصـلي وهي محجبة . ووجها ناحية الجدار . من خلفها ركعت رشـيدة ونفيسة واعتدال الثلاثة . الثلاثة منقبات . هادية تقرأ في مصحف وهي جالسة على الارض وقد خلعت النقاب وظهر شعرها الطويل . سالمة واقفة عند الباب تمسـك القضـبان الحديدية بيدها وتنظر ناحية الحوش والفناء الخارجي. تصـعد فوق القضـبان بقدميها . شـعرها طويل تمشطه . يبدو عليها القلق والضيق والترقب. في القسم الايسر تظهر بسيمة شرف الدين وهي لا تزال راقدة على المرتبة . وعزة لا تزال نائمة . مديحة ونجاة بجوار الوابور تصنعان الشاي . لبيبة جالسة وحدها تمسك راسها بيدها. يبدو عليها الضيق " . [١٨] . ان تعدد الشخصيات بأسماء مختلفة داخل عنابر السجن هو الجذر الاساسي في فهم القضية التي تطرحها الكاتبة ضمن الفضاء الانساني الذي يحمل كينونة او جوهر الانسـان , وهذا الجوهر يحتاج او يطمح الى ان يشـكل كيانا واحد مسـتقلا يمحي كل المسـافات المتقاطعة بين الذوات في ان يحمل فكرا غيريا متحررا بفكره وجسـده بعيدا عن قيود مركزية الانا الخارجي . ان اسـتقبال الشـخصـيات ضـمن منظومة الاطار الغيري الفكري الذي تحمله الكاتبة يظهر لنا بأن كل شـخصـية من الشـخصـيات النسـائية لها فكرها وتوجها الخاص بها , وقد يكون هذا الفكر مشـترك او مسـتقل متفاعل او غير متفاعل مع الذوات الاخرى من خلال الواقع المعاش للشـخصـيات . فالكاتبة تدعو للتواصـل بغيرية تواصـلية , لكن التواصـل لا يبنى على واقع من الركام او واقع هش , وهذا ما عبرت عنه شـخصـية (عليه) بغيريتها التواصـلية النابعة من المشـاركة الفعلية والفكرية مع السجينات ومنهم شخصية (ذوبه) .ذوبة (في ألم) : ياريت كان فاضل حاجة حلوة . يمكن زمان وانا صغيرة . لكن دلوقت خلاص . وانا صغيرة كان نفسي اتعلم واعيش عيشة حلوة . كنت حاسة اني انا حلوة . قصدي يعني حلوة بحقيقي . مش زي دلوقت . دلوقت الواحدة فينا مزوقة بس . لكن حلاوة مفيش . على رأي صـباح الشـحاتة . من بره مزوق ومن جوه صـدري كله دخان ... لكن زمان حاجة تانية ... كنت كويسه .

عليه : وانت كويسـه يا ذوبة دلوقت كمان .ذوبة : انا كويسـه ؟ حد يقول على وحدة في عنبر الدعارة كويسـه ؟ (تسكت لحظة) واحدة سـاقطة .. باعت شـرفها .. وباعت نفسـها .. (تمسـح دموعها وتبكي) .عليه : الدموع دي يا ذوبة معناها انك ما بيعتيش نفسـك . انك لسـه بتتألمي انك لسـه بتصارعي عشـان تشـدي نفسك من تحت الارض وتطلعيها بره في الشـمس والهوا . انت بتدخني عشـان تنسي الالم ده . والمفروض انك ما تدخنيش عشـان ما تنسـيش . لازم تفتكري تحت الارض .. انك في سـجن .. وانك لازم تصـارعي عشـان تشـدي نفسـك وتطلعيها بره في الشـمس والهوا [١٩] . اما شخصية (ذوبة) التي زوجها والدها او باعها وهي في سن الـ(١٤) عاما لجسد رجولي يفكر ويخطط كيف يستغل تلك الفتاة الصـغيرة للعمل في الدعارة من اجل جلب المال ولكي يقيدها بالكامل فقد اسـتخدم مصـطلح الزوجة ليسـتنزف جسـدها البريء بأن يقيدها بعمل يشبه تماما بالرغم انها تقاوم وتصارع بغيريتها غير الظاهرة من اجل التحرر من قيود الضد الغيري الذي اعطى لنفسـه سلطة التحكم وتلك الصـفة اصـبحت خطابه الدائم ليتسـلح به ويجعل من امامه خاضـعا ومسـتلبا ولكونه هو صـاحب القضـاء على الانثى ولأن المرأة عورة وكون العرف الاجتماعية والدينية لا تدين الرجل لفعلته او ما فعله بهذه الطفلة لكي تبقى خاضعة لتلك لسلطته او لذلك القضاء الذكوري الذي حكم عليها دخول السـجن وبقي الزوج طليق ينعم بالحياة ويبحث عن فريســة اخرى .ذوبه : الراجل اللي ميل بختي وبختها . جوزي وابوها . ربنا ياخده . ابويا جوزهولي وانا عندي اربعتاشــر ســنة . قبض القرشــين ورماني في جهنم . ربنا يســامحك يابه . انما هو ربنا مش حيسـامحه ابدا . لولا الخوف من جهنم كنت قتلته واخذت فيه تأبيدة وبدل عنبر الدعارة يبقى عنبر القاتلات واهو كله سـجن . [٢٠] . وفي شخصية (زينب) تجتمع غيرية متحولة واخرى متمردة ارتبطت بشخصية قوية تمتلك من الكبرياء والكرامة الذي يضطرها الى نقطة تحول سـببها زيادة الضـغط المسـلط عليها من قبل سـلطة الانا الذكورية متمثلة بغيريتها المتحولة التي تكشـف لنا مدى ضـياع الانثى في فضـاء الانا كونها البنت التي اجبرها والدها على الزواج في سـن صـغير لا يتجاوز عمرها الاحدى عشـر سـنة لتصـدم برجل انتهازي تتملكه الانا المركزية , حيث سـاقها للعمل في الريف ليجلس هو في البيت كونه لا يحب العمل بمهنية وشـرف بل انه تعود على السـرقة واخذ مال الغير بطرق غير شرعية وقانونية لدرجة انه خسر ارضه وماله وفقد ست من اولاده وبقيت لديه ابنة واحدة حاولت (زينب) والدتها الحفاظ عليها وهي تعمل وتضـحي من اجل العائلة بالرغم من انها اسـتنزفت جسـدها وروحها المسـتلبة ليمارس الزوج ضـدها كل انواع الهيمنة لتصـل به ان يغتصـب

ابنته فتبدأ نقطة التحول لشخصية (زينب) في ان تصارع الضد الغيري بغيرية متحولة واخرى متمردة تنتج من جملة ازمات وضغوطات وفق سياق زماني ومكاني لتتحول تلك الضغوط بأن تقتل تسلط الانا الذكورية ... زينب : ابويا جوزني لراجل خايب وانا لسة صغيرة والعادة ماجتنيش عشت معاه هاروح فين . ابويا قال لو سبتيه اقطعك حتت . جبت منه سبع عيال ماتو مافضلش غير حتة البنت . كنت انا اللي اروح الغيط أزرع وأفلح وهو كسلان .راجل خايب ما يحبش الشغل ، ما يحبش إلا السرقة . طالع لبوه اصل ابوه كان حرامي . يسرق من غيطان الناس ، وبقة يشتري ارض . انما الحرام ما يدومش . راحت الأرض ، وجوزي ده هو السبب ، اصله خايب وحاله مايل ومالوش الا في الجوزة والعسل." [٢١].

وفي مثال اخر :

مديحة : وهي قتلت جوزها ليه يا ست فهيمة ؟

الشاويشة : قالت في الأول . ضبطت البنت مع أبوها .

مديحة : مع أبوها ؟ يا مصيبتي ؟ وأنت الي قتلتيه يا زينب ؟

زينب : ايوه ... ضربته بالفاس وقطعته حتت وحطيته في شوار ورميته في البحر . (تضحك فجأة) زمان السمك خلص عليه .. [٢٢] ان التداخل ما بين القضية السياسية والدينية التي تشير اليها الكاتبة وفق قراءة تعددية هي ليست قضية اجتماعية انما هي تطور في الفهم الاجتماعي ولضرورات اجتماعية تشير الى عدم مواجهة الواقع وهذا يلاحظ من توجهات بعض السجينات (نفيسة – رشيدة – اعتدال) اللاتي يعدن المرأة عورة فصوتها عورة وعدم غطاء وجها ايضا عورة ورؤية كف يدها ايضا عورة وان المرأة مصيرها البيت والخدمة ولا يجوز لها ان تناقش في اي شيء في الحياة كونها عورة لتؤكد الكاتبة مرة اخرى في نصها على قضية لماذا المرأة ضد المرأة ؟! وهذا ما اكدته بعض الاقاويل والروايات الزائفة التي تخفى وراءها رجال الدين بصورة لاهوتية زائفة كل همهم السيطرة على المجتمع وبالأخص المرأة من اجل اكمال مشروعهم الديني الزائف ليساعدهم في اتمام مصالحهم الشخصية ليبقوا همه في المقدمة وتعود المرأة الى ادراجها السفلى وهذا ما اكدته السجينات الثلاثة اللاتي يتماهين مع رجالات السلطة المغلفة بقناع الدين فيؤدي هذا التماهي الى اضطهادهن من قبل رجالات السلطة (الضد الغيري) فيصبحن تابعات اما ان يضطهدن على طريقتها او العمل معهما وهذا ما حدث مع كل من شخصية (نفيسه - رشيدة – اعتدال) , ولهذا ارادت الكاتبة التأكيد على الجوانب الروحية التي يبحث عنها الانسان في مثل هذه الظروف والتي يقع ضحاياها من قبل الاخرين باسم الدين لتصبح هي المحطة التي لجأن اليها بعض السجينات , لكن هنالك شخصية (سميرة) ذات الغيرية الرمزية التي بدت ملامحها الرمزية في الايقاظ الفكري الذي يكشف الواقع المزيف من قبل بعض رجالات الدين علما ان (سميرة) استاذة جامعية غير متزوجة وهبت فكرها وعلمها للدراسات الاسلامية من اجل انصاف المرأة وزرع كلمة العدالة في المجتمع والابتعاد عن الاوهام التي زرعت في المجتمع هدفها الاول والاخير الانتقاص من المرأة . فغيريتها الرمزية هي في تأسيس فكرا غيريا رمزيا يمتلك هوية ثقافية لا تتقبل الانجماد والسيادة بل الاختلاف الذي يؤسس الفكر المتحرر وهذا ما أكد عليه (جيل دولوز) في طروحاته الفلسفية ." يتجه ضابط المباحث الى رشيدة ونفيسة . لا يظهر منهما اي شيء . الرأس والجسم كله مغطى بغطاء اسود كثيف لا يظهر شيئا . لا الوجه ولا العينين ولا اي شيء .

ضابط المباحث : بالطريقة دي لا يمكن اعرفكم من بعض . واحدة منكم وشها عشان اعرفها (يشاور على رشيدة) انت مين فيهم ؟ لا تتحرك واحدة من مكانها ولا تكشف وجهها . رشيدة صامتة , لا ترد عليه .

سميرة (في ضيق) : هم لا يمكن يكشفوا وشهم قدام راجل .

ضابط المباحث (لسميرة) : امال انتِ كاشفة وشك ليه ؟

سميرة : كل جماعة لها رأي . انا رأيي ان وجه المرأة وكفيها ليست عورة . النبي عليه الصلاة والسلام .. اباح للنساء انهم يكشفوا الوجه والكفين اثناء الحج .

ضابط المباحث يشاور على رشيدة .

ضابط المباحث : طيب انت مين فيهم ؟

رشيدة صامتة لا ترد .

سميرة : صوت المرأة كمان عورة .

ضابط المباحث : (لسميرة) : امال انتِ نازلة كلام ليه ؟ هو انت مش امرأة ولا أيه ؟

سميرة (في غضب) : لا مش مرأة . المرأة خلقت من ضلع ايسر اعوج . النساء ناقصات عقل ودين . انا مش مرأة . انا انسان . [٢٣] . ان فكر المنظومة السياسية فكرا متمركزا غامضا لا يفسر عما يجول في خاطره. فتأتي شخصية الضابط الطاغي والمسؤول عن عنابر السجينات والذي يملك سرعة ايقاع من خلال ردود افعاله لتقف امامه السجينات عاجزات عن معرفة البعض منهن سبب اعتقالهن وهذا ما يصور لنا تعامل الضد الغيري ضمن ثنائية الحجب والاظهار وهذه الثيمة تفتح ابوابا لثيمات اخرى غير معلن عنها , فيدور النقاش والحوار بين الضابط المسؤول وبين بعض السجينات ومنهم شخصية (عزة) والتي تحمل قوة داخلية تتحقق بغيرية عجائبية تقف امام الضابط المسؤول والمجتمع بموقف الدهشة والحيرة للفكر المجتمعي المقيد امام فكرة المرأة مطلقة , وكيف لنظرة المجتمع الذكوري للمرأة المطلقة بانتقاص وهذا ما ارادت الكاتبة ايصاله من خلال نصها المسرحي , وكأن شخصية (عزة) قد اجرمت بحق المجتمع لأنها مطلقة , ولأنها وقفت امام تلك المنظومة لتقول كلمة الحق فقد ساقتها للسجن .

ضابط المباحث (في برود) : حضرتك مش متزوجة مش كدة ؟

عزة (في ضيق) : لا مش متزوجة .

ضابط المباحث (في برود) : أرملة برضة زي الست بسيمة

عزة (في ضيق) : لا مش أرملة !

ضابط المباحث (في برود لزج) : أمال إيه يا ترى .

عزة : (في صوت محرج وشيء من الخجل) : مطلقة .

ضابط المباحث : آه .. متأسف .. وعندك بنت عندها ستاشر سنة مش كدة ولا إيه؟

عزة (في برود وضيق) : ما البيانات كلها عندك ؟

ضابط المباحث : يعني يا ست عزة مش أحسن برضة انك تربي بنتك بدل القعده هنا ..

عزة : لأ القعدة هنا أحسن .[٢٤] .

مع تفعيل مفردة الانتظار من قبل الكاتبة لكل من الضابط المسول والسجينات مما يولد نزعة للفعل ما بين الذات المغلقة والموضوع , فالذات المتعالية لا يمكنها ان تنفصل عن الموضوع , فالضابط المسؤول ينتظر بغضب ليرى من هن تلك النساء اللاتي يقمن بالتمرد لأجل قلب نظام الحكم . فالغيرية المتمردة لكل من سالمة وبسيمة ومديحة هي في ممارسة حقهم الديمقراطي امام منظومة السياسة الحاكمة التي تحاول اقصاءهم بشتى انواع القمع والتعذيب من اجل ابقاءهن خاضعات وراغبات لتلك المنظومة بشتى مسمياتها المختلفة .

الضابط : ما هو انتم اللي عاوزين كده ... عاوزين شغل , واستقلال , وسياسة , والسياسة كده هي كده ... مرة في السجن ... ومرة فوق ... فوق ... فوق ...

يرفع يده ويشير الى الصورة

سالمة تتابع بعينها وتنظر الى فوق ... الى الصورة .

سالمة : يا خويا هو كل حاجة فوق ... فوق ... فوق ... دي حاجة تقلب الدماغ

اعتدال (تلزكها في كتفها) : اسكتي يا بت انت مالك ومال اللي فوق والا الي تحت ... اسكتي خالص .

لبيبة (بانفعال محكوم مؤدب) : انا ما ليش دعوة يا محمد بيه بالسياسة خالص . انا موظفة عادية . قاعدة في مكتبي . سألوني رأيي . قلت رأيي آدي كل الحكاية . انا ما عملتش حاجة .بسيمة (في انفعال محكوم ايضا) : ويعني احنا يا لبيبة اللي عملنا حاجة . احنا قلنا رأينا بصراحة . قالوا لنا ديموقراطية . مارسنا الديموقراطية وآدي النتيجة اللي حضرتك شايفها . مديحة (في انفعال محكوم ايضا) : يا محمد بيه احنا مقدرين الكلام الانساني اللي حضرتك قلت دلوقت لكن بصراحة المسألة طالت ومش عارفين الها نهاية ...

الضابط (وقد بدء عليه الزهق) : انا كمان مش عارف والله .. احنا منتظرين الاوامر الجديدة.

عزة : فيه اوامر جديدة تاني ؟ مش كفاية السجن ... ومش كفاية رفدونا من وظائفنا ... أوامر ايه تاني ... هو فاضل حاجة ما عملوهاش ! [٢٥]

تسعى الكاتبة الى بناء يرصد الهوية الانثوية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي والسياسي ومحاولة منها في تشكيل تلك الهوية المترددة داخل المنظومة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية بالدرجة الاولى وبالأخص في عالمنا العربي من خلال تشكيل عالم مغاير للمألوف يستوقفه الفكر الغيري ضمن محطاته , فكل سجينة تحمل فكرا مغايرا للأخرى او فكرا مماثلا للأخرى او متمردا او متخيلا او فكرا شاملا يجمعهم لكنه مستقل في توجهاته ترتعب منه سطوة الذات المغلقة كونه ينفي وجودها ويظهر هذا واضحا عندما تمنع منظومة السلطة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحاكمة المتمثلة بالضد الغيري الذي يعمل على استنطاق كل الافكار والتوجهات لكل سجينة عن طريق اضطهادهن او قمعهن بكل الوسائل على يد الضباط ومديرهم العام فتطلب اعتدال ان تعطى ورقة وقلم من اجل ارسال رسالة الى اهلها لمعرفة مصيرها واين تكون لكن الاوامر تمنع ادخال اية ورقة او قلم خوفا من خلق رؤية نسوية بفكر غيري مثقف مبدع يطرح قضايا مجتمعه وان يصبح مستقل بفكره خارج تلك المنظومة كونها تخاف من الرؤية الابداعية التي يقدمها المثقف المبدع والملتزم . فالسجينات يطلبن اي شيء الا الورقة والقلم فيسأل المدير العام

" المدير العام : اي طلبات اخرى ؟

اعتدال (بصوت ضعيف) : عاوزة قلم وورقة عشان ابعث جواب لأمي .

المدير العام : يكشر فجأة وتبدو عليه الصرامة الشديدة .

المدير العام : إلا الورقة والقلم ! في العنبر ده اخطر من الطبنجة .

مفهوم ! انا بقه لي في مصلحة السجون ثلاثين سنة . سمعتي معروفة . معروف عني الحسم والحزم . انا واضح جدا وصريح . والاوامر واضحة وصريحة . إلا الورقة والقلم . الاوامر هي الاوامر ومش عاوزين مشاكل . ممنوع الاتصال بالخارج بأي شكل . لا جواب يدخل ولا جواب يخرج . لا ورقة ولا قلم لغاية ما تيجي لنا اوامر اخرى مفهوم !

الشاويشة : هم كلهم فاهمين يا سعادة البيه , وكويسين قوي . ده احسن عنبر عندنا " [٢٦]

تقدم لنا الكاتبة من خلال فكرها الغيري حالات انسانية تشكل بوعيها وفكرها القادم من معتقدات مختلفة فهنالك المسيحية والملتزمة دينيا والسافرة والحالمة ومن تمتلك فكرا ثوريا لكنهن يجمعن ويجتمعن بأنهن يمتلكن توجها واحدا مشتركا هو البحث عن وجودهن المستلب من الضد الغيري الذي يمتلك الخطاب الانثربولوجي لشخصيته الذكورية . فشخصية (نجاة) التي تجلت بغيرية غير ظاهرة تحاول من خلالها ارساء القواعد التي ترفض عنصرية المذاهب لكونها مسيحية وان المنظومة المجتمعية ترفض المذاهب الاخرى , لتعاني (نجاة) من كلمة انتِ كافرة وهذا ما ولدته بعض الخطابات الدينية لبعض رجالات الدين التي اكتسبت صفة القدسية وكأنها دستور مقدس لا يمكن لمسه او الاقتراب منه بل فقط تطبيقه لكونه المهمين والمسيطر على الفضاء المجتمعي بأكمله مما جعل الانثى تتشتت في ذلك الفضاء لتبقى معلقة بفضاء الانا الذكورية .مديحة : ما تزعليش يا نجاة . مش انتِ بس اللي كافرة هنا ... احنا كلنا كفرة معاكي ... ولا يهمك ... يعني هي كانت ربنا . ربنا بس هو اللي ممكن يقول ده كافر او ده مش كافر . نجاة (وهي تبكي في ألم) : انا مش كافرة يا مديحة . انا بصلي الصلاة بتاعتنا . من صغري وانا بروح الكنيسة مع امي كل يوم احد . [٢٧] فيما تتضح لنا شخصية (علية) التي ظهرت على الساحة الفكرية والثقافية بما تحمله من فكرا ووعيا غيريا لما تملكه من قوة الرأي والارادة التي يجعلها تقف امام منظومة السلطة الحاكمة وهي تعبر عن رأيها الذي يخدم مجتمعا كاملا حتى لو كان ذلك الرأي يعرضها للسجن او الموت . فهي التي وقفت امام زوجها لتطلقه وتحرر كيانها منه ومن قمعه لها ومن ثم وقفت امام ظلم وقمع واضطهاد تمثل برمزية تلك الصورة المعلقة في العنبر التي تعمل على تغييب لمثل شخصية (عليه) لتتمظهر بغيرية رمزية تبحث عن سلطة العدل المطلقة بين سلطة الانا الذكورية وبين صاحب الحق .

ذوبة (في ألم) : ده ممكن تفضلي في السجن على طول وتموتي في السجن .

عليه : احسن ما اموت بره السجن . على الاقل جوه السجن احسن اني لسه باصارع , لسه عندي قوة اشد بها نفسي من تحت الارض واطلعها في الشمس والهوا , لكن بره السجن كنت هاموت وافضل رايحة جايه من البيت للشغل وابني يطلع زي ميت ومالوش رأيي . [٢٨]

يخلو العنبر من السجينات لتبقى (عليه) واقفة وحدها في العنبر تبحث عن الوجود الانساني امام منظومة السلطة الحاكمة بفكرها وغيريتها الشاملة التي تتجلى بالحقيقة والوجود اللذان لا يأتيان الا عن الموقف البطولي الذي يقدمه الانسان في لحظة الايقاظ الذهني الذي يتخطى عالم المحسوسات في سعيها عن اعلان الحق لتقف امام سلطة الانا كالفولاذ او اشد منه

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع

اولا – نتائج البحث

- اعتمدت (السعداوي) في مسرحية (الانسان – اثنى عشر امرأة في زنزانة) الغيرية العجائبية عبر ما تتعرض له الشخصيات من احداثا غريبة ومدهشة , يندهش امامها العقل والمنطق فتتحرك الاحداث بطرية التصادم ما بين الافكار فيحدث التردد الذي يطال الشخصيات .

ثانيا – الاستنتاجات

- وفي مجال الفن المسرحي فأن الغيرية العجائبية اصبحت تسير على وفق متغيرات الحياة الاجتماعية التي يعبر عنها المبدع او الكاتب المسرحي بواسطة تركيبة مكونة من تقنيات مختلفة على وفق معطى غيري يفصح عن رؤية قاتمة في انعدام الثقة في امكانات بلوغ التغيير وتحقيق السلام بعيدا عن ضغوط المؤسساتية السلطوية .

List of sources

1-Dr.Ibrahim Madkour,Philosophical Dictionary, Cairo : General Authority for Ammiri printing Affairs,1979, p.134.
2-The same source , p.133.
3-Naji Kashi Al-Gharebiya in the theatrical performance , 1st floor ,Beirut : Dar Al-Khayalal printing and publishing ,2006,p. 5.
4-See: Saeed Alloush,Dictionary of contemporary Libiological Terms , Beirut:Lebanese Book House,Casablanca:Astoceres,1980,p.146.
5-Philosophical book (non-sartre) ,prepared and translated by : Aziz Rizk and Mohammed Al- Hilali, 1st floor, Morocco – Casablanca :Toubkal Publishing House,2010,p.5.
6-He looks at :a. Dr.Imam Abdel Fattah,Hegelat,Volume III,Cairo:Madbouly Library,1997,p.367-368.
7-Dr.Hassan Abboud Al- Nakhela,The Ideological opposite in the contemporary theatrical text,Basra Arts,2022,p.122.
8-Mohammed Bahawi,in the philosophy of others,c6,i2, Morocco: Africa East Publishing, 2003,p.45.
9-Mohammed Anani ,Terms of Existential Philosophy at Heidegger,I1,cairo:Egyptian General book Organization,2017,p.223.
10-The same source,p.224.
11-Dr. Mohammed ,bin Sibaa and othersm Modernity and Postmodernity , 1st Edition, Beirut:Publishers for Publishers and Distribution,2019,p.133.
12-Considers:Muhammad Bahawi,Phliosophy of others,a previous source, on 69-70.
13-Michel Foucault,Self-Inclusion (Aesthetic of Existence and Dare to Tell the Truth),Translated by:Mohammed Azoutia,Morocco: Africa East,2015,p84.
14-see:Dr.Mohammed Zaki Al- Ashmawi,Theater has its contemporary origins and trends with an approaching study of its analysis,Beirut:Dar Al- Nahda Al-Arabi for printing and publishing, b.t.,p.177.
15-Dr.Muhannad Abdullah Jabbar Al-Khazali, The style diversityin the works of the artist Ghassan Ghabe,Basra Arts Magazine,issue(21),year(19),Iraq-Basra-College of Fine Arts,2022,p.253.
16-Dr.Sami Abdule Hamid,Lights on theatrical life in Iraq, 1st floor, Baghdad: Dar Al-Mada for Culture and publishing,2010,p.151.
17-Dr. Nawal Al- Saadawi, play : Man- twelve women in a cell, 1st floor, Cairo: Madbouly Library, 2006, p.8.
18-The same source, p.11-12.
19- The same source, p.152-153.

اللامعيارية في تشكيل ما بعد الحداثة

هشام رحيم مسلم
أ.د. تحرير علي حسين
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

الخلاصة

يتلخص البحث الحالي حول دراسة ظاهرة اللامعيارية وتأثيرها في المجتمع الذي يظهر التغير الفكري وكذلك كيف انعكست على اعمال الفنانين وهم يشكلون جزء من المجتمع وكيف ان المعايير التي تدلنا على الفن قد أختفت في ظل هيمنة اللامعيارية وكيف اثرت على المجتمع من ناحية تلقي العمل الفني وتحررية الفعل الاسلوبي في اعمال مابعد الحداثة ، حيث ان ظاهرة اللامعيارية حينما تكون في المجتمع فهي تشكل نتاجات في معاني الاستلاب والاغتراب والتشيوء وحينما تكون في العمل الفني فانها تتحول الى مفهوم يؤثر بصورة أوبأخرى على العمل الفني ، فكثير من النتاجات المعاصرة تحمل صفة اللامعيارية بصورة مهيمنة على الفنون الامر الذي ادى إلى الانحراف في تلقي الاعمال الفنية وقد يحدث النقيض في قبولها ولم يعد الفن يحمل صفات الفنون المتمثلة بالمعايير ، بل تحولت الفنون الى اللامعيارية وهيمنة هذه اللامعيارية على أساليب الفن لمعاصر .

الفصل الاول

مشكلة البحث

يمكن أن تنشأ ظاهرة اللامعيارية على كل مستويات العلاقات التاريخية وتؤثر على مجرى الحضارة الغربية تأثيراً عميقاً في مرحلة ما بعد الحداثة ،وذلك حينما استحوذ الانتاج الفني المعاصر على جمهرة الفنانين كافة ،وظل يهيمن عليها الى الوقت الحاضر ، كما يتضح في أعمال الكثير من الفنانين و أخذت اليوم نماذج أقدم تحمل محل الاثار الكلاسيكية بصورة لامعيارية ونماذج أستمدت من فنون بدائية الى فنون المرحلة الذهبية ،وكما حدث في حالة الفنانين المعاصرين الذين رأوا إلزاما عليهم أن يتحرروا من الاتجاهات الرئيسية للإمكانات التي ظلت عقوداً من الزمن فعندما تبدع فئةٌ ما أشكالاً جديدة تهيمن على المجتمع فأنه يُلزم أجيال المستقبل أن تعيش هذه الاشكال وأن تخاطبها ، ولم يعد هناك طوعية في تلقي الاعمال التي انتجت سابقاً في أن تعيش مع مالحقها الامر الذي يقو الباحث الى تساؤلات عدة منها .

1. كيف اثرت اللامعيارية في تحررية الافعال الاسلوبية في اشكال ما بعد الحداثة
2. كيف يمكن ان تهيمن اللامعيارية على المتلقي وما مدى تأثيرها حينما تتحول من ظاهرة في المجتمع الى مفهوم في العمل الفني .

اهمية البحث والحاجة اليه: .يهتم البحث في دراسة مفهوم اللامعيارية وكيف هيمنت على مساحة التشكيل المعاصر، التي أحدثت تحوّلاً واضحاً في الخصائص الجمالية له .

تحديد المصطلحات :

1.اللامعيارية : لغةً

أل : آداة تعريف للأسم همزتها وصل مفتوحة قد تدخل على الفعل المضارع وتكون موصولاً في مثل قول الشاعر (ما انت بالحكَم التُرضَى حكومته) واستعمل هذا الاسلوب للدلاله على القابلية مثل اليُذاب واليُؤكل اي القابل للذوبان والقابل للاكل ، وتدخل على لا النافية مثل : اللانهاية ، واللامعيارية (ابراهيم مصطفى ،٢٠٠٤ ، ص٢٣)

اللا: إن كانت ما بعدها جملة اسمية صَدْرها معرفة، أو نكرة ولم تعمل فيها، أو فعلاً ماضياً لفظاً وتقديراً، وجب تكرارها، مثال المعرفة (محمد محمود الفيروز، ٢٠٠٥، ص ١٣٤٩)ومثال النكرة التي لم تعمل فيها لا(**لا فيها غول ولا هم عنها ينزفون**) اية ٤٧ سورة الصافات.

المعْيَارُ، العيارُ:

المِعْيَارُ (في الفلسفة) : نموذجٌ متَحَقَّقٌ أو مُتَصَوَّرٌ لما ينبغي أن يكون عليه الشيء ن،ومنه: العلوم المعيارية؛ وهي : المنطق والأخلاق، والجمال، ونحوها: (مج) . والجمع : مَعاييرُ (ابراهيم مصطفى ،٢٠٠٤ ، ص٢٤٥)

الفصل الثاني

المبحث الاول // لامعيارية الفعل الحركي في التعبيرية التجريدية

لا أحد يستطيع أن ينكر الجهود المضاعفة التي يبذلها الفنان المعاصر لمواصلة المسيرة التاريخية والأشواط الفنية من ناحية ، ومحاولة التقدم بخطى ثابتة مشاركا في الابداع والاختراع والتطوير ، وحمل المسئوليات الجديدة بوعي لا يجعل من تلك الجهود نمطا معادا أو اجترارا للماضي ، فواجب الفنان الراهن يفرض عليه الا يكرر نفسه ، وأن يسعى دائما لتشييد ذاته واثبات وجوده وتحضره وانطلاقه الواسع في مجال الفكر والفن والعمل ، ومعايشة التجارب الحية الراهنة ونقل ايقاعها النفسي وسكب أصدائها فيما ينتجه من أفكار متجددة ومبتكرات متشعبة ومستحدثات لها نسيجها المتداخل العناصر في صور مرئية لها قيمها الفنية وقدرتها على تخطى الحدود الزمانية والمكانية بعيدا عن عوامل المسخ والتشويه والتقليد ، وعليه أن يسير قدما ليحقق مزيدا من الانجازات ، والا ينظر أبدأ الى اسفل ليرى مدى ما وصل اليه من ارتفاع ، حيث أن الفن في اواخر الخمسينات " **ليس قاصراً عن معالجة المضامين التاريخية او الاجتماعية بل المهم هو أن المضامين كان عليها أن تعالج وفق معايير شخصية وبالمؤازبة** "(أدوارد لوسي سميث ،١٩٩٥، ص٢٣-٢٥) أي بمعنى دون مخادعة و بصراحة ووضوح ومفتوحة قليلاً كما في المغالاة أو النستالوجيا التي جسدها (روبرت موذريل) كما في **الشكل (١)** وكذلك هناك مظهر لامعياري في التعبيرية التجريدية عندما لم تكن الصورة في أغلب الاحيان سوى فوضى من الاصباغ العذبة ، وقد تجسدت هذ اللامعيارية في كثير من أعمال المعاصرين كما في المظهر اللاعظمي في أعمال (Philip Guston) **الشكل (٢)** الذي ظهر كأنه أرجل منحنية وغير مجسدة تتقاطع فوق بعضها البعض ، وتشكل تلًا مسطحًا ومركبًا بشكل فضفاض ، مطلي إلى حد كبير باللونين الوردي والأحمر .

وكذلك فيما يلعب اللون في أعمال الفنان (فرانز كلاين) حيث (**جاءت النتائج مخيبة لانه لايوحي الينا بأن اللون ضروري في التعبير، لقد**

شكل (١)

شكل (٢)

كانت أغراضهُ مكياجية ليس ألا) (أدوارد لوسي سميث ،١٩٩٥، ص٣٦) ، وكان (فرانز كلاين) كما في **الشكل (٣)** حذرا جداً من الاعتراف بأي شكل من هذه الاشكال ، التي لا تنفي أن يكون هناك جانب اللامعيارية السلبية التي تتنامى بأطراد مع أي ثورة أسلوبية تنحو منحى جديد ويمكن أيضاً ان نجد فن وليم دي كوننغ (Willem de kawnnig) في أسلوبه الذي " **يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كانها تنهض من نسيج الصبغ ثم لاتلبث أن ترتد ثانية الى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة** "(أدوارد لوسي سميث ،١٩٩٥، ص٤٠)، هذه الاشكال في أعمال (وليم دي كوننغ) هي بحد ذاتها تمتلك الجانب اللامعياري كما في **الشكل (٤)** لعدم وجود سيطرة في فهم الاشكال فهي تكون غير مستقرة وقد تجلت في اعماله كل قوى الدافع الجنسي على غرار دوبوفيه وهي التي تمثلت في جسد المرأة .

شكل (٣)

شكل رقم (٤)

فما فعلوه فناني التعبيرية التجريدية لم يتبلور أكثر مما كان يُخيّل الهم فتطلعاتهم كانت الى الامام والى الخلف في الوقت نفسه ، إذا ما قارن المرء بين عمل(كليفورد ستيل) كما في **الشكل (٥)** وعمل أخر يماثلها ظاهرياً مثل عمل (سام فرانسيس) كما في **الشكل (٦)** ويمكن أن نرى الجانب اللامعياري في أن الاول يقدم العنصر الذوقي ويقل من حدة الاسلوب بخلاف الثاني الذي لايقدم ذات الشيء ، وكذلك ما جاءت به التعبيرية الجديدة من رسامي الجيل الثاني متمثلةً بـ(هيليلن فرانكثالر) وكما في **الشكل (٧)** إذ يمكن أن نرى مدى لامعيارية الاعمال التي لا تمتلك اسلوباً اكاديمياً أضافة الى التمادي في قمع كل قيم ، وقد أخذ هذا الجيل في تعامله مع الاعمال الفنية شهرته من الوسط الاجتماعي دون ان يكون لها مستوىٍ معياري(أدوارد لوسي سميث ،١٩٩٥، ص٤٣) إذ أن النزول نحو التجربة الذي يوقف الوعي عن أن يكون (معيارياً) فالاشكال المتمحورة فوق التحليل النفسي تنحل لتبلغ الى لامعيارية أخرى نابعة من خلال التعبيرية التجريدية (دورا فالي،١٩٨٧، ص٥١) والحقيقة اللافتة للنظر هي مجرد حقيقة ذات نظرية جمالية من خلال ما يفعله الفنان بصنع ضربات للفرشاة في أن يثير صورةً أو مزاجاً أو

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

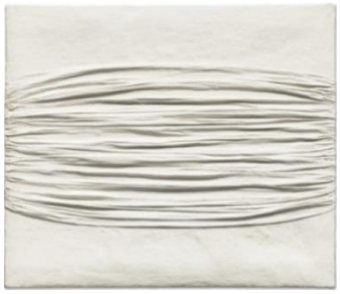
ان يحرك أنفعالاً ما ، والانجاز لهذا الغرض من قبل الفنان يعتمد كلياً على الايحاء ، وبالرغم من الاسهاب المفرط في تفاصيل صورة يقصد منها أنعاش ذكرى مشهد شوهد خلال غيمة زرقاء ذات صباح ربيعي أو ضياء خريفي وهو لن يكون مزيفاً ولا معيارياً فحسب بل هو حتماً سيتخطى هدفهُ (لفكاديوهين، ١٩٨٧، ص١٨٠) لقد تحرر الفنان من كل المعايير التي يمكن أن يخضع لها سواء كانت أخلاقية ودينية أو حتى إنسانية في كثير من التجارب الفنية، وأصبح تجاور الفنون في فضاء آخر غير متوقع، بل وأبعد ما يكون من الاعتراف به كفن أو كما يقول الفنان(still)" **لا أريد ان يقلد فنانون اخرون عملي، انهم يفعلون ذلك بالرغم من انني أحذرهم ولا أريدهم أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة** ". أو أن فكر الفنان لا قيمة له مالم يقبل المسؤولية الكاملة عن أي شيءٌ يفعله ، وكان الوافدون الى المجتمع الامريكي المعاصر من الطبيعي أن يجتذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها وقيمتها العالية ونظارتها وراديكاليتها وتطلعاتها ، الا أن المجتمع آنذاك بصفتهِ مجتمعاً غير محكم ، كان بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على اساس العلاقات الاجتماعية اكثر مما هي جمالية ، كما في التعبيرية التجريدية التي هي اضخم دوامة وفيها من التناقضات والروفض والتطورات التي لم تتم بعد كما اثار ذلك (وليم دي كوننغ وهوفمان) مبتكرا التعبيرية التجريدية الايمائية ، وكانت جمالية (دي كوننغ) متجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم تكن خاصيتهِ تصويرية محسوسة بل كانت شيئا يجاوز المادة روحياً ، محاولاً خلق صراع بين ما هو معياري وما هو غير معياري ، بشكل مثير للأعصاب ، وكان يرفض أن يركض الى معيار معتاد عليه ؛ ويقول دي كوننغ " **ان الفنانين الجماليين في محاولتهم عمل " شيء"**

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من التجريد أو قيمة لا شيء التي كانت دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها بأ ستبعاد كل شيء آخر"،(أحمد محمود مرسي ،١٩٨٤،ص٢٢١) وهذا الفقدان للقيمة الجمالية أكسب الاشكال حلة جديدة من اللامعيارية بصورة متراكمة.

المبحث الثاني// لامعيارية الفن الشعبي

أن ما يحكم الكوكب الذي نعيش عليه هو قانون (مصونية المادة) كما يصفه بذلك أنطوان لافوازير(antane lavoisier) قبل ٣٠٠ عام والذي ينص على أنه **" لا شيء في هذا العالم يفنى ولا شي يولد من العدم ، كل ما على الارض يفنى في الظاهر لكنهُ يعود في شكل أخر في عملية تدوير تضع بواسطتها أشياء جديدة تخرج للوجود مرة تلو أخرى** "(جون سانكلان ،٢٠١٨، ص١٣) ويرى فرويد في ان المال وما يخرج من جسم الانسان كلاهما سيان وأن الانفصال عنهما يتيح لكليهما فرصة التطور والتحول الى أشياء قادرة على الاستمرار بشكل مستقل فالمال والنفايات كلاهما بدون شكل وفي تحول مستمر في ان كل مايخرج من جسم الانسان من دم ونفس وما يصل الى أقذر الاشياء هو عمل فني فهو في هذا الامر أكثر عبثية وابعد أثراً في تطور العمل الفني لجيل من الفنانين الذين حذوا على خُطى دوشامب ، ويمكن أن نرى الفن الذي أعتمد على النفايات كيف يخرج من حالة عدم التميز الى حالة التميز ، وكيف تمكنت الفلسفات المعاصرة من أنتاج مدارس فنية ، أعتمدت على أبتكار أعمال فنية هي في الحقيقة تكوينات من النفايات وكيف أنطلقت من الموقف الدوشامبي مروراً بـ (راوشنبرغ) و(كورنيليا باركر) وكيف انتجوا أشياء من حاويات القمامة اعمالاً لا تحمل معياراً حقيقياً ولايمكن تصنيفها إلى فن معين ، ثم قدموها أعمالاً فنية بأشكال مختلفة ، نهضت بعد أنتها صلاحية المعيار الفني الى لا معيارية جديدة ، وكيف تسببت هذه الاعمال في خلخلة الافكار لدى المتلقي لتتركة في حيرة من أمرهِ ، وقد مثلت هذه الاعمال سخرية مجتمع وعبثية واقع متعمد من قبل الفنان وجزء من الاغتراب الذي يعيشهُ (جون سانكلان ،٢٠١٨، ص١٣-١٧) لقد حمل فنانو مرحلة مابعد الحداثة والمعاصرة الحقل الفني الى مستوى المخلفات ، أي الى مواد هزيلة واشياء استخلصت بالتقطير من تحضير وجودي مسبق جعلت جمالية التمثيل تنقلب رأساً على عقب على يد الفنان الذي يجسد فكرة الفن التشكيلي ، إذ لم يعد الفنان يهتم بالقيم الجمالية للعمل الفني أثارة المتعة تركيزه أنصب على " أثارة المتلقي " محاولاً بذلك يحيط العمل الفني بالمتلقي وفق تجربتهِ الخيالية والادائية الى تجربة المتلقي ، ووفق مفهوم اللامعيارية وعلاقتها بالمتلقي في التجميع فإنَّ " **قيمة التجميع التي أصبحت عليها في مرحلة ما بعد الحداثة ... تتأرجح بين معناه المفاهيمي وخصائصه البصرية تاركاً قضايا الفن الجمالية جانباً** (جنان محمد ،٢٠١٦،ص٢٨٤) وهذا ما ينطبق عليه فكرة الفنان (piero manzoni) (بييرو مانزوني ، فأصبحت اعمال مانزوني " لامعيارية " بشكل كبير وعلى صلة وثيقة بالتصوير الاقلي التي أقتصرت اعمالهُ على مساحة " **بيضاء بدون لون achrome وضعت عليها مواد قد يتقلص حجمها او ينخفض سطحها قماشة مبلله بالجص تضاف اليها جدائل من الصوف او القطن وخبز وقشر بيض** " (محمود امهز،١٩٩٥،ص٤٧٥) كما في **الشكل (٨)** وهذا التجرد الذي أدعاه مانزوني بصورة فاقدة للمعايير أطلق عنان العمل الفني من كل أيحاء ورموز أفقد الالوان قيمتها اللونية وهاجم سلطة الفن المعيارية بإعلاء شأن الانسان ووضعه في موضع الهيمنة كفاهيم جديدة فن عمل وبأن الكائن هو ما يحيط به فنياً حيث ان كل أنسان هو فنان الامر الذي لعب دوراً في أيفتح افاقاً جديدة أمام المجتمعات في الخروج من قوقع الفن المقنن ، والتي باتت تنتظر توالي الانهيارات القيمية .إذ أن ما حرك فناني التجميع من خلال عملية توحيد مصطلح التصنيع هو ما يسمى بفن البوب " **إذ ظهر معرض فن التجميع الذي أقيم في أمريكا عام ١٩٦١ نتاجات مجموعة من الفنانين الاوربيين الى جانب الفنانين الامريكان** " (جنان محمد ،٢٠١٦،ص٢٨٥) وهذا بحد ذاتهِ موشراً لتحول فني كبير يقترن في الذاتي بالموضوعي " البيئة والواقع " محاولين بذلك طرح فكرة جديدة للفن وهي " اللامستقر والديناميكي والزائل "، وقد وظفت هذه الاشياء في العمل الفني الى جانب الخصائص الشعبية من خلال أستخدام صور الاشياء المباشرة او الاشياء بذاتها ، الامر الذي انبثقت من خلاله فكرة فن البوب " الفن الشعبي " والدادائية الجديدة والتي كانت البذرة الاولى لبدايات فنون ما بعد الحداثة بحسب رأي (ديفيد هيكاي) وهذا الفن الذي أستمر لفترة عشرين عاماً هو الذي مهد لهيمنة اللامعيارية من خلال ما طرأ على الفكر من تغيير واستبدال لكل الادوات السابقة " **وتخليه عن مجموعة العلاقات الثابتة للبنيات الفكرية الممثلة بمجموع الافكاروالطرائق والمعايير العقلية** " جنان محمد ،٢٠١٦،ص٢٨٧). الامر الذي افقد الاشياء معاييرها واخرجها من حالة المعيارية الى اللامعيارية واصبح الفكر يضع التفسيرات الجديدة المنفتحة حول كل ماهو جديد ،والتخلي عن كل حقيقة لغرض قبول حقيقة ثابتة واكثر شمولية .إنَّ الانتقال الذي أحدثة الفن الشعبي في نقل المستهلكات الى القاعة الفنية قد ردم الهوة في الفن المعياري ، فقد انتج الفن الشعبي بدائل للمعايير ، من خلال البحث عن استراتيجيات جديدة لانتاج فن يسهم في إلغاء الحدود بين المجتمع


شكل رقم (٨)

والفن ، حيث افقدت سلطة الفن المعياري قيمتهُ وتحول الى هيمنة معاصرة جديدة ،وبالرغم من كونها قيم جديدة لفن جديد، هذا الامر لم يكن مقبولاً عند المجتمع الان ، فالكثرة أصبحت هي الغلبة في الفنون المعاصرة، والتي أجبرت المجتمع على قبولها مرغماً ،وفي الوقت نفسه أصبح الفنان منفتحاً على العالم الخارجي ،ومحاولاً التكيف معهُ ومجاراتهِ ، الامر الذي بدوره أدى الى أنتاج لامعيارية لقيم مستحدثة تعتمد على فكرة المتناقضات في الاطار الواحد الذي حقق فكرة معرفية رأت في اللامعيارية كظاهرة جديدة لمعرفة أبستيمولوجية واضحة من خلال تركيباتها ، وبعيدة عن كل تأمل منفصل عن الاشكال المتفاعلة مع بعضها والغاء فكرة الحواجز بين فروع الفن ، واستحضار أشكال جديدة رغم ان هذه الاشكال بكل ما تحملهُ من لامعيارية ،كانت على منحى يتمثل في استجابت هذه التركيبات لبعض رغبات المتلقين كما في أعمال الفنان (جوزيف كورنيل) **شكل رقم (٩)** و(بيتي سار)**شكل رقم (١٠)** والفنان الامريكية (أيسكوبار ماريسول) **شكل رقم (١١)** (جنان محمد ،٢٠١٦،ص٢٨٢-٢٨٤) .

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)

لقد فتح مارسيل دوشامب مجالاً واسعاً أمام الفن من خلال أستخدام وابتكار " الجاهز Ready made وهو قبول الاشياء المتوضعة في الفن ،ومثلّها في عجلة الدراجة الهوائية ،والمبولة، والتي تجلب واقيتها الفجة المقحمة نوعاً من الانتباه المحفوظ في ذاكرة المجتمع حتى الوقت الحاضر للاشياء الجمالية المقصودة الابداع ،إذ أراد دوشامب ان يبين ان الجمال يكمن في الاشياء كنتاج ثانوي غير مدرك للصفة النفعية ويضع حاجزا بين الشكل والمضمون ،وكان " **أقرب نظير للارتجال في الفن هو الكولاج collag والذي مارسهُ كورت سويترز والذي سماه ميرز تجميع الاثار الفنية من أشياء مبعثرة كالمواد المطبوعة ولاشياء الزائدة وغيرها**،(كورك،جاكوب ،١٩٨٩،ص١٩٣) ، لتجميع مجموعة واسعة من المعاني والفروق الدقيقة ذات الطبيعة الجمالية بشكل أساسي ، التي تتعلق بالتدوينات الرسمية والتركيبية ، اعتمادًا على شكل الفن والحالات الفردية في الأساس ، فالحكم على الكتاب على أنه جيد أو أن اللوحة جميلة تعني إصدار حكم على الذوق مرتبط بالمجتمع (كورك،جاكوب ،١٩٨٩،ص١٨٨).وهناك افكار مرحلية في فترة البوب آرت الذي كأستثمار معطيات الصناعة والتطور التكنلوجي التي هيمنت بصورة مفاجئة على المجتمع لينتج أعمالاً ذات تراكيب متعددة الخامات ، معتمدة على كل أداء فردي لأظهار الرغبة في ان يغير من الواقع التشكيلي الى مستوى أخر في أستحضار مواد جديدة غير معروفة في الحقل التشكيلي"(د فريد خالد،٢٠١٦،ص٦) لذا،**فأن البديل الذي سيحل محل القيم الابستيمولوجية الرفيعة للفن الحديث هو الموضوع الاقل تشخيصية ، كالاتجاه نحو البيئة والمجتمع لتصبح حركة الفن أنعكاساً للصورة** "(جنان محمد ،٢٠١٦،ص٢٨٦)،إذ كانت حركات الفنون انعكاساً للصورة الاستهلاكية والثقافة الشعبية ، إذ أن التسارع الذي حصل في ولادة الاتجاهات الفنية وتنوعها يدل على ظهور نزعة واضحة في تغير الواقع الفني، " **وبفعل التطور الصناعي والتكنلوجي تنوعت الاساليب والتقنيات و تلاشت حدودها مما أدى الى تجاوز حدود الفن التقليدي فتشابكت الفنون كاسرة المعايير والقيم الجمالية باتجاه الفهم ومخاطبة العقل**"(مرتضى شاكر :٢٠٢٢،ص٥٢) لتتحول الى لامعيارية جديدة قدمت نتاجات تحمل بين ثنايها سمة العصرية والتجديد بعيدةٍ عن أن تكون ثابته على منهج او قيد ، ولم يعد هناك انتماء للعمل الفني ولا منهج محدد ،كأن يكون واقعياً او تعبيرياً أو أنطباعياً ،وقد اختفت المفارقة الفجائية بين النور والظل في التركيب المؤسس على الجلاء ،والعتمة الذي يفسح المجال لأثر أيهامي جديد يتعلق بالعمق والحركة الموجودة في ظل أنعدام المعايير،(جورج كوبلر، ١٩٦٥، ص٩٤) ،الامر الذي جعل الاعمال الفنية من خلال ما يُستخَدم بها موضعاً للتساؤل ، كونها فقدت كمّاً هائلاً من القيم الجمالية والفنية وكذلك أمكانية تطويرها والخروج بنتائج جديدة ومن خلال ما ادخل من أشياء فاقدة قيمتها بأن تكون فنية بحد ذاتها وادراجها ضمن العمل الفني الامر الذي غير من النص البصري وهذه الاضافة في القيمة البصرية الغير ملائمة هو دخول اجزاء فاقدة قيمتها المعيارية حتى في وجودها انتج بحد ذاته نزعة متطرفة في أدائها الفني، (د فريد خالد،٢٠١٦،ص٨).

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

1.اللامعيارية قيمة اعتبارية في ميدان الفنون التشكيلية بكل دلالاتها ومضامينها ، اي ان هيمنة اللامعيارية خلقت بعداً نفسياً لا ينفك عن النتاجات الابداعية على مستوى المراحل الزمنية التي تمر بها إذ ان لكل مرحلة خصائصها في الية التصرف بالاشكال بطريقة مخالفة للمألوف.

2.كل الاشياء التي يتم ادراكها على انها اشياء فنية وانها انحرافاً عن المدركات المألوفة تمت بمسحة فنية نفسية نتيجة لتمتع الفنان بحساسية عالية واستجابة مباشرة للمؤثرات الخارجية .

3.تؤسس اللامعيارية المعرفة عن طريق تحويل كل الاشياء الغير مألوفة الى اشكال تارة تكون مجردة وتارة اخرى تكون واقعية يدركها المتلقي ، فما حققته ظاهرة اللامعيارية بوصفها ادراك لكل الاشكال بأكبر قدر ممكن من اليقين بها.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

-منهج البحث

اعتمد الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لنماذج عينة البحث ، من خلال الوصف والكشف اللامعيارية في العمل الفني ، وبما ينسجم مع تحقيق هدف البحث وفقاً لرؤية تحليلية كشفت عن العلاقة بين ظاهرة اللامعيارية والفن إلى جانب الكشف عن قرأتها في تشكيل مابعد الحداثة .

-مجتمع البحث

يتضمن مجتمع البحث (١٠) عملاً من مصورات للاعمال الفنية المتأثرة بظاهرة اللامعيارية وبما يحقق دراسة ونظراً لكثرة مجتمع البحث وسعته وعدم امكانية حصره احصائياً فقد استفاد الباحث من الاعمال المنشورة على شبكة الانترنت والمصادر ذات العلاقة ، والتي من خلالها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي

-عينة البحث

لاجل اختيار العينة الامثل قام الباحث بتصنيفها مبدئياً على اساس الجانب التشخيصي وعدمه بما يتناسب وحدود البحث ، وحسب اهمية هذه الاعمال العائدة الى فناني معاصرين تأثرت معظم اعمالهم بظاهرة اللامعيارية وقد تم اختيار العينات بشكل قصدي وبما يحقق هدف البحث المنشود وبعد الافادة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري وتم اختيار عينة البحث لحالي وقد بلغ عددها (٢) عمل

-أداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث الملاحظة كاداة تسهم في اظهار التحليل الفني بشكل يتفق والرؤية التي توصل اليها الباحث في مؤشرات الاطار النظري

أنموذج (١) : دونالد مارتيني .

أسم الفنان :Donald Martiny

أسم العمل : أليس

السنة : ٢٠١٩

القياس : ٤٠ × ٣٢ بوصة

الخامة : بوليمر واصباغ

أن فكرة (Donald Martiny) المتكونة من ضربات فرشاة عملاقة غير مجسدة ، التي لا لبس فيها ، وهي مساحات كبيرة ومورقة وغزيرة من الأصباغ ، ليست لوحة أو منحوته ولكنها تفتقر للهوية ويبدأ الفنان برسم أشكال صغيرة على الورق ثم يعيد رسمها بأصباغ ذات كثافة عالية ويبني العمل بطريقة غريبة ، تاركًا فقط الشكل غير المنتظم للوحة ، حيث تعد بعض الاعمال الفنية المعاصرة اكثر قرباً للواقع ، ووظيفتها خلق اتصال بين طرفين بعيد عن بعضهما ، إذ ان العمل الفني عند (دونالد مارتيني) هو نص وليد الواقع الذي يرتبط به ، ومادام المجتمع يعيش حالة من التشيوء والاستلاب ، فان مكونات النص واجزاءه تكون لامعيارياً تبعاً للنص ذاته ، اما العالم الذي يخلقهُ هذا العمل الفني في ذهن المتلقي ، فهو عالم قابل للاختراق من زاوية الخيال ، ليضع المتلقي التصورات له ، ومهما كان شعور المتلقي بأنه جزء من هذا العالم المعاصر الذي فقد معايير التواصل ، واصبحت قراءات العمل الفني حبيسة ، فأنه لا يمكن أن يتكئ على معايير خاصة به ، إذ أن مبدأ إثراء فكرة ضربة الفرشاة عند مارتيني هي دافعًا مركزيًا أكثر للإنتاج الإبداعي وكذلك رغبته في البحث عن الوسائل الفنية التي تجعل من المتلقي على دراية بافكاره وعاداته ، وان تناول الفنان لهذه الافكار المتلائمة مع ثقافة الاستهلاك والفوضى كما في الشكل **الملحق (١-أ)** يجعل الاعراف الثقافية موضع تساؤل وتشكيك ، عن القيم التي يريد أن يوضحها لنفسه و ما يفعله ، فالجانب اللامعياري في اعمال مارتيني هو ما يولدهُ العمل الفني من اضطراب داخلي كبير ، لا شك ان المجتمع المعاصر وما يعانيه من انهيار قيمي في نظر مارتيني ، فأنه يعيد طلاء الواقع بصورة الزائل . إذ أن عملية التعرض المستمر للاشكال ذاتها وبشكل تراكمي يؤدي الى تشكل الثقافة والتقاليد التي مازالت تؤثر على سطح وجودنا السلوكي الحاضر ، وبالتالي يصبح العمل الفني في هذا السياق مجالاً خصباً لطرح قضايا الوجود الانساني العام ، ويقدم أسهاماً أبداعياً معاصراً ، يضيف عمقاً وحركة ذهنية تدفع المتلقي الى التساؤل في ظل انهيار القيم والمعايير، إذ يمثل الفنان المعاصر هذا العمل الذي أخرج العمل الفني عما سبقة من الفنون فهو اقرب ما يكون لانتمائه الى اللافن الا انه استطاع الفنان ان يخلق جو مثير للدهشة من الجمال الذي يحاول المتلقي الوصول الى مقصدية الفنان و بالرغم مما يخلقه العمل من تصور لامعياري غير المنطقي اثناء ما يحاول المتلقي الوقوف على النقاط الفكرية غير المجدية لمحاولة تجميع شتات الفكرة ، فالمادة الابداعية التي افترضها الفنان جعلت من عمليه التواصل مستمرة غير انها تجعل من العمل الفني يتحرك من الظاهرة الى المفهوم بسبب الاشكال الغير متوقعة في ان تصب في العمل الفني.

شكل (١-أ)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج رقم (٢) : ماريا ميتسالو

أسم الفنان : Maria Metsalu

اسم العمل : فوشيا

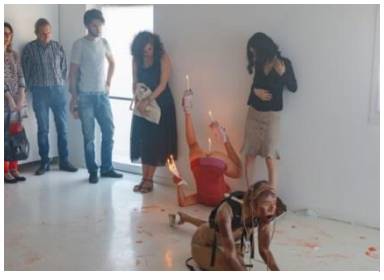
السنة : ٢٠١٧

الابعاد : مختلفة

المرحلة : المعاصرة

أن البحث في ظاهرة اللامعيارية لا يمكن حصره في مرحلة تشكيل ما بعد الحداثة والمعاصرة إذ أن عمل الفنان (ماريا ميتسالو) الذي هو من ضمن الفنون الادائية ، إذ يبدو العمل و حين النظر اليه لاول مرة ترى مجموعة أدائية ، الا انها في حقيقة الامر اكثر من ذلك فهو يحمل في طياته كثيراً من التفاصيل وهكذا اعمال خلقت في بدايتها نوع من الصدمة لكسرها قوانين الفن الذي كان متبعا في خلق ذلك النوع من التواصل ، وهذا الخرق للمعايير ، لا ينفك في أُطر التلقي ، أن يخرج عن القيم ، إذ هو بحد ذاته (فوضى خّلاقه) وبمعنى اخر أداءً لامعيارياً ، وبلا شك أن زوايا هذا العمل ، لا تترك مجالاً في التقرب الى مقياسٍ محدد للفن ، بقدر ما تخلق عند المتلقي أرتباكاً في ربط العمل بالدوال التي تريدها الفنانة في تشكيلتها هذه ، حيث عمل (ماريا) في إمكانيات تكوين الأساطير الذاتية في عصر الإنترنت ، ودور البشر في العالم المعاصر من منظور أوسع ، ركزت (ماريا ميتسالو) على الاخلال بالقيم (لامعيارية) كطريقة لرؤية البيئة المعاصرة ، وعلى التوتر بين التجسيد المدقع والتكنولوجيا الفائقة التي لا تشوبها شائبة ، وقد تناولت مفهوم الهوية الشخصية ومظاهرها في العالم الافتراضي اللامعياري و سلطت الفنانة الضوء على ذاتية المرأة الشابة عبر الإنترنت ، باستخدام رؤيتها التي قد تعتبر الجسد شيئا (لامعيارياً) وإلى أي مدى يمكن للمرأة أن تقرر بنفسها كيف ينظر إليها الآخرون وهو من المشاريع الفردية شبه الخيالية التي تعتقد أنها ماتت ، وتستحضر الفنانة المجتمع الزومبي واستخدمت في عملها عناصر من الخطاب النسوي مثل جسد الأنثى ، والعنف ، والدم ، والمراجع التي تربط السحر والشيطان بالنساء و يغير عمل ماريا حدود الأداء والفن المرئي ليخرجه الى اللامعيارية ، ويحمل جمالية تتلائم والفن المعاصر، مضاف الى ذلك ثقافة الوثن الجسدي ، حيث يكشف العمل الفني عن المحتوى اللاشعوري من خلال طريقة العرض التي تنطلق من اللاشعور لتوضح المعاناة النفسية لامر معين و من خلال هذا العمل الذي هو وسيلة فعالة للتواصل بين الأفراد ، يمكن خلق علاقات اجتماعية مختلفة بين الناس ، عن طريق حركات الجسد الملطخ بالدماء التي ما ان ينُظر لها ، حتى تصبح جزءاً لامعيارياً ، ولوجود استمرارية في التفكير ونتيجةً لارتباط الفعل التواصلي بالمتغيرات الاجتماعية الذي يقوم بفعل التأويل لما يحدث ، ويستطيع بلورة الافكار فهي وسيلة فعالة في تنمية المهارات والأفكار والمدركات الحسية المرتبطة بالقدرات العقلية ، لقد افترضت الفنانه من عملية التواصل لدى المتلقي ، عملية قد تُشكّل تفسيراً لامعيارياً يُشكّله العمل الفني من ناحية الاداء الجسدي والذي بدوره ينتمي الى الفنون المعاصرة والذي يشكل هيمنة لامعيارية متعددة الرؤى ، أضافة

شكل (٢-ب)



شكل (٣-ب)

الى ان التلقي يكون على التركيز في مكونات البنية في شكلها اللامعياري ، وكل ذلك يجري بتحرر النفس من الشعور الى عقد اللاشعور ، وكما يلاحظ ذلك في الشكل الساند (٢-ب) والشكل الساند (٣-ب)

النتائج والاستناجات

1.ان مستويات العلاقة بين ظاهرة اللامعيارية وبين صورة العمل الفني في تشكيل ما بعد الحداثة تبلور إطاراً اشتغالياً مع خصوصية المعالجات التقنية والشكلية ، وفقاً لتخطي الحدود الفاصلة بين الصورة الأصل والصورة المنجزة .

2.جعلت هيمنة اللامعيارية من عمليه التواصل عند المشاهد هي ضمن عملية تواصلية افترضها العمل الفني من ناحية البنى المتراكبه في فنون ما بعد الحداثة مستمرة دون انقطاع فكري بسبب تعدد الرؤية .

3. إن تأكيد فاعلية حضور ظاهرة اللامعيارية في تشكيل ما بعد الحداثة ، يرجع إلى انتزاع ضرورات الوعي بطبيعة التحول القيمي للأفكار والآليات والوسائل ، والرغبة في إظهار مستويات التواصل بين الفنان وبين المتلقي .

4.صبح النص بوجود اللامعيارية نصاً مفتوحا للتأويل ويسمح بأضافة قراءة جديدة وينمي الحس الجمالي تجاه المدركات البصرية والتعبير التشكيلي حيث عدُت ذلك نمطاً جديداً لإدراك جماليات الاشكال المغايرة واللامألوفة من خلال رؤية مشتركة تعمق خاصية الفهم التحليلي لتأويل المعاني المحمولة في الصورة .

5. ادت القراءة اللامعيارية في فهم العمل الفني غرضا جذريا وهو قراءة الواقع بصورة مغايرة وتركت انطباعا عند المتلقي وتركت اللامعيارة كظاهرة اجتماعية من خلال الاشكال التي تتكون استثارة المخزون الذهني أثراً عند المتلقي .

الاستنتاجات:

1.تتكثف ظاهرة اللامعيارية في تشكيل ما بعد الحداثة ، نتيجة للصيغ التشبيهية الجديدة التي تعمل على بلورة طبيعة حوارية بين محددات الواقع ومدى استيعاب الطابع التزامني للفكرة الخاصة بالصورة الفنية .

2.سعت ظاهرة اللامعيارية الى عملية إصلاح مجموعة من المحددات في طليعتها الاستخدام الفعال للاشكال والمؤثر عند المتلقي بمعناه العام والشامل، كما ارتبطت بالفنان من خلال السلوك النفسي وما يصدر عنه وعليه من خلاله كسب قناعات الوعي.

3.تحققت اللامعيارية كمفهوم في العمل الفني من خلال الاتجاه الذي تعمقهُ اكثر في فنون مابعد الحداثة ومما يبرر فاعلية هيمنتها في الجانب الفني ، هو اهميتها في انها تتيح الفرصة للفرد لاخراج ماهو غير شعوري الى الشعور فقد عملت على انتزاع الصورة من شكلها الغير مقروء الى الشكل الذي يقبله المتلقي .

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

1.ابراهيم مصطفى واخرون : **المعجم الوسيط** ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ط٤، ٢٠٠٤ .

2.محمد محمود الفيروز ابادي : **القاموس المحيط** ، مؤسسة الرسالة للنشر والطباعة ، لبنان ط٨، ٢٠٠٥.

3.أدوارد لوسي سميث : **مابعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥**، ت فخري خليل وجبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .

4.احمد محمود مرسي : **الحركة الفاشية في امريكا**، مجلة عالم الفكر ن الكويت ، سبتمبر ١٩٨٤ ، مج ٢/١٥ ، ص٢٢١

5.جاكوب كورك : **اللغة في الادب الحداثة والتجريب** ، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المامؤن للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩ .

6.جورج كوبلر : **نشاة الفنون الانسانية**، ت عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، نيويورك ، ١٩٦٥ .

7.د جنان محمد أحمد : **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل مابعد الحداثة** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٤ .

8.محمود أمهز :**التيارات الفنية المعاصرة** ، دار القاهرة للطباعة والنشر١٩٩٩.

9. نك كاي : **ما بعد الحداثة ولفنون الادائية** ،ت نهاد مصالحة ، ١٩٨٠ .

المجلات والدوريات والبحوث

1.دورا فالي: **الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي**، ت سعيد علوش ، مجلة الثقافة الاجنبية ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية ، السنة السابعة ،عام ١٩٨٧، العدد ٢ . تسلسل ٤

2.لفكاديوهيرن : **نتف من الشعر**،ت يعقوب أفرام منصور ، الثقافة الاجنبية ، ربيع ١٩٨٧، دار الحرية للتوزيع . تسلسل ٥

3.د فريد خالد علوان : **الانفتاح التقني في تشكيل ما بعد الحداثة** ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنو الجميلة ،جامعة بغداد ،٨٠، ٢٠١٦ .

4.مرتضى شاكر خلف: **أشتغالات المفارقة في التشكيل العالمي المعاصر**،أطروحة دكتوراه،جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة،٢٠٢٢.

5.هديل هادي عبد الامير : **ملامح التعبير البيئي في فن الحد الأدنى (الاقلي)**، جامعة بابل ،محاضرة منشورة ،٢٠١٥

النزعة الصوفية في الفن العراقي المعاصر
(الفنان كريم سعدون انموذجا)

مسرة عبد الكريم حسن مطر
أ.د. تحرير علي حسين الجيزاني
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

عني هذا البحث بتسليط الضوء على التصوف في الفنون المعاصرة ،اذ تكمن أهميتها في التعرف على معنى التصوف في الفن من خلال مروره على تاريخ مفهوم التصوف وجذره الفلسفي ونتاجات الفنانين ذوي النزعة الصوفية في مرحلة الحداثة وقد تبنى هذا البحث اربع فصول ، فقد شمل **الفصل الأول** على مشكلة البحث التي بينتها الباحثة ضمن خلاصة تساؤلاتها، كيف تتمثل **النزعة الصوفية في الفن العراقي المعاصر** وحددت الباحثة بفترة زمانية تمثلت بالفنون الحداثة ضمن الحدود المكانية في (أوربا والعراق) التي بينت الحدود الموضوعية المتمثلة بأعمال الرسم في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، وتم تحديد المصطلحات الواردة في متن البحث السياق اللغوي والفلسفي والفني والاجرائي، في حين شمل **الفصل الثاني** تكون من الاطار النظري فقد احتوى على مبحثين، المبحث الاول: **مفهوم النزعة الصوفية في الفكر الفلسفي** ،(اما المبحث الثاني): **تمثلات النزعة الصوفية في مسيرة الفنون وتمثيل الجانب الانساني في التشكيل العالمي والعراقي** : والمبحث الثالث يتضمن: **قراءة في مسيرة الفنان كريم سعدون (نشأته، دراسته، تنقلاته بين الدول):** وأنتهى الفصل الثاني بما افرزه الاطار النظري من مؤشرات ودراسات سابقة، في حين شمل **الفصل الثالث** إجراءات البحث وتضمن المنهج المستخدم في البحث إذ اعتمد البحث المنهج الوصفي، اختارت الباحثة (بعض لوحات الفنان كريم سعدون بما يخدم هدف البحث من مجتمع البحث حيث تم ذلك اختيارا قصدياً) . **ثم تطرقت الباحثة في الفصل الرابع الى استعراض النتائج والاستنتاجات من ذلك النتائج:-**

١_هيمنت فكرة التصوف في الفن المعاصر لا سيما التي تم عرضه من تحليل النماذج البحث لإعمال الفنان كريم سعدون في مختلف الدول، جاءت فكرة توظيف النزعة الصوفية حيث نجد الملامح الصوفية ذات صدى في منجزاته الفنية حيث الخطوط الخارجية وتقنية ملأ الفراغ بالبقع اللونية الداكنة والحروف والارقام الموجودة داخل وخارج الاشكال حيث تعبر عن حقيقة واحدة وهي الفناء الروحي التي وصل اليها الفنان لمعرفة الحقيقة المطلقة .

٢_ وايضا إشارة اللوحات الى صوفية الفنان التي جعلته يتحد مع الكون روحيا ويتهيأ للعبور الى اللامرئي بواسطة منجزاته الفنية.

الفصل الاول

مشكلة البحث

ارتبطت الصوفية بالحياة الدينية الخالصة للعبادة ، فهي منهج تربوي و سلوك خاص للتعبد والزهد ومجاهدة للنفس ،يستمد أصوله وفروعه من تعاليم الدين الإسلامي المستمدة بداية من القرآن الكريم حيث يمثل تجربة روحيه خالصه ، في حين تباينت الآراء في الديانات الاخرى في أن أصل التصوف هو الرهبنة البوذية، والكهانة المسيحية والشعوذة الهندية ، بينما يرفض الصوفية المسلمون تلك النسبة ويقولون بأن التصوف ما هو إلا التصوف الإسلامي فحسب ، فهو بشكل عام فلسفة ل لحياة، يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي ،ومعرفته بالحقيقة، وسعادته الروحية . الا ان التصوف لا يقتصر على الدين فحسب إنما شمل الفلسفة كذلك ليعرف بأسم التصوف الفلسفي ، وعرف في الشرق، وفي التراث الفلسفي اليوناني، وفي أوربا في عصريها الوسيط والحديث. ولم يخل العصر الحاضر من فلاسفة أوربيين ذوي نزعة صوفية، مثل: برادلي في إنجلترا، وبرجسون في فرنسا. ويمتزج التصوف الديني أحيانًا بالفلسفة، كما هو الشأن عند بعض صوفية المسيحية والإسلام .وهذا ما جعل امتزاجا يحصل أحيانًا بين النزعة العقلية والنزعة الصوفية_ وحين ننتقل إلى إطار

التصوف في الفن نرى بأن التصوف لا يحارب الفنون، وهو ما جعل الفن يقتبس من التصوف . حيث يلتزم الفن الصوفي بالروحية وينتهج أسلوب التجريد في إطار العمل الفني ، فأعطى حرية في التشكيل لا تتقيد بالشكل الخارجي فحسب، جاعلا الصورة في تحول وانقلاب إلى فكرة مجردة يجسدها التشكيل الرمزي واستمرت هذه النزعة بالتطور في الفنّ الحديث والمعاصر منذ أواخر القرن الثامن عشر قد وجدت تعبيرات مختلفة للفنانين . ساعد في ظهور شكل جديد من النزعة الصوفية في الفنّ تحت راية نقل الفنّ الى اشكال اكثر رمزية تجلت هذه الصوفية في لوحات العديد من الفنانين من مختلف المدارس الفنية . تمثلت في فكرة روحنه الفنّ ، ولا يغفل أن الحديث عن التصوف والفن صعب، بل إشكالي، لأسباب عديدة : منها ما تختلف معالجته بين الجانب الوجودي أو الفني . ويزيد من أسباب هذه الصعوبة هو أن هذا الحديث انتقل من سياق ثقافة قديمة إلى سياق آخر، هو الثقافة الحديثة والمعاصرة . في وقت الذي شغلت فيه النزعة الصوفيه في الزمن الحديث والمعاصر استمرت بالتطور بظهور عدد من الفنانين المبدعين في إطار بلاد الرافدين الذين شكلوا نهضه فنية جديدة ذات طابع صوفي بحت ومن بين هؤلاء الفنانين هو الفنان العراقي كريم سعدون الذي تميز نتاجه الفني بصوفيه بحته ذات خطاب إنساني فهو يحرر المادة من ابعادها الساكنة الى حيث البعد الروحي مما طرح اشكالية جديدة تمثلت في الاسئلة التاليه:-هل هناك تمثل للنزعة الصوفي ة في الفن العراقي المعاصر؟ وفي اعمال الفنان كريم سعدون؟ وماذا شكلت تلك النزعة كبعد جمالي للتعبير عن الجانب الانساني في تجربته ؟ ومامدى توظيفه النزعه الصوفية عند الفنان كريم وفق اشتغالاته التجريدية ؟

هدف البحث // يهدف البحث الى معرفة النزعة الصوفية في الفن العراقي المعاصر وصولا الى معرفتها لدى الفنان كريم سعدون.

اهمية البحث // تكمن اهمية البحث في: -

معرفة مدى تأثير النزعة الصوفية في الجانب الجمالي في الفن العراقي المعاصر وعند الفنان كريم سعدون حصرا.

حدود البحث

حدود موضوعية :- تتضمن الاعمال التي تتمثل فيها النزعة الصوفية للفنان كريم سعدون.

حدود زمانية : - تم تح ديد الحدود الزمانية ما بين عام ٢٠١٧ الى ٢٠١٩ م ، كون الاعمال الفنية المختارة للفنان كريم سعدون قد أنتجت في هذه المرحلة الزمنية .

حدود مكانية: - في العراق وخارجه.

تحديد المصطلحات

النزعة لغة :- نزع اي توجه وقصد واشتياق أو ميل إلى شيء ،والنزعة عادة أو أسلوب وطريقة وجمعها نزعات ...و)نازعات(،النفس إلى كذ ا)نزعا(اشتاقت .[i] وفلان قريب المنزعة اي قريب الهمه ،ابن السكيت ،أو انتزع النية بعدها، ومنه نزع الإنسان إلى أهله والشعير إلى وطن ه وينز ع نزعا ونزوعا : حن واشتاق .[ii]

اصطلاحا : وجدت الباحثة عند البحث عن النزعة اصطلاحا أن المعاجم والمساعدات الأدبية لم تتطرق الى مفهوم النزعة كلفته مفردة ،ولكنها وردت موصولة بكلمات أخرى وتحمل دلالات معينة مثل ذلك)النزعة الجمالية (و)النزعة البدائية (و) والنزعة الإنسانية(إضافة إلى النزعات الاخرى ، وقيل أن)النزعة(هي ميل الشيء للحركة في اتجاه واحد كنوع الجسم إلى السقوط وقبل كذلك أن النزعة هي قوة مشتقة من إرادة الحياة توجه نشا ط الإنسان إلى غايات يجد ف ي الوصول إليها لذة. [iii]

تعريف اجر ائي للنزعة :-كما جاء في المعاجم اللغوي ة التي سبق التطرق إليها لمعنى)النزعة(التي اجتمعت إلى معنى مطلق **وهو الانجذاب إلى شيء والميل نحوه .**

الصوفية لغة :- صفا : الصفو والصفاء ، ممدود نقيض الكدرِ،صفا الشيء والشراب يصفو صفاء وصفوا وصفوه و صفوته وصِفوته و صفوته ما صفا منه ...ومن قرأ) فاذكروا اسم الله عليها صوافي(، بالياء فتفسيره انها خالصه لله تعالى يذهب بهل الى جمع صافيه.[iv]

اصطلاحا :- عرفه معروف الكرخي بما يلي:)التصوف الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق[v]وقد عرفه الجنيد بما يلي فقال:)التصوف أن تكون مع الله بلا علاقة()٣(. وقد عرفه أيضاً بما يلي فقال:)التصوف تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعي ة وإخماد الصفات البشرية ومجانبة الدواعي النفسانية ومنازلة الصفات الربانية والتعلق بعلوم الحقيقة واتباع(.وعرف)ذو النون (الصوفية)) هم قوم آثروا الله عز وجل على كل شيء فآثرهم الله عز وجل على كل شيء)) [vi]

اما عبد القادر الكيلاني فاعرف التصوف على أنه))التاء تعني توبة الظاهر بالرجوع عن الذنب وتوبة الباطن بتصفية القلب وترك المخالفات الباطنية، والصادق صفاء القلب والسر من الكدورات ، ومحبة ما سوى الله تعالى، والواو بلوغ مرتبة الولاية، والفاء الفناء في الله تعالى))[vii]

تعريف اجرائي للنزعة الصوفية : تبنّت الباحثة تعريف الدكتور إبراهيم هلال للتصوف بأنه **هو السير في طريق الزهد، والتجرد عن زينة الحياة وشكلياتها وأخذ النفس بأسلوب من التقشف و أنواع من العبادة والأوراد والجوع والسهر في صلاة ،حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسدي ويقوى فيه الجانب النفسي أو الروحي فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدم سعيا إلى تحقيق الكمال النفسي كما يقولون وإلى معرفة الذات الإلهية وكمالاتها وهو ما يعبرون عنه بمعرفة الحقيقة)** [viii].

الفصل الثاني

المبحث الأول : مفهوم النزعة الصوفية في الفكر الفلسفي

يمثل التصوف احدى مراحل الوعي الفلسفي، ويتجذر في الذات الانسانية الى جانب الوعي الديني لاعتبارها ضرب من ضروب العبادة، و ترتكز مفاهيم التصوف على اسس منظمة مستنبعة من الوعي الروحي للكون وخالقه ، كون ان الوعي الروحي او البحث الداخلي / الفكري يمكنه مغادرة العقل الى فضائات شاسعة لا تتقيد بمساحات تحددها المادة ، محررة الروح من كل العوائق الجسدية والمادية مشكلة بهذا التحرر العقلي والفكري اشراقا معرفيا للكون الغير المادي ،وبحثاً عن عالم بعيد كل البعد عن الاشكاليات المادية الموجودة في العالم الارضي المادي كونه عالما يضم الاخطاء والغرائز وغيرها، وجاء التصوف ممتزجا بالتفكير الفلسفي عبر استفادة رواده من الفلسفة الاغريقية لتتجلى في مفاهيم جديده مثل(وحدة الوجود والاتحاد والحلول) وقد صبغت بالوعي الفلسفي مع ابتعادها عن عن العلم باعتباره بانه يقترب من المادة اكثر من الروح .[ix] وبداية لاول الفلاسفة المتصوفين (افلاطون) نرى بانه قد مجد الروح ودعى الى الا مبالاة بالجسد وذلك لان الروح تعتمد العقل والسمو نحو عوالم سامية مقدسة بينما الجسد يعتبر الاساس لتردي الذات الانسانية وذلك لامتلاكه للحواس وهذا ما دعا افلاطون للتخلص من تبعيات الجسد المادي حينها ضهرت نضرية المحاكاة وقد كان يعني محاكاة لعالم المثل بمعنى محاكاة المثل العليا واعتبر ان الفن محاكاة للطبيعة وهو مجرد صوره مقلده وزائفة والجمال الكامل لا يتحقق الا في العالم المثالي (عالم المثل العليا)واعتبر الجمال العقلي وجمال الروح هو ارقى درجات الجمال [x] بينما خالفه الفيلسوف ارسطو هذا المعتقد حيث اعتبر الجسد اداة تتفرع منها اعضاء الحواس كالسمع والنطق واما الروح فهي كيان اساسي مفكر للوصول نحو الحقيقة الالهيه وقد اضاف ارسطو تعديلا جذريا للمحاكات ليجعلها اقرب للمعقول واكثر فائده بكثير مما يعطي قيمة للفن على ارض الواقع وسميت هذه النظرية بمحاكاة الجوهر ..وفي الفلسفة يدل معنى الجوهر على الصفاة التي يجب ان يتصف بها الكائن بان يكون عاقلا اذا كان ينتمي الى فئة االإنسان [xi].ومما سبق ذكره نرى بأن أفلاطون وارسطو لديهم آراء متشابهه حيث تهدف الى الخلاص من القيود المادية ومعرفة الجوهر والسمو بالاخلاق والافعال بهدف الارتقاء للمثل العليا .وكذلك لديهم اختلاف في الاراء كون الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفي ومرتبطا بطريقة مباشرة بالحرية وقد اثرت آرائهم الفلسفية في الاجيال التي تبعتهم ذلك لان النظريات التي اوجدها (افلاطون وارسطو) كانت اولى بادرة للاختلاف في الاراء .وإذا أمعنا التفكير بهيئة الذات الروحانية ندرك بأنها غير محسوسة ،لذا كيف يمكن للعقل ادراك ما لا يحس ؟ فالعمل ،وإنما العقل هو أداة يدرك من خلالها المظاهر الخارجية ،عكس المعرفة الصوفية التي تكون أداتها الحدس والبصيرة وعين القلب ،وتستلزم المعرفة الصوفية طريقا في إعداد الروح والقلب ليكون مستعدا للمعارف الكشفية وهذا ما يدفع المتصوف نحو التجرد ومقاومة المظاهر الحسية ونوازعها لكي يصل إلى هدفه وهو الحصول على المكاشفة والإشراق والمشاهدة [xii]والمعرفة الصوفية تعتبر طريقا حقا يودي إلى معرفة كل الامور الغيبية والمخفية، جاعلتا المتصوف مبصرا ما وراء الغيب وكأنه يبصر بالعين بواسطه الإلهام مصدر المعرفة الصوفية ولحظة الالهام هذه يتم نوع من الاتصال الادراكي بموضوع التأمل تأتي على هيئة لحظات سريعة وخاطفة يعبر عنها بالكشف، ما يحدث شيئا يكون اقرب إلى شعور بالاتحاد مع الموضوع المتأمل فيه .[xiii]وهكذا قام المتصوفة بترتيب العقل والحواس والحدس على ثلاث درجات متفاوتة والمعرفة عن طريق الحواس هي ادناها وهي تستند إلى المشاهدة الحسية ، واوسطها المعرفة عن طريق العقل اما اعلاها فهي المعرفة عن طريق الحدس باعتبارها الحق الذي يشهده العارفون مباشرة بغير حجاب وفيها يكون اليقين الكامل [xiv]وهذه المعرفة ليست ضاهرة إنسانية عامة بل انها تجربة خاصة وهي على غرار المعرفة العقلية المبنية على موضوع الملاحظة و الكشف والقياس والتصنيف والتحليل ،فهي تعتبر تجربة نفسية خاصة ، ولكونها تجربة خاصة بالمتصوف ،فقد تنوعت هذه التجارب ،واصبح لكل إنسان متصوف تجربته الذاتية الخاصة به ولا تقارن تجربة مع تجربة متصوف آخر لكونهم متفاوتون في مراحل تصوفهم. [xv]

وخلاصة القول بأن (المعرفة الصوفية في جوهرها خاصة بمعرفة الله في ذاته وصفاته ،وهذه هي قمة المعرفة حيث يلتقي الصوفي بالمصدر الفياض لكل معرفة ..ولن يكتسبها العارف بحس أو عقل ،بشيخ أو كتاب ، وإنما بكشف روحي أو بذوق وجداني ،يتطلب مسلكا رياضيا لا يناسب الا صفوة من الصفوة ..)[xvi]

المبحث الثاني : تمثلات النزعة الصوفية في مسيرة الفنون وتمثيل الجانب الانساني في التشكيل العالمي والعراقي

يذكر جيروم في كتابه (النقد الفني)تعريف فيرون للفن على انه " مظهر الانفعال معبرا عنه بطريقة خارجية عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حينا، وعن طريق سلسلة من الحركات او الاصوات او الكلمات حينا آخر ." [xvii]ويمتزج التصوف بالفن من خلال ما انتجه الفنانون من اعمال تخاطب العقل والذات ، تتميز بانعكاس المشاعر الفنان على اللوحه وتصوير المناظر والاشخاص بخطوط تجريدية وضبابية متلاشية ، ظهرت هذه النظرة الصوفية في الفن من خلال الفنانين الذين تحدوا التقاليد المتبعة سابقة في الفن حيث تخلوا عن تقليد المشاهد والمناظر الطبيعية واستبدلوها بمشاهد عقلية تستنبع من ذهن الفنان ،تستهدف هذه الافكار ذاتية الفنان واهمية العمل الابداعي المنتج كونه ليس مجرد تكرار او استنساخ ومحاكاة للطبيعة فالتجريد يعني " التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به ، فالجسم الكروي يمثل تجريدا للعديد من الاشكال التي تحمل هذا الطابع كالتفاحة والبرتقالة ...فاستخدام الكرة في الرسم ..يحمل ضمنا إشارة مضمرة نحو كل هذه الاجسام ، ملخصة في القانون الشكلي الذي يمثل كيانها.." [xviii].كما ان تجلي المعرفة الصوفية على اللوح الفني يعتمد على تجاهل والابتعاد عن المشاهد المادية الدنيوية ابتداءا بالتقليل من رسم الاشكال بحذافيرها ، واستبدالها برموز ذات مدلولات باطنية التي تعبر عن المعنى الحقيقي من خلال اضافة اشياء او ابتدائا بتغيير اللون حيث يعبر عن المضمون المشرق الذي يحاول ان يوصله الفنان هذا المضمون الذي يوحي بجوهر الاشياء والوصول الى الحقيقة العليا والكاملة [xix]ابتدأ جدل الخروج عن التقاليد الفنية القديمة منذ القرن ال١٩ الميلادي التي كانت بداية لمحاولات التحرر من الواقعية في الفن جاء ناتجا عن المناقشات والاختلافات الفكرية التي اختتمت بتحرر الفنان من كل تلك القيود حيث استطع الفنان ان ينمي تجاربه عن طريق استخدام طرق ومواد غريبة ومختلفة عن سابقتها وتطبيقها في اعماله الفنية ، من اوائل الفنانين الذين ابتدعوا طرقا جديدة في الفن التي اعتمدت على التجريب هم الانطباعيين ،تضمنت لوحاتهم معرفة اسرار اللون والضوء وتأثيرها على الحركة والخطوط ، معتمدة على الخيال وعدم اللجوء الى الخطوط المحددة مسبقة في وضع الالوان والاشكال بصورة مباشره حيث:" اعتمد الانطباعيون الاسلوب الذي يعتمد على الضرب بالفرشاة على سطح اللوحة في بقع لونية موحية بالاضواء والضلال والالوان فهذه البقع اللونية تعيد تركيب الشكل امام العين .." [xx]كان لنظرية نيوتن التأثير المباشر على الفنانين الانطباعيين ، الذين سجلو تغيرات الضوء على اللوحة من خلال اللحظة الآنيه يقول د محمود البسيوني :ان "اول شيء اهتز له الشباب من التأثيريين :النظرية العلمية التي كشفها نيوتن بأن الضوء يشكل الحقيقة ، وعلى ذلك بدأت تظهر المحاولات الجديدة في التصوير التي تختلف عن المنهج الاكاديمي"[xxi]فالانطباعية قد ارتكزت على مبدأ حدده (هابرماس) بانه يعتبر" ان الحقيقة باطنية في الطبيعة ، ولم تبق تأملية ومتعالية كما كانت عليه في العصور القديمة ، فبعد ان كان العقل عند افلاطون يفيد الحكمة والفضيلة _ اصبح مع الحداثة وسيلة للسيطرة على الاشياء ، ويقترن بالفعالية والذرائعية في الوصول الى أهداف معينة " [xxii].كما ان لاكتشاف العالم الفيزيائي شيفريل * لقانون الاضداد المترابطة في القرن التاسع عشر الذي يعني ان الالوان تصنع حول نفسها هالات تكملها ، كان لهذا القانون ذا فائدة للانطباعيين فاستفادوا منه في مضاعفة سطوع الالوان حيث اضفت لوحاتهم بالوان نقية ومتالقة [xxiii]من فنانيها الاوائل الذين استمروا على نهج هذه المدرسة هو الفنان (كلود مونيه ،١٨٤٠م_ ١٩٢٦م) *الذي تميز اسلوبه بالضربات اللونية المتناثرة السريعة كما جمع بين الالوان النقية والالوان المشتقة من مزيج الالوان الاخرى كما في لوحته (انطباع شروق الشمس) **شكل (١)** .كلود كونية كان له تأثير كبير في الحركة الفنية الحديثه ، تركز تأثيره في النزعة الرومانتيكية في الفن وهذا التأثير يأتي على شكل خطوط والوان قاتمة مختلفة عن الواقع تسجل رؤية الفنان وتفكيره وعقله الباطن حيث يقول د محمود البسيوني " ويمكن تتبع تأثير مونيه في نمو الحركة الفنية الحديثة ، في اوربا وامريكا ويمكن ان يجد المحلل صداه في النزعات الرومانتيكية الحديثة التي تظهر الشكل الواحد فيه إيحاءات بأشكال اخرى ، نتيجة لعدم تأكيد حدود فاصلة له ..."[xxiv]ولان هذه الحركة قد تميزت بالاعتماد على الضوء واللون في بناء اللوحه وفق رؤية عقلية قد نتج عنها اتجاه معاكس تميز بتمرد بعض الانطباعيين على هذه المدرسة مثل الفنان فان كوخ و سيزان حيث سلكوا طرقا جديدة ، فالاتجاه الذي سلكه سيزان * مهد في الوقت اللاحق الى ضهور المدرسة التكعيبية حيث يعتبر اول من اضاف الاشكال الهندسية في لوحاته والذي نقلها من الواقع كرؤيا جمالية جديدة للاشكال الواقعية ويتحدث بول سيزان عن طريقته في الرسم " انا احول المشهد الطبيعي امامي الى اشكال هندسية ، اسطوانة وكرة ومخروط ،

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في وظع منظوري مناسب ، بحيث تتجه جوانب الاشكال نحو مركز الانتباه في اللوحة "[xxv].وبدأ سيزان يتلقى افكارة من خلال طبيعة الريف فقد اغرم بتلك الغابات والبيوت والاراضي والصخور وجلس يبحث في افكاره عن شكلها الحقيقي معيدا اياها الى اشكال هندسية ويذكر د. مجي الدين علاقة سيزان بالريف " ففي هذا الريف بدأ ينظر سيزان الى الطبيعة ويبحث تحت ثوبها المزيف هيكلها الحقيقي المجرد ولم يكن هدفه تصوير العالم الطبيعي كما يبدو للناظر العادي بل كان يهدف الى تحويل اشكاله الى اشكال هندسية بسيطة وكان هذا سببا مباشرا لظهور المذهب التكعيبي (كوبيزم) فيما بعد."[xxvi]وحين نلقي النظر إلى الألوان والنسبة والتناسب في المساحات كما في لوحته**(الشكل ٢)** نجدها غير ثابته ومتغيرة، وليست كالتي نشاهدها في الطبيعة أو في الصور الفوتوغرافية، وقد قام سيزان بتوضيح هذا الأمر بقوله:" إن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف الموضوع -نقلاً جامداً ،بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ورفعها إلى اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته ،عن طريق تنمية هذه العلاقات)[xxvii]

"كلود مونيه :انطباع شروق الشمس _ ١٨٧٢(الشكل١)" "بول سيزان: بحر آنيسي _بول_ ١٨٩٦ (الشكل ٢)

"بول سيزان Château Noir ،١٩٩٠_١٩٩٤،شكل (٣)"

عندما رسم سيزان اللوحات الاولى التي احتوت على اشكال منازل مثلها من خلال الاشكال الهندسية والكثافة اللونية فيها محاولا ان يبرز اولى الخطوات نحو التكعيبية فيتبين من اسلوبه الكتل اللونية في لوحاته محاولا ان يبرز الجانب التجريدي فيها ، رغم انها لم تكن واضحة ذلك الوضوح الا انها كانت البداية للحركات اللاحقة (التكعيبية والتجريدية) انظر شكل (٣) تتميز الالوان فيها بكثافة عالية و تبدو الاشكال مبنية بالألوان دون خطوط مسبقة فهو يبني الاشكال مسبقا بالالوان باعتبارها اساسا لبنية اللوحة على عكس الحركات السابقة التي كانت تتبع خطى رتيبة في بنات اللوحة من خلال اضافة التخطيط وبعدها التظليل ومن ثم الالوان ، ما جعل سيزان يضيف لمسته الخاصة التي اصبحت رائجه في الحركات فيما بعد [xxviii]. ترى الباحثة ان النزعة الصوفية تتجلى عند الفنان سيزان ببعد جمالي قريب للخيال بعيد عن الشكل الواقعي حيث يتخلص من كل مظهر واقعي مرئي ويتدرج عميقا ليقطع كل تلك الحدود اللامتناهية للوصول الى ما هو جوهري

حقيقي من خلال معالجته للشكل واعادة صقله من جديد ليتناسب مع نظرته الصوفية للعمل الفني .ويوكد د. قاسم جليل ، التصوف عند الفنان الانطباعي قائلا " فالفنان الانطباعي يعمل على اذابة الاشياء المرئية في الواقع والابتعاد عن تمثيلها مثلما الصوفي يعمل جاهدا على النزوع من عالمه المادي نحو عالم لا متناهي " [xxix]. اما الفنان فان كوخ فق نقل السطح التصويري الى حاله اخرى مغايره سميت فيما بعد بالحركة التعبيرية كون اسلوبه الفني مهد لهذه الحركة , نلاحظ في لوحته (ليلة مرصعة بالنجوم) **شكل (٤)** ان اللوحة قد عكست مشاعر هذا الفنان ، من خلال الخطوط المفعمة بالانفعال والصخب والاضطراب والعاطفه الشديدة حيث نرى تحول تقني جمالي كبير ادى الى تطور الرؤيا الجمالية للوحة الفنية ،حيث " اتسمت اعماله بالضربات اللونية المتحركة والخطوط المتموجة المتكسرة ، المعبرة عن حس داخلي عميق وعن الم نفسي ينعكس في جميع اعماله ، المناظر او الصور الشخصية " [xxx]. ونلاحظ في لوحته السابقة انه اهتم بمعالجة الموضوع من الناحية البصرية ومن خلال الايقاعات التي بينت ان السماء في حركة حلزونية متواصلة فهذه الضربات اللونيه المتلاحقة قد ابتكرها فان كوخ وكانت اضافه كبيرة مؤثره على الاتجاه الفني الحديث وقد لعبت حياته المأساويه دورا في تأثيرها على اسلوب هذا الفنان الذي عكس تعبيراته ومشاعره على اللوح التصويري .[xxxi].

"فينسنت فإن كوخ ، ليلة مرصعة بالنجوم الشكل (٤)"

كان له الفضل في التأثير على الاجيال اللاحقه من خلال طريقته في الرسم التي ابتكرها حيث اضاف من خلال ضرباته الالوان الزاهية والبراقة التي اضاف بعضها من الباليت مباشره كل تلك الضربات كانت معبرة عن افكارة ومشاعرة فلهذا وصف بأنه فنان تأثيري تعبيري :" يمكن

وصفه بأنه تأثيري تعبيري وقد كانت لضربات فرشته المتلاحقة اثرها في ايجاد تقنية في التصوير أثرت على جيل بأسره ، وحرر بمقتضاها التصوير من الالوان الميتة المحفوظة بطابعها الاكاديمي ، الى الوان زاهية تكاد تكون من الالوان المتيسرة في البالته مباشرة " [xxxii]. ويذكر الكاتب البير اوريبه انه اهمية الفكرة للفن لا المثالية فحسب حيث يقدم الفكرة على المثالية ويعتبر العمل الفني مميز فكريا حيث يجسد الفكرة من خلال الرمز والاشكال وتكون هذه الفكرة هي الاساس المنطلق منه العمل الفني ، وتتجلى قوة الفكرة عند فان كوخ برموز وابعاد صوفية حيث يذكر اوريبه ان فان كوخ " يشعر بالضرورة الملحة لان يلبس افكاره اشكالا واضحة ملموسة .."[xxxiii] ترى الباحثة ان النزعة الصوفية عند الفنان فان كوخ قد تجلت من خلال قدرة التعبيرية حيث بفظلها قد حضيت اعماله بنتاجات ذات طابع وجداني وصوفي بعيد كل البعد عن العالم المرأي غير متقيد بابعاده او الوانه ، ويؤكد فان كوخ نظرته الصوفية للاشياء حين يقول " بدلا من ان انقل ما هو امام ناظري ، فانني استخدم اللون اصطلاحيا للتعبير بقوة عن نفسي "[xxxiv]. اما من جانب الفنانين العراقيين فأن كاظم نوير يرى ان لا يكون الأسلوب هو الهم الأساس عند الفنان، لأنه سيتشكل مع نمو التجربة الفنية،كما قال في محاورته مع (سماح عادل)وهذا ما كان، فتجربتي الفنية التي امتدت لعقود تشكل أسلوبا خاصا بها، لأني أفهم الفن بطريقتي ورؤيتي للحياة، أو كما اعتقد للفن أن يكون. من ذلك تأثر أسلوبي بدراساتي الأولى للفن، ومن حواراتي الثقافية واطلاعاتي على التجربة الفنية العالمية والإنسانية.[xxxv]واعماله تتقسم تكويناتها إلى أجزاء من المفردات، على وفق منهجية البنيوية والتفكيكية المعاصرة ، وعلى عده مقاييس وابعاد ولكنها تأتي بالفكرة والمضمون في نهاية الأمر ،وتتضمن أفكار ومضامين ساندة، وبخطاب معاصر يؤكد إنعكاس المضامين التي تقترب من مشاعر الذاتية ولها في الاسلوب الانفتاح الحر في تحريك الخطوط ونثر الالوان مع استخدام الرموز والعلامات الصوريه والرقمية ، بإسلوب غير مقيد، أو منحسر في القيود والتشخيص .[xxxvi]وفي سبيل الوصول الى النزعة الصوفية يخوض هذا الفنان غمار التجريب فيأخذ بعضا من سمات الرسم التعبيري التجريدي في محاولة لتهميش منطقية الروي ا والأخذ بها نحو الذات بحيث يختلط الحدس بالأخيلة المتلاحقة هذا النمط من البناء يمنحه حرية لا تحد في تفعيل سلطة الخط واللون وانهمار ارتجالاته لتؤسس أبنيتها دون شرو ط قسرية من العقل ويأخذ به الخيال المفتوح لتحطيم الأشكال محيلا أيها الى ما يشبه الركام [xxxvii]. وفي لوحته) **الشكل ٥** (يقوم الفنان – كاظم نوير – بتجزأة مخزونات

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الاوعي أوالعقل الباطني وإطلاق إمكانات السطح التصويري على مزج رموز شتى لموضوعات مختلفة ، ترى الباحثة ان الفنان يحاول ان يوصل خطابه الفني من خلال تنوعات الرموز مع المواد المستخدمة في التقنية ، فيوزع اشكاله الرمزية في ارجاء السطح التصويري حيث تمثل طابعا جماليا ينقلُ المتلقي إلى معرفة ضرورة الاختلاف ومقدار التوظيف الحيّ لمواد تحتاج إلى مهارة عالية فهدف الفنان للوصول الى مؤثر بصريّ صوفي يتمثل من خلال بنية الأرقام والتواريخ والعلاقات المكونة لهذا النظام الفني.

كاظم نوير، رحلة إلى الاهوار، ٢٠٠٩ الشكل ٥

إن مصادر التدوينات التشكيلية لدى الفنان – كاظم نوير – هي ليس من وحي الخيال وانما هي كما يعرفها د. ماضي حسن بأنها " من حقائق ماثلة أمام ترصده المسند بالمدركات الحسية والخبرة، مشترك مع المجتمع الذي قطع تلك الأشواط من المطبات الصاخبة. . ومشترك مع ذوي الإنتاج التعبيري. . إنه يدون بالرسم بحقائق تمثل الواقع بعناصر الإحساس بالجمال الشكلي والتعبيري معا من خلال تشخيص وتدوي المكان وحدثه" [xxxviii] اما الفنان (هاشم حنون)فقد مثل بدايه موجه جديده في الفن العراقي المعاصر الذي ابتدأ في ظروف عصيبه مرت على العراق اجمع وخلال الحروب المتعاقبه ، والظروف التي فرضت نسقا فنيا تعبيريا ما جعله يتخذ طريق ذو منحى صوفيهدف الارتقاء نحو التجديد بالتالي ساعدت تلك التجارب في ابتكار رموز تجريدية غير معهوده سابقا" و ينشق هاشم حنون عن الجميع مؤسسا تجربه لا يمكن مقارنتها في اي تجربة اخرى سوى تجربه هاشم حنون" [xxxix]ولوحته الوان المدينة (الشكل ٦) هي احد اعماله التي تتضمن نسق فني صوفي ، يعبر من خلاله بومضات لونية غير محددة بخطوط خارجية تعتبر رموز تتخذ اشكال مباني المدينة ، تلك الالوان البراقة هي ما يتخذها الفنان هاشم حنون في التعبير عن نظرته الصوفية للاشكال. ويبدو ان هذا الفنان شديد الارتباط بشكل مدينته الام حيث يقول :)شكلت مدينتي البصره مرجعيه مكانيه تمثلتها في أعمالي .[xl]يتحدث الفنان عن اهمية الذاكره لتسجيل المشاهد فيقول "انه احساس بالسكون يوحي بتآكل والتراكمات ، موجوداته من بقايا الجدران واثار الانسان التي يمكن تنفيذها باشكال مختلفه لتحقيق فني عمل ذي قيمة جماليه و ابداعيه عند النظر اليه من قبل المشاهد .." [xli]

هاشم حنون ، الوان المدينة ، 2019م الشكل ٦

المبحث الثالث _ قراءة في مسيرة الفنان كريم سعدون (نشأته، دراسته، تنقلاته بين الدول)

كريم سعدون،هو فنان عراقي ولد في بغداد، يعيش في الوقت الحاضر في غوتنبرغ ، (Göteborg)- السويد منذ عام ٢٠٠٢م، ويعد من امهر التشكيليين العراقيين في جيل نشأ في ظل الحروب المدمرة ، تخرج من كلية الفنون الجميلة بقسم النحت في بغداد و حصل على شهادة بكالوريوس في عام م١٩٩٩، وبعد انتقاله للعيش في السويد أتم متابعة دراسته للفن في أكاديمية الغرافيك في تيداهولم (Tidaholm) - السويد، سنة ٢٠٠٥، ومن ثمّ في غرافيك مدرسة الفنون العليا –فالاند، جامعة يوتيبوري (غوتنبرغ). وهو عضو بعدد من النقابات * .[xlii] يدون كريم سعدون تجربته المتواصلة بهدف الوصول للمفردات المعالجة ولصياغة تجريدية ورمزية جديدة ، فما وصل اليه لم يكن اعتباطا إنما أتى جراء بحث وتقصي مستمر مرورا بتجارب التي خاضها الفنان في حياته من رحيل عن البلاد والعيش في الغربة ،وهو في ذلك يركب مركب الشعراء في تركيبهم للألفاظ، وهي تفتح افقا من البحث عن ذاكرة مرتبطة بقيم الانسان السامية بالحياة، فنراه يدون في أعماله الفنية تلك الذكريات المتنوعة من ألم وفراق وحنين للماضي وللوطن يتحدث الفنان العراقي (حميد ياسين) عن كريم سعدون ذاكرا المفردات التي يعالجها في اعماله :" في متاهات اللون يبحث الفنان عن فتون لحظات سامرة تبرز على السطح وتتغذى على منحنيات وردية مغرقة بالتصور والخيال خلال تجربة حسية خالصة يرى فيها الفنان الشكل الجمالي قد نهض من اصوله التقليدية مستنيرا بمفاهيم حداثوية الى روح يأخذها التوق الى الابتكار والتغيير .."[xliii]ومن خلال تجاربه الفنية يهدف كريم سعدون للوصول الى تحصيل رؤى جديدة منبثقة من الفن التشكيلي الجديد واعتباره كنوع من الولادة الطبيعية التي خرجت من رحم هذه التجارب . ويفسر انبثاق رؤى النقد التشكيلي عن نوع الفن الذي نتحدث عنه، على انه حركة طبيعية جراء التطور الحداثي المستمر. ويستدل من خلالها المشاهد والناقد معا، على نماذج تطبيقية واقعية، لتقنيات واساليب التحديث الفنية الراهنة [xliv] هذه القدرة الفنية تأتي من خلال تنوع وتراكب الثقافات لدى الفنان ، ونزعة الصوفية توجه خطابه الفني نحو الحداثة هذا الطريق قد جعل المتلقي يمر بأدق تفاصيل الخطاب الثقافي الفني، لأن الإشارات التي يعيد تدويرها الفنان بطريقة فنية ذات منحى صوفي تجعلنا نؤكد مسميات الثقافة الشرقية، والعراقية على وجه الخصوص. هذا ما وجدناه من اضطراب يرجح الغربة ومأساتها ليعيد تشكيلها في خصائص لها إيقاع بنائي مركب، موضحا ان مسعاها ليس استعراضيا ضمن حدود الخطوط والالوان فقط، بل ثمة هناك انسجام يدل عليه الفنان من خلال السطح التصويري،رغم تكوين قطع متناثرة فوق السطوح تمتاز بالتنوع الشكلي كل تلك الاشكال المتنوعة يجعلها الفنان متضامنه في صياغاتها الدلالية ومتوحده داخل اطار اللوحة "فالتعامل الصريح مع البنائية المركبة، والاهتمام بالإطار المكرس لمدلول واحد ذات غاية معلنة غير مخفية هو مصدر قوة لوحته.تراكمات معرفية،قد يكون التأويل إحدى ركائز هذا الفنان، فهو لا يظهر تشخيصا متكورا على نفسه، بل تراكمات معرفية تسندها الخامات الثقيلة أحيانا، هذه الإمكانية تكشف أهمية الفن عنده، انه يلوح لبنية مركبة في الوجدان لتصب غضبها في السطح التصويري..." [xlv] ولوحات (سعدون) تدل على اهتمامه بتصوير الجسد والاماكن والاشكال المتنوعة من قطع الاثاث ، فالموضوعية مسيطرة على اعماله وتمتلأ ركائزه بمضامين يومية تتراوح ما بين الحياة والسياسة يصوغها في بنيات مغلقة ورغم تنوع رموزها الا ان دواخلها وبواعث مظاهر سطوحها تتشكل في أصالة مع المشهد الذي يرتبه الفنان ، فيؤرشف (سعدون) الجسد ليصبح مجرّدًا من غوايته فيرسمه بلا تضاريس على شكل ضلال ، وازال من الجسد الأنثوي سلطته فأهمل ملامح الوجه و تقوسات الجسد ، دلالة على ان البعد الروحي لإدراك الجسد عند الفنان يكون بعيدًا عن تركيبته البيولوجية والمادية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فرمزية الجسد عند هذا الفنان لا تكمن في تكوينات الشكل الخارجي للجسم إنما في الايحائات التي تشير إلى مكامن رمزية صوفية معبره عن أفكار مرتبطه بعالم المثل العليا فتجربته الصوفية تجاوز أحادية الجسد كونه ينقل المشاهد الى ثنايتة (جسد وروح) فوحد ما بينهما ، فياتي دور التأمل حين الإنصات بحواسّه ليكتشف المعنى والدلالات الصوفية في اعماله ، يتحدث د. علي المرهج بهذا الخصوص كما يلي (أظن ان خلطة الوعي النظري والفكري مع الوعي الفني تتجلى في فضاءات عمله الفني من دون قصد رسم او نحت لإنها لحظات تجلي هي التي تدعوه لمسك فرشاته ليجد أصابعه تمسك بالفرشاة لينتج هذا التمازج عنده لوحة يتلقاها هو كأي متلقي "[xlvi]

مؤشرات الإطار النظري

١_ يمثل التصوف احدى مراحل الوعي الفلسفي، ويتجذر في الذات الانسانية الى جانب الوعي الديني لاعتباره ضرب من ضروب العبادة،

٢_ ترتكز مفاهيم التصوف على اسس منظمة من الوعي الروحي للكون وخالقه كون المتصوف يتحرر من كل العوائق الجسدية والمادية عن طريق الحدس والالهام بحثا عن عالم بعيد عن الاشكاليات المادية الموجودة في العالم الارضي كونه عالما يضم الاخطاء والغرائز.

٣_ يعتبر) التصوف الديني(كاتجاه معنوي يتخذه من أراد التواصل روحيا مع الخالق ، حيث إن المتصوفة قد اتخذوا النصوص الدينية التي تنص على تهذيب وتطهير النفوس منهجا سلوكيا لهم في حياتهم اليومية.

٤_ التصوف في الدين الإسلامي نابع من آيات القرآن الكريم ،إذ قام التصوف في جوهره على الفكر الإسلامي ، واتخذو ا المغالاة والمبالغة والتطرف الشديد مع حرمان النفس من الأمور التي احلها الله تعالى مع التقشف والجوع والانقطاع عن الحياة الدنيا والتوجه فقط للعبادة.

٥_ والنزعة الصوفية عند الفنان كريم سعدون توجه خطابه الفني الى ما بعد الحداثة كما أن الإشارات التي يعيد تدويرها الفنان بطريقة فنية ذات منحى صوفي تجعلنا نؤكد مسميات الثقافة الشرقية، والعراقية على وجه الخصوص. يكون التأويل إحدى ركائز هذا الفنان، فهو لا يظهر تشخيصا متكورا على نفسه، بل تراكمات معرفية تسندها خامات ثقيلة .

الفصل الثالث

تحليل العينات

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل النماذج المختارة

العينة١

اسم العمل	سنة الإنجاز	الابعاد	المواد المستخدمة	العائدية
احلام مؤجلة	٢٠١٩	٤٠.٤٠سم	مواد مختلفة على كانفاس	مجموعة الفنان الخاصة

لتحديد البنية الشكلية لهذا المنجز الفني نبدأ أولا بفضاء اللوحة الذي وضحه الفنان بعجائن لونية كثيفة تحدد بداخلها شكلين فيبدو هذا الفضاء بعيد المدا ، مزجت ارضية اللوحة مع الفضاء فبدا متوحدا ،في الجانب الايمن والاوسط من اللوحة حدد الفنان شخصين ، الاول يبدو واقفا بصورة جانبية على عجلة متحركة ينظر الى شخص واقف يبادله النظر ، حدد الفنان هذه الشخوص بخطوط خارجية سوداء اختفت ملامح تلك الشخوص وبعض تفاصيل اجسادها ، جعل الفنان الشخص الواقف يبدو متداخل خلف شكل مستطيل غير محدد

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بخط خارجي فقط محدد بالألوان، تبدو متلاشية مع سطح اللوحة حيث تبدو هذه الالوان توضع فوق مستطيل محدد بعده نقاط سوداء متناظرة حيث بدا كخلفية لهذه الالوان المتناظرة ، تحتوي اللوحة على الكثير من الخدوش وبعض الدوائر التي تبدو كثقوب ترتبت بطريقة افقية اضاف الفنان بعض الخدوش الى فضاء اللوحة اعطاها طابعا عتيقا كانه شكل متئاكل وقديم . اما من ناحية التقنية والأداء يبدو فضاء اللوحة ذو بعدين حيث اخفى الفنان الابعاد الحقيقية واكتفى بملء المكان بالمساحات اللونية ، تبدوا الإضاءة على شكلين اذ يطغى اللون الابيض الممزوج بالرمادي الفاتح مع خلفية العمل مع بعض اللطخات باللون البنفسجي في وسط واسفل العمل ، اما الشكل المستطيل يدل على الضلال فهو يحيط بالشخص الواقف ، احتوت هذه الضلال على لونين الاسود والاخضر الغامق واللون الازرق حيث وضعها الفنان بجانب بعضها فتبدو متداخلة ، لون الفنان شخوص في اللوحة بعدة الوان ، احتوت الوجوه على اللون البرتقالي والاخضر اما الاجسام فغطي جزء منها باللون الازرق والبنفسجي والاصفر وترك بعضها تمتزج بلون فضاء اللوحة. يكمن المنحى الصوفي في هذا العمل على توجيه رساله ، فحين نتمعن بالشخوص الواقفة التي تناظر بعضها ، نرى الشخص الجالس على عجلة كانه تعرض لإصابة وكذلك يبدوا ضرر الاصابة باديا على الشخص الواقف الا انه رغم اصابته لا يبدو عليه الياس فتلك الضلال الحالكة التي كانت تحيط به يبدوا كانه يحاول تجنبها حيث تركها خلفه ، الضلال السوداء والداكنه تدل على الحزن ربما الحزن القادم من واقع مرير ، فلأنه لم يختار هذه الحياة ويرفض ان يستمر العيش فيها ،فيبدوا محاولا الخروج والمقاومة للعبور الى عالم اسمى تناسب نفسه الطموحة السامية ، حتى لو بدت الضلال تخشاه فهذا لا يعني الياس ، انما هو يقف بشموخ متحديا خطورة تلك الاصابات البليغة ، في قدمه تبدو كانها ثقوب جراء الرمي بالرصاص ، تلك الجروح البليغة لم تمنع هذا الشخص من الوقوف .

العينة ٢

اسم العمل	سنة الانجاز	الابعاد	المواد المستخدمة	العائدية
حقول الغريب	٢٠١٨	٣٠.٣٠سم	مواد مختلفة على كانفاس على خشب	مجموعة الفنان

بامكاننا وضع تحليل يوضح هذه اليوضح البنية الشكلية لهذا العمل من خلال ملاحظة تفاصيلها الخارجية ، نبتدأ بفضاء اللوحة حيث يغطي اللون الابيض الممزوج بالقليل من اللون الاحمر المساحة الاكبر من اللوحة ،امتلأت هذه المساحات بالخدوش واللطخات العمودية الحمراء متحددة الاشكال في منتصف اللوحة حدد الفنان تكوين الاشكال بهيئات ثنائية الابعاد حيث اكتفى بتوضيح الاشكال بخطوط خارجية غامقة مع تعمد اخفاء الملامح والاذرع وتفاصيل الثياب تبدوا الاشكال جالسة مقابل صورة جانبية لون الفنان الشخص على جهة اليمين باللون الاحمر بطريقة كثيفة في جانب ومتقطعة في جانب اخر وضع الفنان بعض الخطوط الزرقاء العمودية تحت الشخص الجالس لتشكل بذلك شكل مقعد. اما الشخص الاخر فيبدوا راسه ملون بالأحمر الغامق والفاتح بصورة متجاورة وقد امتلا راسه بحروف كبيرة مزجها الفنان مع الشكل الخارجي للوحة حيث هي عبارة عن ورقة بيضاء مكتوب عليها احرف بالحبر الاسود اما جسم هذا الشخص والعجلة الجالس عليها احتوت على خلفية بيضاء بداخلها دوائر ملونة كأنها لوح الوان مائية لونت قدم الشخص الجالس على العجلة ببعض اللطخات والخدوش الحمراء .بإمكاننا وصف هذه اللوحة ومعرفة جانبها الروحي و ونزعتها الصوفية التي اراد الفنان إظهارها من خلال خطوط وثنايا هذا العمل ، فتلك الخدوش الحمراء دلالة على جروح عميقة دفعت بالشخص الاول للجلوس من الالم اما الشخص الثاني اعتكف على العزلة عن حياة يكمن الاختلاف بين الشخصين بالنظر الى تفاصيل الشخص الجالس على عجله تلك الالوان تبدو كأنها لوح من الالوان المائية اعطاها طابعا جذابا دال على ان هذا الشخص يتملكه الطابع الفني الذي يدفعه للتعبير عن دواخله مثله مثل الانسان المتصوف

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الذي باستطاعته التعبير عن خلجات النفس بسهوله وعمق فيعبر الى ما وراء هذا الواقع المادي وصولا الى عالم روحاني، يعبر عنها برموز وحروف تبدو كأشكال من عالم المثل حيث لا يعيبه شيء .

العينة ٣

اسم العمل	سنة الانجاز	المواد المستخدمة	الابعاد	العائدية
لاعبو الورق	٢٠١٧	مواد مختلفة على ورق	٢١.٣٢سم	مجموعة الفنان

بإمكاننا ان نستخلص جوهر هذا العمل الفني من خلال وصف اللوحة وتوضيح بنيته الشكلية ، فالمنجز عبارة عن فضاء مغلق محدد ببعدين يحتوي على ثلاث شخوص وضحهم الفنان بشكل تدريجي محددين بخطوط خارجية سوداء حيث تكمن نظرة الفنان بتعمد عدم ايضاح الملامح حيث يهملها عمدا ليستبدلها برموزه الصوفية من ارقام وحروف وخدوش ورموز غريبه فيجعل الشخوص توحي اكثر مما تكتم كأنها لغز يتيح للمتقي التمعن والغوص في هذا تفكير عميق ليصل الى بعد روحاني صوفي وهاذه هي الفكرة التي يسعى لإيصالها الفنان . هذه الشخوص لا تحتوي على عيون ولا اذرع ولكنها بيضاء ملطخة في اللون البرتقالي والاحمر مما يبدو ان الفنان قد استخدم تقنية السكب او الرش ، ما عدا الشخص الذي في المنتصف قد لونه الفنان بضربات لونية من اللونين البرتقالي مع ضربات محدده باللون البني الغامق ، كما لون الفضاء المغلق الذي لونه الفنان بالبرتقالي مع عده ضربات لونية باللون الاصفر وبعض النقاط باللون الزهري يمينا ، تبدو المقاعد مرسومه بخطوط بسيطة باللون البني يوحي على انها قهوة مسكوبه كما احتوت القسم الخلفي منها على خطوط افقية والاخر على حروف باللون البنفسجي . تكمن البنية المضمونية في هذا العمل من خلال الفكرة التي يحتويها ، حيث مثل الفنان مشهد واقعي بصورة تجريدية تحمل دلالات اجتماعية تعبر عن افعال واقوال بعض الناس بصورة رمزية تلك الصوره الواقعية اعاد الفنان صياغتها حيث جعلها تتدرج من شكلها الواقعي الذي يبدي المضهر الخارجي فحسب لتصل في النهاية الى المعنى الاساسي.اما أدائيا يملأ الفنان لوحته بمساحات واسعة ولمسات عريضة بواسطة الفرشاة اما عن تلك النسب المتغيرة والاشكال ناقصة الملامح فما هي الا غاية عند الفنان يدونها بهذا الشكل التجريدي ليبين نواحي النقص ويعوضها بمميزات خاصة توحي للناضر بما تخبئ من مغزى فتلك الالوان التي تغطي هذه الشخوص هي التي تعبر عن المكنونات الداخلية لهم .اما تمثلات الفكر الصوفي في هذا العمل تتوضح من خلال لون الشخوص في اللوحة ، حيث ان الشخص الذي في منتصف اللوحة لون بمفردة باللون البرتقالي والبني الغامق يبدو وكانه يروي شيء أو ان الثلاثة يقضون وقتهم في لعب الورق ، تلك الألعاب الشائعة في التجمعات بين الأصحاب حيث يشغلون وقت فراغهم بهذه الألعاب ما تجعل اوقاتهم اكثر سعادة وبهجة ، يبدو ان محيط اللوحة الذي يتمتع بكثافة عالية من اللون البرتقالي كانه يخرج من هذا الشخص فتملأ المكان لتحوله الى فضاء مغلق يحيط بهؤلاء الثلاث فاللون البرتقالي يشع بالطاقة، ويبثّ الحرارة والدفء لأنّه ناتجٌ عن مزج لونين قويين، حيث إنه خليط من الأصفر الذي يرمز للفرح والسعادة مع الأحمر الذي يُعبر عن الطاقة، الأمر الذي يجعله لوناً مميّزاً يحمل معه سلسلة من المعاني والمشاعر المبهجة والدافئة في نفس الوقت، وتأثيراً عميقاً ومُهيمناً لاتحاد الألوان معا.

الفصل الرابع

النتائج

١_ ترى الباحثة ان الفنان (كريم سعدون قام بترميم هيكلية منجزاته الفنية بمزج عدة مواد لمساعدة في استحضار فكرته بالوصول الى شكل بنائي هرمي ومن خلال التماهي والتمازج ما بين المواد المختلفة ادى ذلك للوصول لغرض معين وهو ان يلتمس المتلقي الانفعالات الحسية المتموضعة في الخطوط وتحديداتها الحادة وتقاطعاتها المختلفة ،كما في النماذج رقم (١).

٢_ نجد الملامح الصوفية ذات صدى في منجزاته الفنية حيث الخطوط الخارجية وتقنية ملأ الفراغ بالبقع اللونية الداكنة والحروف والارقام الموجودة داخل وخارج الاشكال حيث تعبر عن حقيقة واحدة وهي الفناء الروحي التي وصل اليها الفنان لمعرفة الحقيقة المطلقة ، مشيرا الى صوفية الفنان التي جعلته يتحد مع الكون روحيا ويتهيأ للعبور الى اللامرئي بواسطة منجزاته الفنية، لا غير، كما في النماذج رقم (٢).

٣_ ترى الباحثة ان الاشكال التجريدية المختزلة والمسطحة التي يرسمها الفنان كريم سعدون حين تركيز النظر علي تفاصيلها تدل بالتالي على انه فنان معتكف عن العالم الخارجي مهيئ نفسه مسبقا للابتعاد عن كافة التمظهرات الحسية ، فيشير اعماله الى كونه فنان ذو منحى صوفي بحت حيث طبق ما يطبقه المتصوفون الأوائل في اتحادهم مع العالم الروحي ، ولكن من خلال منجزاته الفنية، نجد ذلك في عدد كبير من منجزاته ،مثل النماذج رقم (٣).

٤_ الفنان كريم سعدون يصف العالم من خلال تحقيق وجوده فيه حيث يبدا برفع فكره وهيئته الى مستوى المتأمل الصوفي الى ان يحظى بتلك النضرة الروحية التأملية في الفن اما الاختزال الشديد بالأشكال ما هو الا بداية لهذا التأمل الصوفي فجسد الفنان في أعماله الخطوط والنقوش باعتبارها احد الاشراقات الصوفية ، فتنتشر في كل اتجاه في أعماله كما ينتشر النور ليضيء الظلام حيث يكمن ذلك التأمل الباطني داخل الفكر الصوفي للكشف عن اشراقات اللامتناهي، كما في الأنموذج رقم (١، ٢ ، ٣) .

الاستنتاجات

١ _نستنتج ان المنجزات الفنية ذات البعد الصوفي للفنان كريم سعدون انتجها عن طريق المرور بحالة من البعد الروحي من خلال التعمق والتأمل والابتعاد عن تمظهرات العالم الخارجي بكافة مجرياته وابعاده.

٢_ أن العزلة التي احاطت بالفنان كريم سعدون كانت احد الاسباب المباشرة التي ادت الى وصوله لهذه المرحلة من التصوف، كأن لوحاته تتحدث عنه وتروي مشاعره وما احيط به من حيرة واحزان خلال رحلته خارج وطنه الحبيب، فنراه يعبر عن مأساته بشخوص ضائعة وحائرة كأنها تائهة في منفى بعيده عن عالمها الذي يجب أن تعيش وتفنى فيه.

المصادر

[i] الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر :مختار الصحاح ،بيروت ،مكتبه لبنان،١٩٨٩،ص٢٧٣.

[ii] _ ابن منظور ،ابي الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب ،المجلد الأول دار صادر ،بيروت ،ب ت، ٤٣٩٥ .

[iii] _ الجرجاني ،علي بن محمد : التعريفات ،وضع حواشيه وفهارسه، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت ،ط ٣ ،٢٠٠٩ ،ص ٨٤.

[iv] ابن منظور : لسان العرب، الجزء الثامن ، دار أحياء التراث العربي، الطبعه الأولى، بيروت ، ص ٢٦٣.

[v] _السهرودي :عوارف المعارف، طبعه دار المعارف ،بيروت ،ص٦٢.

[vi] _ المصدر نفسه .

[vii] _صليبا، جميل : المعجم الفلسفي ،ج١، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهره ١٩٧٧،ص٧٤٨.

[viii] _ايراهيم هلال :)التصوف الإسلامي بين الدين والفلسفة(، الطبعة الأولى) 1395هـ(نشر دار النهضة العربية ص ١

[ix] _ البدري ، شيماء حسين طاهر عباس ، **أشر اقات الصوفية في الخطاب المسرحي العراقي**. قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد ٢٨،العدد ٧ :٢٠٢٠ ، ص ١٩١

[x] _ طارق بكر عثمان قزاز ،**النقد الفني المعاصر ،دراسة في نقد الفنون التشكيلية** ، الطبعة الاولى ، ١٤٢٣هـ ،ص٦٥.

[xi] ستولنيتز . جيروم ،النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة . فؤاد زكريا ،الطبعة الاولى ٢٠٠٧م ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الاسكندرية ،ص ١٧٤_١٧٥ الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد ٢٨،العدد ٧ :٢٠٢٠ ، ص ١٩١

[xii] _ الحسيني ، قاسم جليل ، **التجلي والمعرفة الصوفية ، رؤية في التشكيل البصري** ،الطبعة الاولى -٢٠١٨م_١٤٣٩هـ،دار صفاء للنشر والتوزيع –عمان ،مؤسسة دار الصادق الثقافية ،ص ١٥.

[xiii] _الحسيني، قاسم جليل ،**المصدر السابق** ،ص١٦.

[xiv] _ زكي نجيب محمود ،**نظرية المعرفة ،مصدر سابق ، ص٦٣.**

[xv] _محمود قمبر ، **المعرفة عند الصوفية "مدخل نفسي"** ، كلية التربية ، جامعة قطر ، ص٣٢.

[xvi] _ محمود قمبر ، **المصدر السابق** ، ص ٦٩.

[xvii] _ ستولنيتز . جيروم ، **النقد الفني . دراسه جمالية وفلسفية** ، ت.د: فؤاد زكريا ، ص٢٤٦.

[xviii] _ البسيوني . محمود ، الفن في القرن العشرين ، مكتبة الاسرة ، جمعية الرعاية المتكاملة ، ص٢١٥.

[xix] _ الحسيني . قاسم جليل ، التجلي والمعرفة الصوفية ، رؤية في التشكيل البصري ، مصدر سابق ، ص١١٢ ،

[xx] _ زعابي الزعابي ، **الفنون عبر العصور**، ط١ ، الكويت ، مكتبه دار العروبة للنشر والتوزيع ،١٩٩٠، ص٢٨٩.

[xxi] _ البسيوني . محمود، **الفن في القرن العشرين**، مصدر سابق،ص٥٠.

[xxii] _ Habermas _gurgen: discours philosophique de la modernite_ gollimard: 1988, p_211

*

[xxiii] _ فينتوري . ليونيللو، ، اربع خطوات نحو الفن الحديث ، ت. انيس زكي حسن، ص١١٤.

* _ "**(كلود مونيه**)بالفرنسية(Claude Monet) : ١٤ نوفمبر 1840 في باريس - ٥ ديسمبر 1926 في غيفرني، كان رسّام فرنسي. رائد المدرسة الانطباعية في الرسم، قام بإنجاز لوحة جديدة عام ١٨٧٢ م، وسماها "انطباع، شمسٌ مشرقة"، ولما كان الأول في استعمال هذا الأسلوب الجديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته: الانطباعية..."انظر موقع ويكيبيديا ،الرابط :- https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%84%D9%88%D8%AF_%D9%85%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%87

[xxiv] _ البسيوني . **محمود ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق** ، ص٥٢.

[xxv] _ جيروم ستولينتز ، **النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية** ، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين الشمس، القاهرة ، ط١، ١٩٧٤، ص١٩٨.

[xxvi] _ طالو . محي الدين ، تاريخ عباقرة الفن التشكيلي في العالم ، ط١، دار دمشق، ٢٠١٠م، ، ص٥٤٣.

[xxvii] _ جيروم ستولينتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، المصدر السابق ، ص ١٩٨.

[xxviii] _ البسيوني ، محمود ، **الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق** ، ص٥٧.

[xxix] _ الحسيني . قاسم جليل ، التجلي والمعرفة الصوفية ، مصدر سابق ، ص٥٦.

[xxx] _ محمود امهز ، **الفن التشكيلي المعاصر** ، دار المثلث ، بيروت _لبنان، ١٩٨١م، ص٥٩.

[xxxi] _ البسيوني.محمود، **الفن في القرن العشرين**، مصدر سابق، ص٥٦.

[xxxii] _ البسيوني ، محمود ، **الفن في القرن الغشرين ، مصدر سابق** ،ص٥٤_٥٥.

[xxxiii] _ محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، ١٩٨١م، الناشر دار المثلث ، بيروت لبنان/ ص٦٥.

[xxxiv] _ الحسيني . قاسم جليل ، التجلي والمعرفة الصوفية ، مصدر سابق، ص٥٨.

[xxxv] _ سماح عادل، مع كتابات، كاظم نوير..لحظة التقاء نقية بين الروح والمادة ،الجمعه ،٢١ حزيران/٢٠١٩، مقاله الكترونيه على موقع كتابات https://kitabat.com/cultural

[xxxvi] _ المصدر نفسه.

[xxxvii] _ عاصم عبد الامير، الرسم العراقي ،حداثة تكييف، بغداد ، طبعه اولى ،عام ٢٠٠٤،ص١٠١ .

[xxxviii] _ ماضي حسن نعمه، الفنان التشكيلي كاظم نوير، تكوينات طليقة منطق معاصر،الرابط http://elsada.net/47808/.

[xxxix] غاندي محمد عبد الكريم، مسارات، مجلة فكرية ثقافية، العدد الثا لث، رئيس التحرير _سعد سلوم مدير التحرير _لؤي حمزة عباس

_احمد ثامر جهاد. الإخراج الفني والتنفيذ مهدي صالح رقم الايداع في دار الكتب والوثائق في بغداد ٨٣١ لسنة ٢٠٠٥ ،خريف وشتاء ٢٠٠٦،ص٩٢.

[xl] _ المصدر نفسه، ص٩٢.

[xli] _ هاشم حنون، تحولات الواقعة الشيئية، مقدمة الكتاب ، رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية) ٢٠٠٨/٧/٢٠١٧(مطابع دار الاديب، عمان الاردن، ص٧.

* - كريم سعدون :هو عضو في عدد من النقابات والجمعيات والاتحادات الفنية والصحفية العراقية والعالمية، و منها: نقابة الفنانين العراقيين، جمعية التشكيليين العراقيين، نقابة الفنانين السويديين، نقابة الصحفيين العراقيين، اتحاد الصحفيين العالمي واتحاد الصحفيين العرب، ومؤسس لكل من اللجنة الكاريكاتيرية العراقية ورابطة الكاريكاتيريين الشباب، حيث نشرت تخطيطاته منذ ١٩٧٩ في معظم الصحف والمجلات العراقية، كما في بعض الصحف والمجلات العربية في لندن، باريس، عمان ومدريد.
كذلك عمل كمصمم في العديد من الصحف العراقية وصمم العديد من أغلفة الكتب وحصل الجائزة الأولى لأحسن الأغلفة العراقية ١٩٩٢)انظر : عماد الدين موسى ،محاورة مع الفنان كريم سعدون ،يوم الخميس ،١٦ يوليو ٢٠٢٠م، موقع رصيف الالكتروني، الرابط: https://raseef22-net.cdn.ampproject.org/v/s/raseef22.net/article/amp/

[xlii] _ عماد الدين موسى ،محاورة مع الفنان كريم سعدون ،يوم الخميس ،١٦ يوليو ٢٠٢٠م، موقع رصيف الالكتروني، الرابط: https://raseef22-net.cdn.ampproject.org/v/s/raseef22.net/article/amp/

[xliii] _ حميد ياسين الفنان التشكيلي كريم سعدون ونبوءات في الشكل والتعبير، موقع نخيل عراقي، ٢٠٢١/٩/٢٩م ، الرابط : https://iraqpalm.com/ar/a2745

[xliv] _ شوكت الربيعي ، قراءة في تجربة الفنان عبد الكريم سعدون ، ٢٠٠٥م.

[xlv] _ بلا اسم،الخيال والذاكرة في لوحات عبد الكريم سعدون، مجلة شبكة اخبار العراق /آخر تحديث: ٨ فبراير ٢٠١٥ - ٦:٣٣ ص الرابط http://aliraqnews.com/?p=108436

[xlvi] _ المرهج _علي ، كريم سعدون براعة التشكيل وعمق الفكرة ، مقالة مكتوبة على موقع العالم الجديد ، الاحد ٨ ايلول ٢٠١٩م

Sources in English

1_Al-Razi Muhammad bin Abi Bakr Abdel-Qader: Mukhtar Al-Sahah, Beirut, Lebanon Library, 1989, p. 273.
2_Ibn Manzoor, Abi Al-Fadl Jamal Al-Din Muhammad: Lisan Al-Arab, Volume One, Dar Sader, Beirut, PT, 4395.
3 Al-Jurjani, Ali bin Muhammad: Definitions, putting footnotes and indexes in it, Muhammad Basil, Oyoun Al-Soud, Dar Al-Kutub Al-Alami, Beirut.
٣rd edition, 2009, p. 84.
4_Ibn Manzoor: Lisan Al-Arab, Part VIII, Dar Revival of Arab Heritage, first edition, Beirut, pg. 263.
5_Al-Sahraudi: Aarif Al-Maarif, published by Dar Al-Maarif, Beirut, p. 62.
The same source.
6_ saliba, Jamil: The Philosophical Lexicon, Part 1, The General Authority for Amiri Press Affairs, Cairo 1977, p. 748.
7_Ibrahim Hilal: (Islamic Sufism between Religion and Philosophy), first edition (1395 AH), published by Dar Al-Nahda Al-Arabiya, p. 1

8_ Al-Badri, Shaima Hussein Taher Abbas, The Radiance of Sufism in the Iraqi Theatrical Discourse. Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Babylon, Babylon University Journal of Human Sciences, Volume 28, Issue 7: 2020, p. 191
9_ Tariq Bakr Othman Qazzaz, Contemporary Art Criticism, a study in the criticism of plastic arts, first edition, 1423 AH, p. 65.
10_Stollnitz. Jerome, art criticism, an aesthetic and philosophical study, translation. Fouad Zakaria, first edition 2007 AD, Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing - Alexandria, pp. 174_175 Fine Arts, University of Babylon, Babylon University Journal of Human Sciences, Volume 28, Issue 7: 2020, p. 191
11_El-Husseini, Qasim Xhelil, Shndërrimi dhe dituria sufi, një vizion në formimin vizual, botimi i parë - 2018 AD_1439 AH, Dar Safaa për botim dhe shpërndarje - Amman, Fondacioni Kulturor Dar Al-Sadiq, f. 15.
12_El-Husseini, Qassem Xhelil, burimi i mëparshëm, f. 16.
13_zaki Naguib Mahmud, Teoria e Dijes, burimi i mëparshëm, f. 63.
14_ Mahmoud Qambar, Njohuri mbi sufizmin, "Një hyrje psikologjike", Kolegji i Edukimit, Universiteti i Katarit, f. 32.
15_ Mahmud Qambar, burimi i mëparshëm, f. 69.
16_ Stollnitz. Jeronimi, Kritika e Artit. Studim estetik dhe filozofik, Dr.Fuad Zakaria, fq.246.
17_Al-Basiouni Mahmoud, Arti në shekullin XX, Biblioteka Familjare, Shoqata e Kujdesit të Integruar, fq. 215.
18_ El-Huseini Qasim Xhelil, Shndërrimi dhe dija sufi, Një vizion në formimin pamor, burimi i mëparshëm, f. 112,
19_Zaabi Al Zaabi, Arts Through the Ages, Botimi 1, Kuvajt, Dar Al Orouba Library for Publishing and Distribution, 1990, f. 289.
20_ Al-Basiouni Mahmoud, Arti në shekullin e njëzetë, burimi i mëparshëm, f. 50.
21_ Aabermas _ Gurgen: Discours Philosophical of the Modernite _ Gollimard: 1988, f_211
22_venturi. Lionello, Katër hapa drejt artit modern, T. Anis Zaki Hassan, fq 114 .
23_ Claude Monet (Frëngjisht: Claude Monet) 14 nëntor 1840 në Paris - 5 dhjetor 1926 në Giverny, ishte një piktor francez. Pionieri i shkollës impresioniste në pikturë, ai përfundoi një pikturë të re në 1872 pas Krishtit, dhe e quajti "Përshtypje, Dielli që lind Dhe duke qenë se ishte i pari që përdori këtë metodë të re të pikturës, ai e mori emrin e shkollës së re nga emri i pikturës së tij: Impresionizëm... Shih Wikipedia, linku: https://ar .m.wikipedia.org/wiki/%D9 %83%D9%84%D9%88%D8%AF_%D9%85%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%87
25_ Al-Basiouni Mahmoud, Arti në shekullin e njëzetë, burimi i mëparshëm, f. 52.
26_Jerome Stollitz, Kritika e artit, një studim estetik dhe filozofik, T: Fouad Zakaria, Ain Al Shams University Press, Kajro, botimi i parë, 1974, f. 198.
27_Talo. Mohi El-Din, Historia e gjenive të artit plastik në botë, Botimi i parë, Dar Damascus, 2010, f. 543.
28_Jerome Stollitz, Kritika e Artit: Një studim estetik dhe filozofik, burimi i mëparshëm, f. 198.
29_Al-Basiouni, Mahmoud, Arti në shekullin e njëzetë, burimi i mëparshëm, f. 57.
30_Al-Huseini Qasim Xhelil, Shndërrimi dhe dija sufi, burimi i mëparshëm, f. 56.
31_ Mahmoud Amhaz, Arti plastik bashkëkohor, Dar Al-Muthalath, Bejrut _ Liban, 1981 pas Krishtit, f. 59.
32_Al-Basiouni, Mahmoud, Arti në shekullin e njëzetë, burimi i mëparshëm, f. 56.

33_ Al-Basiouni, Mahmoud, Arti në shekullin Ghosrine, burimi i mëparshëm, fq. 54_55.
34_ Mahmoud Amhaz, Arti i Bukur Bashkëkohor, 1981 pas Krishtit, botuar nga Dar Al-Muthalath, Bejrut, Liban / f. 65.
35_Al-Huseini Qasim Xhelil, Shndërrimi dhe dituria sufi, burimi i mëparshëm, f.58.
36_ Samah Adel, me shkrime, Kazem Neuer.. Një moment i pastër takimi mes shpirtit dhe materies, e premte, 21 qershor 2019, artikull online në faqen Katabat, https://kitabat.com/cultural
I njëjti burim.
37_ Asim Abdel-Amir, Piktura irakiane, moderniteti i kushtëzimit, Bagdad, botimi i parë, në 2004, f. 101.
38_ Madi Hassan Nehme, artist plastik Kazem Neuer, Formacione të lira të logjikës bashkëkohore, link http://elsada.net/47808./
39_ Gandhi Muhammad Abd al-Karim, Pathways, një revistë intelektuale kulturore, numri i tretë, kryeredaktor _ Saad Salloum, kryeredaktor _ Loay Hamza Abbas
40_ Ahmed Thamer Xhihad Drejtimi artistik dhe ekzekutimi, Mehdi Salih.Numri i depozitës në Shtëpinë e Librave dhe Dokumenteve në Bagdad, 831 për vitin 2005, vjeshtë dhe dimër 2006, fq.92.
41_ I njëjti burim, f. 92.
42_Hashim Hanoun, Transformimet e Incidentit Objektiv, Hyrje në Libër, Nr. Depozitimi në Departamentin e Bibliotekës Kombëtare (07/2017/08) Dar Al-Adeeb Press, Amman, Jordani, f. 7.

43_Karim Saadoun: Ai është anëtar i një numri sindikatash, shoqatash dhe federatash artistike dhe gazetareske irakiane dhe ndërkombëtare, duke përfshirë: Sindikata e Artistëve të Irakut, Sindikata e Artistëve Plastikë të Irakut, Sindikata e Artistëve Suedez, Sindikata e Gazetarëve të Irakut, Federata Ndërkombëtare e Gazetarëve dhe Federata e Gazetarëve Arabë dhe një themelues i Komitetit të Karikaturave të Irakut dhe Shoqatës së Karikaturistëve të Rinj, ku skicat e tij janë botuar që nga viti 1979 në shumicën e gazetave dhe revistave irakiane, si dhe në disa gazeta dhe revista arabe në Londër, Paris, Aman dhe Madrid.
Ai gjithashtu punoi si dizajner në shumë gazeta irakiane dhe dizajnoi shumë kopertina librash dhe fitoi çmimin e parë për kopertinat më të mira irakiane 1992) Shih: Imad Eddin Musa, një intervistë me artistin Karim Saadoun, të enjten, 16 korrik 2020 pas Krishtit, Faqja e internetit Raseef, lidhja: https:// raiseef22-net.cdn.ampproject.org/v/s/raseef22.net/article/amp/
44_Emad El-Din Moussa, një intervistë me artistin Karim Saadoun, të enjten, 16 korrik 2020, faqja e internetit Raseef, lidhja: https://raseef22-net.cdn.ampproject.org/v/s/raseef22.net /artikull/amp/
45_Hamid Yassin, artisti plastik, Karim Saadoun, dhe profecitë në formë dhe shprehje, faqja e internetit Nakheel Iraqi, 9/29/2021AD, lidhja: https://iraqpalm.com/ar/a2745
46_hawkat Al-Rubaie, një lexim në përvojën e artistit Abdul Karim Saadoun, 2005 pas Krishtit.
47_ pa emër, imagjinatë dhe kujtesë në pikturat e Abdul Karim Saadoun, Revista e Rrjetit të Lajmeve në Irak / përditësimi i fundit: 8 shkurt 2015 - ora 6:33, lidhja http://aliraqnews.com/?p=108436

الهوية الاجتماعية و انعكاساتها في النحت البَصرّي المعاصر
نماذج مقترحة

خوله غضبان عبيد
أ.د محسن علي حسين
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

تضمن البحث الحالي الموسوم(الهوية الاجتماعية وانعكاساتها في النحت البَصّري المعاصر_ نماذج مقترحة)التعرض لموضوعة الهوية الاجتماعية كمفهوم من المفاهيم الجوهرية والقضايا التي يتوجب الانشغال بها خاصة في هذه المرحلة القائمة على الصدام والنزاعات الساعية الى مسخ الهويات الحضارية والخصوصيات الثقافية لسيطرة هوية واحدة عرفت بـ(العولمة) الثقافية الساعية الى الهيمنة على مقدرات الشعوب. وقد جاء البحث بأربعة فصول: **الفصل الأول** منها وهو الإطار العام للبحث، تضمن مشكلة البحث التي اتجهت نحو الهوية بوصفها سلاح فعال لردع الاخطار التي تواجه الامم وتدافع عنها ضد التفكك، وقد انتهت المشكلة بالتساؤل الآتي(كيف انعكست الهوية الاجتماعية في المنجزات النحتية البَصريّة؟) ومن ثم أهميته والحاجة اليه كون الهوية الاجتماعية قاسماً مشتركاً التفت حولها الشعوب والثقافات، فالحديث عنها هو حديث عن الوجود الانساني والحضاري لامة من الامم في امتدادها الفكري والمعرفي والفني، اما الحاجة اليه فتتمثل بوصفه اضافه معرفية لدارسي الفن، فضلاً عن التذكير بأهمية الهوية الاجتماعية للمجتمع البَصّري بما يرفد جانب المحافظة على مفرداتها وما تتميز به بين قريناتها الأُخريات، وهدفه الذي تحدد في انشاء أعمال نحتية تتجسد فيها الهوية الاجتماعية البَصرية، وحدوده المحددة بمدة انجاز البحث، وتحديد وتعريف لأهم المصطلحات الواردة فيه. أما **الفصل الثاني** وهو الإطار النظري للبحث فقد تمثل بالحديث عن المفهوم المعرفي للهوية الاجتماعية كونه مفهوم معقد وشائك من جانب، ومرتبط بالإنسان وخصوصيته من جانب آخر، وانتهت الباحثة الى بعض المؤشرات المهمة التي أفادت في تحليل عينة بحثها. أما **الفصل الثالث** فقد شمل إجراءات البحث انطلاقاً من منهج البحث الذي اعتمدت فيه الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لتحليل محتوى عينة البحث وبواقع(٣)أعمال قدمتها الباحثة كنماذج بَصّرية مقترحة، واعتمدت على مؤشرات الاطار النظري وأداة الملاحظة كأداة لتحليل محتوى عينة البحث. أما **الفصل الرابع** فقد تضمن أهم النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة، ومن أهم النتائج التي توصلت اليها هي:

١. أدلت هوية الاعمال النحتية البَصّرية بأبعاد جمالية وفكرية، بسياقات معاصره ورؤى تعمل على مستوى الشكل والمضمون.

٢. اغتنت الاعمال النحتية البَصّرية المعاصرة بتفعيل الحروفيات ، بوصفها جزء مهم من الارث الإنساني وكغلة تواصل حواري يعزز من فعل الهوية الاجتماعية.

٣. كان لدلالة الكف كمعتقد اسطوري ومرجع فلكلوري شعبي اثراً في تعزيز وتفعيل صورة الهوية الاجتماعية، بما تحمله من مضمون اجتماعي كونها تعلق بواجهات البيوت لطرد الحسد والشر.

الكلمات المفتاحية: الهوية الاجتماعية_ الانتماء

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الاول

الاطار العام للبحث

مشكلة البحث

سعى الانسان ومنذ نشؤه الى تسجيل فعالياته الحياتية كلغة حوار بينه وبين محيطه وكسجل تأريخي مدون لمنهاج حياته وطرق تفكيره ويصبح تراثاً حاملاً لكل ما تركه الاجداد لتتناقله الاجيال جيلاً بعد جيل، ولكون الهوية مفهوماً (لمعنى الفرد وعلاقته بذاته والمجتمع) قامت على خلفية ثقافية تحتم تقييم إرثها الذي ملكته وورثته لأجيالها لتخرج بهوية موحدة قادرة على دمج كل عناصر المجتمع ليشعر كل فرد منه بانتمائه لها، فبدونها تصبح الامة مفككة وينحدر افرادها في هويات اخرى معاكسة لها واكثر قوة منها. ان لكل مجتمع نظام يحكمه يختلف ثقافياً ومعرفياً عن غيره من المجتمعات وهوية تميزه اكتسبها عِبر التاريخ وشكلت نمط حياة ولغة تفاهم مع البيئة المحيطة وقد عملت المجتمعات على المحافظة عليها من وطأة المستعمر، وكسائر المعارف خضع الفن لمجريات الزمن بما يحمله من انفتاح وتبادل معرفي وجمالي وبالتالي انفتاح على الاخر ليواكب التطور الحاصل في المجتمعات ويسفر عن قراءة جديدة للفن بصورة عامة، وفن التشكيل ومنه النحت اذ مكنت النحات من التعرف على تجارب النحت في اماكن مختلفة من حيث اشتغالاته وتركيبه ونظامه التقني، ومن زاوية اخرى طرح النحات تجربته الحاملة لموروثه الفكري والجمالي بوصفها هويته التي تثبت شخصيته وتفصح عن حضارته وثقافته. لم يكن فن النحت العراقي ومنه البَصّري_ كونه جزء من التجربة الفنية المعاصرة وقد مر عِبر مسيرته التاريخية بمتغيرات عديدة شهدتها الساحة الفنية_ بعيداً عن مرمى هذه التغيرات المتسارعة التي اجتاحت ميدان الفن والتي ساهمت في نهاية الأمر باستقلال وترسيخ هوية فن النحت البَصّري كفن مستقل له اهتماماته واشتغالاته الفكرية والفنية والجمالية المحضة، مما دفع النحات المعاصر للبحث بين طيات تراثه عن خصوصية هويته في عالم تشابهت فيه الاشكال حتى ضاعت خصوصيتها واصبحت لا تعبر عن بصمته المميزة، لا سيما وان البصرة تمتلك من الخصائص البيئية والاجتماعية ما يمكن نحاتها من تجسيد هويتهم الاجتماعية بمنجزاتهم النحتية، وعليه ارتأت الباحثة دراسة مفهوم الهوية الاجتماعية وما تخفيه من دلالات مضمرة تكشف الهوية التي يتمتع بها النحات البَصّري في طرحه لموضوعات منجزه لكونه على امكانية عالية تؤهله لتجسيد تراثه وواقعه الاجتماعي، ولذلك تمخض لدى الباحثة السؤال الآتي ليكون مشكلة للبحث الحالي وهو((كيف انعكست الهوية الاجتماعية في المنجزات النحتية البَصّرية ؟)).

أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث الحالي كونه يمثل دراسة لمفهوم الهوية الاجتماعية باعتبارها قاسماً مشتركاً التفت حولها الشعوب والجماعات، فالحديث عنها هو حديث عن الوجود الانساني والحضاري لأمة من الأمم في امتدادها الفكري والمعرفي والفني، وما تعكسه من اثر واضح على المنجزات الفنية _النحتية منها خاصة، اما الحاجة اليه فتتمثل بوصفه اضافه معرفية لدارسي الفن، فضلاً عن التذكير بأهمية الهوية الاجتماعية للمجتمع البَصّري بما يرفد جانب المحافظة على مفرداتها وما تتميز به بين قريناتها الأُخريات.

هدف البحث

يهدف البحث الى تقديم نماذج مقترحة لأعمال نحتية تتجسد فيها الهوية الاجتماعية البَصرّية .

حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: منجزات نحتية تطبيقية (بارزة) تتجسد فيها الهوية الاجتماعية البَصرّية.

٢.الحدود المكانية: العراق/ محافظة البصرة/كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة/ والمشغل الشخصي للباحثة.

٣.الحدود الزمانية : ٢٠٢٢_٢٠٢٣م فترة كتابة البحث وانجاز الاعمال عينة البحث. .

تحديد المصطلحات وتعريفها

_الهوية لغةً:

١. ((هُوُيه مصدر صناعي من هو منسوب إلى هو ، والهوية حقيقة مطلقة في الاشياء والاحياء مشتملة على الحقائق والصفات الجوهرية)). (١)

٢. ان الشيء((من حيث امتيازه عن الاغيار هوية)). (٢)

_الهوية اصطلاحاً:

٣. ((ان يكون للفرد باستمرار كيان متميز عن الاخرين والوعي بالذات ويمكن عدّها معادل الانا)). (٣)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤. ((ميزة فرد او كائن او انه هو ذاته في مختلف فترات وجوده (هوية الانا)، الهوية الاخلاقية القائمة على وعي الذات او شعور الانا الذي يجعلنا قادرين على الشعور بالعقاب والثواب، والذي يؤسس خلود النفس البشرية)). (٤)

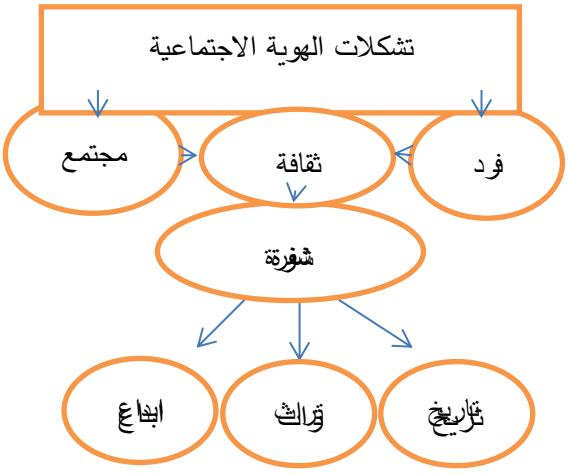
الهوية الاجتماعية اجرائيا // هي كل ما يميز المجتمع البصري من عادات وتقاليد وأعراف اجتماعية وثقافية تحقق له الحضور المُعرِف له عمن سواه، والتي يمكن تجسيدها في العمل النحتي ليسهم في بيان تلك الهوية.

الفصل الثاني

الاطار النظري للبحث

الهوية الاجتماعية معرفياً

لا يمكن ان يتحقق مفهوم الهوية دون صراع ما بين الانا والآخر بوصف الاخر الصورة العاكسة لحقيقة الفرد التي يكونها عن نفسه، وبالتالي فالإنسان ككائن اجتماعي لا يمكن ان يعيش منفصلاً عن محيطه لان الهوية وان كانت فردية او تنتسب الى الفرد الا انها ترتبط بالمجموعة التي ينتمي اليها، فالهوية الفردية لا تتحقق الا بوجود هوية جماعية، اذ يسعى الفرد الى معرفة تطابقه مع الجماعة او اختلافه وتميزه عنهم ليحقق ذاته، ومن الجدير بالذكر ان الذات نوعان، ذات انانية تضحي بكل شيء من اجل الذات وذات مضحية تضحي بالنفس من اجل منح الحياة للأخرين وقد تسود احداهما العالم لتحمل معناها وقد يحمل الانسان الفرد ازدواجية النوعين فيجمع بين الحب والكراهية((تحمل طبيعة الذات في طياتها موت الاخر وحب الاخر)).(٥) يمر الانسان بعدة تحولات منها ما هو عضوي ومنها ما هو نفسي او اجتماعي الا انه يبقى حاملاً لإحساس الذاتية اي انه ذات الشخص رغم كل التحولات وهذا يدل على ان خلف هذا التحول يكمن شيء ثابت يشكل الهوية قد يتعلق بالمظاهر الجسدية او مرتبط بالعقل او الوعي او الارادة، ام هي الهوية التي تشكل جوهراً ثابتاً تجعل من الشخص متطابقاً مع ذاته، وهذا يعني ان الاشياء التي لا يطالها التغيير ولا تتأثر بالزمان والمكان هي ما تشكل الهوية، لان الهوية ثابتة تتطور ولا تتغير وتجعل من الشخص متطابق مع ذاته، فهو ذاتاً عاقلة متميزة عن باقي الموجودات بالعقل، بغض النظر ان كان عقلاً فطرياً حاملاً لمبادئ وقيم مخزونة في عقله منذ ولادته او مكتسباً اي صفحة بيضاء وخط عليها الزمن تجاربه عن طريق المدركات الحسية بمساعدة الحواس، ومن زاوية اخرى فأن اهم مكونات الهوية هي التي تنتقل وراثياً الى الجماعة وتظل محتفظة بوجودها بينهم كالتراث والقيم والاساطير، فتشكل عملية تمثل مستمرة للتاريخ عبر استحضار الماضي الجمعي والتجارب السابقة التي تساهم في تكوين هوية الجماعة واهم ما يميز هوية الجماعة او الجماعات هو وعي اعضائها لانتمائهم الى هوية مشتركة، فضلاً عن ما يقومون به من ادوار تجاه الاخرين، ومن ثم فأن وعي الفرد بهذا الانتماء يشعره بتقديره لذاته، فالفرد الذي يسعى للتميز يلجأ للانضمام الى جماعة معينة ليتعرف على نفسه عن طريق مقارنة شخصيته بشخصيات الجماعة التي ينتمي اليها وهنا تتشكل الهوية الجماعية كما في(مخطط رقم/١) التي تكون بمثابة((شفرة تتجمع عناصرها العرقية على مدار تاريخ الجماعة(التاريخ) من خلال تراثها الابداعي(الثقافة) وطابع حياتها(الواقع الاجتماعي)).



مخطط رقم (١) تشكلات الهوية الاجتماعية

الباحثة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وان الانسان بطبيعته يحتاج الى التواصل مع محيطه لتقوية صلته الاجتماعية بهم، وحين يقع في مواجهة الاخر فأنه يفكر في طريقة ظهوره امامه وهذا يستدعي منه وعيه بهويته وان يدرك مكانته الاجتماعية والاقتصادية والصورة التي يريد ان يعكسها للأخرين، فأحيانا يصدر الناس احكامهم على الاخرين اعتمادا على ما يرتدونه من ازياء دون دراسة وافية لسلوكهم واتجاهاتهم وثقافاتهم، والاخرين يحاولون اظهار صورتهم الحسنة وقد ينجحون في ذلك او يخفقون وفي الحالة الاخيرة(الاخفاق) يكون من الصعوبة عليهم الاحتفاظ بالهوية التي يرغبونها، فضلاً عن ذلك فأن الهوية ذات معنى مزدوج فهي داخلية تتعلق بمقدار ما نعتقده حول هويتنا وخارجية تتصل بالصورة التي يراها الاخرين عنا، وفي كلتا الحالتين فأن الهوية تنشأ من بين هذه العوامل الداخلية والخارجية اي العلاقة بين انفسنا والاخرين لنتعرف على ذواتنا وان معرفة الذات تسلك دروب ذاكرة الفرد لأنها المصدر الاول لتغذية الهوية وتذوب الواحدة منها في الاخرى لصنع مسار للحياة، فالذاكرة هي التي تدعم الهوية سواء كانت فردية او جمعية لتشكل((القدرة التي يمتلكها كل فرد منا على ان يظل واعيا لاستمرارية حياته عبر التغيرات، عبر الازمات والقطيعات)).(٧)

_الهوية الاجتماعية وشعور الانتماء

تُشكل الهوية أمراً موضوعياً وذاتياً احساس الانسان بالانتماء الى مجتمع او جماعة او امة، انها المعرفة بما نريد ان نصل اليه وما نريده لأنفسنا وللأخرين، اي انه شعوراً جمعياً لجماعة مرتبطة مع بعضها ارتباطاً وجودياً ومتميزة بسمات مشتركة تعتز بها وهي محصلة السمات الروحية والفكرية الخاصة بمجتمع معين وطرائق حياته وقيمه ومعتقداته وتقاليده، فمفهوم الهوية من المفاهيم ذات الابعاد الاجتماعية وهي شعور داخلي تختاره الذات تجاه الواقع الاجتماعي، ليست شيئا منغلقاً على ذاته وانما امتداد للتاريخ وتمر في حالة تفاعل مع الهويات الاخرى وقابلة للتطور او الركود والانكماش احياناً بوصفها((عبارة عن كيان تراكمي ولا يعطى جاهزا فأنه يتطور ويتغير اما في اتجاه الانكماش او في اتجاه الانتشار)). (٨) فللهوية مستويان من الانتماء في المجتمع هما اللغة والدين وترتبط بهما مختلف الانتماءات الاخرى كالعادات والتقاليد...الخ، والفرد الذي لا يشعر بالانتماء ولا يعتز بهويته لا يمكن ان يقدم رسالة الى مجتمعه الذي من المفترض ان ينتمي اليه، والذي يتخلى عن هويته ويستلب لهوية اخرى هو فرد غير منتمي لمجتمعه، فالهوية مستمدة من المجتمع ومؤسساته كالعائلة والمدرسة والجامعة ومكان العمل واجهزة الاعلام جميعها تؤدي دوراً حاسماً ومؤثراً في تشكيل الهوية، ومن هنا فأن المجتمع يستمد ممارساته منها وبالتالي فأن عملية بناء الهوية يحتاج الى عوامل فردية وجماعية واجتماعية وثقافية وسياسية وتاريخية وحتى بيئية جغرافية لتستطيع بناء قالب هوياتي متفرد، كما وان الهوية الاجتماعية تستند الى افكار رئيسية تتمثل بمستوى الهوية ونوعها الذي يستخدم في وصف الذات والآخرين، وبروز الهوية المشتركة الذي يؤدي الى التغيير في ادراك الذات او اعادة بنائها، ويسهم هذا التغيير في صنع سلوك الجماعة، اي بمعنى ينظم العمليات الجماعية عن طريق تصنيف اجتماعي مشترك للذات في مواجهة الاخر وان هذه المواجهة وهذا الصراع يزيد من بروز الهوية، لان الحديث عن الهوية هو حديث عن الذات ((ان مشاعر الهوية مشاعر دفاعية ضد ارادة السحق التي يبديها الاخر)). (٩)

_الهوية الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي

عندما يكتشف الفرد ان لديه طابع شبيه بطابع غيره فأن ذلك يولد عنده شعور بالتحبب والصداقة التي تعزز نوعاً من ارضاء الذات عن طريق العلاقة مع الآخر التي تتطلب حالة من التوازن بين الفرد وما يحيط به لخلق نوع من التكيف ما بينه وبين الجماعة التي هو جزء منها، وبالتالي يؤدي ذلك الى اكتساب هويته الشخصية المساهمة في تجديد ثقافة المجتمع الذي ينتمي له لتصبح شخصيته قادرة على الابداع والتأثير في المجتمع، فالتفاعل الاجتماعي اساس لنمو الشخصية الاجتماعية واداة لتنظيم المجتمعات وانتقال حضارتها من جيل الى آخر، باعتبار التفاعل الاجتماعي عنصر من اهم عناصر العلاقات الاجتماعية، وتُكوّن الثقافة التي يعيش فيها الفرد نمط هذا التفاعل، فضلاً عن التنشئة الاجتماعية وما تقوم به من دور في تحويل الفرد الى كائن قادر على احداث عملية التفاعل السوي مع الاخرين ، بوصف التفاعل الاجتماعي يمثل((قوة العمل الجماعي الداخلية كما يراها الذين يساهمون فيها)). (١٠)، للقيام بالأدوار المتوقعة منه كونه ملتزم بتقاليد المجتمع وانماط الحياة السائدة فيه ليكتسب طبيعته الانسانية ويصبح قادراً على التغيير في اساليب حياته حتى تتوافق مع اساليب الحياة الاجتماعية الجديدة، فالتفاعل عملية تقوم على الفعل ورد الفعل تجاه من حولنا، ويشكل الافراد اقطابه المتفاعلة والافكار ادواته الرئيسية. وان الانتماء لجماعة معينة والتفاعل معها لا يعني الانسجام التام بين افرادها سواء في المصالح او الآراء، فمن الممكن ان تتعرض الجماعة لمجموعة من الضغوطات التي تؤثر على تفاعل الافراد فيما بينهم او في علاقاتهم مع الجماعات الاخرى، اذ تنعكس اثارها(اي الضغوطات) على الافراد فتؤدي الى تغير اتجاهاتهم او معتقداتهم، والتفاعل يعني عملية ارتباط اعضاء الجماعة ببعضهم عقلياً في الرغبات والغايات والدوافع...الخ، فضلاً عن ان الفرد دائم السعي لأثبات اراءه ومواقفه الاجتماعية ومعتقداته بتمثلها لدى اقرانه الاخرين في المجتمع لا سيما

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من يميل اليهم بقيم ومعتقدات معينة فهو ليس سلبياً في تفاعله ولديه القدرة على الاستجابة للمؤثرات التي تجري في محيط تواجده، وعلى هذا الاساس يكون الوعي للذات ليس نتاجاً فردياً، انما ينشأ من مجموعة تفاعلات اجتماعية ينغمس فيها الافراد ليكون كل واحد منهم على دراية بأن هويته تكون بالشعور بالمصير المشترك مع الاخرين، وهذا بدوره يجعل من الهوية الاجتماعية جزء من المفهوم الفردي للذات الناتج من معرفة ان الشخص ينتمي لجماعة معينة، اذ تشكل الجماعة مجاميع اجتماعية حاملة لوعي وتفاعل متبادل، لهذا نلاحظ احياناً ان الناس الذين ينتمون لجماعات غير منظمة ليس لديهم وعي متبادل مع الاخرين ولا يخططون للتفاعل، اذ ان الانتماء للجماعة يحفز من صياغة وتكوّن الهوية الاجتماعية، فتفاعل الافراد مع بعضهم حول مواضع معينة يؤدي الى تكوين مجموعة من الافكار والاتجاهات التي توجه سلوك الفرد الذي يشكل التفاعل الحركي مع الآخرين في عدة مواقف اجتماعية مما يؤدي بالتالي الى تكوين ظواهر اجتماعية باعتبارها ((طرق للسلوك والتفكير والشعور خارجة عن الفرد ولها من قوة التأثير ما تستطيع به ان تفرض نفسها على الفرد)).(١١)

_اثر الاتصال والانفتاح على الهوية الاجتماعية

بما ان الانسان كائن اجتماعي فهو يواصل ويتواصل في مجتمعه البشري بعلاقات ينسجها مع الاسرة والمحيط والجماعة، ولهذا عدت عملية الاتصال ضرورة انسانية واجتماعية وجدت مع الانسان، فتاريخ الانسان كما نعرف عبارة عن سلسلة تراكمات ثقافية وافكار ومعتقدات توارثها من الاجداد، ونظراً لما اخذه هذا المفهوم من حيز سوف تتطرق اليه الباحثة بصورة موجزة لمعرفة ما احدثه من تأثير على الهوية. فالاتصال هو عملية نقل الافكار داخل نسق اجتماعي يختلف من حيث العلاقات المتضمنة فيه، وقد يتكون هذا النسق من شخصين او مجموعة او مجتمع انساني، واشتقت كلمة اتصالcommunication من الأصل اللاتينيcommunis ومعناهاcommonاي مشترك، ويتجسد بعمليتين اولهما: الترميز: بمعنى وضع المرسل لرسالته على صورة كلمات مقصودة وبمستوى صوت معين بهدف توصيل معنى الى المُستقبِل، وثانياً: فك الرموز: بمعنى تفسير الرموز من قبل المُستقبِل وتحويلها الى معاني ليحدث تأثير الرسالة، أي ان الاتصال يتطلب وجود مرسل ومُستقبِل ورموز (لفظية او غير لفظية). (١٢) وعليه فالاتصال عملية تفاعلية هدفها نقل الافكار والمعارف في واقع اجتماعي ويشكل دعم للحراك الاجتماعي لأنه يعبر عن قناعة الفرد بمشاركة الآخر دون أي مصلحة لتنظيم ممارسات اجتماعية داخل الحياة المعاشة، وهو حاجة ضرورية للإنسان لوعيه بالرابط الذي يربطه مع المجتمع عن طريق مشاركة الآراء والافكار مع شخص او مجموعة من الاشخاص للمحافظة على دوام العلاقات الانسانية معهم، فالإنسان بطبعه يسعى الى تحقيق وجوده المتكامل والمستقل في الحياة، وقد اتخذ من عملية الاتصال بمختلف وسائطها_ اللغة، الرموز، التقنيات، الفنون،...الخ_ وسيلة للتبادل والتكيف مع الآخر تحت ظل العلاقات الاجتماعية لتتحول ذاته الفردية الى ذات جماعية بمعنى ذوبان الانا في الآخر، وبالتالي ادى هذا الى نشوء المجتمعات الانسانية وتبادل الثقافات لاستعارة نموذج ثقافي من الآخر كتجديد للهوية، فالتواصل((عبارة عن تعايش الناس بعضهم مع بعض، او وسط محيطهم الطبيعي. وما يجعل الاتصال ممكناً، هو الوسائط والوسائل التي يبتكرها البشر كما تتجسد في اللغات او في التقنيات، أي في المنتوجات الرمزية من العلاقات والنصوص والمعايير او في المنتوجات المادية من السلع والادوات والقنوات)). (١٣) وعُد هذا العصر عصر الاتصال والتواصل، فثورة المعلومات افضت الى عالم اوسع للتبادل بين الناس والمجتمعات، وفي ضوء ذلك يبين عالم النفس الامريكي كارل هوفلاند carl hovland(١٩١٢_١٩٦١)، ان الاتصال عملية يقوم بها شخص ما لتحقيق هدف معين عن طريق نقله منبهات الى متلقٍ لمشاركته في امر معين، ويكون انتقال هذه المنبهات من شخص لشخص آخر او مجموعة بواسطة رموز ذات معنى مفهوم من قبل الطرفين لإقامة علاقات بين افراده، فعملية الاتصال اشبه بالتفاعل الكيميائي، الذي قد يولد مركب جديد متماسك اذا كانت عناصره المتفاعلة دقيقة او قد يؤدي الى مركب غير متماسك يعود الى مكوناته المتباعدة بعملية بسيطة ويبقى كل عنصر فيه محافظاً على خصائصه، وهكذا فأن عملية الاتصال ساهمت بنقل الافكار بين الافراد والجماعات على مدى التاريخ البشري ويعود لها الفضل في انتشار التراث الانساني لتنتقي منه الاجيال المتعاقبة ما يلذ لها وتضيف عليه بدافع التنوع والتجدد، وعليه فقد عُد الاتصال((شكلاً من اشكال العلاقات بين الناس، واداة من ادوات المجتمع، يربط بين افراده من خلال الثقافة التي تكون نسيجاً يوحد بين افكار وعقائد وميول وانماط سلوك اعضاء ذلك المجتمع)) ،(١٤) تعد عملية الاتصال من اقدم اوجه النشاط البشري وشكلت اساساً للعلاقات بين الافراد والجماعات، فرافقت حياة الانسان منذ نشأته وساهمت في التغير الاجتماعي والثقافي، إلا انها اليوم باتت اشد خطورة من ذي قبل بسبب سرعة التحولات التي تخطوها البشرية، وحب الناس لان يوصلوا افكارهم ويستقبلوا من الآخر. يرتبط الاتصال بالثقافة للحد الذي يجعلهما وجهان لعملة واحدة على اعتبار ان الثقافة هي مزيج من العادات والتقاليد والخبرات والتراث، وفي حال انتقالها عِبر الاجيال تشكل عملية اتصال وتواصل مما يضفي عليها صفة الاستمرارية، فالثقافة تساهم في نشر العلوم والمعارف وبهذا فهي تستوعب عملية الاتصال، فضلاً عن ان الثقافة تغذي التفاعل بين الهويات

وتساهم في تقاربها، بمعنى ان الانفتاح على الهويات الاخرى(الغير) يساعد في الابتعاد عن المماثلة(الذاتية)، وهذا بالتالي يساهم في تطور الفكر الانساني ويحقق الاندماج الاجتماعي بواسطة الثقافة والمجتمع والشخصية الفاعلة التي تساهم في استقرار المجتمع وخلق نوع من التفاهم بين افراده وتقارب وجهات النظر، فالإنسان يمتلك عقلاً يساعده على التواصل مع الآخر والحصول على معارف جديدة للتثقيف بنواحي الحياة العامة، لأنه بطبعه شغوف لحب المعرفة والتثقيف، وحتى يحقق الاتصال هدفه الفعال يتوجب على المرسل ان يوصل رسائل فعالة تشجع الافراد وتثير دوافعهم، بوصفه كائن اجتماعي تتشكل شخصيته عن طريق علاقته بذاته وبالمجتمع، فلا وجود للفرد(الانا) دون المجتمع(الاخر)، ولا وجود للجماعة دون افرادها، وبهذا فالفرد والجماعة يشكلان معاً قطبي الوجود الانساني، وعن طريق هذه العلاقة يدرك الفرد ذاته لان الوعي بالذات لا يتحقق إلا عن طريق العلاقة مع الآخر، بمعنى يكشف ذاته بواسطة وعي بذات آخر، وبدون ذات الآخر تظل الانا وجود خالٍ من المعاني لا يتحقق بالفعل إلا بوجود الآخر، وهنا يتبين لنا ان العلاقة الاتصالية حلقة مكملة احداها للأخرى لخلق جو التقارب بين افراد المجتمع وتحقيق هوية اجتماعية باعتبارها جزء من الحدث المُعاش وتمثل تفاعل الانسان مع الزمان والمكان وتقوم على اساس تقوية العلاقة ما بين طرفي العملية التواصلية بواسطة الحركة او الاشارة او الفن او اللغة والتي تثير الآخر وتجعله في حالة تفاعل((ان التواصل لم يعد تلك العملية البسيطة المتمثلة في تبادل ونقل المعلومات بين شخص وآخر، بل تعداه الى ما هو ابعد من ذلك، واصبح يمثل كل انواع التفاعل الانساني وما اشتمل عليه من علاقات بين الافراد)) ،(١٥) فالتواصل يسمح لأفراد المجتمع تبادل الآراء عِبر احدى وسائطه لخلق علاقات مشتركة بين الافراد والجماعات في الحياة الاجتماعية وتكوين هوية اجتماعية تساهم في استمرار الانا والآخر. اكدت طبيعة الهوية المتحركة والفاعلة صعوبة حصر مفهومها المتشعب الحامل لرؤى فكرية واسعة والقائم على التغير والتجدد الذي اشتغل على المنجز النحتي فأضفى طيفاً واسعاً من القيم والمبادئ المؤثرة وصار على النحات التعبير عنها باعتباره يتحسس دواخل النفس ويترجمها عن طريق عمليات الابداع لكونه يمتلك حساً يدفعه للبحث عن الجديد، وهذا لا يعني ان الهوية حصراً على النحات فقط لكنها تُحمله مسؤولية كبرى باعتباره راعي الفن الذي يترجم فلسفة المجتمع الانسانية المتصدية لسلبيات الثقافات الغيرية(ثقافة الآخر)، فهوية النحات حاملة لمضامين مجتمعه وليست بعيدة عن هويات المجتمع الآخر او اساليب النتاج الفكري العالمي ولذلك طرحت نظرة جديدة للموروث ومواكبة للمعاصرة لأن((موضوع الهوية في الفكر المعاصر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالماضي والتراث الحضاري وما تركه لنا اجدادنا القدماء)) ،(١٦)اي ان الهوية المعاصرة تقدم هوية تعتني بالمستقبل وتعتز بالماضي عن طريق استجابتها للتجديد الذي لا ينكر الماضي(التراث) بل يسعى لتطويره لصنع هوية اجتماعية مواكبة لكل ما هو جديد وبما ان الهوية هي تمحور حول احساس الفرد وادراكه لاختلافه عن الاخرين، بمعنى احساس الفرد بذاته وقدرته على اتخاذ القرار وتحديد اهدافه، وبذلك فالهوية تمثل مجموعة من المقومات الاساسية المكونة للخصوصية المميزة لكيان ما عن آخر(فرداً او جماعة)، وترتبط بالسلوكيات العامة لهم وبمنجزهم الثقافي والفني.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. لا تتشكل الهوية الجماعية إلا بعناصر عرقية وتاريخية من موروثات ابداعية ثقافية تشكل واقع اجتماعي، ما يميزها بين الداخل والخارج الذي يميز هوية لمجتمع ما، مع هوية لمجتمع آخر.

٢. يعتبر التفاعل الاجتماعي عنصر فاعل لتنظيم المجتمعات لما يولده من شعور بالرضى المتبادل ما بين الذات والآخر.

٣. لا تتحقق الهوية الاجتماعية إلا بفعل الاتصال والتواصل سواء على مستوى الافراد او الجماعات للانتفاع من هوية الآخر دعماً وتجديداً للهوية الاجتماعية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

_ منهج البحث: ستعتمد الباحثة المنهج الوصفي(بطريقة دراسة الحالة) لوصف وتحليل الاعمال بما يتلائم مع هدف البحث للتوصل الى نتائج تتوافق مع موضوع البحث.

_ مجتمع البحث: بما انه البحث تطبيقي فلا يوجد مجتمع بحث.

_ عينة البحث: ستقوم الباحثة بعرض تفصيلي للنماذج التي ستنجزها والبالغة(٣) اعمال نحتية، يتم فيها تجسيد الهوية الاجتماعية البصرية وستقوم الباحثة بتطبيقها عملياً بما يتلائم مع عنوان البحث الحالي.

_ أداة البحث: ستعتمد الباحثة أداة الملاحظة مع مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث، فضلاً عن بعض الخطوات كـ:

١. وصف عام لاجراءات الاعمال النحتية.

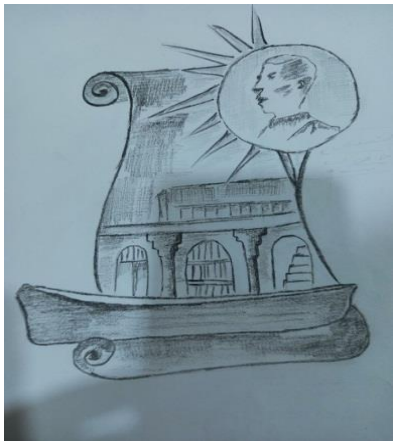
مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢. تحديد السمات العامة للهوية الاجتماعية البصرية.

٣. الوقوف على رموز الهوية الاجتماعية البصرية الفاعلة في العينة ومدى تماسها مع المجتمع.

_ وصف نماذج عينة البحث وتحليلها

انموذج(١)



اسم العمل: السياب

المادة: فوم

القياس: ١م×٦٠سم

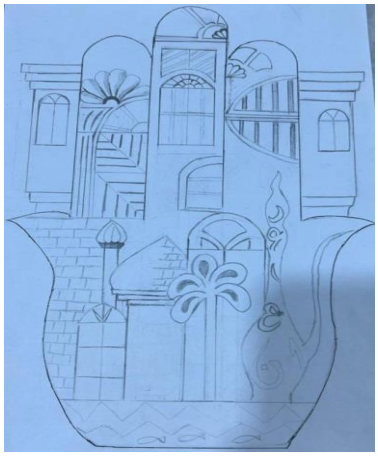
السنة: ٢٠٢٢

تحليل العمل

أفصح المنجز عن الموروث البَصّري ليعيد صياغته في صورة تتسم بحداثويتها، اذ جُسد بطريقة تكشف عن هوية النص واظهار البيئة المحلية لتمثل جزءاً كبيراً من ذاكرته وتجربته في العودة الى الموروث، فضلاً عن ان موضوعة السياب موضوعة مألوفة في المجتمع البَصّري عن طريق الافادة من الموروث بمظهره البسيط ليس من الناحية التقنية بل من ناحية اختيار الموضوع الذي ينتمي الى اجواء بَصّرية محلية عن طريق هوية المنجز الذي لم يكتسبها من فراغ بل عن طريق الحاضنة الثقافية والمعرفية بتفعيل رموزه المحلية، فضلاً عن استلهام تأثيرات البيئة الاجتماعية المتمثلة بالألوان المستخدمة التي اكتشفنا وجودها في بيئة الجنوب لقوة اشعة الشمس. مزج العمل ما بين الكتابة والصورة لإظهار البعد الفكري والبعد التراثي عِبر استحضار المفردة البيئية لإنتاج فكرة العمل، اذ مثلت الكتابة(اللغة) بوصفها وسيلة تواصلية جانب مهم من العمل كون السياب شاعر بَصّري معرف بأشعاره التي تصف بيئته وبلده اذ قال: (الشمس اجمل في بلادي من سواها...والظلام حتى الظلام هناك اجمل فهو يحتضن العراق). اعتمد المنجز موضوعة تراثية شعبية وهي بيئة ابي الخصيب متمثلة بـ(السياب)، اذ انسجم المنجز مع طبيعة الخطاب الذي تبثه عراقة التراث المختزنة في الذاكرة والمستمدة من الموروث العراقي بشكل عام والموروث البَصّري بشكل خاص، فضلاً عن التقنية التي توحي بِقدم الاجواء والفكرة المعبرة عن خصوصية الماضي العتيق والتراث الانساني. انجز العمل بفعل عمليات الاختزال للمفردات الحاملة لمضامين متعددة قابلة للتأويل لتحقق الاشكال ذات الطابع التراثي التي امتلئ فيها العمل ما هي إلا علامات مقترحة من المخيلة التي تستمد امكانيتها من الصورة الذهنية المتراكمة في الذاكرة البَصّرية، اذ نلاحظ وجود بعض الاشكال المرتبطة بالتراث منحت المنجز عالماً جديداً أكثر صيرورة ويحمل في طياته جماليات تكوين الاشكال التراثية في المنجز التشكيلي. استنبط من مفردات العمل ترميزاً للبعد الثقافي الذي تداخل في صياغة الكيان الاجتماعي والثقافي ضمن ابداع تراكمات الموروث البيئي بأظهارات معاصرة، فالمشهد اخذ صفاته التعبيرية من المفردات التاريخية الى خدمة موضوع المنجز الخاضع للحس الشعبي الانساني في حالاته الاجتماعية التي انطلقت عن طريق طرح هذه الموضوعة.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج(٢)



اسم العمل: الكف

المادة: فوم

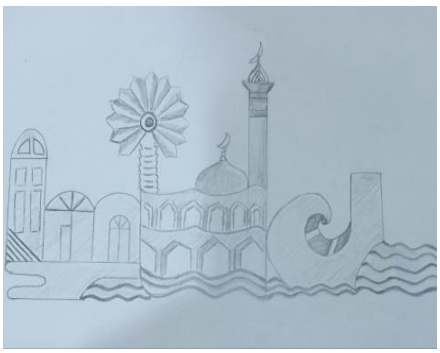
القياس: ١م×٦٠سم

السنة: ٢٠٢٢

تحليل العمل

يصور العمل رسالة بُثت الى المتلقي كنوع من الاعمال التي تحمل بين طياتها تراثاً ابتعد عن الواقع لصياغته بثوب جديد كنوع من الاهتمام بالإرث الحضاري وما تزخر به البيئة الاجتماعية من خزين مرتبط بالماضي تجسد عِبر مفردات البيئة البَصّرية الغنية بالموروث الحضاري لتجسيدها بمنجزات نحتية تنسجم مع ذاكرة الفرد البَصّري التي تدفعه لتقبل هكذا اعمال بحكم مرجعيات بيئته الاجتماعية لتجسيد هوية محلية تعيد ترتيب الرموز التي تشكل خطاً مرتبطاً بالبيئة ويعكس جمالياتها المحفورة في الذاكرة. يؤكد العمل فاعلية التراث الذي تجسد برموز ذات خطوط بسيطة وعلى الرغم من ان اشكال العمل محتفظة بواقعيتها إلا إنها مختزلة بعض الشيء لتحمل بعداً اجتماعياً وجمالياً، وكان لعناصر التشكيل من خط وفضاء ومساحة و... اثراً واضحاً في ابراز الجانب الجمالي، فالأشكال المقوسة اضفت طابعاً تراثياً عزز فكرة الموضوع، اما النخلة فمثلت رمز الانتاج والخير والكرم والسخاء(اذ يستفاد من كل اجزائها) الذي يشتهر به المجتمع البَصّري. كشفت رموز العمل عن افكار جديدة تحمل مفاهيم وقيم تدل على خزين تراثي ليقرئها المتلقي وفق ما يملكه من خزين معرفي متراكم لما تملكه رموز العمل من فاعلية مهيمنه على الفرد البَصّري، فضلاً عن طابع العمل التجريدي الذي اعطى للخط مساحة لخلق تراكيب هندسية تشد المتلقي وتدفعه لتأملها وفهم مضامينها، اذ اظهر المنجز تميزاً في طرح الوحدات التراثية والاجتماعية المترابطة مع طبقة المجتمع. نفذ العمل بأسلوب تجريدي اخذ اهميته من فكرة الموضوع(الكف) ومدى ارتباطه بالمجتمع البَصّري وحياته اليومية كونها تعلق في واجهات البيوت للاعتقاد بأنها تطرد العين والحسد والشر عاكساً بذلك مضمون اجتماعي ارتبط بالبيئة عن طريق دلالة الكف بوصفها مرجع فلكلوري شعبي ومعتقد اسطوري للحسد، وعزز الفكرة وجود الماء بلونه الازرق الذي يدل على ردم قوة العين والحسد، فجمع العمل بمجمله هوية محلية جامعة ما بين المعاصرة وبساطة التراث والهوية الاجتماعية. من قراءة العمل تتبين دلالة الكف كرمز بَصّري اتصف بالبساطة وارتبط بالموروث الشعبي الفلكلوري لدفع الشر والاذى، وكان لوجود الماء دلالة مكملة مع الكف لاتقاء العين والحسد، اما السمك فهو دلالة الخير والحياة الخالية من الشرور والاذى الحاملة للوفرة والازدهار وهذا ما عكسه رمز النخلة، اما اشناشيل والشبابيك فمثلت المعمار البَصّري كتراث مرتبط بالذاكرة الجمعية ليشعر المتلقي بعمق الآصره ما بينه وبين تراثه وواقعه الاجتماعي لتأسيس هوية ذات مرجعية تراثية فلكلورية اجتماعية بأسلوب ورؤية معاصرة.

انموذج(٣)



اسم العمل: البصرة

المادة: فوم

القياس:١م×٦٠سم

السنة: ٢٠٢٢

تحليل العمل

يصور العمل الواقع الاجتماعي البَصّري المستمد من البيئة المحلية المتمثلة برموز البصرة كـ(الماء) كونها حاضنة لنهري دجلة والفرات(شط العرب)، والذي جعل من(الشط) مصدر عمل للمجتمع البَصّري عن طريق عملية الصيد التي استدعت صناعة البلم كوسيلة نقل مائية ايضاً، فضلاً عن سقي المزروعات كون البيئة البصرية مشهورة بالزراعة وخاصة (النخيل) الذي يعتبر رمز من رموز الهوية البَصّرية، كما وظفت مفردة الجامع، الباب، والشباك بوصفها رموز معمارية وتاريخية تحمل طابع

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تراثي بَصّري. ان وجود هذه المجموعة من الرموز ساهم بإظهار الروحية التراثية في فضاء العمل ، اذ اظهر المنجز التراث البَصّري بصورة تتسم بالمعاصرة للكشف عن الابعاد الاجتماعية كون العمل مرتبط بالواقع الاجتماعي للبيئة البَصّرية بما تحمله من قيم وتقاليد اجتماعية، فعملت الرموز كاستعارات تراثية مستوحاة من البيئة الشعبية ساعدت على تأصيل العمل عن طريق ربطه برموز الماضي، فالرمز هنا لا يعبر عن نفسه فقط بل ربط الماضي بالحاضر لإغناء المستقبل. يصور العمل موضوعة اجتماعية تعكس جانب من جوانب الحياة الاجتماعية في رموز شعبية كتعريفات تعبر عن واقع الحياة الشعبية في حوار ما بين الآيقوني والرمزي مما اكد محليتها عِبر البناء التكويني للشكل. يمثل المنجز اتصالاً وثيقاً بالماضي الموروث ويعد خطوة مواكبة لتطورات العصر عن طريق ايجاد منظومة من العلاقات باستخدام اشكال مستحدثة جُمعت في نسق جديد للتعبير عن ثقافة اجتماعية دائمة التطور، فنلاحظ استخدام كل ما هو معبر عن الحياة البَصّرية بتوليف فني للأشكال خدمة لمضمون العمل. فالمشهد في حدود التراث البَصّري وتتابع لواقعه الاجتماعي ومحيطه المحلي فهو كأحد المنجزات النحتية يعكس حياة المجتمعات كونه حمل بصمة الواقع الاجتماعي في تضمين فكرة الموضوع لإنجاحها مضمونياً وجمالياً والتي جاءت عن طريق غياب الملامح المعقدة للمفردات لإضفاء الروحية على واقع الحياة الاجتماعية، اذ يصورها ضمن اسلوبية اختزالية لكشف مضمونها الباطني واقترانها بذاتية المجتمع، فـ(الماء والبلم والنخلة...) رموز تراثية معروفة لدى المتلقي الذي يعتمد بدوره الخبرة المتراكمة لديه في عملية ادراكه البَصَري لها بوصفها ثيمة تراثية وجمالية وفنية تعكس اقتران الرمز بالمضمون لتُكون صورة بَصّرية اجتماعية.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

_النتائج ومناقشتها

١. أدلت هوية الاعمال النحتية البَصّرية بأبعاد جمالية وفكرية، بسياقات معاصره ورؤى تعمل على مستوى الشكل والمضمون، وهذا ما ظهر في جميع نماذج العينة .

٢. اغتنت الاعمال النحتية البَصّرية المعاصرة بتفعيل الحروفيات ، بوصفها جزء مهم من الارث الإنساني وكفلة تواصل حواري يعزز من فعل الهوية الاجتماعية، كما في الانموذج(١).

٣. كان لدلالة الكف كمعتقد اسطوري ومرجع فلكلوري شعبي اثراً في تعزيز وتفعيل صورة الهوية الاجتماعية، بما تحمله من مضمون اجتماعي كونها تعلق بواجهات البيوت لطرد الحسد والشر، كما في انموذج(٢).

٤. بالرغم من التواصل مع الإرث الحضاري البَصّري، فان استقدام تلك المؤثرات في بنية المنجزات النحتية المعاصرة لم تكن نسقاً مغلقاً من الإحالات، بل تم تحديثها لتمنح المنجزات النحتية المعاصرة هويتها الخاصة المختلفة عن سواها، كما في انموذج(٣).

_الاستنتاجات

1.جاء توظيف الموروث الشعبي البَصّري في بنية الاعمال النحتية كترجمة حية للصور الكامنة والمترسبة في الوعي الجمعي للمجتمع البَصّري المتأثر بتراثه الفني الغني برموزه وأساطيره وأفكاره معلنا حقيقة انتماء وتجذر هويته منجزاته فيه.

2.ان البساطة التي اتصفت بها هوية الاعمال النحتية البَصّرية المعاصرة لا تعني بالضرورة قصوراً من حيث المفهوم أو الرؤية الإبداعية، بل ان تلك البساطة في التعامل مع الموضوعة هي التي منحتها قيمتها الاختلافية وأغنت هويتها ومنحتها السمات الفردية التي تميزها .

احالات البحث

١. أمير اسكندر، معجم اللغة المعاصرة، ط٢، دار التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧، ص٢١٤.

٢. الحسيني، جعفر باقر، معجم مصطلحات المنطق، ط١، مطبعة البقيع، دار الاعتصام للطباعة والنشر، ايران، ب ت، ص٣٣٣.

٣. الحنفي، عبد المنعم ، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، الجزء الثاني ، الطبعة الاولى، القاهرة ، مكتبة مدبولي ،١٩٧٨،ص٣٧٩.

٤. لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ط٢، مج٢،تعر: احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ٢٠٠١، ص٦٠٨.

٥. موران، ادغار، النهج، انسانية البشرية والهوية البشرية، تر: هنا صبحي، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ابو ظبي، ٢٠٠٩، ص٩١.

٦. الشامي، رشاد عبدالله، اشكالية الهوية في اسرائيل، سلسلة عالم المعرفة، ع: ٢٢٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧، ص٧.

٧. كاندو، جويل، الذاكرة والهوية: تر: وجيه اسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص١١.

٨. اشرف حافظ، الهوية العربية والصراع مع الذات، ط١، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠١٢، ص٢٠.
٩. الياس بلكا ومحمد حراز، اشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي، ط١، مركز الامارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، ابوظبي، ٢٠١٤، ص١٨.
١٠. ميزونوف، جان، ديناميكية الجماعة، ط٣، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣، ص٦٩.
١١. نبيل عبد الهادي، مقدمة في علم الاجتماع التربوي، الطبعة العربية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٩، ص١٤.
١٢. طلعت حكيم، علم النفس الاعلامي_ رؤى معاصرة ودراسات تطبيقية، تقديم: فتحي مصطفى الشرقاوي، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ب ت، ص٢٥.
١٣. علي حرب، حديث النهايات_ فتوحات العولمة ومأزق الهوية،ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤، ص١٨٣.
١٤. الهيتي، هادي نعمان، الاتصال والتغير الثقافي، سلسلة الموسوعة الصغيرة،٢٣، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية. ١٩٧٨، ص٥.
١٥. ميعاد مهدي لفته، خصائص الفعل التواصلي في الفن التفاعلي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، نحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٢٢ ، ص٥٣.
١٦. هاني طاهر سلمان، ، اشكالية الهوية في النحت الخليجي العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، نحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة ، ٢٠٢١، ص٢٧.

المصادر

_المعاجم والقواميس

- أمير اسكندر، معجم اللغة المعاصرة، ط٢، دار التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧.
- لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ط٢، مج٢،تعر: احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ٢٠٠١.
- الحسيني، جعفر باقر، معجم مصطلحات المنطق، ط١، مطبعة البقيع، دار الاعتصام للطباعة والنشر، ايران، ب ت.
- الحنفي، عبد المنعم ، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، الجزء الثاني ، الطبعة الاولى، القاهرة ، مكتبة مدبولي ،١٩٧٨.

_ الكتب

- اشرف حافظ، الهوية العربية والصراع مع الذات، ط١، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠١٢.
- الهيتي، هادي نعمان، الاتصال والتغير الثقافي، سلسلة الموسوعة الصغيرة،٢٣، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية. ١٩٧٨.
- طلعت حكيم، علم النفس الاعلامي_ رؤى معاصرة ودراسات تطبيقية، تقديم: فتحي مصطفى الشرقاوي، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ب ت.
- الياس بلكا ومحمد حراز، اشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي، ط١، مركز الامارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، ابوظبي، ٢٠١٤.
- كاندو، جويل، الذاكرة والهوية: تر: وجيه اسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩.
- موران، ادغار، النهج، انسانية البشرية والهوية البشرية، تر: هنا صبحي، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ابو ظبي، ٢٠٠٩.
- ميزونوف، جان، ديناميكية الجماعة، ط٣، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣.
- نبيل عبد الهادي، مقدمة في علم الاجتماع التربوي، الطبعة العربية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٩.
- علي حرب، حديث النهايات_ فتوحات العولمة ومأزق الهوية،ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- الشامي، رشاد عبدالله، اشكالية الهوية في اسرائيل، سلسلة عالم المعرفة، ع: ٢٢٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧.

الرسائل والاطاريح

- هاني طاهر سلمان، ، اشكالية الهوية في النحت الخليجي العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، نحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة ، ٢٠٢١.
- ميعاد مهدي لفته، خصائص الفعل التواصلي في الفن التفاعلي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، نحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٢٢.

بنية السرد في نصوص مسرح الطفل
(مدرسة الأرانب أنموذجا)

الاء امين عطوان
أ.م.د. محمد عبد الزهرة محمد
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

لم يفقد النص بريقه واهميته ومكانته المرموقة طيلة مراحل تطور المسرح ، إذ أن النص المسرحي يحاول اثراء خطابه الفني بتفعيل البنيه الدرامية عبر عناصرها العديدة والمهمة بتاسيس الحبكة في النص ، وتعطي قيمة جمالية للفكرة الرئيسة التي جاء بها النص عبر الحوار والشخصيات ، ويكون السرد هو اسلوب من الاساليب اللغوية المتبعة في الحكايات والقصص والروايات والنصوص المسرحية .ويقوم البناء السردي في النص المسرحي على تأسيس اولويات معرفية من خلال تضافر جهود الشخصيات بما توفره من صراعات متنوعة باعتبارهم المساهمين الأساسيين في النص والمشاركين في صنع الاحداث. أن النص المسرحي الذي يكتب لمسرح الطفل يختلف عن باقي النصوص ، ومن خلال قراءة متأنية لنصوص مسرح الطفل العراقي، وجدت الباحثة ان هنالك تداخلا معرفيا في بنية تلك النصوص من خلال بنية السرد الادبية ، والبنية الدرامية التي ينبغي ان يتألف منها النص المسرحي ، وعلى وفق اشتراطات المسرح ، ومن هنا تتساءل الباحثة ما بنية السرد في نص المسرح الطفل العراقي؟

الكلمات الافتتاحية : بنية ، السرد ، مسرح الطفل.

اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على بنية السرد في نص المسرح الطفل العراقي ودراستها و التعرف على الجوانب المعرفية التي يعمل الكاتب عن طريق النص المسرحي.

تحديد المصطلحات

أولا – بنية // لغويا: " بنى _ بكسر الباء مقصور_ مثل جزية وجزى . وفلان صحيح البنية: اي الفطرة " [i]

اصطلاحا // ويقصد به ، هو التعبير عن حركه فلسفيه نشأت في الجناح اليساري في ا لحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي بعد عام ١٩٠٣م [ii]. وهذه الحركة ساعدت في بناء الصناعة ووسائل الإنتاج وألبنى التحتية وتعتبر القوانين والأدبيات بنا فوقية .

ثانيا - السرد // لغويا :" بأنه سردا ويسرد الحديث او القراءة : اجاد سياقها وسردا _ سردا: صار يسرد. السرد: التتابع " [iii]

اصطلاحا // ويقصد به " نقل الحادثة من صورتها الو اقعية الى صورة لغوية [iv]اي تنقل هذه الصورة بطريقة نص ادبي وتكون ضمن ترتيب زمني ومكاني .

التعريف الاجر ائي // ويقصد به تسلسل سرد الاحداث القصص والرو اية ويتميز با اسلوب لغوي مرن واداة تعبيرية عن نقل الاحداث .

التعريف الإجر ائي // بنية السرد: ويقصد به مجموعة الخصائص النوعية للنوع لسرد الذي آلية ومنه بنية السردية القصصية ودرامية وغيرها وكما هناك بنية غير سردية كالبنية الشعرية.

المبحث الأول // بنية السرد في النص المسرحي

تعتمد بنية السرد في النص المسرحي على العلاقة الحاصلة بينها وبين النص نفسه ، وذلك لان السرد "هو الكيفية التي تروئ بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها " [v] ،لان القصة المسرودة لا تتحدد وفق المضمون فقط بل من خلال شكلها الخارجي والوسيلة والأسلوب التي تؤدى فيها . وان بنية السرد في النص المسرحي بصورة عامة اوفي نصوص مسرح الطفل بصورة خاصة لم تكن وليد حقبات زمنية حديثة أو معاصرة بل كان لها جذور تربطها بالماضي، اذ كان " للمجلدات الكبيرة (لجورج ميش)(*) التي ظهرت قبل الحرب العالمية الاولى " [vi] دورا كبيرا في اظهارهذه الاهتمامات من خلال القصص الثقافية وغيرها التي عبر عنها (جورج ميش) عن فلسفته في هذه المجلات بطريقة السرد . إن للسرد العديد من الوسائل والاساليب المختلفة التي تحمل في طياتها خطابات متعددة يمكن الوصول لها عن طريق التركيز على صوت الراوي الذي بدوره يطرح الاسئلة ويجيب عليها، ومن هنا انطلقت المحاولات في وضع اليات لمعرفة طبيعة السارد ومنها:

اولا: تحديد العلامات التعبيرية التي يدرك من خلال السمات التي تشير الى مساحة ثقافة السارد ووعيه ومعتقداته وقيمة وتوجهاته الفكرية والاجتماعية وموا اقفه من حركة الناس والاحداث والعصر.

ثانيا: تحديد العلامات التداولية التي تشيرالى حضور المتلقي في ذهن السارد ودرجة توجهه الية لذا يلحظ ان اغلب الانواع السردية تستحضر المتلقي دائما بضمير المخاطب[vii] ، إذ يتضح من الكلام أعلاه ان فائدة من تلك الاليات بالسرد هي اظهار كل ما يراد الحصول علية من المعلومات الثقافية والعلمية وسبل ايصالها على شكل رسالة واضحة المعالم الى القارئ او المتلقي . والسرد بصورة عامة قائم على مفاهيم سردية تتكون من " الكتابة والنص والشخصية والحافز وخطاب التخيلي ووضعية الخطاب والتلفظ والصورة والاحالة وزمن الخطاب والتحويلات الخطابية والرؤيا التخييل والأسلوب" [viii]وجميعها توظف بالطريقة التي تليق بمفهوم السرد بحيث تكون متمكنة وقادرة على شد انتباه المتلقي من خلال الصوت، اما ما يخص التصنيفات السرية فقد صنف الى انواع و اقسام متعددة ومختلفة ومنها " الشعر (الغنائي) ، المسرحية ، والتخييل (الذي يعنى هنا سردا خياليا نثريا ، وتوجد المسرودات الشعرية في قسم الشعر) وتعتبر الانواع الثلاثة جميعها بمعنى ما ابداعي وتخيلي"[ix] ، مشتقة من التجارب الابداعية للحياة اليومية الو اقعية للشعوب والمجتمعات الإنسانية ، وفضلا عن التصنيفات و انواع الخاصة بالسرد فانه اتخذ له اشكال متعدد ومنها " السرد الطويل الذي تقوم الرواية- الملحمة والرومانس . ويمكن تمثيل الاشكال القصيرة – مثل الحكاية الهجائية الهزلية ، الحكايات الشعبية في مختارات من حكايات الف ليلة وليلة" [x] ، وهذه الاشكال يعتمدها المؤلف لنقل الاحداث من خلال لغة السرد باعتبارها نشاط زماني يعتمد على ادراك الراوي للوقائع والاحداث المسرودة. وهذه الاشكال تكون على عدة انواع ومنها: السرد المتسلسل ويقصد به هو سرد الحدث الاول ثم ينتقل الى الحدث الثاني والثالث وما بعده ويترتب حتى نهاية الحدث ، والسرد المتقطع اي يقوم هنا السارد في تقديم الحكاية من اخر الاحداث ثم ينتقل الى اول حدث معتمدا على كتابة متعددة مثل الحذف وغيرها ، والسرد التناوبي اي يكون هنا وجود قاسم مشترك بين الشخصيات والاحداث .[xi] ، والسرد لا يقتصرعلى التصنيفات او الاشكل فقط بل يتكون من عددت عناصر ومنها : الحدث ، الفكرة ، المبنى الحكائي ، الشخصية ، الزمان والمكان ، الحواروهذه العناصر تدخل في تكوين بنية السرد في النص اذن تكون بنية السرد عبارة عن العنصر الادبي يوصف بشكل عام عن الإطار الهيكلي الذي يقوم في ترتيب الطريقة التي يتم بها السرد ثم يقدم الى القارئ او المشاهد [xii] ، وبالتالي فان البناء السردي في النص المسرحي قد " ولد من رحم الملاحم ولاشك انه اخذ منها سمة السردية ومع ان مساحة السرد تقلصت فيه كثيرا رغم انه لم يستغني عنها نهائيا اذ وجد له مساحة واهدافا داخل بنية النص المسرحي ، واول شواهد ذلك هو السرد الذي كانت تضطلع به الجوقة اليونانية القديمة" [xiii] ، التي تفسح المجال للبطل الرواية بأداء نشاطات الرقص والتلاوة بواسطة الجوقة ، اذ ان عمل المؤلف اليونانيون على تميز البطل عن باقي الشخصيات في الدراما حيث استخدم الإشارة إلى الإنسان أصبح شبة اله في اله السرد ، وعلى هذا الاساس نهض السرد واصبح له مكانته الخاصة في مولد الرواية الذي يسترده بعض الباحثين الى القرون الوسطى اذ " اقتصر في بداية الامر على صيغة مباشرة لسرد اخباريشترط فيها ان تكون حقيقة وحديثة الوقوع وفي نفس الوقت (كذا) عن شخصيات مهمة ومثيرة الاهتمام" [xiv] عندما كانت الروايات في تلك القرون أشبه بالسرد بوصفها كانت تدون تاريخية مع التزامها بتدوين الحقائق الو اقعة في ذلك الزمن من جهة واهتمامها بالشخصيات من جهة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اخرى.لم يقتصر السرد على الانواع التي تم ذكرها بل ان هناك نوعين اخرين للسرد في النص المسرحي، وهما السرد الظاهر وهو مختص بسرد الاحداث والسرد المخفي الذي يبقى خلف الشخصيات، وهذين النوعين يظهران ويختفيان بدرجات مختلفة فعلى سبيل المثال، الجوقة في مسرحية (انتيجونا) لـ(سوفوكلس) ان دور السارد فيها ظاهرا، أما(انتيجونا) فأنها تأخذ دورالسارد المختفي او المتواري، ويكون ساردا ظاهرا عندما يكون الحوارعن المصائب والاحوال التي مرت بها[xv] ، اذ اخذ سرد في النص الروائي والمسرحي استقلالية الكاملة واصبح يشكل جوهرا اساسيا فيها بعد ان اصبح اكثرعمقا وتفرعا وشمولية وبعد ان اعطت الحرية الكافية للمؤلف المسرحي في خلق الحوادث وروايتها ، فشكسبيرفي مسرحية (كما تهواه) قام بعرض جماعة يأكلون في الغابة دون ان يعرف المتلقي ما يأكلون ولا الكيفية التي اعده به الطعام لكونها غيرذي اهمية بالنسبة له ، وكذلك الحال في مسرحية (مكبث) إذ تبدأ المسرحية بحفلة العشاء في قصر(مكبث) ، وسرعان ما تنتقل وتتسارع احداث فالمتلقي يجد نفسه انتقل من مشهد العشاء الى مشاهد واحداث اخرى مغايرة ومختلفة، ولذلك لان (شكسبير) اعتقد ان المتلقي لم يكونوا مهتما كثيرا بالمادة او مشاهد اكل الطعام قدر اهتمامهم بسير الاحداث وتطورها وتغيرها ، والحال مشابه عند الروائي (ميردث)(*) الذي كان بإمكانه ان يقدم ثلاث فصول من روايته يسرد فيه طبيعة المادة واامورها الاخرى بل يوسعه بشاربين الخمر[xvi]. وعليه ان السرد يبحث في النص عن جماليات تعطي تأثيرا على المتلقي وتشد انتباهه وتجذبه بقوه إلى ما يقدم له مما يسعى الى دعم الحدث بتلك الانفعالات ألتوتريه التي تثار من داخل المتلقي بفعل سحر وخيال المؤلف في النص. إذ أن الكاتب لعب دور واضح للوصول الى هذه المنهجية حين يكون ((على عجل– لا يملك ان يضيع من وقته القصير شيئا ، لأنه ملزم ان يفرغ مما يريد تمثيلة وتصويره في ساعتين او ثلاث ، فليس في مقدره ان يقدم اليك الفعل بكل حذافيره واجزائه ولابد له ان يتخير من الحوادث الكثيرة التي تربط بالفعل عددا قليلا يراه اكثر من غيره دلالة ومغزى"[xvii]، في ان يصور كل ما يدور في ذهنه ويوظفه من خلال كتاباته في النص. ونلاحظ في مسرحيات (بريخت) تكون الشخصيات هي التي تسرد الاحداث كما تراها [xviii]. وكما ان وهناك نوع اخر من السرد في النص يسمى (سرد عالم الحكي الداخلي) الذي من خلاله " تحكي القصة بواسطة سارد عالم الحكي الداخلي ، الذي هو ايضا احد شخصيات القصة وتشير في بداية الكلمة الى حقيقة ان الفرد الذي يفعل فعل السرد هو ايضا شخصية في مستوى الحدث سرد متجانس الحكي" ([xix]) ، ومن الامثلة على ذلك ، الكهل والمرأة والرجلان الآخران في مسرحية (حكاية صديقين) لمحي الدين زنكنه) يمهدون إلى المتلقي بأنهم الشخصيات التي ستروي قصة الصديقين[xx] ، ولاريب انهذا النوع من السرد يتطابق مع الجوقة في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) لسعد الله ونوس كعنصر متجانس للشخصيات الظاهرية التي تكون جزء من عالم الشخصيات المرتبطة بما يجري من أحداث في هذه المسرحية[xxi]. ومن المسرحيات التي وردت فيه سرد مسرحية (حفلة سمر من اجل 5حزيران) و(الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس[xxii] ، وايضا ، شخصية (نوار) الذي يوجه مسار(حيرة وحيران) في مسرحية (المفتاح) ليوسف العاني[xxiii] ، وكذلك في حوار جيران (منتظر رحمة الله) في مسرحية (الصخرة) لفؤاد التكريتي [xxiv]. وعليه فان المؤلف المسرحي يشاهد في ذهنه عن عالم السرديات وذلك لان السرد هو ذلك النوع " يعرض احداث قصة بعين شخص ثالث هو مؤبر داخلي ....السارد في هذا السرد متواري وغير متجانس الحكي ، يمثل وعي المؤثرالداخلي خصوصا إدراكه الحسي و أفكاره [xxv] ، إذ يعد الروائي هنا هو الذي يعطي الاشارة الى " جميع الشخصيات بصيغة الشخص الثالث ويمكن ان تتضمن هذه الفئة سردا بواسطة المؤلف ولكنها تشير عموما إلى سرد لإشارة فيه إلى (الأنا) الذي يكتب [xxvi]،اي بمعنى يكون هنا الشخص الثالث الذي يتقمص جميع الشخصيات من خلال حواره .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثاني // بنية السرد في مسرحيات الطفل

عجلة المعرفة الانسانية مستمرة في الدوران لتشمل كل العلوم لاسيما الجانب التعليمي عبر طرق ووسائل ادت الى تغير دور كل من المعلم والمتعلم واصبح المتعلم محور التعلمية لذا جاء التركيز على اهمية دور تعليم الطفل و تطوير القدرات العقلية لديه عبر النصوص المجسدة في عروض اللعب التمثيلي الهادفة التي تتضمن انفعالات معينة من قبل الاطفال. إذ يعد ادب الاطفال من اهم الحقول المعرفية والجمالية التي بدت انطلاقها الحقيقي في القرن العشرين عبر مؤسسات فنية كانت ترى ان في هذا الادب عملية تنظيميه تربوية تدفع الاطفال الى السلوك الطيب وتساعدهم في تصحيح سلوكياتهم كما ان " ادب الاطفال وسيلة مهمة تعزز القيم والاخلاقيات المرجوة في الاطفال والتي تساعد في بناء شخصية متكاملة لهم (xxvii) ، ومن الصعب لتحديد المدة التاريخية التي نشأ فيها مسرح الطفل وذلك لعدم وجود وثائق علمية دقيقة عنه. اذ اختلف ظهوره قديما عما هو حديث او معاصر، كونه ظهر في الحضارات القديمة في " مسرح العرائس عند المصريين القدامى (الفراعنة) والصينيين واليابانيين وبلاد ما وراء النهر وتركيا(xxviii) . وغيرها من البلدان التي عرفت مثل هذه النشاطات المسرحية المستوحاة من حضاراتهم وسعة خيالهم الانساني. تأتي أهمية دراسة السرد في مسرح الطفل كونه عنصرا مهما في النصوص المسرحية عن طريق الحوار الذي يميز هذه الاعمال المسرحية. اذ يختلف السرد عن الوصف اختلافا جوهريا، لان الاول يروي الاحداث والافعال في تعاقبها الزمني وحسب زمن وقوعها في حين ان الصف هو تلك الاحداث التي تتم في اللحظة الزمنية الانية (xxix) ، والسارد بالنصوص يجمع عناصرها في وحدة متناسقة لأنه الوحيد الذي يقف على عدد من الاحداث دون الدخول الى متن النص المسرحي كشخصية مشاركة لا تستطيع الا ان تكون داخل الحدث ذاته، بينما نجد انه ، كثيرا ما تخلوا النصوص المسرحية من الحوار لان الراوي يقوم بواجب رواية الاحداث والمحاورات من قبله خارجيا وهذا ما يجعل الحوار في حالة توفره يتداخل مع السرد بشكل ينبئ عن جهل واضح بطبيعة بناء الحوار داخل بنية النص المسرحي (xxx) ، وللنصوص السردية تركيبة فنية وجمالية تكون حبكتها و انواع الصراع داخلها يميزها عن باقي النصوص الاخرى حين تكون بدايتها بجملة مثل(كان يا مكان) التي توحي بأن الحدث في زمن ماضي ثم تاليها (في قديم العصر والاوان) او (في سالفة العصر والزمان) (xxxi) ، وهذا يعود الى المدة الزمنية المقصودة التي وقعت فيه احداث النص مما يكون علاقة بين الحدث والفعل اذ ان الحدث من بنية خيال الراوي ، اما النصوص الدينية فالراوي يبدأ ، بالاستعاذة من الشيطان ويتبعها بالبسملة وهنالك من يبدا بالصلاة على النبي ويرد عليه الحاضرين بذكر الصلاة على النبي(xxxii) ، والغاية من هذا هو اشراك المتلقي في الحدث لتفعيل عنصر الإيهام في وقوع الاحداث ، فعلى سبيل المثال نصوص حكاية سندباد الذي يكون فيه السرد له دور مهم لأنه يعبر عن شخصية القائم بالحدث نفسة دون تداخل الطرف الاخر فيه ، وعادة الذي يقوم بسرد الحدث يكون له علما مسبق بالتفاصيل التي يتحدث عنها في الزمن الحاضر وكل ما هو مردود الى الماضي ، حيث زمن وقوع الاحداث عن طريق السرد في فعل زمن الماضي من خلال نظرة و " تختص هذه النظرة بتفوق معرفة الراوي للأشخاص والأحداث والطبائع على معرفة كل شخص لها(xxxiii) ، اذ ان مهمة السرد في نصوص الاطفال ذات قيمة فنية وجمالية في توصيل الفكرة الى المتلقي لان من خلال " الوجود اللفظي يولد الوجود الذهني الذي يوصلنا الى صورة الاشياء في شكلها العيني" (xxxiv) ، فالسرد في نصوص الاطفال نوعان هما: اولا السرد الاستذكاري وثانيا السرد الاستشرافي(xxxv) ، كلاهما يمثلان وجهي العملة في زمن الرواية ابتدأ من اللحظة الحالية لزمن الرواية وتعتبر درجة الصفر لزمن السردي حسب مفهوم (بارت)(xxxvi) ، فمن خلال هذه المرحلة تتم حركة رجوع السرد نحو الماضي للحديث عما جرى ، منذ قديم الزمان ، عاش في بغداد تاجر موفور الجاه غزير المال كثير الاعوان(xxxvii) ، كما يمكن القول " كان في قديم الزمان سلطان له ولد واحد ، خرج الابن ذات يوم في شوارع المدينة وازقتها(xxxviii) هذا ما يأتي مع سرد الاستذكار، اما سرد الاستشراف مع ما هو متوقع أو محتمل حدوثه اي بمعنى يسبق زمن الحدث من قبل السارد ، مثلا عند وقع حدث غير مرغوب بيه فيقول الراوي (درب الصد مارد) وذلك ، ركب محمد الحصان ولحق بأخويه ، ولم يكن معه اي شي يتزود به خلال سفره(xxxix) ، بمعنى تكون اشارة بان الشخصية لم تحقق ما ترغب به هنا يعطي الراوي اثارة وتشويق الى الاطفال من خلال سرده لحوار النص و ايصالها الى الذروة وهذه بدوره ما يميز العمل المسرحي الذي يقع تحت تأثير عنصرين رئيسين هما : اولا تسريع السرد وثانيا تعطيل السر(xl) ، فتسريع السرد يحدث بطريقتين، هما اولا التلخيص الذي يتم عن طريق الرواية التي يرويه السارد والثاني يتم عبر الاسترجاع الزمني لأحداث وقعت لشخصيات الرواية لكشف معلومات عن تلك الشخصيات وتوضح أهم الاقتصار التي حدثت للقصة او الرواية

في النصوص المسرحية([xli]) أما الطريقة الثانية ، فتكون الحذف او الاسقاط وكون هنا اعتمد الراوي الى اسقاط وحذف بعض مقاطع من احداث القصة من النص المسرحي([xlii])اذ يعتقد هنا الراوي بوجود مادة روائية واحدة متكاملة ومنسجمة وان تعددت عناصرها واختلفت دعائمها وان كل تلك المواد المتراكمة قابلة لان تختزل في صورة محددة ومصغرة وتظل في الوقت نفسه تعكس للأطفال الصورة الكبرى بوضوح وجلاء ([xliii]) .

الية الحذف تكون على ثلاث انواع وهي ([xliv]):

1.الحذف المعلن : يقصد به ان يبلغ القارئ بحجم ومستوى الحذف في النص السردي للقصة

2.الحذف الضمني : وهو القفز على بعض الاحداث الذي تدفع القصة الى التباطؤ في السرد والترهل فيه لأجل حدوث المفاجأة والدهشة في الاحداث .

3.الحذف الافتراضي : الذي يعد من الحذف الضمني وان كان اكثر دهشه من السابق فانه يكون ناتج عن وقفات في الرواية اي بمعنى يتوقف فيه صوتيا او بين المقاطع الكتابية

اما تعطيل السرد في النص المسرحية يكون عكس تسريع السرد ويتكون من عنصرين وهما :

الوصف والمشهد الدرامي وهذان العنصران يساهمان في تعطيل السرد فالعنصر الاول (الوصف) ومهمته الاساس تعتمد على وصف الموضوع وخاصة من الناحية الجمالية. ومن هذا الاهتمام انه يقوم "بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الاحداث السردية ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي ([xlv]) ، أي بمعنى ان الوصف لا يعتمد إلا على السرد اذ هنا يبتعد عن المشهد الدرامي وهو ما يدور بين شخصيات الرواية ، كما ان الحوار في المشهد الدرامي يبعد الرواية عن الطابع السردي يكون متجها الى الطابع الدرامي وهذا يؤدي الى تعطيل السرد. ان المستوى السردي الذي تصل الية احداث الرواية يكون ذي تأثير على مشاهد الاستهلال وتصاعدت درجات تعقيد في الوسط وبالتالي تصل الرواية الى مرحلتها الاخيرة ، مرحلة الحل ويفترض ان يكون الحل مرتبطا ارتباطا وثيقا بالعرض التمهيدي ونقطة الانطلاق والذروة ويرتبط معها بروابط سببية منطقية تؤدي بالضرورة الى الوصول الى هذا الحل بالذات بمعنى ان يكون الحل نابعا عما سبقه ولاياتي مفتعلا او خارجيا ([xlvi])، بصفته نسيج للأحداث داخل مخيلة القارئ انطلاقا من التمهيد الى الذروة والتعقيد ثم تنازليا الى الخاتمة ومن ثم الحل .

ما أسفر عنه الإطار النظري

1.يعد الراوي في البنية الدرامية لمسرح الطفل الرابط بين الأحداث والذي تحكي السرد في القصة والرواية .

2.الرؤية السردية، وهي الطريقة التي ينقل بها السارد الاحداث النص الموجه للطفل، وتتم من خلال ثلاث أنواع ، الرؤية من الخلف، والرؤية مع المصاحبة، والرؤية من الداخل.

3.الوصف بالسرد يعد الالية التي يتم من خلالها نقل صورة ثابتة للشخصيات والاحداث والاماكن ليتسنى للمتلقي تكوين صورة متكاملة لما يسمعه.

4.السرد المتناوب هو سرد متسلسل ومنطقي يعتمد فيه السارد على نقل الاحداث حسب تسلسلها الزمني المنتظم، وفي هذا النوع يتاح للسارد الحرية في التنقل بين الأحداث أو القصص الداخلية للنص بدون تقيد أو شرط.

5.السرد المنقطع، اي لا يعتمد فيه تسلسل الأحداث بصورة منتظمة بل يلجئ السارد إلى التأخير أو تقديم في نقل الأحداث.

6.المشاركة في الأحداث، عندما يكون السارد شخصية من شخصيات المسرحية ويتم هذا عندما يتكلم السارد من خلال ضمير المتكلم.

7.الحبكة الدرامية في النص الموجه للطفل، وهو تصرف السارد في نقل الاحداث حسب الرؤية الفنية مبتعدا عن نظامها الطبيعي والتقليدي.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الدراسات السابقة

اطلعت الباحثة على دراسة المقدمة من قبل الباحث (ناصر هاشم بدن) بعنوان (الخطاب الموسيقي واثره في مسرح الطفل في العراق ، نماذج مختاره) وهي أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة سنة٢٠٠٦ ، وكانت الدراسة تتضمن اربعة فصول حيث فصلها الاول الاطار المنهجي وتمثل فصلها الثاني الاطار النظري الذي قسمه الباحث الى (الجماليات في الطبيعة الفنون ، الخطاب الموسيقي في المسرح ،الطفل وعلم النفس ، والمسرح الطفل) .اما الفصل الثالث فقد تناول فيه الباحث (تضمن اجراءات البحث مبتدئا بمجتمع البحث وانتقاء عينات البحث وتحديد ادواته والمنهج الذي اتبعه الباحثة ، من ثم تحليل العينات) .

وقد اختم الدراسة بالفصل الرابع الذي احتوى (لما توصل الية البحث من نتائج تحاول الباحث من خلاله ان تقدم ، رؤية شاملة عن الخطاب الموسيقي واثره في مسرح الطفل في العراق.

وانتهى البحث بسرد ضم المراجع والمصادر التي اعتمد عليها في هذه الدراسة فضلا عن الملخص بالغة الانكليزية ، ومن خلال ما تقدم فان الدراسة تختلف مع الدراسة الحالية ولكن هناك بعض تشابه بالمفردات من ناحية مسرح الطفل .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من النصوص المسرحية التي كتبها جبار صبري عطية الداخلة ضمن الحدود الزمانيه .

جدول مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
.١	مدرسة الارنب	جبار صبري عطية	١٩٨٢
.٢	مملكة النحل	جبار صبري عطية	١٩٨٤
.٣	عسل النحلة	جبار صبري عطية	١٩٨٥
.٤	كلكامش	جبار صبري عطية	١٩٩٥
.٥	مقالب ثعلوب	جبار صبري عطية	١٩٩٧

ثانيا : عينة البحث

اختارت الباحثة العينة المبينة بالجدول وبالطريقة القصدية وفقا للأسباب التالية:

١. نموذج يمثل مشكلة البحث وهدفها وأهميتها.

٢. تتوافق هذه نموذج مع طبيعة الاداة وصيغتها النهائية.

٣. وردت هذه نموذج ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث.

٤. توفر النسخة من نص المسرحية مطبوع ومنشور مما أتاح للباحثة قراءة النص بشكل جيد.

جدول عينة البحث :

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	السنة
.١	مدرسة الارنب	جبارصبري عطية	١٩٨٢

ثالثا : منهج البحث : تستمد الباحثة في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي بوصفة اداة التحليل حيث يوفر هذا الاجراء امكانية البحث لمعرفة بنية السرد في نصوص مسرح الطفل . عبر تحليل نموذج المختارة للوصول الى هدف البحث .

رابعا: أداة البحث : استخدمت الباحثة في الادوات التالي وسيلة في تحقيق غاية التحليل والوصول إلى النتائج التي تحقق هدف البحث :

1.اعتمدت الباحثة مؤشرات الإطار النظري أساسا في تحليل عينة البحث .
2.اعتمدت الباحثة على قراءة النص المراد تحليله بصورة مباشرة,
3.اعتمدت الباحثة على قراءاته ومطالعاته للكتب والمصادر.

خامسا: تحليل العينة

* مسرحية (مدرسة الأرانب) / تأليف : جبار صبري عطية

(مدرسة الارنب) مسرحية للأطفال تتكون من احد عشر مشهد ، كتبها المؤلف (جبارصبري عطية)(*) عام(١٩٨٢م)، والتي تعني ان ينسب ما هو إنساني إلى ما هو غير إنساني من عوالم الحيوانات والنباتات والجمادات والكائنات الخيالية . هنا المحاكاة بين عالمي الارانب والبشر، الارانب التي يمتلك الطفل عنها خزين معرفي في ذاكرته ، حيث يرصد حراكها في بيئات مألوفة لدية كما بيئة المدرسة وبيئة الحقول والمزارع والبراري كأمكنة جميلة مثيرة لها جاذبية تثيرتعاطفه وصداقته مع تلك البيئات واحترام أنظمتها واخلاقياتها وقيمها وتجنب الخروج والاشتطاط والتعرف على العواقب . تعتمد المنظومة الفكرية للمؤلف الذي ينتمي إلى قيمة النص الدرامي الموجه للطفل على أهمية كبيرة لمجموعة من الموضوعات التي ترابط مع قيمة الدراما ومستواها في البنية ، وهذا ما يجعل لقيمة السرد مستويات حاضرة في قيمة النص ، إذ ترتبط مستويات القيمة التربوية والقيمة التعليمية والمتن الحكائي المترابط بينهما مستوى مهم في الهدف الذي تحدده غاية الدراما وما تشكله في قراءة النص أو حتى تحوله إلى مستواه المسرحي في الخطاب ، وتندرج في قيمة السرد لبنية النص وقيمته عوامل السيطرة على البنية التأليفيه تلك التي يمكن للمؤلف في مستويات الدراما الأخرى ان يجعل من الحدث أو الموضوعة أو الشخصيات تتحرفي مستوى التأمل والتخيل الحاصل في قيمة الكتابة الدرامية دون التعرف على قدرة السارد في انحيازه لقيمة حدثيه أو شخصية دون الأخرى ، في حين نجد ان المسرحية التي تحامي مستوى القيمة الدرامية للطفل والتربوية وتعديل قيم التفكير أو تنظيم السلوك ما يجعل من القيمة التأليفيه حاضرة بمستواها الإدراكي فهي تجعل من محتوى ما يحدث أو يتحرك أو يتكون من فعل الشخصيات أو الحوارية التي تنظم مستوى الموضوعة وأحداثها نظاما مختلفا يجعل من إرادة السارد(المؤلف) قيمة معلومة يمكن لها ان تظهرعلى مستوى أو تحدث الشخصيات أو التداخل في وصف الأمكنة أو الأزمنة أو الماضية أو الأحداث التي لا يستطيع المسرح كخطاب ان يحولها إلى قيمة مشاهدة ممكنة ، في الدخول إلى أبعاد الدراما ومستوى حضور النص توجد الكثيرمن الدلائل التي تظهرقيمة السرد ومحتواه في مسرحيات جبارصبري العطية بشكل عام ومستوى مسرحية مدرسة الأرانب ، تلك المسرحية التي تبدأ بأحد عشرمشهدا لكل مشهد قيمة فرية تجسد محورا في التفكيرما بين القيمة الفنية واللعب والقيمة التربوية مثل :

المشهد الأول (الأرانب في الصف)

المشاهد الثاني (ارنوب خارج المدرسة).....وهكذا ([xlvii])

وتكتشف أيضا أبعاد الواجبات أو المحاولة للوصول إلى التعليمات السلوكية المناسبة التي تتفق وقيمة الطفولة والتي تمثلت قيمتها في شخصية الراوي (المؤلف) تارة (وشخصية العجوز) تارة أخرى ومستوى كتابته للمسميات الفرعية للنص والتي تسمى في أحيان منها النصوص الموازية والتي تضع الأفكارالسردية قرب مستواها الدرامي في بداية التفكيرلقيمة الانطلاق لمحتوى النص ما بين قيمة البنية الدرامية وقيمة البنية الحكائيه في سرديتها التي تحققت في العنوانات الفرعية أولا ومحتواها من فكرة فلسفية ومن قيمة معرفية ترتبط والمحتوى الداخلي لقيمة النص الدرامي .

ان مستوى التنوع الذي يحدثه المؤلف في مساحة الاختيارللشخصيات التي يمكن ان تحول قيمة الدراما إلى قيمة المسرح توضح مديات البعد للسردية الدرامية تلك التي يمكن ان الشخصيات ان تمثل من قبل الطلبة أو المدرسين وهنا يمكن التباعد ما بين القيمة الفنية الحرفية الأدائية للدورلقيمته التعليمية والتفسيرية والتي يمكن إداراتها الحكائيه من قبل المدرسة والتي تنتمي لقيمة الشرح وقيمة تحويل البعد الدرامي إلى متن حكائي مسموع ومتحرك ومبني على مقومات الحقيقة التربوية منها من قيمتها الفنية ، ان المستوى والمساحة التي تضمنتها هذه المفاهيم تجعل من القراءة التحليلية للنص تذهب إلى تلك الشروحات الطويلة والمفسرة بشكل تفصيلي لكل مستويات التفكير ألتأليفي للنص كما يوضح في شرح الديكورو والفضاءات المسرحية التي ترتبط بالصف وليس المسرح ومنها ما يوضح قيمة الشرح والقراءة التعليمية أكثر من الحرفية الفنية المسرحية و أيضا مستوى توزيع المشاهد.([xlviii])لمحتوى السرد في بنية

الدراما التي تمثلت في مسرحيات برشت وبعض من المستويات للمسرحيات السياسية نجد محطاتها هنا في مسرحية مدرسة الأرانب واضحة بشكل غير مباشر من خلال الشخصيات التي جسدت شخصية الراوي ولكن بصفات متعددة منها ما يلي:

شخصية الراوي بدور المجاميع الصفية : ان الفرقة أو الجوقة كما يمكن تسميتها اصطلاحيا هي من المحتويات المهمة في النص الدرامي الكلاسيكي و أيضا في النصوص التي تعتمد الشروحات خارج قيمة النص الدرامية مما تعكس حضور البعد التفسيري والتعليق على الأحداث منها ما يكون بأسلوب شعري للنثر الحر (أي القصيدة النثرية) وهي تتبع مستويات السرد دون الفعل الدرامي ومنها ما يكون صورة شعرية مغناة ومنها ما يكون سردا مباشرا عن الأحداث الماضية أو ألاحقة وكما يلي:

الجميع: ألف باء أرنب يقرأ

تاء ثاء أرنب يكتب

ومن الدرس والى الدرس

يمضي يوم يصبح أمس .....([xlix])

ويظهر اسلوب (السرد المتناوب) للأحداث من خلال تلم المقطوعات التي تتكلم بها بعض الشخصيات ومنها شخصية (الفلاح) في المشهد الثاني وهو يمضي في سرديته عن طريقة الزراعة وهنا تتضح قيمة البعد التعليمي والتثقيفي في نصوص مسرح الطفل والتي تبتعد عن قيمة الفعل الدرامي وقيمة الحبكة وتتجه نحو قيمة المعلومة المتبادلة في داخل وضمن المتن الدرامي وفيه تشكل الوحدات الداخلة في بنية الحدث والتي تتبع حضور الشخصية والتي يمكن اكتشاف نموذجين من التواجد (الأول التواجد السردي وهو الذي يظهر قيمة المعلومة أو طرح المستويات الحدثية خارج البعد الدرامي أو المتن الدرامي – والثاني وهي التي يمكن دخول ذات الشخصية ومنها شخصية (الفلاح) إلى داخل القيمة الدرامية) فالأولى يمكن ان تكون تعليقا عن الأحداث أو في أحيان إضافة إلى قيمة الحدث ومنها من يظهر المشاركة في دال بنية الحدث ونسيج الحبكة الذي لا يكون ينظم التسلسل بل يخضع إلى الحلقات المتتالية من الأحداث ما بين الغناء واللعب والدراما والقيمة التربوية و الحكائيه ، وهي ما تشابه المستوى الملحمي في المسرح العالمي وكما يلي:

الفلاح: في موسم الزراعة

اعد ارض الحقل

ابذر فيها الحب

في كل شبر حبة

الميم ثم الحاء

والباء ثم التاء

قد انبتت محبة.....([l])

وتظهر العديد من الحوارات التي يمكن فيها تحديد هوية الحبكة الضمنية التي تواكب الحدث من خلال قيمة الحوارات السردية واللغة التي تصف بها الشخصيات تلك المستويات من الحوارات المطولة (المونولوج) وهو يصف الكثير من الأحداث العامة أو الأحداث الشخصية التي تمربها ومنها تتأكد سمات الصورة الفنية للقارئ من خلال تلك التوصيفات الدقيقة التي تفسر حالة الشخصية ونمطها الحالي وشكلها بل والمستلزمات المكملة لقيمة الحادثة أو الحدث الذي تعاني منه أو تقوم فيه وهي كما في النماذج من النص :

ارنوب: أنفاسي تتقطع

جريت طويلا

خوفا من ان يلحق بي

الفلاح أو حارسه

(يتطلع حوله)

هذا مفترق طريق

يبدوا صرت بعيدا .....([li])

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وهنا تظهر أيضا مشاركة المؤلف في الأحداث من خلال وصفه لحالة الشخصية أو بع الحركات الضمنية أو الحالة الشعورية التي تمربها وهي ما تصور قيمة البعد السردي في تحديد الهوية المتكاملة للشكل والأبعاد التي تتصف بها الشخصية المتحدثة عن نفسها من خلال شكل الحوار السردي والتداخل ألتأليفي الذي تتضمنه و أيضا تتضح تلك الأبعاد من خلال الحوار التالي:

الفلاح: (يدخل مسرعا....)

(يقف ، يتلفت، يلهث، يسعل)

قطعت مسافة كبيرة ولم اعثر عليه في طريقي

أين ولى ،

بأي اتجاه هرب

أصار عصفورا أو طائرا

أم ابتلعته الأرض

(يتكئ على الصخرة ليرتاح)..... ([iii])

ان الكثير من المتداخلات والتوصيفات التي يقوم فيها المؤلف تجاه القيمة السردية للتفصيلات التي يؤديها في حدود القيمة التشكيلية للنص الدرامي تظهر تلك الأبعاد الرو ائية أو القصصية التفصيلية التي ظهرت مما تسعى أليه من تسلسل الأحداث وتر ابطها وفقا لتلك المستويات السردية في نص المسرحية، وهي ما شكلت قيمة تربط الأحداث فيما بينها ولأنها تشرح أيضا ما يمكن للقارئ خاصة ان كان الطفل بمختلف الأعمار التي يمكنها القراءة بطريقة جيدة ان تظهر ذلك التشويق وذلك التوضيح للخيال باتجاه رسم الأشكال والمعاني والأماكن والأزمنة و أيضا الأشكال للشخصيات من خلال تلك المراحل ما بين بداية كل مشهد ونهاية كل مشهد و أيضا تلك الحوارات التي تصف طبيعة الشخصية ومزاجها النفسي والسلوكي ، وتتبع أيضا قيم السرد المقدمات المشهدية والنهايات التي يكتبها المؤلف والتي تتسم في تتبع نسيج الأحداث ومواكبة التسلسل المعرفي لطبيعة النص المسرحي كما موضح بالمقطع التالي نهاية المشهد الثالث:

(على الممثل الذي يلعب الدور هذا – ويقصد به ارنوب- استدراج الجمهور (الأطفال) بذكاء وبطريقة فنية ، وجمالية ، غير مباشرة ليشاركوا اللعب في هذا المقطع .....([iiii])وهنا تتأكد هوية السرد المتقطع الذي لا يعتمد على قيمة البنية الدرامية بل يعتمد على تحولاتها الافتراضية التي يمكن تحديدها في مستويات العرض المسرحي حين تظهر شخصية المؤلف وتفترض الفكرة والوحدة المشهدية التي تلاءم قيمة الفكرة وتواصلها المعرفي والفني تجاه سمات الدراما ويمكن هنا ان تظهر قيمة السرد ومعطياتها واضحة في معالم النص الدرامي وفق مستويات متعددة منها ما يظهر شكل الصورة المقترحة للعرض ومنها ما يظهر رو ائية واو سردية الأحداث والتفصيل المحدد لها من خلال الشخصيات ومنها ما يحدده المؤلف نفسه حين يسرد الموضوعات ويشرح التفصيلات للمكان والزمان والشكل والهيئة للشخصيات ومنها ما تحدده الصور النثرية من الشعر التي تسرد بلسان الراوي على اختلاف شخصياته في هذا النص أو مجموعة الجوقة وهم المجموعة من الشخصيات الحيو انية المر افقة للأحداث في بداية النص وفي مراحل متعددة من المشاهد.وتشكل مستويات السرد في أسلوبية اللغة الدرامية التي تتفق والقيمة التعليمية والتي تروي ضمنا مستويات من السرد القصصي للألغاز أو المو اقف أو الحكايات المعروفة التي تتضمنها قيمة النص الدرامي وهي ما تنسجم ومستوى الفكرة التي أظهرها المؤلف في نصه المسرحي وهي ما جعلت من مستوى السرد واضحا جدا خلال الحوارات الطويلة التي كشفت عن المتداخل في القيم السردية الرو ائية والقصصية والتي تظهر منطقية ما تضمنته قيمة الموضوعة الحالية وهي توضح في الحوارات التالية من النص:

العجوز: في شبابنا نمشي على اثنين

وفي الكبر على ثلاث

المسافة بين البيت والسوق

تبدو بعيدة على قصرها

والزنبيل على خفة وقلة ما فيه

يبدو ثقيلا

(يقف ، يشم، يتلفت..) .....([iv])

ان مسرحية مدرسة الأرانب تشكل أنموذجا واضحا ومتميزا لتلك الإحالات السردية المهمة التي تتو افق بها قيم القصة والدراما وهي ما تجعل من المسرحية الموجه للأطفال سمة مهمة في إضافة القيمة التربوية والتعليمية على القيمة الفنية والجمالية وهي ما تحقق المستوى التعليمي والمعرفي والسلوكي للأطفال ، ومنها ما يمكن أيضا تجسيد تلك المستويات من قبل معلمي المدارس والطلبة لما لها من حضوريمكن إدراكه من قبلهم وتوصيله للأطفال.

ان مسرحية مدرسة الأرانب حققت الأبعاد الحقيقية للتحليل والتي يمكن خلالها ظهور تلك السمات السردية الموجهة لمسرحيات الأطفال.

نتائج البحث

1.اعتمدت مسرحية مدرسة الأرانب على المتداخل بين القيمة السردية القصصية و الحكائيه مع البنية الدرامية في حضورفني وتعليمي متمكن

2.تشترك قيم التوضيحات التي يؤسسها المؤلف في بدايات الوحدات المشهدية قيما مهمة في وصف الأحداث والتفصيلات المصاحبة وهي ما تمكنه من التدخل بل وتصدر الأحداث من خلال التوضيحات للشكل والحركات التي يقدمها.

3.تظهر قيم السرد في النص من خلال الحوارات الطويلة التي تمكن المؤلف من تضمين تلك المستويات العديد من الحكايات والألغاز والألعاب والأغاني والشعر النثري وهي ما تضع الفروقات بين البعد الدرامي والبعد السردي مساحة للتركيز على هذه التحولات عن الحبكة الدرامية والتي لا تبتعد عنها بل تتداخل معها في تحديد قيمة وفكرة وموضوعة النص.

4.ان مستويات الزمانيه والمكانية المتعددة في النص تجد قصديه مهمة لدى المؤلف في عمليات العودة للماضي وإحالتها للحاضر التي ترتبط بفكرة النص وقيمته التعليمية للطفل.

5.تظهر سمات السرد المتقطع والتناوب في اغلب الوحدات المشهدية التي شهدت قيم التحليل كنماذج تظهر وعي المؤلف التعليمي والتربوي تجاه مستويات الحدث والنص.

5.ظهور مستويات المشاركة في الأحداث التي مثلت الأنموذج الملحمي قيمة مهمة في مبدأ التباعد ما بين الحوار المنتمي للشخصيات الحيو انية وبين السمات التي تؤكد الشخصية المقصودة للهدف الذي يبحث عنه المؤلف دراميا.

6.لقد عمل جميع المؤشرات على نص مسرحية(مدراسة الارانب).

الاستنتاجات

1.تعتبر مسرحيات الأطفال الموجه لقيم التربية والتعليم قيم التداخل السردي بين الدراما والقصة والرو اية.

2.تشكل وظيفة التأليف أدوارا متعددة ما بين الحور الدرامي والسردي والقصصي والشعر نثريا.

3.مسرحيات الطفل العر اقية أنموذجا مهما لقيم النصوص المسرحية التي تقوم السلوك لدى الأطفال.

مسرحيات الأطفال تعتبر حضور القيم الوصفية أنموذجا فاعلا في رسم التخيل الواضح على القيمة المقصودة من تلك النصوص وهيمنة السرد على تلك المستويات.

4.اعتماد مسرحيات الأطفال في العراق على الشكل الحواري المطول ، وهو يكتب بطريقة وصفية سردية أو شعرية نثرية.

التوصيات : المستويات التعليمية في العراق يمكن ان تطور أسلوبيتها من خلال مسرحة المناهج وإضفاء تلك المقومات من خلال تدريب المعلمين والطلبة على تلك النصوص

المقترحات : تقترح الباحثة كتابة الموضوعات التالية:

1.الأبعاد الجمالية للسرد في نصوص مسرح الأطفال

2.اثر التجربة السردية للنص الدرامي على طلبة المدارس الابتدائية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

قائمة المصادر والمراجع

[i]) محمد محي الدين عبد الحميد واخرون ، المختار: صحيح اللغة ، مصر، مكتبة التجارية الكبرى للناشر، ١٩٣٤ ، ص٤٨.

[ii]) مراد وهبه ، معجم الفلسفي ، ط١ ، القاهرة : دار قباء للطباعة للنشر،١٩٩٨ ، ،ص١٥٢.

[iii]) لويس معلوف ، المنجد في اللغة والاعلام ، بيروت : دار المشرق ب ت ، ص ٣٣٠.

[iv]) عز إسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط١ ، القاهرة: دار الاعتماد ١٩٥٥ ، ص١٨٧.

[v]) د. حميد الحمداني ، بنية النص السردي ،ط١(بيروت : مركز الثقافي العربي ، ١٩٩١)ص٤٦.

[*]) جورج ميش : فيلسوف الماني ولد عام (١٨٨٧م) كانت له اهتمامات بالثقافة والفلسفة ولاسيما فيما يتعلق بدراسة المنطق والفلسفة المقاربة والسيرة الذاتية. ينظر: جينز بروكمييروآخرون ، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات الثقافة ، ترجمة :عبد المقصود عبد الكريم ،ط١(القاهرة : المركز القومي للنشر،٢٠١٥) ص٤٩.

[vi]) جينز بروكمييروآخرون ، السرد والهوية :دراسات السيرة الذاتية والذات الثقافة، ط١(المغرب : مركز الثقافي ،٢٠٠١) ص٤٩.

[vii]) ينظر: يان ماتفريد ، علم السرد: مدخل الى نظرية السرد، ترجمة : اماني ابو رحمة ، ط١(الموصل : مكتبة الجيل العربي،٢٠٠٩)ص١٤-١٥.

[viii]) تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة :عبد الرحمان مزيان،ط١ (المغرب العربي : منشورات الكترونية،٢٠٠٥) ص٤٧.

[ix]) والاس مارتن ، نظريات السرد الحديث ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، ط١ (الامارات : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٩٧) ص٣٩.

[x]) المصدر نفسه ، ص٣٩.

[xi]) ينظر: صلاح فضل ، أساليب السرد: في الرواية العربية ، ط١(الكويت: دار سعاد الصباح ، ١٩٩٢) ص٨٤.

[xii]) ينظر: جميل الشبيبي، نزعة التجديد والتجريب في السرد العراقي القصير، ط١(دمشق: تموزه للطباعة والنشر، ٢٠١١) ص٦٥.

[xiii]) د.مجيد حميد الجبوري، في نظرية تداخل الفنون ، ط١ (سورية : دار الفنون للنشر،٢٠١٨) ص٤٩.

[xiv]) د. نبيل راغب ، فنون الادب العالمي ، ط١ (القاهرة : الشركة المصرية للنشر،١٩٩٦) ص١٧٢.

[xv]) ينظر: سوفوكلس ، مسرحية انتيجونا: من الأدب التمثيلي اليوناني ، ترجمة : طه حسين ، ط٢(بيروت : دار العلم للملايين ،١٩٧٨) ص١٣٥-١٣٦

[*]) ميردث : هو روائي وشاعر انجليزي عاش في حقبة فيكتوريا اظهر مهاره لفظيه في كتابات الشعرية حيث ادت هذه المهارة احيانا الى حجب محتوي رواياته ان استخدمت فهمه احيانا. موقع ويكيبيديا.

[xvi]) ينظر: هـ . ب تشارلتن ، فنون الأدب ، ترجمة: زكي نجيب محمود، ط١(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١١) ص١٠٧.

[xvii]) المصدر نفسة ،ص١٠٦.

[xviii]) ينظر: برتولد برشت، مسرحية الإنسان الطيب في ستون: مسرحيات برشت، ترجمة:عبد الرحمن، ط١(القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ،١٩٦٥) ص١٤٦.

[xix] يان مانفريد ، علم السرد: مدخل الى نظرية السرد ، المصدر السابق ، ص٢٢.

[xx]) ينظر: سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى ، ط١(بيروت: دار الآداب ،١٩٧٨) ص٥ -١٦.

[xxi]) ينظر: نفس المصدر، ص٥ -١٦

[xxii]) ينظر: سعد الله ونوس ، مسرحية حفلة من اجل 5حزيران ، ط١(بيروت : دار الآداب ،ب ت) ص ٧ – ١٠

[xxiii]) ينظر: يوسف العاني ، مسرحية المفتاح ،ط١(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨١)ص٣٢٧.

[xxiv]) ينظر: فؤاد التكرتي ، مسرحية الصخرة ، ط١(دمشق : دار المدى ،٢٠٠٢)ص٦٢.

[xxv]) المصدر نفسه ، ص٣٧-٣٨.

[xxvi]) ولاس مارتن ، نظريات السرد الحديث ، المصدر السابق ،ص١٧٨-١٧٩.

[xxvii]) كمال الدين حسين ، المسرح التعليمي ، ط١ (القاهرة : دار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٥) ص٤١.

[xxviii]) محمد طالب ، ملامح المسرحية العربية الاسلامية ،ط١(المغرب: منشورات دار الأوقاف الجديدة،١٩٨٧) ص١٣١

[xxix]) ينظر: دليلة مرسي وآخرون ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ،ط١(بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ١٩٨٥)ص١٦٦.

[xxx]) ينظر: قيس كاظم الجنابي ، حكاية السندباد وبناء الحكاية ، مجلة التراث الشعبي ، عدد خاص عن الف ليلة وليلة ، العدد ١(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩)ص١٨٩.

[xxxi]) ينظر: طارق ألحصري ، استلهام التراث في مسرح الطفل ، ط١ (الإسكندرية: دار الوفاء للنشر،٢٠١٦) ص٢٢.

[xxxii]) ينظر: كاظم سعد الدين ، الحكايات الشعبية العر اقية :دراسة ونصوص ، السلسلة الفولكلورية ، عدد١٤(بغداد : دار الرشيد للنشر،١٩٧٩) ص٩.

[xxxiii]) حسين ألواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران ، ط١(تونس : دار العربية للكتاب، ١٩٧٧) ص٦٧.

[xxxiv]) رابح بوحوش ، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة: في نصوص الادب ،ط١ (الجز ائر: منشورات عناية ،١٩٩٥) ص٦٥.

[xxxv]) ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الرو ائي ،ط١(بيروت : المركز الثقافي العربي ،١٩٩٠)ص١١٩.

[xxxvi]) ينظر: رولاند بارت ، درجه الصفر للكتابة ، ترجمة: محمد برادة ،ط١(بيروت : دار الطليعة للطباعة ،١٩٨٠)ص٨٦.

[xxxvii]) صبري حمادي وآخرون ، القصص الشعبية العر اقية ،ج١(قطر: مركز التراث الشعبي ، (ب.ت) ص٣٣٩.

[xxxviii]) كاظم سعد الدين ، الحكايات الشعبية العر اقية :دراسة ونصوص ، المصدر السابق ، ص١١٠ ،

[xxxix]) صبري حمادي وآخرون، القصص الشعبية العر اقية ، المصدر السابق ، ص١٤٦.

[xl]) ينظر: أبو حسن سلام ، مسرح الطفل ، ط١ (الإسكندرية : دار الوفاء الطباعة والنشر، ٢٠٠٤) ص٢٠٧.

[xli]) ينظر:المصدر نفسه ، ص٢٠٧.

[xlii]) ينظر: أبو حسن سلام ، مسرح الطفل ، المصدر السابق ،ص٢١٣.

[xliii]) ينظر: سعد يقطين ، قال الراوي: البنيات الحكائيه في السيرة الشعبية ،ط١(دار البيضاء: مركز الثقافي العربي ،١٩٩٧) ص٣١.

[xliv]) ينظر: حسن بحراوي ، البنية الشكل الرو ائي، المصدر السابق ، ص١٥٩ .

[xlv]) حميد حمداني ، بنية النص السردي،ط٢ (بيروت : مركز الثقافي للطباعة ،١٩٩٣) ص٧٩.

[xlvi]) مجيد حميد الجبوري ، الحبكة في المسرحية العربية ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة (البصرة : جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٧) ص١٣٧.

*) جبار صبري العطية : هو عضو الاتحاد للأدباء والكتاب العرب ولد في العراق في محافظة البصرة في عام (١٩٣٨م) وتوفي (٢٠٠٤م) . قدم عدد من المسرحيات في البصرة وفي بغداد ، ولقد صدر له عدد مجموعة مسرحيات ومن هذه الاصدارات (تحت المطر) و(كلكامش) و(دنيا الحشرات) وغيرها . ينظر: جبار صبري العطية ، كلكامش ، ط١(العراق : عدنان للطباعة وللنشر،٢٠١٧) ص٥١٠

[xlvii]) جبار صبري العطية، كلكامش ومسرحيات أخرى للأطفال ، ط١ ، (بغداد: دار عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧ ، ص ٣٦١

[xlviii]) ينظر، جبار صبري العطية ، مصدر سابق ، ص ٣٦٣.

[xlix]) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٦٤.

[l]) نفس المصدر السابق، ص ٣٦٧.

[li]) المصدر السابق نفسه، ص ٣٨٥.

[lii]) نفس المصدر السابق ، ص ٣٨٦.

[liii]) نفس المصدر السابق، ص ٣٨٨.

[liv]) نفس لمصدر السابق، ص ٣٩٠.

تجليات الذاكرة الثقافية في أعمال الفنانين العراقيين المغتربين.
(بحث مستل من إطروحة دكتوراه)

رائد حسن شري
أ.د جنان محمد احمد
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

تناولت الدراسة الحالية (تجليات الذاكرة الثقافية في اعمال الفنانين العراقيين المغتربين)، فالذاكرة الثقافية تلعب دورا رئيسياً في رفد الفنانين بشتى الصور والاشكار والرموز الثقافية الخاصة بالثقافة العراقية ،وفما هو دورها في تعزيز الهوية الثقافية العراقية في المهجر عند الفنانين العراقيين المغتربين؟ وعلى ذلك الاساس انطلقت الدراسة الحالية التي تضمنت اربعة فصول , خصص **الفصل الاول** الذي ضم المشكلة التي اختصرت بالتساؤل الاتي : ماهي الذاكرة الثقافية وكيف تجلت في أعمال الفنانين العراقيين المغتربين؟ ، كما عرضت اهميته والحاجة اليه وحدوده ومصطلحاته، وتضمن **الفصل الثاني** الاطار النظري حيث ضم مبحثين الاول بعنوان مفهوم الذاكرة الثقافية وآلية اشتغالها، والثاني بعنوان قراءة موجزة في التجارب الجمالية للفنانين العراقيين المغتربين ،فيما إحتوى **الفصل الثالث** على إجراءات البحث المتمثلة بالمنهج والمجتمع وأداة البحث وتحليل عينة البحث البالغة ثلاثة نماذج، وضمّ **الفصل الرابع** النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: الذاكرة الثقافية- الهوية الثقافية –الذاكرة الاتصالية- الفضاء الثقافي- المهجر

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث

في خضم الانفتاح الثقافي في العصر الراهن، تشهد الفضاءات الثقافية تقارباً ملحوظاً ، فتتداخل تارة وتندمج تارة أخرى، ليتجلى الفكر بصورته الابهى عبر اتحاد الآفاق وتقارب الوعي واندماج الذوات في معبر الاتصال والتواصل والانفتاح الفكري والذي رسمت خرائطه تقانات العصر وتداخلت الشعوب فيما بينها و اختزلت المسافات و توارى المكان بسبب الضواغط المتعددة و اتسعت دائرة المهجر لأصحاب الفكر والابداع لا سيما الفنانين العراقيين فانغمست الهويات في محفل الوجود الإنساني فتمظهر الاختلاف والتداخل بين الثقافات فهناك ثقافة أصلية تخص الفرد المهاجر في بلده الام و أخرى تخص بلاد المهجر ، ولعل السفر والهجرة بنوعيها الطوعي والقسري ، قد تسبب بجملة من الإشكاليات تستدعي إيجاد حلولاً جذرية لمعالجتها ،فما تفرزه البيئة الجديدة في المهجر على الاصعدة كافة من ضواغط تحيط بالفرد الفنان ، فضلاً عن الهموم والهواجس التي جاء محملاً بها من بلاده تجعله مابين المطرقة والسندان ، ففي البداية يحتاج نوعاً من الفكر والخيال ليواجه تلك الارهاصات التي تعتليه ، ونظراً لأن هذه المرحلة انتقالية وغير مستقرة ، فسيستعين الفنان بالذاكرة الثقافية لتسعفه بجملة مواضيع يستند عليها في منجزه البصري ويواجه بها الواقع الجديد ، كحلولٍ للمشاكل التي تعرض لها الفنان على المستوى السياسي والاجتماعي و الثقافي. وعلى أساس ذلك تتشكل لدى الباحث عدة تساؤلات منها، متى يستعين الفنان العراقي المغترب بالذاكرة الثقافية وتحت أي ضواغط ؟ وهل بالإمكان أن نميز المفردات المستعارة من هذه الذاكرة ؟ لاسيما حين يكون المنجز البصري يحمل بمضمونه مجموعة كثيرة من العلاقات التي يقيمها المبدع في الفضاء الثقافي الجديد، وكيف ستستخدم الذاكرة الثقافية في رفد وإسناد هوية الفن العراقي الجديدة في بلاد الغربة؟ وستقودنا تلك التساؤلات إلى المؤسسات الرئيسة لمشكلة البحث ، والتي تتعلق في كشف تجليات الذاكرة الثقافية ويمكن حصرها في التساؤل الآتي : ماهي الذاكرة الثقافية وكيف تجلت في أعمال الفنانين العراقيين المغتربين؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمية البحث ، من كونها دراسة نقدية ثقافية جديدة تركز بحثها في جانب معرفي وثقافي مهم وحيوي يتم فيه تسليط الضوء على دور الذاكرة الثقافية وعلاقتها بالفن التشكيلي ومحاولة فهم وتفسير عمل هذه الذاكرة في الفضاء الثقافي الجديد ، ولكون الدراسة تبحث في قضية ثقافية تكون وجها لوجه مع التحديات والضواغط الخارجية تستوجب البحث ، كما أن دراسة تجليات الذاكرة الثقافية عند الفنانين المغتربين يعد إخصابا لمستقبل الدراسات الفنية والتشكيلية في المهجر وتغني منطقة البحث في هذا المجال وتفتح السبل اما الباحثين الجدد وتمكنهم من رصد قضايا ومسائل تستحق البحث فيها والخروج بنتائج وحلول لمعالجتها . كما من الممكن الافادة من هذا البحث للمختصين في مجال النقد الفني و الفلسفة و علم الجمال والباحثين في مجال الفن التشكيلي على السواء من خلال المادة العلمية في إطارها النظري والإجرائي .

ثالثاً: هدف البحث : التعرف على تجليات الذاكرة الثقافية في أعمال الفنانين العراقيين المغتربين.

رابعاً : حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: البحث في موضوع تجليات الذاكرة الثقافية في النتاجات الفنية للفنانين العراقيين المغتربين.

٢. الحدود الزمانية: ١٩٨٩-٢٠٠٠

٣. الحدود المكانية : اوروبا- امريكا

خامساً: تحديد المصطلحات

الذاكرة الثقافية: تعرف الذاكرة الثقافية اصطلاحاً بأنها " عملية تذكر الاحداث التي تتعلق بالأشياء والاماكن التي يصادفها الاشخاص في إطار إجتماعي . وينظر إلى الذاكرة الجماعية على أنها مستودع للثقافة " . (م: ٦ ، ب،ص)

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم الذاكرة الثقافية وآلية اشتغالها

إن الفنان حين يحط رحاله في الموطن الجديد ، فأول هاجس سيشتد عنده هو الغربة ، حيث تغيرات الظروف المعيشية والإجتماعية والبيئية والثقافية ، فسيغدو الامر بمثابة صدمة له قد تزول بمرور الوقت أو تبقى ترافقه لفترة طويلة ، وسيشتد عنده الحنين إلى وطنه الاصلي ، وما بين الغربة والحنين إلى الوطن وبين التأقلم ومحاولة التوازن المعيشي سيكون الفنان متأرجحاً ، يعيش حالة من الإضطراب والقلق ، على هذا الأساس الناتج عن عدم الإستقرار سيبقى الفنان على الحدود الفاصلة بين مجتمعين أو ثقافتين ، وفي خط الما بين ، سيتأثر بذلك خطابه الجمالي، لكن هذا التأثير لا يمكن الإحساس به و إستنتاجه إلا عبر فحص وتدقيق المنجز الجمالي للفنان. وحين يبدأ الفنان في ممارسة نشاطه الفني فحتماً سينطلق وبشكل طبيعي بتقنيته وأسلوبه الذي كان يمارسه في فضاءه الثقافي الاول ، ونظراً للمتغيرات الجغرافية والاجتماعية والثقافية المحيطة بالفنان في الفضاء الثقافي الثاني ، لا سيما أن عملية التأقلم مع الفضاء الجديد ستكون بصورة تدريجية وستحتاج لوقت معين لكي يتعرف الفنان على المكان الجديد بثقافته الجديدة ويتآلف معه ، وفي تلك الاثناء سيضطر للاستعانة بذاكرته التي تسعفه أحياناً بكثير من الصور عن الوطن وعن تراثه الفني الذي يحتل مساحة كبيرة في المنظومة الفكرية والتي غالباً تستثمر لتكوين صوراً ومواضيعاً في تجاربه الفنية ، لاسيما عندما **"يتعلم الانسان بالعودة إلى الماضي أن يتحمّل المدة الزمنية ...إنه يتحمل بقايا ما كان ليبني ما يكّون صورة جديدة قد تساعده في أن يواجه حياته الجديدة** ".(م:١٠، ص ٩-١٠) وتشكل الذاكرة موضوعاً مهماً لا يمكن تجاوزه ، لكونها تضم الخزين الفكري والمعرفي للفنان ، فبول ريكور **"يميز في كتابه "الذاكرة، التاريخ، النسيان " بين "الذاكرة" و"الذكرى" .وهو يرى أن الذاكرة هي الاصل والاطار الاجتماعي والجماعي. بينما "الذكرى" هي الشأن الفردي** " (م : ٣، ب،ص) وعلى أساس ذلك فتعد الذاكرة مفهوماً أوسع من الذكرى لأن الاولى تقترن بالجماعة ، في وقت تكون الذكرى مرتبطة بالفرد نفسه ، وعلى الرغم من أن الذكريات الفردية لها خصوصية عند كل فنان ، إلا أن الذاكرة الجماعية تشتمل على مجمل الاحداث التي تحيط بالفرد في فضائه الاول والتي يشترك عبرها مع مجموعة من أفراد شعبه ، ولكن الذاكرة الجماعية هي ذاكرة عامة وتتسع للكثير من الوقائع والاحداث وكل ما يتصل بالتاريخ والماضي ، لذلك تنقسم الذاكرة الجماعية عند يان أسمن عالم المصريات الالماني إلى نوعين من الذاكرة ، تسمى الاولى الذاكرة الحضارية أو الثقافية ، والثانية الذاكرة الاتصالية ، والدراسة الحالية تعنى بالذاكرة الثقافية ، حيث تكون الذاكرة الثقافية محور رئيسي

عند الفرد(الفنان) ويعتمد عليها في إستعادة الموروث الثقافي ، والذاكرة الثقافية مصطلح وضعه أسمن عام ١٩٩٢م ضمن كتاب باللغة الالمانية بنفس الاسم الذاكرة الثقافية (أو بترجمة أخرى الذاكرة الحضارية) وفي هذا المؤلف عرفت الذاكرة الثقافية بأنها (البعد الخارجي للذاكرة الانسانية). (م : ٤ ، ص١٧٥). ويحدد أسمن وظيفتين لفعل التذكر لاستعمال الماضي في الذاكرة الجماعية تكون الاولى بصفة الذكرى المؤسسة حضارياً فهي تستند إلى الاصول والجذور الحضارية، أما الوظيفة الاخرى فتتخذ الذكرى شكل سيرة أو نقل لحياة يومية بتجاربها الخاصة وتعنى بالماضي القريب من الحاضر ، وعلى أساس تلك الوظيفتين يتحدد نوعين من الذاكرة يسمى النوع الاول بالذاكرة الحضارية أو الثقافية ومن ضمن آلية اشتغالها أنه تتعامل مع أشياء موضوعية ثابتة بأشكال شتى ، شعائر، طقوس ، رقصات ، أساطير ،أشكال ، رموز ، أزياء ، ألوان ، مناظر وغيرها، فهي تعتمد نظام الرموز المختلفة وتعطيها تنظيمات وإشارات خاصة تدعم عبرها الذاكرة و من ثم تدعم الهوية والذكرى تحت مصطلح الذاكرة الحافظة ، وهنا يؤكد أسمن على عملية تدعيم وتقويه الذاكرة عبر ربطها بالمكان وزرع اشارات ورموز في المكان الطبيعي، بمعنى تغذية المكان العادي بإشارات ورموز معينة ذات معنى حضاري وهذا ما يعرف سيميوطيقيا المكان أو" سمطقة المكان"، ويكون فيها طابع الثبات والتأسيس والانشاء نوع من الفن يحتاج إلى مختصين ، يقومون بوضع نقاط ثابتة في الماضي تثبت كشواخص واضحة ترتبط بدلالات معينه وبأشكال رمزيه تثبت هذه الذكرى وتلتصق بها ، وعبر هذه الشواخص تستدعي الذاكرة الثقافية الاحداث الواضحة، كأحداث المعارك والاساطير ، وفي هذا الصدد ينبغي الاشارة إلى أن هذه الذاكرة الثقافية ، تشمل الاحداث الواقعية و غير الواقعية كالأساطير ، بمعنى أن الاساطير التي يذكرها الاشخاص يمكن أن تشخص كرموز لها لتتحول إلى التاريخ المُتَذَكر ، ومن ثم ستسجل تلك الاحداث كتاريخ مؤسس حضارياً ويؤسس بدوره للهوية ، تأخذ الاحداث المشخصة طابعاً قدسياً خاصاً، كما في الاعياد والطقوس التي لها وظائف كثيرة من أهمها، أنها تمثل هوية للجماعة التي تتذكر لذلك تكون هذه الهوية ليست هي هوية للحياة اليومية الاعتيادية ،لأنها تحتوي على ذكرى خاصة فيها شيء من الطقوسية ،التي لها نوع من التشكيل والتكوين الحضاري الخاص ، أما النوع الثاني فهي الذاكرة الاتصالية وتشمل مجمل الذكريات المتصلة بالماضي القريب والمحدد بفترة زمنية معينة، وقد تمتد لثلاثة أو أربعة أجيال ، لذلك يطلق عليها اسم ذاكره الاجيال ويسميها الرومان بذاكرة المائة عام وهي الفترة القصوى التي ينتهي عندها جيل معين ، وهي تضم الذكريات التي يشترك بها الفرد مع معاصريه من الافراد ، وبمعنى آخر تشكل المسيرة التاريخية للأحداث اليومية التي تعرض لها الفرد ، وتتحد بالتفاعل الاجتماعي الذي يأخذ طريقه النمو الطبيعي في سير التاريخ لذلك فهي قد تندثر بمرور التاريخ ، وعليه يكون الفرق بين الذاكرة الاتصالية و الذاكرة الثقافية كما هو الفرق بين الايام الاعتيادية ويوم العيد وتشترك الذاكرتان بما يسمى بآلية المشاركة ، فهما متداخلتان ، سوى أن الذاكرة الاتصالية تتميز بالعمومية ، فتتباين الذكرى فيها بين فرد وفرد ، في وقت تكون الذاكرة الثقافية مسؤولة عن إعادة إنتاج الهوية الثقافية عبر عملية تكرار الشعائر والطقوس والاحداث التي ثبتت ضمن الزمان والمكان ,إستمرار هوية الجماعة أو الهوية الثقافية يتم بشكل أجزاء و أشياء مادية مشخصة يتم فيها صب المعنى الحضاري أو الثقافي صباً في قالب صلب ثابت. (م : ١، ص٨٥-١٠٠) إن الذاكرة الثقافية فعل حضاري متطور في سيرورته فهو فعل منظم يعتمد التراكم الفكري وترتبط مكوناته الاجتماعية بجدلية خاصة تمكن بنيته المعرفية الثقافية من شق طريقها الخاص بالمجتمع ذاته ، وهي ذاكرة مرنة ، تعمل عملها بخصوصية تبتعد عن الطريقة التقليدية التي ترتبط بالماضي التاريخي لشعب أو جماعة معينة ، فهي لا تدخل بما يشبه علاقه الماضي والحاضر فحسب بل تصوغ ملامح الجماعة التي تشكل تأسيس البناء الحقيقي للذاكرة الثقافية فيصبح محتواها مرتبطاً بمعنى الزمان الاجتماعي والمعرفي وحتى السياسي ، ليكون محدد بالتعبيرات الفكرية ومنظومة العقل الجماعي ، ولتكون الذاكرة الثقافية بهذا المفهوم حصيلة التطور الطبيعي الملازم لوعي وثقافة الجماعة ليبدو كعقد ثقافي مستقل. (م : ٤، ص ١٧٩) كما إن الذاكرة الثقافية تتشكل عند مجموعة من الافراد ضمن مجال جغرافي وزماني محدد، وهي مرافقة للأجيال وتشترك بهذه الصفة مع الذاكرة الاتصالية، حيث أن لكل جيل ذاكرته الثقافية الخاصة، فيقوم محتواها على خزين من الاحداث الواضحة والصور والنصوص والرموز والعلامات ذات العلاقة بكل ما يحيط الفرد ضمن حدود الجيل الزمانية والمكانية ، وتشرك هذه الذاكرة الافراد جميعاً بما هو عام ، وتبتعد عما هو خاص ضمن الحدود الضيقة للفرد، لذا فهي متباينة عند كل جيل فذاكرة اجيال الحروب تختلف عن ذاكرة أجيال الرخاء، وذاكرة المدن تختلف عن ذاكرة القرى والارياف (م :٧،ب، ص). يكون اشتراك الذاكرتين الاتصالية والثقافية ضمن آلية خاصة تسمى "الالية الرابطة" وتحت مظلة الذاكرة الجماعية ، حيث يمكن أن تجتمع الذكريات اليومية في حدود بعدها الاجتماعي مع ذكريات الاحداث المشخصة وفي تواريخ منفصلة في نفس الوقت ،ويتم ذلك ضمن البعد الاجتماعي والتأريخي للشعب أو الامة. وفي ما يتعلق بموضوع الهوية الجماعية أو الثقافية، فبالتأكيد تكون ذات علاقة قوية بالذاكرة الثقافية ، حيث تكون الاخيرة هي وسيلة تزويد الهوية الجماعية بالشواخص والرموز الثقافية التي تمنح الهوية خصوصية وتفرد ، فلكل ثقافة رموزها الخاصة

، ويشترك أفراد أمة معينة بتلك الرموز ، فالهوية في هذا الحال ترتبط ببعدين البعد الفردي أو الشخصي والبعد الجماعي، فبعد الأنا هنا ينشا وينمو بفعل إشتراكه مع أو تفاعله مع المجموعة بالتالي ستكون هوية المجموعة هي الاساس وتكون مسألة معرفة ووعي يحمله الافراد الذين يعيشون تحت عباءه هذه الهوية ،وتكون الهوية الجماعية تركيب تكون بفعل تحضر الانسان، أي أنه هوية مصطنعة تعتمد على مدى إنضمام الانسان في نظم حضارية معينة ويبقى الفرق الاكبر بينهما فالهوية الجماعية لا ترتبط بوجود طبيعي محسوس لإنسان حي أو جسد محسوس يحمل هذه الهوية (كما يحمل الانسان هويته الشخصية) فمن يحمل الهوية الجماعية دائما شيء رمزي غير محسوس ووجود هذه الهوية ان يحصل كليا في مركب رمزي وتشكيل رمزي بعد ما يطلق عليه اسم الجسد الاجتماعي. (م : ١، ص٢٤٤-٢٤٥) وعلى أساس ذلك تشكلت الذاكرة الثقافية عند الفنانين التشكيليين العراقيين في الفضاء الثقافي الاول وتأسست لديهم مقومات الذاكرة الثقافية ، وحملت مفرداتها عند مختلف الاجيال، كما تشاركت مجموعة من الاجيال المتقاربة زمنياً ذاكرة ثقافية واحدة ،فضلاً عن الثقافية انها زودت الفنان بالذكريات الشاخصة والموثقة بدعاماتها الثقافية والحضارية، حيث تكون ذات مدى ابعد بكثير من الذاكرة الاتصالية وهي تمتد إلى فترات زمنية بعيدة ، وينعكس من خلاله تصوير مفردات ذات بعد حضاري وتراثي ،كأشكال الصور والرموز للحضارات العراقية القديمة كالسومرية والبابلية والاكدية الاشورية و ما يخص الحضارة الاسلامية بصورها ورموزها اشكالها وزخارفها وخطوطها ، وحين تشترك الذاكرتين ضمن الالية الرابطة ، فحتماً ستزود الفنان بكم هائل من الخزين الصوري ، فضلاً عن اهم مفردة يمكن أن تصور وهي من جانب تشترك فيها الذاكرتين وهي الجسد الانساني الذي يحمل الذاكرة الاتصالية ويشترك مع الجماعة بحمل الذاكرة الثقافية وهو وسيلة الربط فيما بين الزمان والمكان ، حيث هو الواسطة التي أسست الذاكرة وأُسِست من خلالها الذاكرة ، سواء كان الجسد المادي البشري أو الجسد الاجتماعي المعنوي، وعلى أساس ذلك ستعمل الذاكرة الثقافية برفد الفنان بالأحداث والذكريات الشاخصة التي مر بها الفنان العراقي أو اسلافه والتي تمثل روافد لدعم الفنان في أعماله ضمن حدود الفضاء الثقافي الثاني الجديد ، فكل ماله علاقة بالمنظومة الثقافية في الفضاء الثقافي الاول ويصور في منطقة الفضاء الثقافي الثاني (المضيف) سيكون من إستيراد تلك الذاكرة "فعلاقة الفنان بمنظومته الثقافية والبيئية تؤثر في عملية إعادة التركيب الحاصلة في العمل الفني" (م : ٢،ص ٧٤). وسيتمكن من خلالها الفنان باستعادة توازنه التدريجي ومحاولة التأقلم مع الفضاء الثقافي الجديد ، ويمكن ملاحظة تلك المفردات في أعمال الفنانين العراقيين المغتربين التي أُنتجت الف بلاد الغربة.

المبحث الثاني : قراءة موجزة في التجارب الجمالية للفنانين العر اقيين المغتربين

تشكل تجارب الفنانين العراقيين المغتربين رافداً مهماً وحيوياً من روافد الحركة التشكيلية المعاصرة، وهي المسؤولة عن أثراء الثقافة الفنية وترسيخ قواعدها، ويعتمد ذلك على مدى تفاعل الفنان المغترب مع الفضاء الثقافي الجديد والتواصل مع أفراده عبر عمليات التلاقح والحوار الثقافي ، فالأمر يقع على عاتق الفنان الذي ينصدم بعالم من الغموض المقلق والآسر في الوقت ذاته، لينقاد بعد ذلك إلى التجريب ، فالفضاء الجديد منح الحرية للفنان للاطلاع على تجارب الفنانين المعاصرة بتقنياتها وأساليبها المبتكرة والمتباينة، وفي هذا المجال تتباين توجهات الفنانين المغتربين تبعاً لقناعاتهم الذاتية ، فمنهم من حاول التكيف مع الفضاء الثقافي الجديد وهو يحمل بداخله هواجس الوطن ولم ينقطع عن التجارب التي تعلمها هناك والتي أسست وجوده وكيانه، فكانت إبداعتهم أكثر انفتاحاً وتفاعلاً مع ماهو جديد ومهني ومعاصر، وكان هناك من هو منغلق على نفسهِ ومنزوي وبعيد عن التفاعل مع المجتمع والثقافة الجديدين، وكأنه في العراق، بحيث يشكل الوطن هاجساً يغلي بدواخله ، مما إنعكس ذلك على تجربته التي لم تنفصل عن تجارب جيل الستينيات والسبعينيات ، من حيث إعادة صياغة مفهوم العراق وفق المتخيل الشخصي وتحميل المنجز بكم مفرط من المشاعر والاحاسيس .وكان فريق آخر من الفنانين وجد الحياة الجديدة مدعاة للإغراء وفرصة جديدة للاندماج مع عالم الفن الجديد والدخول في علاقات الانتاج الفني عبر سوق العرض والانتشار ، فتجلت تلك التأثيرات في تجارب هؤلاء الفنانين ، فيما حمل البعض قناعات جمالية تبحث عن آفاق أخرى للتجربة الوجودية تتمثل بالذوبان بتجارب الغرب ، فيما سلك بعضاً أخر طريق الاستعارات الغربية شكلاً ومضموناً التي مرروها على ما يحمل من ثقافة عراقية ليساير طرق الحداثة والانتماء للعالمية، فاتخذ منحى التجريد واللاموضوع والعفوية طريقاً لخطابه الجمالي الجديد (م : ٥، ص٧) . والفنان يتطلع للبحث عن المفردات الجديدة والمبتكرة التي تمكنه من تطوير وتحديث أدواته الفنية بحث تمكنه من مسايرة واقع الحركة التشكيلية العالمية ، فالفنان لا ينفك من تسجيل سيرورة الحدث ، لذا فهو لا يتعكز على ما تمن عليه الذاكرة الثقافية من صور ومفردات فحسب، بل يلتجأ إلى ما يمنحه المكان الجديد في حدود الفضاء الثقافي الثاني (فضاء المهجر) ، فيسعى جاهداً بالخوض في تلك المساحة الثقافية وما تحمله من أفكار ورؤى جديدة يمكن أن تناسب أسلوب الفنان ولينتقي منها ما يشاء، في محاولة ايجاد هوية ثقافية عالمية جديدة للفن التشكيلي العراقي وتكون ميزتها الاولى الانفتاح نحو الاخر المغاير، والحوار معه والتأثر بثقافته . وعليه واجه الفنانون المغتربون الفضاء الجديد المعولم والذي يضم

أهم ثلاث ظواهر، النظام الرأسمالي وقيادته العالم ، و الثورة التكنلوجية والمعلوماتية و هيمنة الولايات المتحدة الامريكية وايديولوجياتها وسعيها لتثقيف العالم بثقافتها في الحياة سعياً للهيمنة عليه ، وإستخدام الاعلام كأداة لتسويق نتاجات الفن على مختلف الصعد الفنية الى دول العالم الاخرى وجعل من النتاجات الفنية وبمختلف جنسياتها تكون في متناول يد المتلقي. (م : ٩، ب ،ص) ومعظم هذه الظواهر عممت على البلاد الغربية ، لذلك قد تتشابه الظروف في بلاد المهجر من ناحية وجود هذه الظواهر في معظم بلاد الغرب ، وبغض النظر عن الفوارق الجغرافية والبيئية التي تميز هذا البلد عن ذاك ،"فالتبادلات الثقافية ودراسة التاريخ علامات تشير إلى تطور عميق في رؤيتنا للعالم وطريقتنا في العيش فيه وتعتمد على الكيانات العابرة للحدود ، مما قاد الى تحوير الكثير من بنى التشكيل وتعظيم التحول الزماني للمكان من خلال اكساب الصورة التشكيلية مواصفات ديناميكية (م : ٨، ص ٨). وعليه فلا شك أن الفنانين العراقيين الذين سكنوا بلاداً متفرقة من المهاجر قد أستفادوا من تلك الفضاءات المختلفة الشيء الكثير والذي تبلور في تجاربهم وهذا ما سيتضح لاحقاً حين نستعرض بعضاً من تجارب هؤلاء الفنانين. وفي كل الاحوال نلاحظ أن الفنان العراقي المغترب استطاع ان يبث خطابه الجمالي بكل مايمتلك من قدرات فنية ، متأثراً بالفضاء الثقافي الجديد وموظفاً موضوعاته التي يستقي معظمها من الذاكرة الثقافية ،فالجيل الاول من الفنانين الذين هاجروا من العراق بداية السبعينيات تباينت تجاربهم ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية ، وحملت رموزاً وصوراً منتقاة من الواقع الحياتي والتراث والحضارة ، في تأكيدهم على التشبث بمعالم الهوية العراقية كما في اعمال الفنانين فيصل لعيبي و صلاح جياد ونعمان هادي وجبر علوان ،**الاشكال (١-٢-٣-٤)** .

(شكل ١) فيصل لعيبي

(شكل ٢) صلاح جياد

(شكل ٣) نعمان هادي

(شكل ٤) جبر علوان

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لكن الامر سار باتجاهات الحداثة بشكل ملفت للنظر عند الفنانين الذين هاجروا في الثمانينيات ، فكانت مواضيعهم بين التكعيب والتجريد والتعبير، كما في اعمال الفنانين احمد النعمان ويحيى الشيخ فاروق حسن وسلمان البصري ، واشتغل معظمهم على الانسان وحالاته كثيمة واضحة في اعمالهم ، وتم ذلك بزجه في موضوعات مدعومة من الذاكرة الثقافية للفضاء الاول، **الاشكال (٥-٦) .**

(شكل٥) فاروق حسن

(شكل ٦) سلمان البصري

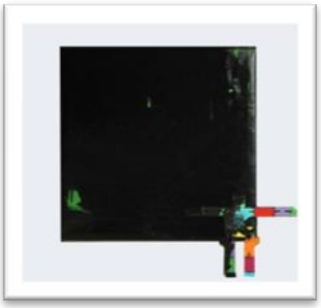
أما في فترة التسعينيات لغاية عام ٢٠٠٠ فكثير من الفنانين الذين هاجروا في هذا العقد اختلفت تجاربهم عن الاجيال السابقة ، فكانت تتراوح بين تيارات الحداثة وما بعد الحداثة ، واختلفت اساليبهم وتقنياتهم مع اختلاف الاوضاع الاقتصادية والثقافية وكل ما يتعلق بالتقدم التقني ، كما اختلفت الموضوعات التي تناولوها ، حيث تمثلت معظمها بالتأكيد على نقد آلة الحرب ومعاناة الانسان تجاه هذا الامر ، ولم ينسوا الامر المتعلق بابراز هويتهم العراقية . ومن هؤلاء الفنانين علي جبار وابراهيم رشيد ويوسف الناصر وبتول الفكيكي وعلي رشيد وصادق كويش، **الاشكال (٧-٨)** ،

(شكل ٧) علي جبار

(شكل ٨) بتول الفكيكي

اما الفنانين الذين عانوا من ويلات الحروب والحصار الاقتصادي الجائر ، وبقوا مرابطين في بلدهم ، ومن ثم هاجروا بعد سقوط النظام عام ٢٠٠٣م ، فقد كانت منجزاتهم متنوعة كذلك تتقارب مع جيل التسعينيات من ناحية الافكار ، إلا انها أكثر نقداً للحروب ، واكثر تقدماً من ناحية الاساليب والتقنيات ، نتيجة للسفر والانفتاح نحو الفضاءات الثقافية الخارجية ، ومن هؤلاء الفنانين محمد مهر الدين ورافع الناصري ومحمود شبر و هناء مال الله وكريم رسن وغيرهم ، كما في **الاشكال (٩_١٠).**

(شكل ٩) كريم رسن



(شكل ١٠) غسان غائب

الفصل الثالث :

اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث : الوصفي التحليلي

مجتمع البحث وعينة البحث: ضم مجتمع البحث حوالي (١٢) منجزاً فنياً ، اختارها البحث من مجموعة من المصورات المنشورة في الكتب والدوريات ومواقع التواصل الاجتماعي وشبكة الانترنت التي تخص موضوع البحث ،واختار منها الباحث (٣) نماذج كعينة بحث

أداة البحث : الملاحظة

التحليل:

(الانموذج-١ الفنان فيصل لعيبي)

فيصل لعيبي،الحرب،١٩٨٩،،١٤٠×٢٧٢ سم اكرليك على كانفاس

ينتمي هذا المنجز ذات الاتجاه التعبيري التشخيصي لمجموعة المنجزات التي تأخذ طابعاً نقدياً للواقع السياسي ، ويمثل موضوعه مشهداً لحرب بين طرفين يرتدي جنود الطرف الاول زياً عربياً ويرتدي الطرف الآخر زياً مشابه للجيوش الرومانية القديمة، فتتداخل شخوص المشهد بحركات قوية ومختلفة .ويبدو أن الموضوع الانشائي حمل نوعاً من التمايز عن منجزات فيصل لعيبي المعهودة في طريقة عرضه أشكال شخصياته في خط مستقيم واحد موازٍ لخط أفق اللوحة، أي الحجم النسبي المتساوي للشخصيات ، كذلك أدخال الخيول لم نعتاد عليه في لوحات لعيبي . وعلى الرغم من أن الفنان بنى الفنان أسلوبه الفني وتقنياته متأثراً بالمدرسة التعبيرية الغربية، مازجاً إياها بالواقعية التي أسس عليها تجربته الاكاديمية ،الا أن تأثير الثقافة الاصلية بات واضحاً عليه وبشكل جلي وواضح من خلال الموضوع الذي منحته إياه الذاكرة الثقافية ، فكثيرة هي الاشكال والصور التي تجلت في هذا المشهد والتي استند فيها الفنان على وحي الذاكرة الثقافية، فشخوصه تحمل قيمة الجمالية مشتقة من تأثيرات فنون الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، فضلاً عن فنون العراق القديم بحضاراته العريقة، فهي تشبه بأشكالها تماثيل المتعبدين السومريين بجلساتهم التعبدية ورؤوسهم الحليقة وبحركاتهم الجانبية ورؤوس أمامية أو نصف جانبية ،والوانها المتقاربة من الوان منمنمات الواسطي ومقامات الحريري ، أما تقنية التنفيذ واستخدام الوان الاكرليك وطريقة البناء الفني وتكوين

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العمل فلا شك ،أنها تحمل تأثير الفضاء الثاني ، وما يتعلق به من مدارس فنية حداثية ، حيث يزاوج الفنان مابين الافكار والمضامين المستقاة من الفضاء الاول وبين التقنية واخراج العمل من الفضاء الثاني ليخرج بشي من التجديد ، وهذا ايضاً يوضح تأثر الفنان في الفضاء الاول بمدرسة بغداد للفن الحديث التي تبحث في ربط التراث بالمعاصرة، وهذا ما يثبت هيمنة الفضاء الاول بشكل أكبر عند الفنان فيصل لعيبي ، تمسكاً منه بهويته الفنية والثقافية وتراثه الحضاري . لذلك تتجلى الذاكرة الثقافية بشكل واضح في هذا المشهد فيما يخص الغرابة في طرح موضوع الحرب ، بصورتها القديمة ، حيث الخيول والرماح والدروع ، فيجعلنا الفنان أزاء منظومة متشابكة من المعاني ، فلعل لعيبي اولاً يوجه خطاباً جمالياً يحمل رسالة لاذعة لمفتعلي الحروب اولاً ، وإنه حين يحيل نمط المعركة في الوقت المعاصر إلى الازمان الغابرة ، فهو يبعث برسالة أخرى إلى الرومان أو الصليبيين ، وهم أسلاف الدول الغربية التي تنشد الهيمنة على العالم وتفتعل الحروب بشتى الحيل والذرائع أن تستصغر الدول العربية بل والشرق الاوسط بأجمعه ، ويذكرهم بفتوحات العرب وانتصاراتهم في العصور الوسطى ،وهنا يكون المنجز حاملاً لنوع من فعل المقاومة ، حيث يكون إخراج المنجز مشابهاً للفنون الغربية فهو يحاكي الفنون الغربية، ويحمل مواصفاتها ، كما إنه انجز في مكانها وزمانها ، وإنه يحمل مضموناً يندد بالحروب التي تصنعها الدول الغربية .

(الانموذج-٢ الفنانة بتول الفكيكي)

بتول بتول الفكيكي،بلا عنوان،٢٠٠٠،زيت على كانفاس ١٠٠×١٢٠سم

في هذا المنجز تنحو الفنانة باتجاه الاسلوب التعبيري في تجسيد افكارها المستعارة من الذاكرة الثقافية المشبعة بعوالم رمزية من الارث الرافديني الخصب، فالفنانة إلى السير بنفس النهج ونفس الاسلوب ، الذي يحتضن المرأة ويجعلها البطل الاول ، على الرغم من معاناتها واستلابها ، لكن الامر يبدو واضحاً من خلال اشراك الرجل في البطولة ، ولعلها تحاول موازنة مسؤوليات الرجل والمرأة . وعلى الرغم من الاختلاف القائم بين أعمالها المختلفة ، إلا أنها تميل للتعبير عن الأسطورة ونقلها من الجانب الحضاري ، إلى سطح المنجز البصري ، واحالتها إلى مواضيعاً تخدم اغراضاً انسانية عموماً وذاتية على وجه التحديد ، ومن خلال هذا المنجز، يتضح سطوة المرأة والرجل وهيمنها على الموضوع مع وجود أشكال ثانوية ، حيث غدى المشهد مجسداً للحظات حميمية ، تشوبها عاطفة قوية ، ممثلة بالوانٍ تختلف عن ألوان باقي المشهد ، ويتمثل تجلي الذاكرة الثقافية في رفد المشهد بالشخصيات التي تقترب من أسطورة الإلهة عشتار المتكررة بشكل مكثف في لوحاتها والتي تمثل تعكس فيها ثقافة بلاد الرافدين ، بأساطيرها ورموزها وقوة الحب الرمزية المستمرة على مر العصور في تلك البلاد. تظهر الأجساد في هذا المشهد لتشير إلى تواصل بين الرجل والمرأة باحتواءات متكوّرة والتفاف وتشابك في الأطراف، وكأنهما يتحاوران حول وجودهما وإعادة إنتاجه بين الولادة والفناء ، في عوالم بدت وكأنها احلام ، ومن خلال الخوض في غمار تلك العوالم الرمزية المشبعة بالعواطف تحاول الفنانة ايصال رسائلها الى ذلك المجتمع الجديد ، ولعلها في ذلك الوسط الجديد انتبهت إلى ضرورة التركيز على ذلك الارث الحضاري العريق ، لتعيد بناءه من جديد في خطاب جمالي يمكن أن يصل إلى ابعد مكان في الارض كرد فعل منها ازاء اجواء الغربة ،فممارستها الفنية وبحثها عن

الأسطورة ومعناها الإنساني وعلاقتهما بين الجسد المادي والنصوص الروحية المستخدمة للتعبير خلال مقارنات رمزية حيث جعلت من تلك المقارنات حداً فاصلاً بين الواقع والأسطورة ، وترسيخاً لمعالم الهوية الثقافية العراقية وسط مناخات فنية عالمية.

(الانموذج – ٣ الفنان كريم رسن)

كريم رسن، لوح نذري ، مواد مختلفة على بورد خشب، ١٩٩٦،٦٠×٦٠سم

يمثل المنجز سطحاً بصرياً اشبه بالرقم والمدونات الكتابية الطينية السومرية ، من ناحية الاخراج الفني ،فهو عبارة عن شكل مربع حفرت عليه بطريقة العجائن الكثيفة والمواد المختلفة ، مجموعة من الاشكال والعلامات والرموز الهندسية كالمثلث والمربع, و وعلامة (×) وبعض الحزوز والخطوط القوية ، وبات المشهد العام المنفذ بغالبيته باللون الرمادي ، يبدو وكأنه قطعة طينية معتقة ، فهي تحمل تأثير الذاكرة الثقافة بشكل واضح من خلال أسلوب الفنان وتقنيته التي تنامت عبر تجربته الطويلة في الفضاء الثقافي الاول في العراق ، ومن دراسته الاكاديمية، ومن خلال تأثير الانساق الثقافية التي كانت تسود الفن العراقي فترة الستينيات والسبعينيات ، حيث توظيف الحروف والرموز ، والاشتغالات الصوفية والاعمال الحداثية التي تشبه الجدران ، فضلاً عن التراكم المعرفي والتجريبي لدى الفنان حيث عمله في احد المطابع ، وهواية جمع الاوراق المختلفة ، وتصنيعها ، بعجائنها وكثافاتها ، وتتمثل تجليات الذاكرة الثقافية للفنان على سطح المنجز البصري من خلال عنايته بالتاريخ الحضاري البشري عموماً والعراقي على وجه الخصوص، وتجسيد أثار ذلك التاريخ في المنجز الفني ،فالفنان يبدو متأثراً بطروحات أستاذه (شاكر حسن آل سعيد) وروحية لوحاته الصوفية التي تحاكي التراث والواقع العراقي والعربي، بما يحمله من احزان ومسرات، فهو يميل إلى التقرب من الارث المتحفي والعلاماتي ، ليجرب العيش في عوالم النص التشكيلي كأسلافه الأولين ، لتكون رموزه وعلاماته مكتنزة بمكنونات الأحلام البشرية التي تنطق بها وتفضحها سريرتها الجمعية ، فالسطح البصري عنده يعج بالعلامات والرموز الابداعية كالمربع والمثلث وx وبعض الحزوز التي تركت اثرها على تضاريس السطح التصويري الرمادي ، حيث غدى المشهد وكأنه قطعة جدار كهف من العصور القديمة، او مدونة صغيرة ، تحمل مرموزات بدائية تشبه الطلاسم والتعاويذ التي تزخر بها الموروثات الشعبية الرافدينية القديمة، يحاول فيها الفنان الاشارة إلى تاريخ الوجود الانساني بكل موجوداته الاسطورية الرمزية والصورية ، وتأكيدا على هويته الفنية و الثقافية والحضارية.

النتائج ومناقشتها

١. يتجلى عمل الذاكرة الثقافية في أجواء الفضاء الثقافي الجديد فيصبح الاهتمام بالإرث الحضاري اكثر وضوحاً خصوصاً عندما ينعزل الفنان عن بيئته الاصل ، فالناتج كان اكثر صفاءً في البيئة الجديدة واكثر دقة وخلو من العوالق ، فيقوم الفنان العراقي المغترب باستعارة مواضيعه منالذاكرة الثقافية، ويوثق بعض المفردات الحضارية او التراثية المتعلقة بثقافة الاصل.

٢. تساعد الذاكرة الثقافية في تثبيت وترسيخ معالم الهوية الثقافية عند الفنان العراقي المغترب. ويتم ذلك من خلال توظيف الاشكال والصور والرموز والاساطير الخاصة بالحضارات العراقية القديمة والعربية والاسلامية. وبالتالي تسهم بتعزيز الشعور بالانتماء إلى الوطن.

٣. معظم المشاهد المستعارة من الذاكرة الثقافية تشكل رسائل احتجاج ضد الظلم والاضطهاد الذي تسبب بالنفي والتهجير.

٤. تختلف الذاكرة الثقافية عند كل جيل عن الجيل الاخر، فالفنانين الرواد اللذين هاجروا في فترة السبعينيات والثمانينيات، تختلف ذاكرتهم الثقافية عن جيل الشباب.

٥. تعد الذاكرة الثقافية بمثابة الصندوق الامين الحافظ للتراث والحضارة والتي تقف بوجه التواريخ المزيفة وتحدياتها.

٦. ان تجلي المشاهد والمفردات المستعارة من الذاكرة الثقافية، في قوالب جديدة وبتقنيات واساليب معاصرة يضيف جمالية ورصانة للخطاب الثقافي والفني مما يعزز قيمة الهوية الثقافية .

الاستنتاجات

١. اثبتت الدراسة بأن الذاكرة الثقافية تلعب دوراً رئيسياً في رفد الفنان المغترب بالمفردات اللازمة لتشكيل منجزاته في المهجر.

٢. وظف الفنان المغترب المشاهد والموضوعات المستعارة من الذاكرة الثقافية في منجزه الفني تمسكاً منه بهويته الثقافية ومواجه الفكر المغاير.

٣. اثبتت الدراسة بأن الذاكرة الثقافية تسهم في تعزيز الهوية الثقافية العراقية والخطاب الجمالي والفني عبر تشكلها بأساليب وتقنيات معاصرة.

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحث بـ:

١. بتوثيق وارشفة اعمال الفنانين الذين وظفوا الذاكرة الثقافية في منجزاتهم .

٢. اقامة ورش عمل حول كيفية الاستفادة من مواضيع الذاكرة الثقافية في مواجهة الفكر المغاير.

٣. كما يقترح اجراء دراسة بحثية حول : الذاكرة الثقافية ودورها في ترسيخ معالم الهوية الثقافية العراقية.

٤.

المصادر

١.أسمن، **يان**، **الذاكرة الحضارية**، تر: عبدالحليم عبدالغني رجب ، المجلس الاعلى للثقافة ،القاهرة ، ٢٠٠٣م.

٢.بلاسم محمد ،**عزلة الفن في الثقافة العر اقية** ،جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، العراق،٢٠١٧م .

٣.حمزة عبد الحمزة عليوي، **تغييب مفهوم الذاكرة الثقافية في خطاب مابعد الاستعمار** ،مجلة العلوم الانسانية ، كلية التربية للعلوم الانسانية ، المجلد ٢٥، العدد الثاني ،جامعة كربلاء، حزيران ،٢٠١٨م ،ب.ص

٤.الخليل، سمير ، **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي** ،دار الكتب العلمية، بيروت ، ٢٠١٤م .

٥.الخميسي، موسى ، **تشكيليون عر اقيون على خر ائط المنفى** ، دار المدى للثقافة والنشر، العراق ٢٠٠٩م

٦.داليا عاطف ،**ماهي الذاكرة الثقافية وكيف تؤثرعلى العمران** ،مجلة الاكاديمية بوسن الالكترونية ٢٠٢٢/١٠/٣٠، https://elakademiapost.com

٧.سعيد يقطين ، **الذاكرة الثقافية** ،صحيفة القدس العربي الالكترونية /٧-١٠-٢٠١٤، https://www.alquds.co.uk

٨.سلام جبار، **الخطاب الصوري للارهاب انموذجاً لوظائفية الفن**(بحث منشور) مجلة فنون البصرة، كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة، العدد ١٨ ، ٢٠٢٠م.

٩.علي عطية موسى ومصطفى صاحب عباس ،**ملامح العولمة في التشكيل العراقي المعاصر**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧ ، العدد٦ ،بابل، ٢٠١٩م .

١٠.كاندو ، جويل ،**الذاكرة والهوية** ، ترجمة، وجيه اسعد ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ،٢٠٠٩م .

تمثلات الإستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر

حسن فالح سالم
أ . د . أزهر داخل محسن
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

المقدمة

يمارس المتسلطون أفراداً ومجموعات كالأحزاب والتيارات المتشددة وسائلاً القسرية تنتهك حقوق الإنسان وحريته ، تحت مسمى الإستبداد بوصفه نوعاً من الإستلاب الذاتي والجمعي وبوسائل شتى ، على مستوى الأسرة والقبيلة والعشيرة والحزب والمجتمع كمستوى صغير قبالة المجتمع الأكبر هو الدولة وسياساتها التي تحاول إستهلاك الفرد والشعب لمآرب حزبية سياسية أو إقتصادية أو عرقية وعنصرية أو عقائدية , وهي سلوكيات وضعية تجاوزت المقولات الإلهية وهمشتها ، فطرحت المؤسسات الكبرى في العالم كالإتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأميركية كأكبر قوتين في العالم سياساتهما عبر مؤسسات أيديولوجية تعمل على إستهلاك الفن للتعبئة والإعلان لها كصور للإستبداد , لتدرك قوى الإستبداد تلك الأهمية لفاعلية الفن ، فسعت بإخضاع الفنون لسلطتها ، فعملت على تقويض الخصوصيات الثقافية لغرض بسط ثقافة واحدة مركزية وشمولية متحكمة ، ولأن الرسم تبنى فكرة معالجة القضايا السياسية بمنجزات فنية كبيرة أصبحت فاعلة في مناهضة الإستبداد ، فشكل الرسم إستجابة الواعية للأحداث السياسية المعاصرة من خلال تفاعلها مع العوامل المحلية والدولية والمتغيرات الأيديولوجية وإنعكاسها على المجتمعات البشرية ليعد سلطة بينية ما بين السلطة الإستبدادية والمجتمع عبر نصوص بصرية شكلت وثائق إدانة ورصد مباشر لنماذج الدكتاتورية ، ولأن فن الرسم بوصفه يشكل علامة كبيرة في التشكيل ، أصبح ركيزة في تشخيص الإستبداد وتصويره بطرح حلول فكرية جمالية . وعلى وفق ما تقدم أسس الباحثان مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : ما هي مظاهر الإستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر ؟

وتكمن أهمية البحث بأنه يسلط الضوء على جانب من إشتغالات الرسم المعاصر , بتصوير مظاهر الإستبداد السياسي ، فضلاً توصيف المضمون التعبيري الذي قدمه الرسام المعاصر بطريقة جمالية إبداعية لتجسيد سلطة الإستبداد السياسي ، كما تتحدد حاجة البحث من إطلاع الباحثين والفنانين اللاحقين على موضوعة الإستبداد السياسي للفائدة البحثية والجمالية في ذات الوقت ، لأنه سيشكل مصدراً نظرياً لهم ، ويهدف البحث إلى تعرف تمثلات الإستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر للمدة ، وتحدد مفهوم الإستبداد لغة بأنه (إسم لفعل (إستبدّ) يقوم به فاعل (مستبد) ليتحكم في موضوعه (المستبد) فلا بد أن يتجسد الإستبداد في شخص أو فئة ، يقال : إستبد به : إنفرد به ، وإستبدّ : ذهب . وإستبد الأمر بفلان : غلبه فلم يقدر على ضبطه ، وإستبد بأميره : غلب على رأيه ، فهو لا يسمع إلا منه)[١] وجاء مفهوم الإستبداد إصطلاحاً بأنه الإنفراد بالأمر، والأنفة عن طلب المشورة ، أو عن قبول النصيحة حيث ينبغي الطلب أو القبول , فإذا كان الأمر متعلقاً بمصلحة الفرد نفسه ، فإن الإستبداد يأتي ، على الأغلب تعبيرا عن غرور المرء بنفسه ، أو عن عدم قدرته على الانفتاح والتبادل ، أو عن إرادته كتم حقيقته عن غيره . وإذا كان الأمر متعلقا بتدبير مصلحة جماعة معينة فإن الإستبداد يعني التصرف المطلق في شؤون تلك الجماعة بمقتضى المشيئة الخاصة والهوى[٢] في حين عرف الباحثان الإستبداد إجرائياً بأن معناه الأبرز يتجلى بسلطة حاكمة يمتلك سلطة ممتدة خارجة عن حدود المألوف , أو هو نظام حكم يستقل السلطة فيه فرد أو مجموعة من الأفراد دون خضوع لقانون أو قاعدة ودون النظر إلى رأي المحكومين , هو المظهر الأبرز في النظم الدكتاتورية ،

كلمات مفتاحية : الإستبداد ، السياسة ، الرسم العراقي ، المعاصر ، الشمولية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المتن النظري

المبحث الأول : مفهوم الإستبداد السياسي

تشكل الحرية رغبة فطرية تتجاوز مفاهيم الجنس واللون والعرق ونوع الحضارة التي يعيش فيها , ولأنها شعور إنساني فهي تتأطر بتنوع مرجعيات الإنسان (الدينية والسياسية والعرقية والتفكير الذاتي) لذا فالحرية حق جوهري في حقوق الإنسان ومن دونها لا يمكنه ممارسة أعماله ونشاطاته , فهي فضاء واسع تمكن الإنسان من التحرك دون شعور بنقص أو عيب أو إهانة , ودون أن يخدش فضاءات الآخرين , ولعل هذه التنوعات هي لبنات أساسية في إطار تحقق الحرية للمجتمع بمجمل فضاءاته , ولأن تجاوز هذا الفضاء وتفريغ محتواه قصداً أو سهواً (إرادياً كان أم قسرياً) يؤدي إلى إنتاج سلطة تستثمر هذا التجاوز لتشغله بإراداتها ، فتتحول هذه السلطة إلى مفهوم إستبدادي تجاوزي تتكفل به قلة من البشر في المجتمع لهم القدرة في تسويغ وتسبيب الحكم والإستئثار بالسلطة سعياً منها لإخضاع المجتمع تحت منظومتها الفكرية والسياسية والإقتصادية والثقافية , كما يشكل التاريخ عبر تمرحلاته العديد من السلطات المستبدة التي تسعى إلى الهيمنة وبشتى أنواع الوسائل والإمكانات وبأيديولوجية واحدة محتكرة من قبل فرد متسلط أو حزب واحد شمولي , ولعل من أهم وسائل هذا الإنقياد لسلطة الإستبداد لفرض الطاعة والخضوع لمنظومة الرعب والإرهاب والقمع وتجاهل الرأي المغاير ، محاولة لتعظيم سلطة الإستبداد على حساب الأفراد ، ليطرح الباحثان تساؤلاً مهماً ضمن هذه المنظومة ، ماهي مديات تأسيس لمنظومة إستبدادية في أي مجتمع كان ؟ بمعنى ما هي مسببات ووسائل إنتاج الشخصية المستبدة ؟ وهل إنتاج المستبد فرداً كان أم مؤسسة منوط بمجتمع ما أو بعقيدة معينة ؟ لتظهر إجابة يراها الباحثان إشكالية بنيوية في المجتمع الذي يكون مؤهلاً لتقبل الإستبداد الفردي والحزبي معاً ، لذا شغل مفهوم الإستبداد حيزاً كبيراً لدى الفلاسفة والمفكرين وعلى مر التاريخ الانساني سعياً منهم إلى تفكيك تلك الظاهرة والتنبؤ بآثارها وإيجاد الحلول المناسبة لها ، فالإستبداد مصطلح يشير إلى سلوك وسياسات الملوك الأوروبيين الذين تأثروا بأفكار التنوير وإعتنقوها لتعزيز وإستمرار سلطتهم أمام تحديات الحروب الداخلية الدينية والإجتماعية التي هددت وحدة الممالك الأوروبية , وهو أنموذج عرف تاريخياً في الغرب أوروبا ، وكإصطلاح بدأ إستعماله (في القرن العشرين في الفكر السياسي الأوروبي وإستخدمه في البداية المفكرون والمؤرخون الألمان للدلالة على نظام معين في الحكم في تاريخ أوروبا الحديث , دعوه بـ (الإستبداد المستنير) عندما وجدوا مفاهيماً تلتقي مع مفاهيم الملكية المطلقة التي كانت معروفة في أوروبا , ومفاهيم عصر التنوير)[٣] والتي لم يكن للدولة بمعناها المؤسسي الحديث وجود , وقد بررت السلطات الدينية متمثلة بالكنيسة بوصفها كانت القلعة الحصينة للسلطة , دعواها إلى طاعة الحاكم المستبد لأنه يمثل ظل الله في الارض ، لذا لم يبح الراهب الألماني والمصلح في أوروبا (مارتن لوثر Martin Luther ١٤٨٣ - ١٥٤٦ م) الثورة على الحاكم لأي سبب كان , وحرمها تحريماً مطلقاً , لأن الثورة عصيان لله وتجاوز لحقوق العباد , وقد وافقه عالم اللاهوت والمصلح الفرنسي (جون كلفن Jean Calvin ١٥٠٩ - ١٥٦٤ م) في ذلك حين عد واجب الطاعة أمراً لا مناص منه[٤] كما إنماز المفكر الايطالي (نيكولو مكيافيلي Niccoloco dei Machiavelli ١٤٦٩ – ١٥٢٧ م) بإلتزامه بالتنظير لسلطة الدولة الإستبدادية , وعد القوة من العناصر الأساسية للسطلة التي تمثل كل دولة ، فأكد على أن الدولة تعتمد بالدرجة الأولى على قوة السلطة ، لأنها المصدر الوحيد للمحافظة على وجودها وديمومتها ، وأن القوة حق منوط بالدولة لأنها صاحبة الفضل في توفير الأمن والرخاء ، وحقها بإستعمال القوة بالشكل الذي يناسبها (لذا على الأمير ألا يعبأ بأن يوصف بالشدة ما دامت هذه الشدة من أجل الحفاظ على مواطنيه وولائهم له)[٥] فيرى أن من العدل أن ينال الأقوياء من الضعفاء وأن يستمتع أصحاب السلطة بكل المكاسب والإنجازات التي ترضي نزواتهم وشهواتهم لقاء إدارتهم لشؤون الدولة التي تسطلوا عليها ، كل تلك المكاسب التي تستند إلى مجموعة من الحجج والأفكار الفلسفية التي ساقها ليمكنه العيش في بلد مستقر بعد أن عاش بنفسه تلك الإضطرابات السياسية والحروب التي شهدتها المدن الإيطالية آنذاك , فنصح (ميكافيلي) الأمير الحاكم في إستخدام العنف والقسوة وعدم الرأفة ، بل يؤكد على عدم الوفاء بالعهود التي يقطعها الحاكم لشعبه ، فضلاً على الكذب إن إقتضى الأمر (أن الأمير القوي والشجاع عادة ما يتغلب على هذه الصعاب ، مرة بأن يملأ القلوب بالأمل , ومرة بأن يثير فيها الخوف من قسوة العدو ومرة ثالثة بأن يتأكد من قدرات أولئك الذين يظهرون جرأتهم الزائدة أمامه)[٦] وكان هدف (ميكافيلي) من تلك النصائح هو تحقيق الأمن والسلام في ربوع إيطاليا ، مؤكداً على عدم إمكانية تحقق السلام إلا بوجود أمير قوي قادر على تحقيق حكم قوي وإن أفضى ذلك إلى إستبداده ، أما الفيلسوف العقلاني الإنكليزي (توماس هوبز Thomas Hobbs ١٥٨٨ - ١٦٧٩ م) فكان هاجس الخوف والفوضى التي عاشها في بريطانيا التي تعرضت لتقلبات سريعة وحادة بسبب الثورات والحروب الأهلية سبباً لجعل جهوده الفكرية موجهة نحو البحث عن نظام سياسي صارم قادر على تحقيق السلام والطمأنينة ، حتى لو كان ذلك على حساب الحريات الفردية ، فيرى (هوبز) أن الأفراد والمجتمع لا يحق لهم المطالبة بحقوق تنازلوا عنها بإراداتهم ، ومن ثم فليس لهم الحق في الخروج عن إمرة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحاكم ومعاداته (أن الخادم تبنى وأجاز كل ما يقوم به المولى ، وإذا قام المولى بعد رفض معين من الخادم ، بقتله أو سجنه ، أو بمعاقبته سوف يكون الخادم هو السبب ، ولن يتمكن من إتهام مولاه بالظلم)[٧] فحرم إتهام صاحب السلطة بالظلم من أي فرد من أفراد مجتمعه ، إذ أنه يحكم بما يراه ضرورياً ، للسلام وأنه المشرع الوحيد والقاضي الأخير في نطاق النزاعات ، لا سيما أن الناس في حالتهم الطبيعية الأولى قبل أن يكون لهم سلطان ، كانوا يعيشون حالة صراع وفوضى ولرغبتهم بالسلم والأمن والأمان تنازلوا للطرف الآخر عن حريتهم تحت بنود العقد الإجتماعي مما أدى إلى نشوء الدولة القائمة على القوة والتركيز على السلطة المطلقة بيد شخص قوي مستبد لم يشارك في العقد ، ولم يلتزم بأي شيء ، له كل السلطات والحقوق ، فيرى كذلك (هوبز) أن الحرية والخوف مفهومان لا ينفكان عن بعضهما (نحن عندما نرمي في البحر ما نملك إنما نفعل هذا خوفاً من أن تغرق السفينة ، فنقوم بذلك بصورة إرادية ، وقد نرفض القيام به إن أردنا ذلك ، فالفعل هنا هو فعل شخص حر وهو عمل شخص متمتع بالحرية ، لأن الإحتفاظ بالمال لا يعوقه عائق ... وفي كل الدول تكون كل الأفعال المنفذة خوفاً من القانون ، أفعالاً صادرة عن أشخاص يملكون الحرية في عدم القيام بها)[٨] وآمن الفيلسوف الفرنسي (فرانسوا ماري آروويه فولتير Francois Marie Arouet Voltair ١٦٩٤ – ١٧٧٨ م) بفكرة الإستبداد تحت مفهوم الإستبداد المستنير عند كل من (ميكافيلي وهوبز) التي تعود أصولها الأولى إلى فكرة الفيلسوف الإغريقي (أفلاطون Plato ٤٢٧- ٣٤٧ ق . م) عن الحاكم الفيلسوف ,والتي وقسم بها المجتمع إلى ثلاث طبقات (الحكام , والحراس , والصناع) فتحددت طبقات المجتمع على وفق ذلك (لهذا كان من خصائص دولتنا وحدها أن الحذاء فيها حذاء فحسب , وليس ملاحاً في الوقت نفسه , وأن الزراع زارع فقط وليس قاضياً في الوقت ذاته وأن الجندي جندي , وليس تاجراً كذلك , وهكذا الأمر في الجميع)[٩] ومثلت هذه الفكرة في عصر (فولتير) رغبة بعض القطاعات البرجوازية ببقاء السلطة الملكية المطلقة ، مع دعم الجهود الرامية إلى إلغاء الإقطاع والتخلص من منافسة الكنيسة وهيمنتها ، وتنطلق هذه الفكرة من أساس فلسفي هو (الإيمان بحرية الإرادة المفكرة)[١٠] فكان (فولتير) يعول كثير على دور السلطة المستبدة المستنيرة بنور الفلسفة في ضمان الحرية للجمهور ,لأن الجمهور المكون من أفراد الطبقة البرجوازية هو وحده الذي تفرد بالقدرة على نفقات التعليم وهو مؤمن بأن التعليم لا يحق لمن يسميهم (بالصعاليك الجهلة) فالعمال وأصحاب الحرف والفلاحين ليس لهم الحق في التعليم ، فالمساواة والحرية وجودها وجوداً ظاهرياً وهمياً في هكذا سلطة ، تبقي الفقير في بؤسه ، وتزيد الغني في غناه (ولا شك أن الجمهور الذي قصده فولتير ليس هو الشعب وإنما الجمهور الذي يقرأ ويستطيع أن يفهم ما يقرأ , إنه جمهور مكون من أفراد البرجوازية)[١١] وإلى جانب ما طرحه المفكرون المعاصرون لمفهوم الإستبداد ظهرت تسميات أخرى للإستبداد كمنتظم فكري وسياسي ظهرت الليبرالية الكلاسيكية Classic Liberalism كنظرية أو فلسفة سياسية وإقتصادية قامت على فكرة الحرية الفردية كحرية الفكر والتصرف واحترام كرامة الإنسان ، فناهضت تدخل السلطة في الأنشطة التي يقوم بها المجتمع فكرياً وإجتماعياً وسياسياً , فظهرت كحركة سياسية في القرن الثامن عشر عصر التنوير الأوروبي مع الفلاسفة والمفكرين الرافضين لمفاهيم السياسة التقليدية والتحيز الطبقي وإستبداد الملوك والأمراء ، وترى وجوب إستقلال الأفراد , وأن الوظيفة الأساسية للدولة تتلخص بحماية حرية التفكير والتعبير والملكية الخاصة والحرية الفردية ، ونشأت الليبرالية بفعل التغيرات الإجتماعية التي عصفت أوروبا ، ليظهر عدد من المفكرين بتخصصات متباينة في السياسة والإقتصاد والإجتماع ، ولم تتأسس على فكر واحد (لم تتبلور كنظرية في السياسة والإقتصاد والإجتماع على يد مفكر واحد بل ، أسهم عدة مفكرين في إعطائها شكلها الأساسي وطابعها المميز ، وتتمثل الليبرالية أنها وضعت قيوداً على السلطة لتقليل دورها قبالة تضييق الحريات المدنية ، لذا تبلورت المفاهيم الأولى للفكر الليبرالي بفضل أعمال (جون لوك , ومونتسكيو , وجان جاك روسو, وآدم سميث , وآخرين) من المفكرين المنتمية أعمالهم معرفياً إلى حقل الفلسفة والإقتصاد السياسي التي باتت أفكارهم مرتكزات نظرية يستند إليها المذهب الليبرالي ، فهي ليست (اللوكية نسبة إلى جون لوك) أو (الروسوية نسبة الى روسو) أو (الملية نسبة إلى جون ستيوارت مل) وان كل واحدمن هؤلاء اسهم اسهاماً بارزا أو فاعلا في اعطائها كثير من ملامحها وخصائصها)[١٢] أما في إنكلترا فقد ظهر مصطلح الليبرالية نهاية القرن الثامن عشر للدلالة على حرية العمل والملكية الخاصة والمنافسة ، فضلاً على مبدأ الحرية الفردية ، ومن ثم إستعمل في حقل السياسة للدلالة على المذهب الذي يدعو لحق الفرد في الحرية السياسية بوصفها نمطاً لحياة وليس فقط رؤية وتنظير (ظهرت الليبرالية الكلاسيكية كأيديولوجية بالفكر السياسي والإقتصادي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في بريطانيا والولايات المتحدة الأميريكية , فشكل الفرد محور إهتمام النظرية الليبرالية , وظهر هذا الإهتمام في كتابات آدم سميث وديفيد ريكاردو)[١٣] كما عدت الليبرالية الجديدة New Liberalis كتوجه جديد للإستبداد الذي يتمثل بالتركيز المفرط على الفردانية وتجاهل فكرة وجود الإنسان بوصفه كائناً إجتماعياً يتفاعل مع الآخرين في سياق جماعي ، تبنتها الليبرالية في صورتها الكلاسيكية فكسرت الروابط الإجتماعية بين الأفراد وأنتجت مجتمعات مفككة , فضلاً عن أن مفهوم الحرية في نطاقها الليبرالي هي حرية منفلتة تجعل من الإنسان كائناً معزولاً غير إجتماعي منحصر

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تفكيره في نطاق ذاته الشخصية دون أن يتأثر أو يؤثر في الآخرين , فالمفهوم الفلسفي لهذا المذهب الفكري هو الحرية المطلقة التي ليس لها حدود إلا ما كان فيها تجاوز لحرية الآخرين ، فأصبح لمصلح الليبرالية مجموعة متعددة من المفاهيم يجمعها الإهتمام المفرط بالحرية الفردية كهدف وغاية في ذاتها , مما يحتمل المصطلح غموضاً حول المعنى , فهو يشير إلى السياسة والإقتصاد , إلا أن أواخر القرن العشرين ظهرت أيديولوجية جديدة سميت بالليبرالية الجديدة تمثلت في إجراء مجموعة من التعديلات غايتها مواكبة التطور الإقتصادي والسياسي الذي طرأ في المجتمعات الغربية لا سيما مع نهاية الحرب الباردة وإنهيار الإتحاد السوفيتي عام ١٩٩١ م لينفرط كيان الكتلة الأوروبية الشرقية بفعل تحولات إقليمية متباينة عززتها التدخلات الأميريكية في السياسات الأوروبية الغربية (وخدم الطرفان الإقليمي والعالمي هذه الصيغة من التحول , إذ كانت الأيديولوجية الليبرالية بصفتها الإقتصادية والسياسية في الصدارة مع سقوط الكتلة الشرقية)[١٤] فتعاظم النظام العالمي الليبرالي أكثر أي وقت مضى مدعوماً بالقوة الإقتصادية والعسكرية التي تمتلكها التحالفات الغربية ليختلف مفهوم الليبرالية بشكل جوهري عما كان عليه سابقاً , فعلى الرغم من أن أولويات الليبرالية هي تحقيق الحرية للإنسان , إلا أن الحقيقة أصبحت إستغلال لموضوع الحرية لتبرير أفعال وسلطة الأنظمة الليبرالية , إذ هيمنت الدول الليبرالية ومن خلال قوتها الإقتصادية والسياسية والعسكرية على عموم العالم وبأحادية مستبدة , فصاغت نظريات جديدة عممتها بشتى الوسائل على العالم كالحرية والديموقراطية وحقوق الإنسان مدعية أن الحرية لا تليق إلا بالشعوب التي تحكم نفسها , وبخلافه فمن واجب القوة الليبرالية قيادتها إلى نموذجها الرأسمالي في الحياة , وأصبح القول بأن الشعب يملك السيادة والرقابة على السلطة هي مقولة نظرية فقط فارغة المحتوى ، لأن السلطة أداة بيد متنفذة تتحكم بالكثرة ، وهو تكريس لإستبداد الأقلية وسلطة رأس المال (الليبرالية بصورها المختلفة هي الأيديولوجيا المدافعة عن الرأسمالية في إطارها الحداثوي والعلماني والمبرر لها , ولا تقدم شيئاً للمحرومين والمستضعفين سوى الفقر والظلم)[١٥]. وقد شهد القرن التاسع عشر الميلادي بداية لأفكار النهضة العربية مناهضة للإستبداد السياسي كجزء من التفكير في هذه الظاهرة للخروج من هذا المأزق الذي تأطرت به الشعوب العربية ، فجاءت آراء المفكرين العرب للإستبداد ولا سيما السياسي مقاربة لما قدمه الفلاسفة الغربيين ، فالإستبداد بحسب المفكر العربي (عبد الرحمن الكواكبي ١٨٤٩ - ١٩٠٢) يعد أسوء سلوك يمارسه الإنسان بحق أخيه الإنسان مهما كانت المبررات والنوازع الشريرة لذلك ، ولذا عرف الإستبداد السياسي بأنه (أسوء أنواع السياسة وأكثرها فتكاً بالإنسان وبغيره في المجتمع المحكوم بالظلم والطغيان , مما يؤدي إلى تراجع في كافة مرافق الحياة ووجوها وإلى تعطيل الطاقات وهدرها وإلى سيادة النفاق والرياء بين مختلف فئات الشعب حكاماً ومحكومين)[١٦] فيرى أن الإستبداد السياسي الذي يجعل من شؤن الحكم محصورة في فرد أو فئة من المجتمع ومحضورة على الباقين هو أصل الداء لكل جهل وإنحطاط ، فألقى باللوم على المجتمع عندما يؤكد على أن ما أستبد حاكم إلا بجهل المحكوم وأن الجهل أو التجهيل الذي ينخر في المجتمعات المكبوتة ما هو إلا إستخفاف متعمد من الحاكم المستبد لغرض تسهيل التحكم في الناس , ليقرن العلم بآليات الخلاص من المستبد ، فالحاكم المستبد يخشى يقظة المحكوم لأنها بداية التحرر من كل مستبد ، لذا يسعى إلى إشغال المجتمع عن مواكبة العلم ومحاولة تجهيله بشتى الوسائل ، حتى تعاظمت القطيعة ما بين الحاكم المستبد والعلماء (أن بين الإستبداد والعلم حرباً دائماً وطراداً مستمراً , يسعى العلماء في تنوير العقول ويجتهد المستبد في إطفاء نورها والطرفان يتجاذبان العوام أولئك الذين إذا جهلوا خافوا , وإذا خافوا إستسلموا , كما إنهم هم الذين متى علموا قالوا , ومتى قالوا فعلوا)[١٧] يعد (الكواكبي) أشهر ناقد عربي للظاهرة الإستبدادية في القرن التاسع عشر الميلادي عندما وضع حلول لمعالجة ظاهرة الإستبداد من خلال الثورة والإصلاح ، فمشكلة المجتمعات العربية حين تثور على الإستبداد لا تسعى إلى تغير المنظومة المفسدة المستبدة وإستبدالها بقيم حقوق الإنسان والتحرر ، لذا قدم (الكواكبي) في كتابه (طبائع الإستبداد ومصارع الإستعباد) صورة جريئة للحاكم المستبد الذي إجتمعت فيه الخسة والغدر والرغبة في إرهاب وإبادة كل مخالف , وأدان فيه كل من كان عوناً للحاكم المستبد وإن كان مفكراً أو مثقفاً أو أديباً , لأن الحاكم المستبد يعتمد على (دعم وتأييد المفكرين والمثقفين لنظام حكمه وأهوائه , فيقرب إليه من يؤيدونه ويبعد من يخالفونه , يحصل المقربون بالطبع على الإمتيازات ويدعم النظام مواقفهم مثل ما يدعمون هم مواقف النظام)[١٨]

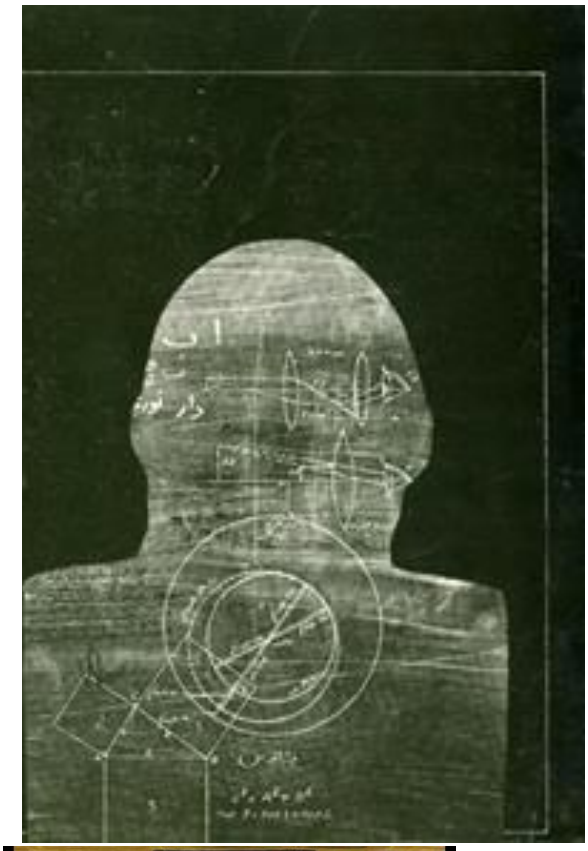
مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

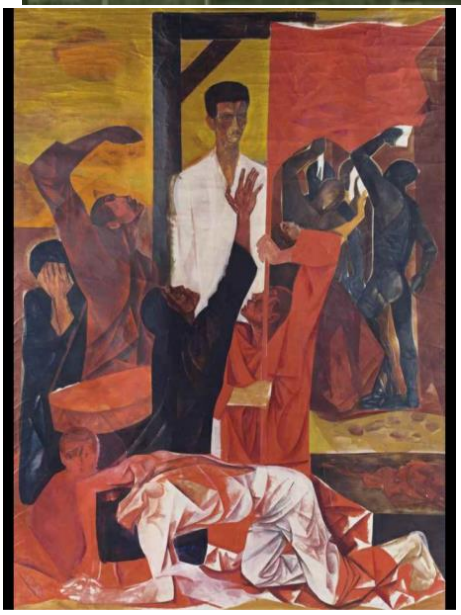
المبحث الثاني : صورة الإستبداد السياسي في الرسم العراقي كقراءة تحليلية

عدت نهاية عقد الخمسينيات وبداية الستينيات في العراق إستثنائية وأكثر تجلياً من بعض البلدان العربية الأخرى , إذ بدأت السلطة العسكرية تتغول بفعل الإنقلابات والثورات المتعاقبة يتزعمها قادة الجيش الذين أطاحوا بالحكم الملكي في العراق عام ١٩٥٨ م ومنهم الزعيم (عبدالكريم قاسم ١٩١٤ _ ١٩٦٣ م) كأول رئيس جمهورية عسكري في العراق ، ولكنها لم تلبث حتى شهدت نهاية عنيفة لحكومته ومقتله جراء الإنقلاب العسكري بدعم التيارات السياسية القومية كحزب البعث (عام ١٩٦٣ م وقع إنقلاب عسكري في بغداد بقيادة تحالف مشترك بين حزب البعث العربي الإشتراكي وبعض الجماعات القومية الناصرية وغير الناصرية والقوى الكردية ، ونجح هذا الإنقلاب في إسقاط حكومة عبد الكريم قاسم وقتله)[١٩] لتؤول السلطة السياسية في العراق للتيار القومي العارفي تفاقمت على إثرها المصالح الذاتية المتمحورة حول شخصية الزعيم كمظهر إستبدادي سلطوي سياسي مؤطر بالقومية السياسية الضيقة ، وأصبحت السلطة السياسية في العراق مبنية على الحكم العسكري , والمصالح الشخصية التي تصاحب السلطة (إن هوس عارف الكبير بالسلطة جعل من فكرة مشاركتها مع جهة أخرى تعد تضحية شخصية جسيمة)[٢٠] وخلال مدة وجيزة أطاحت السلطة الإستبدادية بسلطة إستبدادية قومية تزعمتها المنظومة العسكرية ليصبح رابع ضابط عسكري رئيس جمهورية في العراق (أحمد حسن البكر ١٩١٤ _ ١٩٨٢ م) لتتحول سلطة الدولة إلى أبعد من كونها قومية حزبية لتتحول إلى عشائرية وعائلية أكثر ضيقاً وتشدداً من سابقاتها إنتهت بشخصية ديكتاتورية أكثر بشاعة وتسلطاً وشمولية قادها (صدام حسين ١٩٣٧ _ ٢٠٠٦ م) فلم تلجأ سلطته إلى مقومات الحزبية القومية التي نادت بها تجاوزت كل أدبيات الحزبية والقومية فتأطرت الدولة بكل مفاصلها حول شخصية متفردة لم يسبق لها نظير في المنظومة السياسية العربية منذ تأسيس الحزبية العربية ، لتنتهي حقبة القومية الأيديولوجية بنهاية كارثية أسقطت كل معاقل الدولة العراقية بإحتلال المنظومة العالمية للعراق بقيادة الولايات المتحدة الأميريكية عام ٢٠٠٣ م[٢١] هذه المقدمة للتيارات السياسية الشمولية في العراق ما بعد الحكم الملكي كانت كفيلة لتوصيف آلية مسيرة الثقافة والمثقفين في ظل نظام فرض سلطته الفكرية وممارساته الثقافية من خلال وسائل الإعلام الرسمية وشبه الرسمية ، فحلت ثقافة الإقصاء والتدمير والحكم الفردي وإفتعال الحروب العبثية محل التعايش وقبول الآخر تدفعها الميول الأيديولوجية للتمثل بالفاشية العالمية في الشرق والغرب (فإن أيديولوجية البعث توازي وبصورة كبيرة الإشتراكية القومية والفاشية الإيطالية ، وعلى مستوى الأفعال لا تقل عنهما وحشية وتطرفاً)[٢٢] فقد إستولت السلطة الشمولية لحزب البعث كإطار لديكتاتورية متفردة على كل مفاصل قطاع الثقافة والفنون ووسائل والصحافة والطباعة ، وأخضعت الفنان العراقي لنظام صارم حدد حريته بما يتوافق مع الأيديولوجية المتفردة إلمستبدة , فدخل الرسم مرحلة جديدة تتوافق مع فن الرسم السلطوي العالمي إن لم يكن قد تفوق عليه سلطة وإستبداداً وشمولية ، فدخل الرسم العراقي المعاصر في مؤسسات السلطة بمنعطفات جعله لم يأخذ مساحته العالمية الكبيرة على الرغم من مساحته الفاعلة خلال ستينيات القرن العشرين بداية نشوء المؤسسة السلطوية الشمولية ، فقد عرفت الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة ولا سيما فن الرسم بالتطور الملحوظ عبر تجارب الرسامين العراقيين التي توازي تجارب البلدان الغربية ، وظهور العديد من أساليب الرسم ، فضلا عن الجماعات الفنية مثل (جماعة المجددين ١٩٦٥ م , والرؤية الجديدة ١٩٦٩ م , اللتين ضمتا أفضل رسامي العقد , وبحراك فني كثيف إلى الدرجة التي نقلت إبداعاتهم إلى واجهة المشهد التشكيلي العراقي , ومن ثم العربي)[٢٣] ولكن البعثية الشمولية جيرت كل ذلك المنجز الكبير للرسم العراقي إلى مؤسسات السلطة الحزبية ، وحولت الرسام ما بين موال نفعي ومعاد مقموع , فلم يعد بعض الفنانين يتمتعون بحرية في رؤيتهم وخطابهم الإبداعي ، وإنما أصبحوا تابعين للسلطة ، وكل ذلك ألقى بظلاله سلباً على واقع الرسم العراقي ، إذ فرضت السلطة موضوعات فنية وتعبوية وتوثيقية معينة للعرض في معارض الدولة وبما يخدم توجهات السلطة وحزبها وأيديولوجيتها الشمولية للقائد المتفرد , وأخذت بتني ودعم بعض الرسامين وتفضيل منتجهم الفني بطريقة لتغذية وتنمية الأصوات التي تسير في فلك السلطة , يقابله إسكات الآخرين ومصادرة أو تهميش منجزهم كقيمة جمالية فكرية ، إلا أن ذلك الضغط السلطوي لم يضع الرسام العراقي المعاصر تحت طائلة الركود الفني ، فسعى للبحث عن وسائل تقنية ورمزية لتغيير أساليبه الفنية كاللجوء إلى أساليب التجريد في الرسم كمتنفس للفنان من الرقابة السياسية ، فتغيرت المفاهيم الفكرية التي تتناول الموضوع في الرسم العراقي من حيث دوره في الحياة العامة ومهارة الفنان في تعبئة أعماله فكرياً ، لا سيما أن الرسام العراقي لا يمكنه أن يبقى في عزله عن واقعه السياسي وغالباً ما يواجه مسؤولية أخلاقية لأن يدلي برأيه في الوضع السياسي لوطنه , وقد تجلت بعض الشواهد لعدد من الفنانين ضمن مشهدية التشكيل العراقي الستيني توضح طبيعة الرفض الذي يمارسه الرسام لنيل حريته ، ولعل مجموعته (ملحمة الشهيد) للفنان الراحل (كاظم حيدر) قد شكلت إستمراراً منطقيا لروح ذلك العصر ، الذي كانت فيه الحداثة تنادي بشعارات بارزة كالحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية ، فكانت ملحمة الشهيد المؤشر الواضح على تحدي الفنان

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

السلطة في الرسم العراقي المعاصر ، مستوحياً واقعة كربلاء وتراكم تفاصيلها العقائدية والطقوسية في ذهنية المجتمع العراقي ، بمعرض في منتصف الستينيات من القرن العشرين أطلق عليه ملحمة الشهيد ، فلم يكثر الفنان (كاظم حيدر) في التفاصيل , لكن التفاصيل التي إختارها جردها من واقعيتها ليفسح لإلهامه مجالاً أرحب للتعبير كفنان رافض لكل أشكال التسلط والإستبداد , لا سيما وإنه إستلهم مادة تثير الكثير من الحساسية لدى السلطات , وتعتبر صرخة إحتجاجية على الظلم , فأدبيات البعث ونظرته إلى الشعائر الحسينية تنطلق من نظرة شمولية قومية فقد ورد في منهاجه المركزي أن الإنتماءات المذهبية (تعمل على تقسيم وحدة الصف الوطني بالفعل الطائفي المقصود وبرد الفعل المعاكس وإيجاد دوائر إجتماعية ينتهي في حدودها المصلحة الوطنية والقومية وتعتبر دائرتها هي الأساس وصورت رسوم الفنان الراحل (محمود صبري) الإستبداد بأسلوب درامي تعبيري صورت حالة الوهن المجتمعي والسياسي الذي أطر الدولة العراقية بعد السلطة القمعية الشمولية ، فقد غلبت التراجيديا في لوحات (صبري) مع وضوح التشخيص الصرف تحت ما يسمى بالواقعية التعبيرية ، لا سيما أن الفنان إلتقت أسلوبيته ومنظوره الفكري مع التكعيبية والتجريدية فيما بعد (مدارس الحداثة)[٢٤] ولذا بانت طروحاته ضد منظومة الإستلاب والإستبداد بتصوير البؤس المجتمعي عبر الخط واللون ، فالخطوط منكسرة حادة تنبئ بمضمر من الشقاء الأعنف ، واللون (الأحمر والأسود والأبيض) برماديتها وعتمتها تنبئ بما هو مضمر بعد المرئي ، فالإعتقال والإضطهاد تعد اهم ملامح السلطة الإستبدادية والشمولية عبر آلات التعذيب كالمشانق ، فضلاً عن الإنكسار الذي صوره الفنان في الشخصيات (رجل منكسر ، كفل مذعور ، إمراة باكية ...) كلها مصورات لمجتمع يعاني سلطة قمعية ، فضلاً عن القابلية الإبداعية في الإختزال باللون والخط الذي توصل إليه الفنان وقد آله إلى منطقة التجريد عبر نظرية واقعية الكم (بتعامل اللون والخط ومع النظرية الذرية فيزياوياً) التي نظر لها ضمن العديد من أعماله اللاحقة وشكلت نهاية عقد الستينيات ذروة صراع تألق حركة الرسم مع السلطة العراقية حينما بدأ يتصاعد الضغط السياسي على المؤسسات الثقافية , فكان الصراع محتدماً بين حزب السلطة والقوى التحررية , فظهور الرسم الثوري المتحرر عبر مؤسسات أيديولوجية كانت فاعلة في الساحة الحزبية العراقية كالحزب الشيوعي العراقي ١٩٣٤ م ، إذ أنتج هذا الحزب اليساري عدد من الرسامين الكبار ضمن توجه الماركسية ، وبعضهم شخصيات غير مؤدلجة لكن البعد السياسي لم يكن غائباً عن منجزاتهم في الرسم ، وبشكل عام إنبرى عدد من الفنانين ومنهم الرسام (محمد مهر الدين ١٩٣٨ م) الذي إنماز بطرح إتجاه جديد في الرسم إمتزجت خلاله جماليات الرسم بالخطاب السياسي المباشر وبطريقة لم يكن قد ألفها الفن العراقي كموقف إدانة وإحتجاج على ممارسات الأنظمة القومية السياسية والبعثية الشمولية (لقد إنفرد محمد مهر الدين عن سواه في تصعيد نبرة الإدانة والإصلاح في خطابه الفني ، ومن هناك بث رسائله الجمالية منذراً بالعواقب الوخيمة والخطر الداهم)[٢٥] فتصدى الفنان (مهر الدين) لقضية الحرية وهي مسألة تثير حفيظة أي سلطة إستبدادية مهما تعددت جغرافيتها , فبتناوله لموضوع الناشطة المدنية الأميركية (أنجيلا ديفز) عام١٩٧٣م والمعتقلة في أحد السجون الأميركية ، إرتقى الفنان (مهر الدين)





محمود صبري

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بهذا العمل ليضيف له بعداً إنسانياً شاملاً تجاوز به حدود الزمان والمكان ، فكان بحق مثقفاً تجاوز محليته من خلال الإحساس بالمصير المشترك , يقول الناقد (عادل كامل) عن لوحة (إنجلا) الذي تصدى الفنان لأهم المشكلات الفكرية الأزلية بشكل مبكر ، وهي قضية الحرية ، ومن خلال غيابها إلتقط فكرة التميز العنصري والقمع الإنساني بتشييده جمالياً ... وهذا ما عمق فكرة الحرية المطلقة التي تم تعزيزها من خلال تعدد الشفرات والدلالات الرمزية التي بثتها هذه الرسالة الجمالية ، تلا لوحة (إنجلا) لوحات (غريب هذا العالم وتصريح بالقتل) وغيرها من الأعمال الفنية التي سجلت إدانة وإنتقاد للحاكم المستبد . في الجانب الآخر كانت سلطة البعث الثقافية تقدم الإغراءات لكل رسام يمنح ولاءه للسلطة وتوظيف منجزه الفني كواجهة ثقافية للنظام ، حتى أصبح هناك رسامون متخصصون في رسم صور(رمز السلطة) كظاهرة ميزت الرسم العراقي ورفض طلب رسم لوحة لرمز السلطة , هو دعوة للتغييب في السجون المعتقلات ، بل وربما الموت .وفي الجانب الآخر صور الفنان (فيصل لعيبي) سلطة القمع والإستبداد بأسلوب مغاير عن المألوف ، وإن كان ضمن أسلوبيته المعتادة مع بعض الإزاحات الجمالية والشكلية ، عبر مشهدية الشهيد الذي يعد صورة لإستبداد ، قد يصور بأنه صورة لتضحية من أجل هدف سام في بعض مفاصله ، لكنه في الجانب الآخر يشكل الشهيد ضحية لإستبداد وقمع سلطوي ، لذا صور الشهيد بحالة مزدوجة ما بين التقديس العقائدي والإدانة لحالة الإستلاب ، وهو في كلا الحالتين يعد حالة محترمة للشهيد المضحي والمقهور ، ولعل من أسلوب الفنان (لعيبي) أن صور الوجوه بالعودة إلى مرجعيتها في الموروث الحضاري العراقي القديم عبر إزاحة شكلية ، فلم يظهر الجانب المأساوي فحسب ، إنما ظهر الجانب المبهج لصورة الشهيد ، فعمد إلى تغطية رأس الشهيد بسعف نخلة وورود وفاكهة ،بمرجعية عقائدية إسلامية ، كما عمد إلى تصوير الرؤوس المشيعين وكأنها رؤوس تماثيل جامدة مشيراً إلى حالة الرفض[٢٦]

النتائج

١.صور الرسم العراقي المعاصر صور الإستبداد بأساليب متنوعة تراوحت ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية .

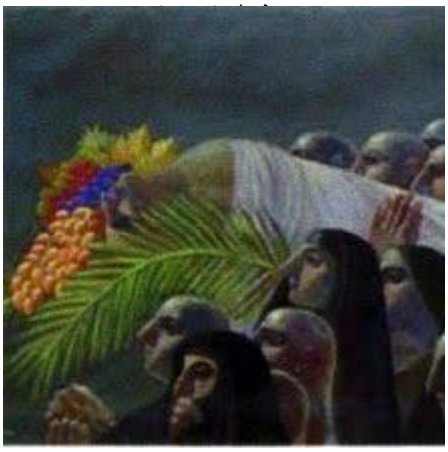
٢.لم يصور الرسام العراقي المعاصر صور الإستبداد السياسي بطريقة مباشرة بفعل المنظومة السياسية الحاكمة ذات التوجه الشمولي التسلطي والديكتاتورية .

٣.لم يتجاوز الرسام العراقي المعطى الجمالي في اللوحة التي تصور الإستبداد السياسي .

٤.صور الرسام العراقي الرمز الشمولي بحسب العصر الذي تسلطت فيه المنظومة السياسية بفعل التغاير المنهجي للأيديولوجيا التي تحرك السياسة التسلطية آنذاك .

٥.لم يكن الرسام مخيراً في تصوير السلطة الشمولية ، بل فرض عليه ذلك تجنباً للمساءلة والعقوبة ، لذا إشتغل البعض على هذا السياق ، في حين تخلص الآخر من هذه الإشكالية ليتجه نحو أساليب أخرى متوخياً البناء الجمالي بعيداً عن المسار السياسي المحض .

شكل (٢٠)



فيصل لعيبي

أحالات البحث

[١] _ إبراهيم أنيس وآخرون ، **المعجم الوسيط** ، الجزء الأول ، مادة بدد ص٤٢

[٢] _ **الموسوعة الفلسفية العربية** ، المجلد الأول , معهد النماء العربي ، مكتبة مؤمن قريش ، ط ١ , لبنان ، ١٩٨٦ ، ص٥٣

[٣] _ إمام عبد الفتاح إمام , **الطاغية** , مكتبة مدبولي , القاهرة , ١٩٩٧ , ص١١١ .

[٤] _ المنصوري . عبد النوري , **تاريخ الفكر السياسي** ، كلية الحقوق والعلوم السياسية , جامعة بوضياف , قسم العلوم السياسية , ٢٠٢٠ , ص ١٤٢

[٥] _ ميكافيلي . نيكولو , **الأمير** , ترجمة أكرم مؤمن , مكتبة إبن سينا , القاهرة , ٢٠٠٤ , ص٧٨ .

[٦] _ ميكافيلي . نيكولو , **الأمير** ، **مصدرسابق** ، ص٦١ .

[٧] _ هوبز . توماس , **الليفياثان . الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة** , ترجمة ديانا حرب وبشرى صعب , هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث , ٢٠١١ , ص ٢١٠

[٨] _ **المصدرنفسه** , ص ٢١٧ .

[٩] _ أفلاطون , **جمهورية أفلاطون** , دراسة وترجمة فؤاد زكريا , دار الوفاء لدينا الطبع والنشر , جمهورية مصر العربية , ٢٠٠٣ , ص ٨٧ .

[١٠] _ الطعان . عبد الرضا حسين وآخرون , **إشكالية السلطة في تأملات العقل الغربي عبر العصور** , من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العراقية , وزارة الثقافة , ط ١ ، العراق - بغداد , ٢٠١٣ , ص ٢٨٣ .

[١١] _ قاسم حسين صالح , **إشكالية السلطة والدين في العالم العربي " تحليل سيكو بولتيك "** , الدار العربية للعلوم ناشرون , ٢٠١٧ , ص ٢٨٤ .

[١٢] _ معن زيادة ، **الموسوعة الفلسفية العربية** , المجلد الثاني – القسم الثاني , مكتبة مؤمن قريش , ط١ , ١٩٨٨, ص ١١٥٥

[١٣] _مروة خليل مصطفى , **القدرة التفسيرية للنظرية الليبرالية في عالم متغير " دراسة تقويمية "** , كلية الدراسات الإقتصادية والعلوم السياسية جامعة الإسكندرية ، ص ١٦٦ .

[١٤] _ عمرو عادلي , **أفول الأيديولوجيا , الأطر النظرية لتطور النماذج التنموية بعد الثورات** , ملحق إتجاهات نظرية , السياسة الدولية , العدد ١٩١ , يناير / ٢٠١٣ , المجلد (٤٨) , ص ٧٠ .

[١٥] _ شهريار . زرشناس , **الليبرالية** , ترجمة حسن الصراف , سلسلة مصطلحات معاصرة (٦) العتبة العباسية المقدسة , المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية , ٢٠١٧ / ١٤٣٩ , ص ١٤ .

[١٦] _ الكواكبي . عبد الرحمن , **طبائع الإستبداد ومصارع العباد** , تقديم أسعد السحمراني , دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠٠٦ , ص١٧ .

[١٧] _ **الكواكبي . عبد الرحمن , طبائع الإستبداد ومصارع العباد ، مصدرسابق** ، ص ٣٦ .

[١٨] _ الرحالة العربي , **طبائع الإستبداد الجديد** , الدار العربية للعلوم ناشرون , بيروت – لبنان , ٢٠١٩ , ص٨٤.

[١٩] _ كاظم حبيب , الجمهورية - الحوار المتمدن-العدد: ٤٣٥٣ - ٢٠١٤ / ٢ / ٢ , .https://www.ahewar

[٢٠] _ عضيد داويشه , **العراق تاريخ سياسي العراق من الإستقلال إلى الإحتلال** , ترجمة سامر طالب , مركز الرافدين للحوار , لبنان ، ٢٠١٩ , ص ٢٢٦

[٢١] _ عضيد داويشه , **العراق تاريخ سياسي العراق من الإستقلال إلى الإحتلال ، المصدرالسابق** , ص ٢٣١

[٢٢] _ البيرت عيسى , **قراءة البعث للفاشية التاريخية** , ترجمة . خالد مجيد فرج , ٢٠٢٠ , ص ١٠

[٢٣] _ عاصم عبد الأمير, **ذاكرة الثمانينيات** , دائرة الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ٢٠١٢ , ص ٤٩

[٢٤] _ أزهر داخل محسن ، **الفكر والتشكيل في رسوم محمود صبري من الو اقعية التعبيرية إلى و اقعية الكم ، دراسات في التشكيل المعاصر** ، دار أمجد للنشر والتوزيع ، ط ١ ، المملكة الأرنية الهاشمية ، ٢٠١٩ ، ص ٤٢

[٢٥] _ عاصم عبد الامير ، **ذاكرة الثمانينات ، مصدرسابق** ، ص ٥٥

[٢٦] _ المظفر . بان محمد علي ، **ثنائية الحضوروالغياب في رسوم فناني البصرة** ، مجلة فنون البصرة ، العدد ٢٣ ، السنة ٢٠٢٢ ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ص ١٤٤

المصادر

- القرآن الكريم

الموسوعات والقواميس والمعاجم

٢. إبراهيم أنيس وآخرون ، **المعجم الوسيط** ، الجزء الأول ، مادة بدد

٣. معن زيادة ، **الموسوعة الفلسفية العربية** , المجلد الثاني – القسم الثاني , مكتبة مؤمن قريش , ط١ , ١٩٨٨

٤. **الموسوعة الفلسفية العربية** ، المجلد الأول , معهد النماء العربي ، مكتبة مؤمن قريش ، ط ١ , لبنان ، ١٩٨٦

المصادر باللغة العربية

٥. أزهر داخل محسن ، **الفكر والتشكيل في رسوم محمود صبري من الو اقعية التعبيرية إلى و اقعية الكم ، دراسات في التشكيل المعاصر** ، دار أمجد للنشر والتوزيع ، ط ١ ، المملكة الأرنية الهاشمية ، ٢٠١٩

٦. إمام عبد الفتاح إمام , **الطاغية** , مكتبة مدبولي , القاهرة , ١٩٩٧

٧. أفلاطون , **جمهورية أفلاطون** , دراسة وترجمة فؤاد زكريا , دار الوفاء لدينا الطبع والنشر , جمهورية مصر العربية , ٢٠٠٣

٨. داويشة . عضيد , **العراق تاريخ سياسي العراق من الإستقلال إلى الإحتلال** , ترجمة سامر طالب , مركز الرافدين للحوار , لبنان ، ٢٠١٩

٩. الرحالة العربي , **طبائع الإستبداد الجديد** , الدار العربية للعلوم ناشرون , بيروت – لبنان , ٢٠١٩

١٠. شهريار . زرشناس , **الليبرالية** , ترجمة حسن الصراف , سلسلة مصطلحات معاصرة (٦) العتبة العباسية المقدسة , المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية , ٢٠١٧ / ١٤٣٩

١١. عاصم عبد الأمير, **ذاكرة الثمانينيات** , دائرة الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ٢٠١٢

١٢. عمرو عادلي , **أفول الأيديولوجيا , الأطر النظرية لتطور النماذج التنموية بعد الثورات** , ملحق إتجاهات نظرية , السياسة الدولية , العدد ١٩١ , يناير / ٢٠١٣ , المجلد (٤٨)

١٣. الطعان . عبد الرضا حسين وآخرون , **إشكالية السلطة في تأملات العقل الغربي عبر العصور** , من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العراقية , وزارة الثقافة , ط ١ ، العراق - بغداد , ٢٠١٣ف . د. كلينجندر, **الماركسية والفن الحديث . مدخل إلى الو اقعية الإشتراكية** , ترجمة إبراهيم فتحي , المكتبة التقدمية , عيون , ط٢, الدار البيضاء, ١٩٨٩

١٤. قاسم حسين صالح , **إشكالية السلطة والدين في العالم العربي " تحليل سيكو بولتيك "** , الدار العربية للعلوم ناشرون , ٢٠١٧

١٥. الكواكبي . عبد الرحمن , **طبائع الإستبداد ومصارع العباد** , تقديم أسعد السحمراني , دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠٠٦

١٦. مروة خليل مصطفى , **القدرة التفسيرية للنظرية الليبرالية في عالم متغير" دراسة تقويمية "** , كلية الدراسات الإقتصادية والعلوم السياسية جامعة الإسكندرية

١٧. المنصوري . عبد النوري , **تاريخ الفكر السياسي** ، كلية الحقوق والعلوم السياسية , جامعة بوضياف , قسم العلوم السياسية , ٢٠٢٠

١٨. ميكافيلي . نيكولو , **الأمير** , ترجمة أكرم مؤمن , مكتبة إبن سينا , القاهرة , ٢٠٠٤

١٩. هوبز . توماس , **الليفياثان . الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة** , ترجمة ديانا حرب وبشرى صعب , هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث , ٢٠١١

النشرات الدوريات والمجلات

٢٠. المظفر . بان محمد علي ، **ثنائية الحضور والغياب في رسوم فناني البصرة** ، مجلة فنون البصرة ، العدد ٢٣ ، السنة ٢٠٢٢ ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة .

المو اقع الإليكترونية

٢١. ديفز .أنجيلا ديفز https://upwikiar.top/wiki/Angela_Davis upwikiar.top

٢٢. كاظم حبيب , الجمهورية - الحوار المتمدن-العدد: ٤٣٥٣ - ٢٠١٤ / ٢ / ٢ , https://www.ahewar.

تمثلات الخوارق الفنية في الحضارات القديمة
(ظاهرة وسائل النقل انموذجاً)

افراح خيرالله لفتة
أ. م. د ياسين وامي ناصر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

يناقش البحث الحالي اشكالية تعدد التفسيرات الفنية وفق اعتماد مبدأ الكثرة النوعية والكمية المتمثلة بأغلب فنون الحضارات القديمة والتي تحدد اطاراً عاماً لجميع مناحي الحياة في تلك الفترة، في حين تنبري قلة اخرى لترسل تفسيرات تتناقض مع الاولى، لاسيما الاثار الفنية المطابقة لوسائل النقل المعاصرة، وقد احتوى البحث على اربعة فصول، اختص الفصل اولا تعريفاً بمشكلة البحث والتي تحددت بالتساؤل : ((ما التأويلات الممكنة لظاهرة وسائل النقل في الحضارات القديمة والتي تجعل منها خارقة لسياق المعتاد الفني؟))، واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وتحديد اهم المصطلحات الواردة في البحث، كما تضمن الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة، مبحثين تم تديدهما وفق ما يعتري البحث من مقتضيات توافقت مع هدف وحدود البحث، اذ عنى الاول بدراسة **القراءة الجمالية السائدة لظاهرة وسائل النقل** فيما تمثل المبحث الثاني بالقراءة **الجمالية وفق الادلة الاسنادية الجديدة**، وضم الفصل الثالث اجراءات واختيار عينة بحث بصورة قصدية اما الفصل الرابع فقد تضمن استعراضاً لأهم النتائج المتمخضة عن البحث الحالي.

الكلمات المفتاحية: الخوارق، كويمبا، معبد ابيدوس، الدبابة الاشورية

الفصل الاول

الاطار العام للبحث

مشكلة البحث: تتمثل في فنون الحضارات القديمة العديد من الشواهد التي ترسل خطابات بصرية تصور هوية تلك الحضارات، وتفاصيلها والسياق العام لنطاق تطورها، ووفق ذلك تم تحديد فكرة نموذجية عن مدى امكانيات سكان تلك الحضارات ومدى تطورهم الفكري والتقني، لاسيما مع ظهور العديد من الدلائل التي توضح اطار محدد لمستوى وسائل التنقل فيها، والتي تعتمد اساساً على التجول مشياً او ركوباً ومع تقدم التجريب الخبراتي والتقني، وفي اقصى امكانيات تطوره انزاح ليشمل العربات المسحوبة بالحيوانات كمستوى ابعد من تطور وسائل النقل، وهو ما يتم تصويره في العديد من المنجزات الفنية القديمة، في حين تبرز اثار وقطع فنية اخرى كدلائل تمثل انفتاحاً بالتفسيرات الفنية وتخرق وفاق المعتاد لتتعارض مع نظم التفسير المتبعة وتشذ عن حدودها وتتمثل بظاهرة وسائل النقل، ولاجل التعرف عليها والبحث في القراءات التأويلية المحيطة بهذه الظاهرة، حدد الباحثة تساؤل مشكلة بحثها بالاتي : ((ما التأويلات الممكنة لظاهرة وسائل النقل في الحضارات القديمة والتي تجعل منها خارقة لسياق المعتاد الفني؟))

هدف البحث: التعرف على ظاهرة وسائل النقل الخارقة فنياً لسياق الحضارات القديمة

اهمية البحث والحاجة اليه: التعرف على ماوراء الظاهر، والحفر عميقاً في القراءة الجديدة بالاعتماد على الادلة الاسنادية.

تحديد المصطلحات:

تمثلات: تمثل (لغة): مقترب من التناظروالتشابه، اويدل على مناظرة الشيء بالشيء (Faris، ١٩٩٩).

تمثلات : تمثل (اصطلاحاً): عرفه جميل صليبا بكونه ، تمثل، مثل الشيء بالشيء: سواه وشبهه به وجعله على مثاله، فالتمثيل هو التصويروالتشبيه (Saliba، ١٩٨٢).

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تمثلات-تمثل (اجرائياً): هو انطباع صفة ما في الشيء، وتجسدها من خلاله بصفة مرادفه له.

الخوارق(لغةً): "هو ما خالف العادة، وهو معجز ان قارن التحدي (others، ١٩٨٩)

الخوارق(اصطلاحاً): "هي تلك الظواهر الجارية خارج حدود الامكان البشري عادة، او هي تلك الامور التي تجري خلاف السنن الكونية المعهودة" (aldiyn، ١٩٨٨)

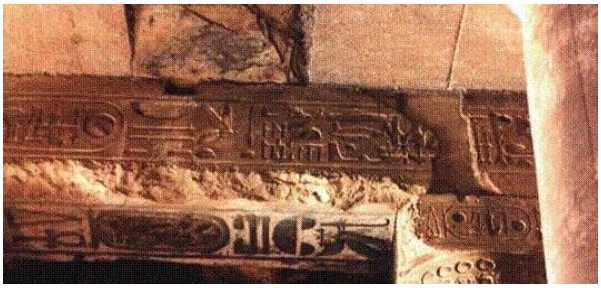
الخوارق(اجرائياً): كل حدث او تمثل حسي خارج مسار الانساق ولا يمكن تبريره وفق الاطر العلمية، ولذلك يتجاوز مبدأ العلية ويكون حدثاً متفرداً.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول // القراءة الجمالية السائدة لظاهرة وسائل النقل

تعد ظاهرة الأعمال الفنية المطابقة شكلياً لهيئة وسائل النقل خوارقاً لنظام وسائل النقل في الحضارات القديمة، اذ تشخص عدة نماذج فنية في متاحف متعددة حول العالم، وتشترك مفرداتها المتنوعة بتكويناتٍ شكلية مقاربة لوسائل النقل المعاصرة ذات القدرة العالية من ناحية السرعة والارتفاع فضلاً عن مواصفات اخرى سواء كانت جوية ام ارضية ام بحرية، وقد يكون بعضها مزوداً بوسائل للدفاع او الصد. اذ تقدم التفسيرات التاريخية عادة لهذه النماذج بمختلف اشكالها بكونها فناً تزيينياً، ترجح مضامينه بين التوثيق للانتصارات او بعدها العاباً او تمائم تستخدم كوسيلة للحماية، في حين تفسر اخرى بكونها اشكالاً حدثت عرضياً وبصورة غير قصدية، وفق عامل الصدفة كما في تأويل النظرية المركزية الاكاديمية للمنحوتاتِ الفنية الغائرةِ التي نقشت على الأفريز العلوي لهو معبد ابيدوس في منطقة سوهاج في مصر **(الشكل١)**، والتي تتجمع لتمثل عدة اشكال مقاربة بهيأتها لآلات معاصرة بين طائرات والغواصات. اذ يصدر الوسط الاكاديمي وسلطة



الشكل ١- افريز على جدار المدخل الاول لمعبد ابيدوس مصر - سوهاج

الشكل ٢-مخطط يوضح نظرية تداخل نصوص الكتابة

التأريخ تأويلاً يرجح ظهور هذه المنحوتات كناتج حدث تلقائياً وبصورة غير مقصودة من تداخل نصين من الكتابة الهيروغليفية احدها خاص

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بلقب الملك (سيتي الاول) (ضارب الاقواس التسعة) ويفترض انه قام بتدوينه عند شروعه ببناء المعبد، وحين وفاته عمد ابنه الملك (رمسيس الثاني) بعد عدة سنوات الى استكمال ما تبقى من بناء في المعبد و تدوين لقبه (الذي يحمي مصر، وهازم البلاد الاجنبية) فوق لقب ابيه (shaeban)، يوضح **الشكل (٢)** تفاصيل هذا التأويل الذي يدعمه الوسط الاكاديمي اكثر من سواه، كما تم اضافة شروح توضيحية قرب هذه المنحوتات الفنية في معبد ابيدوس ليتمكن السائح والمهتم بالفنون الخارقة للمعتاد من الاطلاع عليها. من ثم فان ظاهرة وسائل النقل في معبد ابيدوس المصري تم تفسيرها بكونها فن وظيفي يرسل خطاباً مباشراً غايته التوثيق عبر تفعيل جانب الخط واللغة وادماجهما بمضامين متباينة لتنتج لاحقاً اشكالاً تعاضدت بتقارب ملحوظ من عناصر تعارف على وجودها في ازمنة معاصرة بمحض الصدفة.تؤول المنحوتات الفنية المتمثلة بظواهر مشابهة لوسائل النقل ايضاً بكونها فنون تزيينية، وفقاً للنظرية المركزية وخبراء الاثار والباحثين لذلك يهيمن اتجاه الفكر النمطي لإرجاع مضمون هذه الفنون لكونها نفعية بالأساس، كما في طائرات حضارة المايا الذهبية التي عثر عليها في كولومبيا وتعرف باسم (طائرات كويمبا) ويقدر عددها بما يفوق المئة، الا ان اغلبها يمثل اشكالاً لحشرات وطيور، و بينها (١٢ إنموذجاً) تبدو بهيئة شكلية مقاربة للطائرات **(الشكل٣)**، وتفسرها النظرية التاريخية المتمركزة بكونها تمائم يلبسها زعماء المايا وكبار كهنتها كقلائد، كما وتقدمت دراسة لباحثين بانها ليست طائرات بل هي تمثيل لأحد انواع اسماك السلور(wado, 2017) **(الشكل٤)**.

الشكل ٣- الطائرات الذهبية-كولومبيا

الشكل ٤- سمكة السلور

ويستند هذا التفسير للكم الاكبر من الفنون المعثورة الذهبية المطابقة للعديد من الاشكال الحيوانية كالزواحف والاسماك والطيور، كما في **الاشكال (٥، ٦، ٧)**

الشكل ٥- شكل ضفدع كويمبا

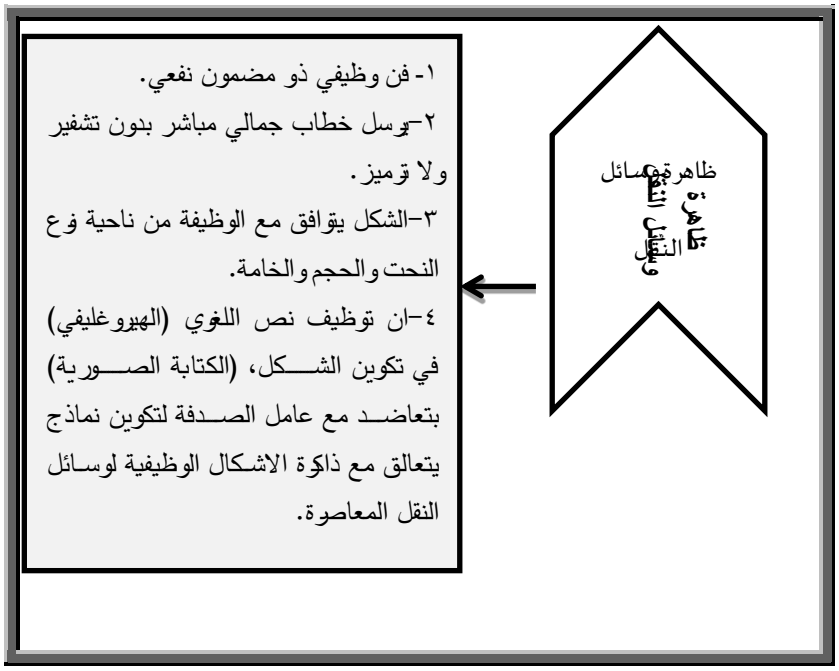
الشكل ٦- شكل سمكة كويمبا

الشكل ٧- شكل سمكة كويمبا

ان الظاهرة الفنية (وسائل النقل) منجزات فنية ذات مضمون وظيفي، وتعتمد اشكالها دلالات مباشرة تبتعد عن الترميز والتشفير، وتقترب من التصريح بموضوعها ومعناها، لذا وظيفتها نفعية وفق ما يتناسب مع غاية انجاز الفنان لها، وبذلك تكون طبقة القراءة الجمالية مع النظرية المركزية سطحية كون هذه الفنون تتميز بعدة صفات لتبيان ذلك الهدف، فتكون تفاصيل الشكل اما معبرة عن خطاب جمالي مباشر يتغنى بأمجاد الملوك والجانب العسكري للحضارة كما في الدبابة الاشورية، في حين يتصاغر حجم نماذجاً اخرى لأجل اداء وظيفتها

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

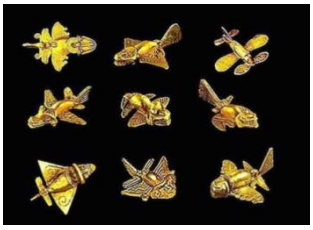
الجمالية والنفعية ذات الوقت، كما في الطائرات الذهبية صـغيرة الحجم، لكونها تمائم يتم ارتدائها في اعناق الزعماء بهيأة قلادة يتضـح في **(المخطط١)**



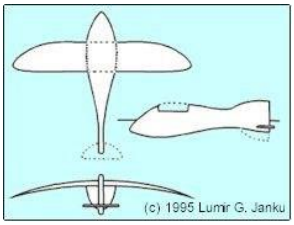
المبحث الثاني // القراءة الجمالية وفق الادلة الاسنادية الجديدة

تفترض نظرية التحليل المركزية المستندة لأحكام المنطق والأدلة الأثرية الى نظام معين لطرق التنقل في الحضارات القديمة، والذي استلزم ردحاً طويلاً من التنقل مشياً وركوباً للحيوانات للوصول الى اعلى مستويات تطوره بما يتناسب مع هوية تلك الحضارات ومقدار تطورها، والمتمثل باختراع العجلات و العربات والسفن صغيرة الحجم المستخدمة للتنقل في الانهار، لذلك تستبعد ان تكون النماذج المتمثلة بظاهرة وسائل التنقل هي بالفعل كذلك، او على الاقل فن معبر عن مضمونها، على اعتبار ان الوسيلة تتخذ افضل خيار للهيئة الشكلية لتحقيق الغاية المتوخاة منها، ووفق ذلك تعد النظرية المركزية لتفسير التأريخ جميع الاعمال الفنية المقاربة شكلياً لوسائل النقل بكونها فنون نفعية وتزينية وتفترض حدوث بعضها بفعل المصادفة، في حين يبدو ذلك غير مقبولاً لدى البحث والاستعانة بالادلة الجمعية في عمق الماضي ومحاولة تحديد العديد من الظواهر في مختلف الحضارات، لتختفي البديهية التي رافقت هذه النظرية كذريعة لتحييد النظريات المهمشة، ولدى نقض النظرية المركزية واستبعاد مطلقية تأويلها ستتقدم النسبية نتيجة لكون ظاهرة وسائل النقل الفنية خارقة من ناحية العلم.تعد الطائرات الذهبية (كوامبيا) المعروضة في متحف ديل اورو في كولومبيا خارقاً فنياً للمعتاد وفق النظام العلمي، اذ تمثل اعمالاً فنية تتناسب قياساتها وابعادها مع النسب الرياضية والهندسية التي تسمح للآلات بالطيران، وثبت ذلك عند صنع انموذج اكبر مطابق في القياسات للآصل، وتمكن هذا الانموذج من الطيران **(الشكل٨، ٩، ١٠)**.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



الشكل ٨- الطائرات الذهبية كولومبيا



الشكل ٩- مخطط يوضح قياسات الطائرة الذهبية

الشكل ١٠- صورة توضح اجراء اختبارات الطيران

اذ اثبت المهندسان الالمانيان (بيتر بيلتينج وكونراد لوبيرز) ان نسب الاعمال الفنية المتمثلة بالطائرات الذهبية مناسبة جداً ومتسقة من الناحية الديناميكية التي تسمح لها بالتوازن والطيران، وهي بذلك تعدل خارقاً للمعتاد اذ تبرهن على ما يتعارض وتسلسل التطور التاريخي لمحاولات الطيران ومن بعدها في عام ١٧٨٣م صنع جاك شارل آلة تخفف وزن الانسان لأجل محاولة الطيران، وفي عام ١٩٠٣م حقق الاخوة رايت اطول مدة للطيران بطائرة شراعية ، وفي عام ١٩٠٩م تمكن لويس بليريو من عبور بحر المانش بواسطة طائرة وفي عام ١٩١٥م تم صناعة اول طائرة تتكون من المعدن كلياً، وفي عام ١٩٩٣م نجحت طارت اول طائرة بمحرك نفاث في المانيا (Al-Sakka).

اجراءات البحث

انموذج (١)

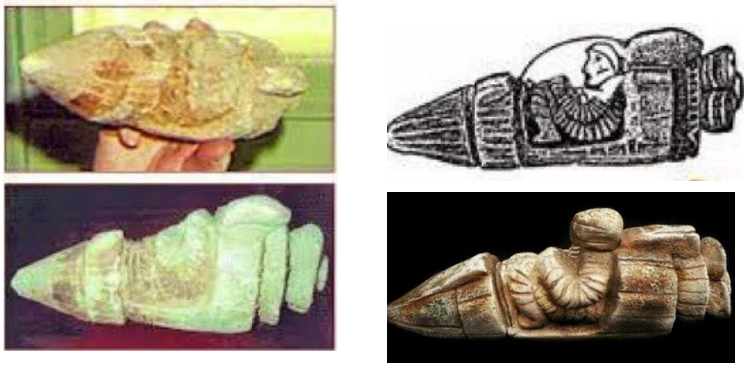
اسم النموذج	الصفة الفنية	العائدية
طائرات معبد ابيدوس	نحت غائر	الحضارة المصرية

التحليل:

ان ظاهرة الاعمال الفنية المقاربة لأشكال وسائل النقل المعاصرة خارقة لنظام التفسير المركزي، وذلك لتعددها وتنوع اشكالها في الموقع الواحد، اذ يتم نقض القراءة الاولية تلقائياً حين لا يقتصر على انموذج فردي، كما في الطائرات الذهبية مثلاً وكذلك الأعمال الفنية في (معبد ابيدوس) اذ تخرق التفسير والنظام المعتاد وذلك لترتيب اربعة نماذج مطابقة شكلياً لهيئة وسائل حركية معاصرة في ذات الافريز، ففي حال افتراض صدق التفسير المركزي وبراءة المدلولات المترتبة على دلالات شكل الطائرة مثلاً سيتنافى ذلك الافتراض وتضعف حجته عند مقارنة الاشكال الاخرى المتراصفة معه، لأن اتخاذ عامل الصدفة كذريعة لتفسير انموذج واحد قد يكون مقبولاً في جانب معين الا انه يتراجع في المصداقية لدى اتخاذه لتفسير اكثر من شكل في نفس الوقت الذي يوضح مقاربات الاشكال في (الانموذج١) مع وسائل نقل بعضها هجومية او دفاعية وتتنوع بين البرية والبحرية والجوية. فتجمع عدة اشكال ضمن عمل فني يعود لحضارة مصر القديمة وتتطابق مع الآت تعارف على اشكالها في الوقت الحاضر يعد عملاً فنياً خارقاً، اذ تتضح طائرة الهيلوكوبتر ونوع من الصحون الطائرة فضلاً عن غواصة بحرية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومركبة اخرى فد تكون مائية او جوية، وتجتمع هذه المفردات الفنية مع بعضها لترسل خطاباً متكاملاً ينقض الرفض والتهميش عبر تراكم الدلالات المتعددة في ذات المساحة بمثابة الاصرار لأجل ايصال المعنى.



(انموذج ٢)

اسم النموذج	الصفة الفنية	العائدية
السفينة الفضائية	نحت مجسم	حضارات آرارات - تركيا

التحليل

تمثل ظاهرة وسائل النقل اعمالاً فنية خارقة من ناحية المعتاد التقني المتداول الظهور في فنون الحضارات القديمة، ويمثل بعضها نماذجاً لخارق تقني من ناحية المضمون الظاهر في الشكل مع اندراج الخامة في خانة المعتاد لفنون تلك الحضارات (الحجر والطين) الا انها تمنح تفاصيلاً تعد خارقة من ناحية المعنى والفكرة التي تعد مجهولة في ذلك الحين، كما في **(انموذج٢)** المعروف باسم السفينة الفضائية، اذ عثر عليها في تركيا ويرجح الباحثون انتمائها لحضارة آرارات، اذ اهملت هذه القطعة الفنية الاثرية لعدم معرفة الباحثين لماهيتها، وبقيت معزولة في مخزن متحف اسطنبول، لغاية اكتشاف شبهها الكبير بالمركبات الفضائية من ناحية الشكل فضلاً عن جلوس الراكب بوضع القرفصاء، ويزداد الشك مع التفاصيل الكامنة في خلفية القطعة الفنية المتقارب شكلياً مع بعض انواع المحركات النفاثة ذات السرعات العالية .

(انموذج ٣)

اسم النموذج	الصفة الفنية	العائدية
الدبابة الآشورية	نحت بارز	الحضارة الآشورية- العراق

التحليل:

كما وتتمثل ظاهرة وسائل النقل عبر اعمال فنية تظهر دلائل تتنافى مع المنطق التفسيري وتتعارض مع سلسلة ترتيب المخترعات عبر التاريخ، كما في (الدبابة الاشورية) وهي جدارية بنحت الرليف البارز التي عثر عليها في خلال تنقيبات الجزء الشمالي الغربي من قصر النمرود شمال العراق، وتمثل مشهدا لحملة الجيش الاشوري امام احدى قلاع الاعداء، الا ان الخطاب المرسل عبر المنحوتات هو عربة مدرعة بعدة عجلات ومزودة بخرطوم طويل وفي جدارية اخرى تحمل عددا من الجنود، والخارق لنظام التفسير هو الدلالة على الحركة الذاتية، وذلك لعدم

تصوير طريقة حركتها، لاسيما ان تحريك العجلات يتم بفعل قوة اما دع الانسان او سحب الحيوانات ويظهر جلياً في العديد من فنون تلك الحقبة المرسومة والمنحوتة، كما وتمثل خارقاً من ناحية التشابه مع وسائل النقل من الدبابات المعاصرة.

النتائج

١-تصدر المعثورات الفنية حقائق توثيقية وفق مستوى معين يعد كل ما شذ عنها خارقاً.

٢-تنتفي الصدفة نتيجة لتعدد التكرار والتشابه لتمثيل وسائل النقل كما في معبد ابيدوس.

٣-يتعارف وفق التحليل السائد على ان فن الحضارات القديمة ذو توثيق مباشر بعيدا عن الترميز والتشفير، في حيت تظهر الدبابة الاشورية بدون قوة دافعة او ساحبة وهو ما يمنحها صفة الخارق الفني.

٤-تتمثل الخوارق الفنية في هيئة طائرات متناظرة الجانبين كما في كويمبا .

Al-Sakka, M. H. (n.d.). *Aviation Science Brief* (Vol. 1). Egypt: dar alkutub aleilmiat publishing.
.Baghdad, Iraq: aldaar alearabia .*What is Sufism* .(١٩٨٨) .amin eala' aldiyn
Beirut, Lebanon: Arab Organization for Culture and .(المجلد ١) *The basic Arabic dictionary* .(١٩٩٩) .Ibn Faris
.Education
.Beirut, Lebanon: dar alkutub .*Philosophical Lexicon* .(١٩٨٢) .Jamil Saliba
.Turkey: dar aldaewa .*intermediate dictionary* .(١٩٨٩) .Mostafa Ibrahim and others
shaeban, s. (n.d.). *Myths of the Pharaohs An attempt to break the most famous nonsense associated with the ancient Egyptians* (Vol. 1). Giza, Egypt: Noun for publication and distribution.
wado, S. (2017). *Takeuchi documents.* lulu.

تمثلات المقاومة الثقافية في التشكيل الفلسطيني المعاصر

شهد صباح مجيد
أ.د. عقيل صالح فيصل آل شاروخ
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

الملخص

تتقدم القضية الفلسطينية كدولة محتلة في عالمنا المعاصر جل القضايا الإنسانية عامة والعربية خاصة, فمنذ النكسة التي جعلت من أرض فلسطين العربية موطناً لجماعات متناثرة حول العالم لايجمعها سوى العقيدة ,تصارع فلسطين وجودها التاريخي العريق وروحها العربية من خلال ثقافتها التي تشكلت طوال التاريخ الفلسطيني المرتبط بالمنطقة العربية وما قدمته الجغرافية الفلسطينية بما تحوية من عوامل بيئية ودينية وحضارية كونت طبيعة المجتمع الفلسطيني كنتاج ثقافي لهذا البناء العريق والعميق الضارب في القدم , وتساهم الأرض الفلسطينية المقدسة بقداسة العقائد التي كانت القدس وفلسطين مسرحاً لاحداثها الدينية التي تجعلها بؤرة الأديان السماوية في تأسيس وتمكين أسم فلسطين ارضاً حاولت الطبقة الثقافية في فلسطين من مبدعيها استعمالها لأثبات وجود فلسطين , ولاسيما فنونها المتنوعة التي يتصدر الفن التشكيلي منها منصة مهمة تبعث من خلالها الفلسطينيون رسائلهم المقاومة للإحتلال , وجاء هذا البحث ليسلط الضوء اولا على طبيعة الثقافة الفلسطينية وقيمها وعناصرها المميزة ويرصد رصد فنونها لتلك الثقافة لتمكين الوجود الفلسطيني كنوع من المقاومة السلمية .

الكلمات المفتاحية (المقاومة , الثقافة الفلسطينية , التشكيل الفلسطيني)

المقاومة : لغة // عرفت المقاومة في اللغة من مصدر الفعل (قاوم) ,يقال قاوم الشعب المحتلين –أي واجههم وتصدى لهم معارضاً ومكافحاً, ويُقال قاوم الأغراء أي واجهه وصمد ولم يستسلم له , وأسم الفاعل (مقاوم) بكسر الواو وجمعة (مقاومون) وهم المناهضون لمحتل أو طاغية , والفعل المجرد للمقاومة (قام –يقوم- قوماً –قياماً) [i]

اصطلاحاً // المقاومة : هو إستخدام لكافة أشكال الأعمال المعبرة عن رفض الإحتلال , وضد النظام الفاسد الستبد وذلك بإتاحة إستخدام العمليات المسلحة للإضرار بالعدو وإنهاكه مادياً ومعنوياً, والإستخدام المعروف عربياً للمقاومة هو اللجوء للكفاح المسلح ضد القوى المحتلة .

اجرائياً // تمثل المقاومة هو العمل أو الإجراء المتخذ من قبل الفرد أو الجماعة فيكون عملاً جماعياً للتعبير عن الرفض للاستبداد والسلطة أو أي نظم جائر بوسيلة عسكرية او ادوات اخرى تدخل ضمن العمل السلمي.

اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمية البحث في الكشف عن الدور الثقافي في المقاومة الفلسطينية, وهو الشق السلمي من الإنتفاضة الفلسطينية المستمرة ضد الإحتلال, وهو بحث يرنو إلى تأكيد دور الفن والعنصر الثقافي الشعبي في تأكيد الهوية والحفاظ على الألتزام الحضاري بالأرض ووحدة المجتمع كون تلك الوحدة تتجلى روابطها بالعناصر الثقافية وتبلورها عبر تاريخ الحضاري للشعب وفلسطين أحوج إلى تأكيد هذه الهوية للحفاظ الكيان الفلسطيني .

هدف البحث

الكشف عن تمثل المقاومة الثقافية في التشكيل الفلسطيني المعاصر .

حدود البحث

الحدود الموضوعية : المنجزات الفنية للفنانين الفلسطينيين .

الحدود الزمانية : (٢٠٠٠- ٢٠٢٠)

تحديد المصطلحات وتعريفها

تمثل Assimilation في القرآن الكريم قال تعالى (فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا) (سورة مريم ,الاية ١٧) وقد ذكر التمثل مرة واحدة في القرآن وهو في سورة مريم وجاء بمعنى التمثيل اللغوي فأن معنى تمثيل شيء لشيء في صورة كذا وهو تصوره عنده بصورته وهو هو لاصيرورة الشيء شيئا اخر ,فتمثل الملك بشرا هو ظهوره لمن يشاهده في صورة الانسان ,لا صيرورة الملك انسانا "[ii]

لغة : "تمثل الشيء :ضربه مثلا ,والتمثال بالفتح والتمثيل بالكسر :الصورة ومثله له تمثيلا :صورة له حتى كأنه ينظر اليه . وامتثاله هو تصوره"[iii].

أصطلاحاً : تمثل الشيء تصور مثاله ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن أو أدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني. او تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه ، ويطلق التمثيلي على الصورة التي ترجع إلى الذهن عن غياب الشيء الذي تمثله[iv].

أجرائياً : تمثل الشيء هو مثال الشيء متجسداً في شيئا اخر شكلاً أو مضموناً ، ويكون الشيء حاضراً في شيئاً آخر بفكره أو صورة .

المبحث الأول // الثقافة الفلسطينية – تاريخ الأرض والهوية

ترتبط الثقافة الفلسطينية بأرض تمتد في التاريخ العميق للبشرية, تاريخ حافل بكل إمتداداته الحضارية التي أثرت في ذهنية وقيم الإنسان الفلسطيني, ثقافة متنوعة بتنوع مصادرها الدينية والشعبية الممتدة عبر التاريخ الذي أربط بتاريخ العرب الحافل, وقدسية الأرض المقدسة بقداسة الأديان السماوية الإبراهيمية التي كانت فلسطين موطناً لهم أو للأحداث الدينية المرتبطة بالأنبياء, فيكاد يكون لجميع الأنبياء والرسل الذين جاء ذكرهم في القرآن الكريم صلة بفلسطين، فنبي يمر بها، ونبي يدعو فيها، ونبي يدفن فيها، وعيسى عليه السلام رفعه الله إليه منها، ومحمد (ص) أسرى به إليها، وعُرج به إلى السماء منها وهذا مامنح هذه الأرض مكانة مهمة ليس عند الفلسطينيين فحسب بل لجميع أتباع الديانات السماوية والعرب كافة . لم تتوقف حركة التاريخ في فلسطين منذ مطلع الألف الرابع ق.م بسبب إستراتيجية موقعها الذي يوصف بانه أكثر العالم القديم توسطاً ملتقى للطرق ومفارقها، فهي تقع في وسط العالم القديم الذي كان مسرحًا حيويًا للحضارات على مر العصور، وقد ساعدت خصوبة أرض فلسطين وموقعها المتميز على وجود الإنسان فيها منذ أقدم العصور، حيث كان لها دور بارز في عملية الأتصال الحضاري بين المناطق المختلفة في العالم وذلك لموقعها المتوسط منه، مما ساعد على كتابة تاريخها منذ القدم, ذلك التاريخ المعقد لتعدد أحداثه وتواليها وإختلاف البلاد والشعوب التي غزتها أو مرت بها أو مكثت فيها, تلك الأحداث والشعوب صنعت تاريخ فلسطين العتيق والعريق[v] مر الإنسان في فلسطين بحسب التركات الأثرية بعدة مراحل ,تدخل تلك المراحل في طور التطور الذي أحدثه الإنسان لنفسه عبر إنتقاله من الكهوف إلى السهول وتعلمه الزراعة في الأراضي المنبسطة, وإستقراره في المكان أحدث تغيراً في النواحي الإقتصادية والإجتماعية والمعمارية في فلسطين، ولعل أكثر ما يميز هذه الفترة ظهور أعداد كبيرة من المدافن المقطوعة في الصخر بفلسطين، وفي فترات لاحقة تم إكتشاف المعادن ومزجها وتصنيع الأدوات والأواني منها، كذلك برزت المعابد الدينية في تلك الفترة والتي بينتها المكتشفات الأثرية في العديد من مدن وقرى فلسطين، وقد أشتغل معظم سكان هذه المناطق لسهولة الحصول على ايراداتها ولقربها من أماكن السكن وتوفر المناخ المناسب كذلك عمل العديد من السكان في التجارة البحرية وصيد السمك وعلى هذا الأساس فقد تطورت الحياة العمرانية، والتي تدل على نمو سكاني مع أرتفاع مستوى المعيشة وتقدم نظام الزراعة [vi] وفي هذه الفترة تأسست الكثير من المدن المسورة ,التي بنيت على الطرق التجارية التي كانت مستخدمة في ذاك الوقت ، ويلاحظ انتشار المدن المحصنة في جميع المناطق الفلسطينية ومنها المنطقة الساحلية ومرج ابن عامر وسلسلة الجبال الغربية، كما أصبح تأسيس المدن ومرافقها الدفاعية والعامة والسكنية يفرض شيئاً من التخطيط المسبق, إذ شهدت فلسطين في هذه الفترة (١٩٥٠-١٥٥٠) ق.م إنتعاشاً حضارياً ملموساً [vii] **(صورة ١)**

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(١)

ويتضح وفقا للمكتشفات الأثرية في مصر والعراق، أن الساميين هم أقدم الشعوب المعروفة على أرض فلسطين واقاموا فيها المدن (ومن الوجهة الدينية يعتبر الساميون في الأصل القبائل المنحدرة من (سام) الأبن الأكبر لنوح (عليه السلام) وأقدمهم الكنعانيين، فمنذ الألف الرابع قبل الميلاد كانوا يعيشون في السهول على شاطئ البحر المتوسط الشرقي وظهرت اللغة في فلسطين (اللغة العربية) مع الساميين الكنعانيين لذا تسمى فلسطين عند علماء الآثار بـ أرض كنعان [viii] كما أخذت اسمها الحالي (فلسطين) بحسب مصادر من (فلسطين) أحد أحفاد النبي نوح وفي مصادر أخرى نسبة الى قوم من شعوب البحر سيطروا على مصر في عهد (رميسيس الثالث-١١٨٦-١١٥٥ق.م), وفي رأي أخر فإن إسم (فلسطين) جاء نسبة إلى (فلسطين) بن (سام بن أرم بن سام بن نوح)[ix]• اذ ترتبط فلسطين ببداية تاريخها الحضاري بالكنعانيين بكل أوجهها , فقد سكن الكنعانيون فلسطين وأشتهروا بالزراعة والصناعة وبرعوا في التعدين وصناعة الخزف والزجاج والنسيج والثياب كما برعوا في فن العمارة، وتأتي الموسيقى والأدب على رأس الهرم في الحضارة الكنعانية، حيث لم يعتن شعب سامي بالفن والموسيقى كما عني به الكنعانيون، فقد اقتبسوا كثيراً من عناصر موسيقاهم من شعوب مختلفة توطنت الشرق الأدنى القديم، وذلك لأن طقوس العبادة الكنعانية كانت تقتضي إستخدام الغناء، وهكذا أنتشرت ألحانهم وأدوات موسيقاهم في جميع بقاع المتوسط [x] عرفت فلسطين خلال تاريخها العديد من الهجرات والإجتياحات كان من بينها إجتياح (الأسكندر المقدوني) سنة (٣٣٤ ق.م) عبر البحر من اليونان قادماً إلى آسيا الصغرى وأحرز أول إنتصار على الفرس في معركة (غرانيكوس Granicus)، ليضمها الى إمبراطورته (٣٣٢ق.م), وبعد وفاته مرت الإمبراطورية بحالات عديدة من الحروب والنزاعات الداخلية ففي سنة (١٧٥ ق.م) قامت في فلسطين حرب (المكابيين) ضد السلوقيين وهي الحرب التي إستمرت أربعين سنة وأنتهت بقيام الأسرة الحشمونية التي قضى (بومبي) عليها سنة (٦٣ ق.م)عندما أحتل القدس، فأصبحت فلسطين عندئذ جزءاً من الدولة الرومانية كما الحال في بلاد الشام إلا إن الحدث الأكبر الذي غير من التاريخ الفلسطيني هو ولادة السيد المسيح(عليه السلام) والذي نقل فلسطين إلى أرض مقدسة ومركزاً دينيا مهماً, إذ ولد السيد المسيح عليه السلام في بيت لحم وقسمت هذه الفترة إلى ثلاثة أدوار:

- الدور الأول هو الذي تلا أيام المسيح مباشرة والذي يسمى عصر الرسل (٣٠-٩٥م).
- الثاني يمتد نحو قرن من نهاية القرن الأول إلى أواخر القرن الثاني.
- وينتهي الثالث بإعتناق الإمبراطور الروماني (قسطنطين Constantine's ٢٧٢-٣٣٧م) المسيحية بتأثير من والدته القديسة هيلانة سنة (٣١٢م),وقد ألغى بعدها مرسوم (ميلانو) الذي يقضي بعقوبات على معتنقي المسيحية, وكان لأعتناق (قسطنطين) المسيحية نقطة تحول لهذه الديانة على مستوى العالم وفلسطين مهد المسيحية خصوصاً [xi]

الفتح العربي الإسلامي كان للعرب في الجاهلية رحلة تجارية تسافر قوافلهم بها خلال الصيف الى بلاد الشام والتي منها القدس, وقد شارك الرسول (ص) برحلتين إلى بلاد الشام, ومنذ دخول الإسلام أصبحت القدس لما تمتلكه من تاريخ حين وطئت الأنبياء أقدامها وعاشت فيها ولما شهدته القدس أحداثا دينية فقد كانت للقدس وفلسطين مكانه كبيرة في الديانات الإبراهيمية , فكان المسجد الأقصى موجهاً ومركزاً (قبلة) لتوجه المسلمين للصلاة باتجاهها, ومن بعدها تشرفت القدس بمعراج النبي من صخرة بيت المقدس (ص) نحو السماء في ليلة الاسراء [[سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا Ω إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الْبَصِيرُ]][xii]وقد وضعت رحلة الرسول في الاسراء فلسطين بمنزلة عظيمة عند المسلمين دفعتهم لتوجيه الجيش الإسلامي في عهد الخليفة (عمر بن الخطاب) إلى بلاد الشام وكانت بصرى أول مدينة من مدائن الشام فتحت في خلافة (أبي بكر)، ثم ساروا إلى فلسطين وشهدوا معركة ضارية بينهم وبين الروم البيزنطيين في موقعة أجنادين في عام (١٣هـ/ ٢٩أو ٣٠ تموز/ يوليو ٦٣٤م) كانت أجنادين نصراً كبيراً للمسلمين وأضطر الجيش البيزنطي إلى الهرب من ساحة المعركة إلى مدينة فحل على الضفة الشرقية للأردن قرب منطقة (بيسان)، فحاصرهم الجيش الإسلامي هناك قبل أن يستسلم أهل فحل للمسلمين ودفع الجزية ,أهم ما شهدته هذه المرحلة هو بناء المسجد الأقصى بتوصية من (عمر بن الخطاب) ببناء مسجد فوق الصخرة التي عرج منها الرسول (ص) وبعد عام تم الإنتهاء من فتح فلسطين وأصبحت قبلة لتوجه الحجيج من المسلمين إتجاهها ومن هنا أخذت فلسطين الطابع العربي إستمرارا لتاريخها الكنعاني, وأصبحت إقليماً تابعاً للدولة الإسلامية ونعمت في ظل هذا الحكم بفترة من الإستقرار لم تعرفها ثم شهد المسجد الاقصى في العهد الأموي بناء مسجد (قبة الصخرة) تُعتبر قبّته من أهم وأبرز المعالم المعمارية الإسلامية في فلسطين حيث حملت هذا المسجد [xiii]

المسجد الاقصى

مسجد قبة الصخرة

<u>الأحتلال العثماني وفكرة الإستيطان الصهيوني</u>

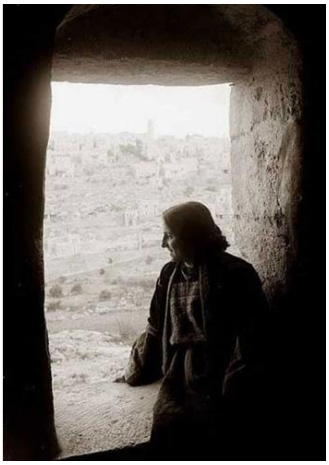
بقيت فلسطين تنتقل عبر فترات تاريخيه في العصور الإسلامية بعد العهد الأموي وسيطرة العباسيين وحكم الدولة الإسلامية ومن بينها فلسطين ثم الحكم المملوكي وآخرها السيطرة العثمانية ,وأنضوت فلسطين شأنها شأن معظم أقطار الوطن العربي في إطار الدولة العثمانية التي دام حكمها قرابة الأربعة قرون إمتد سلطان الدولة العثمانية المتمركزة في أسطنبول على البلقان والأناضول خلال قرنين من الحروب والتوسع, وفي نهاية فترة الحكم العثماني ومع بدء الإنهيار الإقتصادي للإمبراطورية العثمانية برزت طموحات الصهيونية في فلسطين مستغلين بذلك الوضع الإقتصادي لتركيا آنذاك, إستطاع (تيودر هرتزل) أن يستحصل اولاً تأييد أوروبي لوضع وطن لليهود في فلسطين من الدول (بريطانيا وفرنسا والمانيا) , تلك الدول التي كانت تسعى الحركة الصهيونية لجعلها قوة ضغط على الدولة العثمانية لتسليم فلسطين لليهود وإغراء الدولة العثمانية بالمال وحل مشاكلها المالية نتيجة منحهم فلسطين, إلا إن هذه الجهود بائت بالفشل بعد رفض السلطان العثماني (عبد الحميد الثاني) تسليم فلسطين برسالة أرسلها إلى (هرتزل) عن طريق مبعوثه (نيولنسكي) جاء فيها "انصح صديقك هرتزل، ألا يتَّخذ خطوات جديدة حول هذا الموضوع، لأني لا أستطيع أن أتنازل عن شبر واحد من الأراضي المقدَّسة، لأنَّها ليست ملكي، بل هي ملك شعبي. وقد قاتل أسلافي من أجل هذه الأرض، وروووها بدمائهم؛ فليحتفظ اليهود بملايينهم، إذا مزّقت دولتي؛ فمن الممكن الحصول على فلسطين بدون مقابل، ولكن لزم أن يبدأ التمزيق أولا في جثتنا، ولكن لا أوافق على تشريح جثتي وأنا على قيد الحياة"[xiv].

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من أقوال ومواقف
السلطان عبد الحميد الثاني
(إنصحوا الدكتور هرتسل بأن لا يتخذ خطوات جدية في هذا الموضوع، فإني لا أستطيع أن أتخلى عن شبر واحد من أرض فلسطين ... فهي ليست ملك يميني ... بل ملك الأمة الإسلامية .. لقد جاهد شعبي في سبيل هذه الأرض وروّاها بدمه .. فليحتفظ اليهود بملايينهم ... وإذا مزقت دولة الخلافة يوماً فإنهم يستطيعون آنذاك أن يأخذوا فلسطين بلا ثمن ..
أما وأنا حي فإن عمل المبضع في بدني لأهون عليّ من أن أرى فلسطين قد بترت من دولة الخلافة وهذا أمر لا يكون . إني لا أستطيع الموافقة على تشريح أجسادنا ونحن على قيد الحياة).
السلطان عبد الحميد الثاني
أستانبول ١٩٠١م

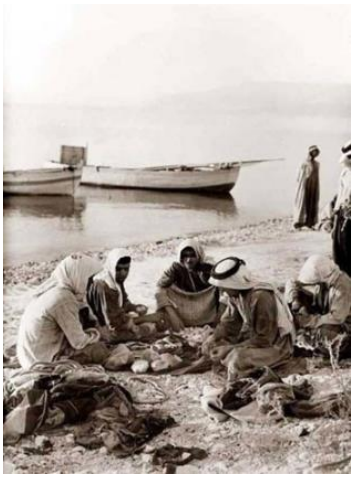
شكل ٤

عاشت فلسطين مابين إحتلالات متتالية فبعد ان إنتهت من الإحتلال العثماني سقطت بيد فرنسا في حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨-١٨٠١م) في الحرب العالمية الثانية ثم الإنتداب البريطاني الذي هيء لتسليم ارض فلسطين للجماعات اليهودية المنتشرة في أنحاء العالم بعد الإتفاق مع الحركة الصهيونية والتي كانت قد نضجت في المناخ الحضاري الأوروبي وترعرعت في أجواء السياسة الأوروبية في القرن التاسع عشر, وقامت الفكرة الصهيونية على أساس إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين, ونفذت بصفقة (وعد بلفور) في ٢ تشرين ثاني/ نوفمبر عام (١٩١٧م) جعل هذا الوعد فلسطين موطنا لليهود ونظر الى العرب كجماعات غير يهودية مقيمة في فلسطين شهدت فلسطين منذ بداية الإنتداب البريطاني المهيء للإستيطان اليهودي أشكال متعددة من التهديد لكيانها العروبي وإنتمائها الإسلامي والمسيحي ومحاولة إزاحة هويتها الوطنية والثقافية بكل تفاصيلها التي خطتها الإنتماءات والخصوصيات عبر تاريخها الطويل في محاولة لطمسها وتغييرها لصالح الكيان المحتل ومن أجل إمحاء أي أثر رابط للمجتمع الفلسطيني ثقافياً بارضه لصالح الجماعات اليهودية التي وهي تجمعات لا تجمعها أي روابط سياسية أو اقتصادية أو إجتماعية أو تراثية سوى الرابطة الدينية، و ذوبان هذه التجمعات في المجتمعات التي كانت تعيش فيها، وكذلك فإن الدعوى الصهيونية بوجود "قومية يهودية" لا تعدو كونها بدعة مختلقة لأن هذه التجمعات كانت تفتقر إلى عناصر القومية مثل الشعب الموحد، والرقعة الإقليمية من الأرض التي يقيم عليها واللغة والعادات والتقاليد المشتركة اي لاتجمعهم اي ثقافة مشتركة, فيما خطت الثقافة الفلسطينية وحفرت لنفسها خصوصية وتميزا نبلور عبر تاريخها الطويل المحتمل بالمصادر المختلفة والتي جعلت لفلسطين ثقافتها الخاصة والمميزة والتي تكشف عنها الصور القديمة وتكشف الصور أرض فلسطين لتبدو بأكملها فلسطينية عربية ، من أزياء الفلسطينيين القدامى وأسماء الأماكن، وشكل القرى والمدن ونشاطات أهلها القديمة والفلكلور الفلسطيني ذات الطابع العربي , فالصورة (٥) لامرأة تنظر لارضها ١٩٤٠, كما توثق الصور احداث الحروب منها نساء واطفال يهربون أبان حرب ١٩٤٨ صورة(٦) , وتبرز تلك المشاهد الثقافة العربية الاسلامية لسكان فلسطين متمثلة بالزي العربي واللباس الاسلامي للمرأة (الحجاب) كما تعرض الصورة(٧) أحد أهم الأعمال التقليدية المزاولة من قبل الفلسطينيين وهي الصيد ,إذ تظهر مجموعة صيادين وبالزي العربي بالقرب بحر الخليل اذ تعد مهنة الصيد من المهن القديمة التي مارسها الفلسطينيون منذ الحضارة الكنعانية •



صورة (٥)

صورة (٦)



صورة (٧)

وقد واجهت فلسطين العربية الأحتلال والإستيطان بكافة الوسائل رافضة إستغلال أرض فلسطين وإنتزاعها من شعبها العريق الذي ترعرت ثقافته في التاريخ العتيق لهذه الأرض العربية وبدأت قصة طويلة من الكفاح بدئت بالاحتجاجات والثورات واقفين صامدين امام محاولات تهويد كل ماهو عربي في ارض فلسطين المحتلة , وتظهر الصورة (٤) مظاهرات للفلسطينيين ضد الانتداب البريطاني عام (١٩٢٠)

المبحث الثاني // الفن الفلسطيني الحديث

صورة ٨

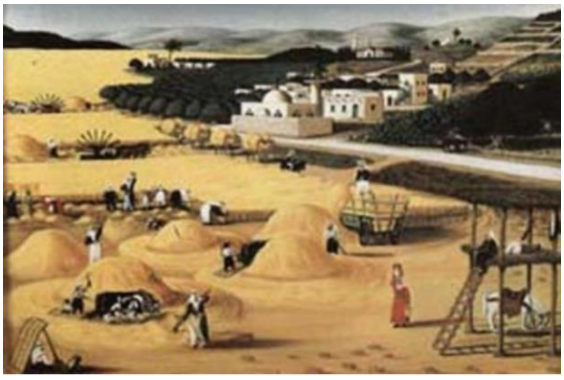
سعت النخب الفلسطينية بكل مجالاتها الثقافية من أدباء وشعراء ومثقفين إلى الوقوف في مواجهة الإحتلال عبر تمثيل الهوية الفلسطينية والحضارية مستعينين بالذاكرة الجمعية والوعي الجمعي وعلاقة الفلسطيني الوطيدة التاريخية بأرضه, وبما إن الفن والأعمال الفنية تعبر عن طبيعة كيان المجتمع وعن هويته النفسية والإجتماعية والوطنية والمكانية ,من خلال تجسيد الوطن والهوية فنياً, فبرز دور الفن في التأكيد عليها, ولاسيما الفن التشكيلي الذي يقدم نصاً خطابياً عبر رموزه وعناصره التشكيلية من خلال النص البصري الي يترجم التعبيرات والمفاهيم الفكرية لقراءة النتاج الثقافي الحضاري [xv], لهذا فقد وجهت الحركة التشكيلية الحديثة في فلسطين فمنذ قيامها التأكيد على تلك الهوية والثقافة الفلسطينية الحضارية عبر التأكيد على عدد من العناصر التي تشير الى عمق القضية الفلسطينية منها التركيز على المكان, ذلك الجزء المهم من الكيان الإجتماعي فكل مايملكه المجتمع من خصوصيات انما ترتبط بطبيعة المكان ومايتضمنه من علاقات وطيدة بينه وبين الإنسان بما يحمله من مشاعر وذكريات وإنجازات حاكها عبر تاريخه من الاجداد للابناء , فكان تمثيل المكان في الاعمال وسائل للتذكير بأهمية الأرض المسلوبة والتأكيد على علاقة الانسان الفلسطيني بأرضه وهو جزء من وسائل الدفاع عن هوية الفلسطينيين من خلال إعادة تصوير العلاقة بين الفلسطيني وبيته من جهة، والفلسطيني وقريته من جهة أُخرى ,فالمكان بما يحمله من دلالات وعلاقات مختلفة تربط الانسان بواقعه المكاني فيتفاعل كل منهما مع الآخر [xvi] فالمقاومة في الفن للتمسك بالأرض عبر البث الثقافي كانت احد الاساليب والممارسات

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التي اتخذها الفنان التشكيلي الفلسطيني لاثبات وجوده على الارض فمنذ النكبة ثم النكسة وما تلاهما من إنتفاضات على مر العقود الماضية كانت "هموم الهوية الفلسطينية" -وفقًا لفنانين من مؤسسي حركة الفن الحديث في فلسطين- دافع كل تشكيلي فلسطيني لتوثيق الهوية ضد الزوالكما أنه "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وألحان الإنسانية، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات مختلفة كما في اعمال الفنان التشكيلي (ابراهيم غنام) أحد مؤسسي الحركة التشكيلية الفلسطينية, مثل غنام في أعماله الحياة اليومية مؤكدا في طرحه المكان لما يمثله من أهمية في إرتباط الانسان بتاريخه ووطنه فجسد القرية الفلسطينية بعاداتها وتقاليدها وممارسات اهها في الزراعة , هذه المشاهد في المجتمع القروي جزء من المحلية الفلسطينية ,فالفلاحة والارض متصلة ومتآصلة ضمن التراث الفلسطيني المحمل بجميع خصائصه الثقافية وعناصره وهنا ايضا يبرز دور الفنان في ابراز هويته البيئية الواقعية [xvii]

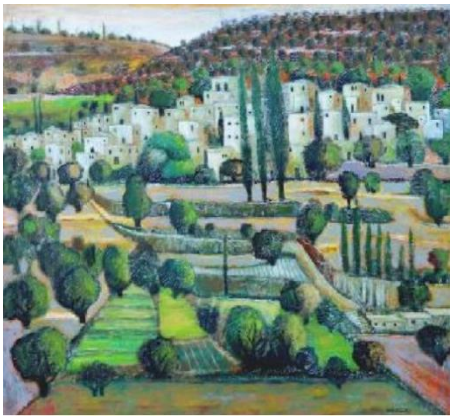
شكل ٩

شكل ١٠



ولايكتفي بمشهد مرئي للبيئة القروية من الحصاد والجبال ومناظر البيوت البسيطة بل يؤكد على تلك التفاصيل التراثية لتأكيد الثقافة والحياة الفلسطينية ,فاللباس الفلسطيني يتجلى واضحا من خلال الثوب المطرز للمرأة الفلسطينية والزي العربي (العقال) والثوب الابيض ويمسك بيده فخارية ليشرب منها الماء , ويكمل الغنام ضمن مجموعته الفنية مشهداً مكملا للحصاد في لوحته (البيدر) التي تقدم مشهداً يقوم فيه الفلاحون في (البيدر) وهي منطقة يقوم فيها الفلاحين بفصل القمح عن السنابل تحضيرا لطحنه وبيعه, ليجمع الفنان في أعماله مشاهداً عادية للحياة الفلسطينية الطبيعية وفي ذات الوقت يؤكد من خلالها على الأرض ومدى إرتباطها بحياة الفلسطيني مع التأكيد على مفردات التراث الفلسطيني المتعددة في فترة الخمسينيات التي عاشها الغنام في فلسطين وهنا يظهر دور الفن ناقلا امينا للحضارة بكل مفرداتتا البيئية الحضارية[xviii] .ومن جانب أخر توجه فنانون لتمثيل المعاناة الفلسطينية والإعتداءات الإسرائيلية اللاإنسانية بحق الشعب الفلسطيني , فلغة الفن التي إستعملها الفنان الفلسطيني لنقل رسائل سياسية لكون الفن والوسائل الثقافية الاخرى هي الاكثر فهما وانتشاراً ولغة الفن لغة مفهومة عالميا , وتهدف الأعمال الفنية التي تخوض في موضوعات الإحتلال بشكل مباشر إلى خلق مقاومة مدنية ثقافية تهدف أولا لايصال صوت الفلسطينيين للعالم ومن جهة أخرى تهدف ثقافة المقاومة لمحاولة تحدي الأنظمة القمعية الجائرة ومضادة لثقافة الهيمنة والأستبداد وإنتهاك حقوق الإنسان بواسطة مجموعة من الخبرات المعرفية والوجدانية والمهارية لمواجهة العدوان واسترداد الحقوق[xix] انطلقت منها في بحثها الفني الدؤوب وصياغتها للواقع الفلسطيني في تلك المرحلة، طرحت واقع النكبة والتشرد والخيام والحنين إلى الوطن فقد وظفت الفنانة التشكيلية (تمام الأكحل) أعمالها لتلقي الأنتباه على ذلك الجدار العازل بكل ما يحمله من دلالات ويسببه من الانعزال بين الأرض الواحدة ليحول الأرض الفلسطينية إلى سجن كبير, فالمعاناة ومايتسبب بها أصبح جزءاً من ثقافة الوطن المحتل بكل تفاصيل ووسائل الفرض والمعاناة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني وأصبحت جزءا من حياته اليومية اما الفنان (نبيل عناني) فيتجه تمثيل البيئة الجغرافية الفلسطينية بخصائصها المميزة فتظهر القرية الفلسطينية وشجرة التين والزيتون رمزا للبيئة الزراعية الفلسطينية التي اشتهرت فيها منذ القدم [xx] فقد عرفت زراعة شجرة التين منذ آلاف السنين في عهد الكنعانيين, فهي من أقدم أشجار الفاكهة التي عرفها الإنسان الفلسطيني وأهتم بزراعتها, بالإضافة إلى ماتحمله من ورمزاً دينياً لذكرهما في القرآن الكريم

شكل ١١



شكل ١٢

ويرتبط الحضور الواسع للمرأة في لوحات المغني وغيره من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين، بمكانة المرأة المقدسة عند الكنعانيين، إذ إنها كانت "تتمتع بقدر وافر من الاحترام والنظرة رفيعة المستوى، ولذلك جاءت دعوات الزواج وتكاثر النسل كثيرة في النصوص الكنعانية، لمكوّن الشخصي الذي يمكنه أن يحافظ على تراث الأجداد، من خلال دورها في تكوين المجتمع، وترسيخ ماضيه في أفكار أبنائها وبناتها لذا تركز الاعمال على العائلة التي تبدأ من خلالها اللحمة المجتمعية وترسيخ القيم ومنها التنشئة الاجتماعية ,فالاسرة هي نواة أي تنظيم اجتماعي ومركز للنشاطات الثقافية والمحافظة عليهاوترى الباحثة خلال رصد اعمال رواد الحركة التشكيلية الفلسطينية الحديثة التأكيد على العناصر الثقافية الفلسطينية محاولة منهم التأكيد على تلك العناصر المرتبط بالثقافة الفلسطينية وبالتلي تأكيد الوجود الفلسطيني ككيان اجتماعي وحضاري وثقافي كنوع من المناهضة للمد الكولونيالي ولاسيما في عدم وجود سلطة شرعية لفلسطين في ظل عدم الاعتراف بها كدولة وبالتالي عدم وجود جهة رسمية ترعى فنونها وتدعمها اما في فترة التسعينيات دخل الفن التشكيلي الفلسطيني مرحلة جديدة هذه المرحلة تمثلت باتفاقية (اوسلو)• وقدوم السلطة الفلسطيني كممثل شرعياً للشعب الفلسطيني ,هذا كان له اثراً على حركة الثقافة بشكل عام والحركة التشكيلية بشكل خاص, فكان لإقامة وزارة الثقافة الفلسطينية على أثر قيام حكومة ممثلة عن الشعب وأدى هذه بدوره إلى زيادة في النشاط الفني وقيام مؤسسات فنية حاضنة للفن التشكيلي الفلسطيني منها إقامة المراكز الثقافية ومنه (مركز الواسطي في القدس) ١٩٩٢ من قبل جماعة من الفنانين التشكيليين ومركز (السكاكيني في مدينة (رام الله) ,وبيت الفنانين في (الخليل) ١٩٩٦, وأنعكس هذا على مستوى الطرح الفني حيث أخذت هذه المراكز على عاتقها رعاية الفنانين وإقامة المعارض والندوات والإصدارات العلمية , كل هذا أدى إلى تقدم نمو الفنان فكرياً وتقنياً من خلال الاحتكاك بالفن خارج فلسطين وخاصة الفن المعاصر[xxi]. تنوعت أساليب التعبير للفنان الفلسطيني ولم يعتمد فقط على الاساليب التقليدية بل دخلت التقنيات المعاصرة حيز التشكيل وبمواضيع حملت واقع مايعانيه المجتمع الفلسطيني عبر موضوعات تسلط الضوء على معاناته مع التأكيد على الهوية الفلسطينية من خلال التركيز على مفردات الزي الشعبي والملامح العربية وطبيعة الفن فالفن الفلسطيني الحديث والمعاصر ماهو الا جزء لايتجزء من الحراك الشعبي الفلسطيني لمواجهة الاحتلال, فالتشكيلي الذي اخذ دوره كمقاوم وممثل للمجتمع الفلسطيني الذي ضاعت هويته كدولة ممثلة للهوية الفلسطينية بكل اشكال ثقافتها التاريخية , فاللون والاشكال والطين وكل المواد الفنية عدت وسائل مهمة في المواجهة وتخليد الثقافة الفلسطينية في وطن مسلوب الارض والسيادة وكانت العناصر التاريخية والتراثية وسيلة لتأصيل وتذكير المجتمع الفلسطيني باصله وتاريخه الثقافي القديم .

مؤشرات الإطار النظري

١.تذخر فلسطين بتاريخ عريق مرتبط بأصل كنعاني يمد فلسطين بعروبتها التاريخية القومية .

٢.أرتبطت أرض فلسطين بالعقائد الدينية كمبعث للأديان السماوية أو حاضنة لأهم الأحداث الدينية المتعلقة بالأنبياء.

٣.دخلت القضية الفلسطينية ومحاولة إثبات الوجود الفلسطيني بعد الإحتلال ضمن ممارسات وطبيعة الثقافة الفلسطينية .

الفصل الثالث

اجراءات البحث وتحليل العينة

اولاً: مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الاعمال الفنية المنجزة في فلسطين والتي تحددت وفق الحدود الزمانية (٢٠٠٠-٢٠٢٢) والتي تم الحصول عليها من مصادر متعددة منها المواقع الرسمية للفنانين وقد بلغت (٤) اعمال .

ثانياً : عينة البحث

بغية تحقيق هدف البحث أتبعت الباحثة الأسلوب القصدي في إنتقائها للعينة من مجمع الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث والبالغ عددها (١٥) عملاً والتي انتخبت من من مجتمع البحث الأصلي بما يحقق هدف البحث .

ثالثا: منهج البحث

تماشياً مع اغراض الدراسة الحالية استخدمت الباحثة المنهج الوصفي لتحليل محتوى العينة ويقصد بهذا المنهج وصف نماذج العينة الأساسية التي قامت الباحثة بتحليلها بالإعتماد على المعطيات الفكرية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري وبما ينسجم مع هدف الدراسة .

رابعاً : اداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة فضلاً عن المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري أداة تحليلية للبحث حيث تم وصف وتحليل العمل الفني على أساس ملاحظة الأشكال فراداً وإدراك بنيته الكلية والعلاقات بين أجزاء العمل ذاته .

خامساً : تحليل العينة

أنموذج (١)

الفنان: فيرا سماري

العمل :الذهاب في جولة

الخامة : مواد متنوعة

السنة : ٢٠٠٢

المصدر : موقع فيس بوك contemporary Arab ceramics ; yacoub al-atoom archives

يعرض المشهد التصويري للفنانة الفلسطينية فيرا تماري مجموعة من سيارات محطمة (حطمتها الدبابات الاسرائيلية عند اقتحامها رام الله عام ٢٠٠٢ حيث قامت بفرض الحصار وقتل المدنيين بالإضافة إلى تدمير مئات السيارات التابعة لسكان المدينة باستخدام الدبابات العسكرية) التي تحولت الى مجرد (سكراب) تظهر على طول امتداد طريق اسفلتي رفيع وسط فضاء مفتوح وبشكل متسلسل وكأنها في حركة مرورية منتظمة تحاول الفنانة من خلال هذا العمل تكوين رؤيتها البصرية بأساليب فنية معاصرة لتوثيق حالة الحرب من خلال إقامة مسرح للحرب باستعارات واقعية من قلب الحدث لتكون شاهدة على الواقعة التي تحاول الفنانة تمثيلها, فالسيارات المحطمة التي قدمتها كأيقونة ومبئراً للأخبار قدمت كشهود حية على حالة الدمار في ايطار دادائي عبثي يأتي رداً بصرياً وعميقاً على عبثية الواقع عبر بقايا سيارات متفجرة، مدمرة، ذات الحديد الممزق وزجاج متطاير وأبواب مفتوحة ومخلوعة عن أساسها كمادة فنية تم جلبها بما تحمله كشاهد حرب بما يتصل به من إرتباطات إنسانية تعد أيقونة محملة بالقلق والخوف والذكريات معبرة عن المعاناة ووحشية العمل الجبان وقد أنبثق المفهوم الدادائي بخاصية القبح التي إستخدمتها الفنانة لإستبعاد الجمال الفني الغير قائم على الفائدة وهذا مايراه (ادورنو) في إن "وراء أستيطيقيا القبح نقدا للهيمنة" فالقبح الفني ماهو الا "فضح القبيح ذاته والعالم الذي صنعه وأدى لحدوثه " فيصبح العمل الفني مع فيرا تماري رسائل إحتجاج فنية مقاومة للعنف والقوة , فالفن هنا ليس فقط أداة توثيق وأداة تعبير فحسب كونه يؤرخ بطريقة غير مباشرة للفظاعات التي ترتكب في الحرب ولاسيما أثرها على السكان بل ايضاً رسائل توبيخ ومذكرة رفض بواسطة فنية محاولة إعادة تركيب ساحة حرب لتثبيت الجريمة وكل متعلقاتها وضحاياها, الفنانة هنا لاتعتمد على ارسال رسالة حول الجرحى والقتلى بشكل مباشر بل توجه رسائل الموت عبر بقايا ممتلكاتهم الشخصية كما تبعث الفنانة من خلال إستعمالها السيارة كأيقونة تحمل ماتحمله من معاني

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

محملة بذكريات الناس بتلك العجلات فالسيارات ليست مجرد أدوات وسلع منزلية بل هي تشير إلى ملكية تحمل أهمية عاطفية لمعظم الناس وما تسببه الدمار من إيذاء ممتلكاتهم الشخصية العزيزة

وقد أستعانت الفنانة الفلسطينية بعناصر الثقافة الفلسطينية, إذ لم تقدم السيارات بشكل جامد بل أفعمتها بالحياة او لربما لتعيد جزءاً من الحياة لها ومن جهة لتوثق الجريمة بحق الفلسطينيين عبر الاشارة لهم بثقافتهم حيث تضمن العمل جانباً صوتياً حيث كانت السيارات معززة باجهزة الراديو التي تلعب بأصوات الموسيقى الشعبية ونشرات الأخبار وعُلّقت داخلها وعلى مرآة الرؤية الخلفية عناصر من التراث البصري مثل "العين الزرقاء، والكفّ، والمسبحة[xxii]، والتي تشغل جميعهاً في الثقافة الفلسطينية والعربية السامية دور الحماية والحفظ من الأذى والحسد من أجل تأكيد الهوية والتراث الفلسطيني في أعمالها ضمن معالجات بصرية أبرزت فيها العناصر المميزة لهذا التراث والتي ينطوي عمل على رسائل تتحدى الحصار وآلة الدمار الاستعمارية، إذ هو يحول ما هو مُدَمَّر إلى مشهديه تستمد وجودها من فعل الحياة، والرغبة في الإصرار والحفاظ عليها والمضيّ قدمًا فيها.

انموذج (٢)

اسم العمل : القدس

الفنان : هيفاء الاطرش

الخامة : نحت مجسم

السنة : ٢٠٠٦

المصدر : مؤسسة فلسطين للثقافة https://www.thaqafa.org

تقدم الفنانة هيفاء الاطرش تكوين نحتي بيضوي الشكل باستعمال مادة الخشب, يتألف التكوين العام للعمل من رأس امرأة مثل بشكل جانبي حاملة فوقها شكلاً يشبه الإناء يضم أعلاه مجموعة من البنايات المنفذة بأسلوب عمودي بوحدات بنائية متعددة وقد لقت ذلك التكوين بشعرها الطويل المرتفع نحو الأعلى مكونا شكلاً بيضوياً غير مستقر لم يستند الى قاعدة . تطرح الفنانة في هذا العمل رؤية فنية تحققها من خلال مرجعيات عقائدية وحضارية تمثلت في توظيف العنصر البشري المتمثل في رأس امرأة لما تحمله المرأة التي لطالما عدت رمزاً كنعانياً ومتأصلا برموز مكانية تستحضرها وحدات البنائية المعمارية الفلسطينية متمثلة بقبة الصخرة رمزاً إسلامياً ومعلماً محملاً ومتصلاً بتكوينات معمارية أخرى تشير بعضها بإستعمال الرموز الدالة ومنها رمز الصيب الدال على المسيحية فيتحول التكوين البنائي إلى رمزا كنسياً مسيحياً بواسطة تلك الإشارة , وإلى جوارها عدد من الأبنية ذات الطابع التراثي بما يحمله من خواص مثل القباب تعكش طبيعة الطراز العربي الإسلامي في العمارة , وقد عمقت الفنانة من تلك الرؤية بالجمع مابين تلك العناصر لتساهم في بناء حالة تعبيرية تؤثث اللوحة بمديات إنسانية ووطنية وسياسية, فحضور هذه الرموز المعمارية يعد حضوراً رمزياً للقدس المحتلة بممتلكاتها الروحية القيمة التي تتمثل في عمارتها الدينية إعتمدت الفنانة على الجانب الإختزالي في أظهار مكونات العمل التي بدت مندمجة مع بعضها البعض ضمن إطار بنائي, إستعملت فيها الخطوط المقوسة والمنحنية في تحديد تفاصيل الأشكال كما في تسريحة الشعر كذلك تفاصيل ملامح الوجه التي صاغتها بشكل مجرد مع الإبقاء على الملامح الإنثوية , وتميل المكونات البنائية أعلى الرأس إلى الأسلوب البسيط الذي يغلب عليه الطابع الرمزي, فالفنانة لم تدخل في تفاصيل التكوينات بل أكتفت بالإشارة إلى تكويناتها الخارجية معتمدة على إستدراج ذاكرة المتلقي في استحضار جنس التكوين, فعملت على إختزال السطوح مع إبراز التفاصيل الأساسية للتكوين من خلال قراءة العمل بتكويناته الكلية يشير العمل الفني إلى الدافع الفني نحو تمثيل الخصوصية الفلسطينية من خلال إستقدام أهم خصائصها البنائية والتي تعكس عن روح

العقيدة والمكانة القدسية للقدس والتي حملت كتكوينات معمارية على الرأس البشري تمكينا لمكانتها فالعمل الفني اعتمد بالأساس على العناصر المعمارية في تكوين الهيكل الكلي للعمل المندفع نحو تمثيل الثقافة والخصوصية الفلسطينية ولما تمثله تلك التكوينات المعمارية من خصائص معبرة عن مراحل تاريخية وعقائد قدسية فعملت الفنانة على توظيف العناصر المرتبطة بوجدان الإنسان الفلسطيني بواسطة مكانه هكذا تثبت الأمكنة جذورها عميقاً في الوجدان "فثمة علاقة تبادلية مابين بين وعي الإنسان ومشاعره, فالوعي يتعلق بالعلم والمشاعر تتعلق بالفن , وهذه العلاقة التبادلية تنعكس على الصور التي يتخيلها الفنان كما يتأمل البيئة التي يعيش فيها"[xxiii]

انموذج (٣)
اسم العمل: يوما ما
الفنانة :رائدة سعادة
الخامة :فن الاداء
السنة :٢٠١٣
المصدر https://www.alaraby.co.uk/

في العمل تظهر الفنانة رائدة سعادة وسط أحد البلدات الفلسطينية في القدس (الضفة الغربية المحتلة) ماسكة حبلاً مربوطاً بجدار عازل وهي تحاول سحبه نحو الأمام محاولة إسقاطه ويستدعي العمل واحدا من أهم القضايا الإنسانية في فلسطين المحتلة المتمثلة بالجدار العازل بما يحمله هذا الجدار من فرض واقع التقسيم بين أبناء الشعب الواحد ويحول دون سهولة التنقل والتواصل بين الناس في القرى والمدن الفلسطينية كما يظهر على الجدار العازل الأسلاك الشائكة في الأعلى التي تحول دون إمكانية المرور تجسد الفنانة في هذا العمل دور المقاومة السلمية , فجسدها الذي تقدمه رمزا للمرأة الفلسطينية والإنسان الفلسطيني المناضل الذي يناضل في سبيل الخلاص من حالة الاستعمار والانتهاكات تجاه الشعب الاعزل, فتقدم الفنانة نفسها أدائياً بواسطة الجسد كعلامة ايقونية تحمل دلالات ضمنية من خلال العرض المقدم حيث يصبح النظام البنائي الوحيد الذي يثبت من خلاله الرسائل والاشارات الى المتلقي , وهنا تصبح الفنانة العنصر الأساس في صناعة العمل الفني , معتمدة على عناصر رئيسية لتأسيس المشهد الكلي (الفنانة نفسها – الجدار العازل – المكان/ المتمثل ب الضفة الغربية- اسلاك شائكة) عما يشير كل منها لمعان تساعد بعضها في ابعاث المعنى الكلي للعمل كرمز للنضال والصبر والقوة في المقاومة ، لتؤكد على محورية دور المرأة كصفة في الحياة عموما ودرورها في مقاومة الاحتلال الاسرائيلي إذ تتصدى الفنانة لقضية من أهم قضايا الواقع السياسي والإجتماعي الفلسطيني المعاصر من خلال القاء الضوء على واحدة من أشد الممارسات الإستعمارية على المجتمع الفلسطيني وهو جدار الفصل العنصري الذي قطع الجغرافية الفلسطينية وفصل بين أبناء المجتمع الواحد وبوسيلة فنية معاصرة تعد لغة خطاب تستطيع أن تصل بمفهومها وأدواتها المعاصرة إلى مستوى اللغة العالمية , فاستعمال الفنون المعاصرة ولاسيما المفاهيمية تستطيع أن تجد لها طريقاً معبداً للوصول الى تحقيق غاياتها في كشف الحقيقة وكان جدار الفصل العنصري بما يفرضه من قسوى تجاه الشعب الفلسطيني موضوعاً احتل وجدان الإنسان الفلسطيني والفنان كمقاتل سلمي يقف بأساليبه المتعددة لإيصال الحقيقة التي تتحقق فنيا كشيء يتم التوقف عنده والتأمل فيه , فالعمل الفني هنا يمثل نوعا من المقاومة الفلسطينية من حيث ان الواقع المعروض انما يعرض الحقيقة التي تترك المتلقي متأملاً فيه , فتقدم رائده سعادة الواقع بأدائها ل كشفه للعيان وتبيان حقيقته وتركه يوجد ويظهر ,فيتحول الفن الى مايراه الفيلسوف الالماني (هايدجر) تقديم الحقيقة بواسطة لغة الفن لأن محاولة فصل الفن عن الواقع يؤدي الى افراغه من محتواه وحصره في نطاق خيال بحت فيغدو مجرد إمتاع للحواس واثارة للإنفعالات فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها . وتشير قراءة العمل الفني المبنى على حالة العرض اولاً لواقع المجتمع الفلسطيني الذي أصبح الممارسات الصهيونية جزءا من ثقافته وواقعة اليومي, والتركيز ثانياً على محاولات التشبث بالمكان(الوطن) والوحدة بين المجتمع الواحد, المجتمع المرتبط بروابط التاريخ والحضارة بكل تفاصيلها , فيغدو العمل راصداً لحالة ومقاوماً بسلاح ثقافي معاصر .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٤)

اسم العمل : العودة من الصيد

الفنان: دينا مطر

الخامة : اكريلك على كانفاس

السنة : ٢٠١٥

المصدر: https://www.emaratalyoum.com/

يظهر العمل مشهدا يتألف من امرأتين ورجل وبشكل مواجه للناظر وباسلوب مسطح يستدعي الأسلوب الإسلامي في التصوير ومحملاً بالعديد من الدلالات التي ضج بها العمل الفني والتي تشير بدورها إلى إن الموضوع المصور يحمل أبعاداً ذات مضامين ثقافية مستمدة من الثقافة الفلسطينية تطرح الفنانة في هذا العمل رؤية واقعية وبسيطة للحياة الفلسطينية من خلال تطويع الرموز ذات البعد الثقافي من خلال ترجمات تشكيلية تعبر عن احساسها وميوله وتمسكها بتراثها , فاللوحة التشكيلية إطار يحمل صياغة الفنان لأشياء يتصورها وهو يقوم بتركيبها تركيبا فنيا يمنحها ملمحاً جمالياً ودلالياً يستدعي التأمل والوقوف وخطاب مرسل يحمل بين طياته معان ترسل عبر أساليب فنية ورموز مستحضرة لتكمل المشهد الدال والمرسل ففي هذا العمل تقدم الفنانة مشهداً يحاكي أحد الأعمال التقليدية للمجتمع الفلسطيني وهي مهنة الصيد ذات المزاولة العريقة , فالمهن بما تحمله من مضمون ثقافي يحمل خصوصية المجتمعات التراثية التي يشكلها تاريخ هذه الحرف الشعبية ومما يمنح العمل الفني إشارة مشتركة مع بقية العناصر التشكيلية لتتمة الخطاب, وقد اعتمدت الفنانة على بعض العناصر المشيرة بدورها إلى العنصر الرئيسي المستحضر المتمثل بـ(مهنة الصيد) منها وجود شبكة الصيد التي تظهر على كتف الرجل وسلال الأسماك المصطاده التي تحملها النسوة من أجمل تقديم ما يكمل الصورة التي تمنح ذلك المشهد المعنى وقد إتسم العمل بالواقعية ونفذ وفق الأسلوب الإسلامي حيث الأشكال مسطحة وإستخدم الفنان الهالة البارزة في الفنون الإسلامية بغية التركيز على أشكالهن, وقد قامت الفنانة صياغة شخوص العمل بأسلوب مسطح خالية من الظلال (البعد الثاني), مع التأكيد على البعد من خلال تسلسل وجود الشخوص وفق منظق الحجوم وفق تسلسل عمودي , فيما تؤكد الفنانة على اللباس التقليدي الفلسطيني بألوانه البراقة والمزخرفة وبالأسلوب التقليدي , فالأزياء جزء مهما في منظومة العادات والتقاليد وتعد من أكثر العناصر تعبيرا عن التراث المادي, ودعمت الفكرة بالمزيد من الاشكال ذات الدلالة منها عدد من المقتنيات التراثية كالفخارة واباريق الشاي وما تمثله هذه القطع من ارث مادي حضاري , فقد إستغلت الفنانة هذا العنصر للتعميق الفكرة ضمن خطاب الثقافي الذي يحمله العمل الفني ضمن الخارطة التشكيلية التي قدمتها وتطويع كل ما يمكن إستغلاله من عناصر معبرة عن ذلك التراث الثقافي من أجل خلق رؤية بصرية معبرة عن موضوع العمل ووفق قيمة جمالية تكمن في تطويع الرموز في تجسيد ووصف الحياة الطبيعية والاجتماعية والثقافية من خلال تلك الترجمات التشكيلية, .فالفنانة تضج عملها بكل ماهو ارثي وعقائدي وثابت ضمن الثقافة الشعبية الفلسطينية فعمدت ايضاً الى توظيف الكتابة العربية أحد أهم عناصر اللوحة التشكيلية الإسلامية, فتضمن العمل عبارات شعبية يرددها الصيادة كعبارة (شدو الهمة) التي بدت باسلوب زخرفي أعلى العمل وبشكل افقي, فاللغة العربية بأصالتها وجمال حروفها ورشاقة انحناءاتها ونقاطها التي تثري أشكال الكتابة استخدمتها الفنانة لتضفي على عملها قيما تشكيلية وتعبيرية تثريها , كما ان عبارة (توكلت على الله) بما تحمله من مدلول إسلامي تشير بدورها إلى إستحضار الرمز الإسلامي الدلالي للعمل والمؤكد عليه من خلال العناصر الأخرى .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات

النتائج

١.تؤكد الأعمال الفنية على العناصر العمارة الفلسطينية بابعادها العقائدية ومن خلال الرموز الدينية كما في الانموذج (٢)

٢.للمكان حضور واسع في طروحات الفن الفلسطيني المعاصر ممثلاً عن الأرض المغتصبة الفلسطينية في الأنموذج (٣)

٣.إستخدم الفنان الفلسطيني عناصر الواقع لتصوير الواقع الفلسطيني المعاش (واقع الحرب والدمار) كما في الانموذج (١)

٤.عبر الفنان الفلسطيني عن هويته الاسلامية من خلال العديد من الأساليب منها التأكيد على العناصر الإسلامية في العمارة الفلسطينية تارة كما في الأنموذج (٢) وإستعمال الإسلوب الإسلامي في الرسم كما في الانموذج (٤)

٥.إستلهم الفنان الفلسطيني التراث والفلكلور لتمثيل الثقافة بعناصرها الفلكلورية تمسكاً بالهوية الفلسطينية كما في الانموذج (٤).

الإستنتاجات

١.قدم الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر فلسطين المحتلة بواسطة خصائصها الثقافية من خلال استقدام عناصرها المميزة ومنها الفلكلور من أجل التأكيد على الهوية الفلسطينية المرتبطة بهذه الأرض المغتصبة فكان لهذا الحضور الثقافي تأكيداً على الأصل الفلسطيني وحقه في الأرض .

٢.عمل الفنان الفلسطيني على فضح الممارسات الصهيونية تجاه الشعب الفلسطيني باسلوب معاصر, فتستطيع اللغة المعاصرة في الفن التشكيلي على الوصول بشكل أكبر الى العالم اجمع لطرح القضية الفلسطينية , وبيان حالة المجتمع الفلسطيني، فمصادرة الأرض، والعنف ضد الأبرياء، وقضية المعتقلين، مواد مهمة يمكن للفنان أن يجد فيها وقائع الحياة اليومية التي تعيشها الأُسر الفلسطينية، ولا سيما أن لكل أسرة في فلسطين حكاية يسرد من خلالها الفنان مشاهد مرئية تعبّر عن آلام ذلك الواقع

٣.للمرأة الفلسطينية حضوراً كبيراً في الفن المعاصر في فلسطين , فاستطاعت المرأة الفنانة تجسيد المعاناة عبر منجزاتها الفنية كما حضورها ضمن الطروحات الفنية فنراها جزء من الموضوع الفلسطيني بموازاة وجودها الكبير والعظيم في الحياة الفلسطينية وثقافتها ٤. ارتبطت الحالة الثقافية في فلسطين باهم ميزة تحمل روح الوطن الفلسطيني الا وهي المقاومة السلمية من خلال التأكيد على الارتباط الفلسطيني بثافته المعبرة عن تاريخ هذا الشعب وارتباطه العميق بالارض التي ساهمت عناصرها بتشكيل هويته عبر التاريخ .

٥.ان القراءة الكلية الرموز المستحضرة ضمن النتاج الثقافي الفلسطيني والذي يستحضر الخصوصية الشعبية بدلالاتها هو استعراض مقصود في تقديم المجتمع الفلسطيني عبر ثقافته وضمن اللغة التشكيلية لتضمينها وفق رسالة تحمل بكل مضمونها تلك الخصوصية سواءا في الاستحضار الرمزي والايقوني لمقتنيات الثقافة الفلسطينية أو الاسلوب المتخذ لتكوين العمل الفني ليتحول العمل الى صورة متكاملة لإنتاج ثقافي فلسطيني يعكس عن وعي فني في قراءة المجتمع وتقديمه وفق تشكيل بصري يقدم المجتمع ثقافيا , فالغائية في هذا العمل تبدو حاضرة في تقصد جميع العناصر المرسلة واعتبارها عناصر مبئرة دالة عن معان الموضوع المرسل عبر الخطاب التشكيلي وباسلوب جمالي

٦.ظهر ارتباط وثيق بين الفن والإنتفاضة الفلسطينية كشكل من أشكال المقاومة للاحتلال والأبعاد والتهجير والاضطهاد، كما عززت القضية الفلسطينية الهم الوطني والقومي في الخطاب الفني وباستعمال الخصائص الثقافية الفلسطينية للتأكيد على ارتباط هذا الشعب بهذه الارض .

المصادروالهوامش

[i]) العزاوي . حسين : موقف القانون الدولي من الارهاب والمقاومة المسلحة ,دار الحامد ,ط١, الاردن ,٢٠١٣, ص١١.

[ii] - الطبطبائي .محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن ، ط١ ,ج١٤, مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ,بيروت,١٩٩٧, ص٣٦

[iiiii] - الفيروزبادي: القاموس المحيط، مج٤ ،دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ب ت، ص٤٩.

[iv] - صليبا . جميل: المعجم الفلسفي،ج١،دار الكتاب اللبناني،بيروت، لبنان،١٩٨٢ ،ص٣٤٢.

[v])العامري .محمد اديب: عروبة فلسطين في التاريخ المكتبة العصرية , بيروت , ب.ت, ص١٦.

[vi]) هشام ابو حاكمة ,تاريخ فلسطين قبل الميلاد, دار الجليل للنشر والدراسات والابحاث الفلسطينية , عمان ,ب.ت, ص١٢٥.

[vii]) هشام ابو حاكمة :مصدر سابق , ص١٢٥.

[viii]) السويدان.طارق: فلسطين التاريخ المصور, الابداع الفكري ,ط١٠,الكويت, ٢٠٢١ , ص٢٥.

[ix]) الحموي.ياقوت: معجم البلدان , دار صادر , بيروت ,ب.ت ص٢٧٤.

• وردت ايضا في التوراة سفر العدد اللإصحاح الرابع والثلاثون (اوصي بني اسرائيل وقل لهم انكم داخلون الى ارض كنعان) (الكتاب المقدس ,العهد القديم, ١٩٠٩ ,الصفحات سفر العدد الاصحاح ٣٤(٢-١٢) ,كما ذكرت في القرآن الكريم بأسم (الارض المقدسة) في سورة المائدة الآية ٢١-٢٢)

[x] الخطيب.محمد :الحضارة الفينيقية, مؤسسة رسلان/دار علاء الدين ,سورية ,دمشق,٢٠١٧, ص٣٢-٢٢.

[xi])الشاذلي.محمد شعبان : الفوضى العالمية.. من العصور الوسطى الإمبراطورية الى التنظيمات السرية ,دار الكتب ,٢٠١٦ ص١٢٦.

[xii]) سورة الاسراء الآية (١)

[xiii] رمضان عبد الهادي :الفلكلور الفلسطيني بصمة لتأصيل الهوية ,مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية ,الامارات العربية المتحدة , ٢٠٠٩ , ص٣٠-٣٨.

[xiv]) الزغبي. تركي قاسم :اليهود وارض كنعان , دار رسلان للطباعة والنشر, دمشق, ٢٠١٣ , ص٣٦٧.

• كان الصيد يمثل المهنة المفضلة للكنعانيون وقد ارتبط الصيد عند الكنعانيون بآلهتهم واساطيرهم ومنها الإله (صيدا) كما تروي المؤرخات ان احد ابناء كنعان (صيدون) الذي يدل اسمه على عمليات الصيد (وليد بوعديله : تاريخ الكنعانيون وتراثهم واساطيرهم ,مركز سبق الاخبار , الجزائر ,٢٠١٩/١/١١ /https://www.sabqpress.dz

[xv]) رولا عبد اللإله علوان: تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر, مجلة فنون البصرة-العدد(٢٣), البصرة ,٢٠٢٢, ص٨٨.

[xvi]) عجوج فاطمة الزهراء:المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة , اطروحة غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية اللآداب ,جامعة جيلاني لياس ,, سيدي بلعباس, الجزار , ٢٠١٧, ص١.

[xvii]) ياسين وامي ناصر : تمثلات الهوية الع اقية في الفن التشكيلي بعد عام ٢٠٠٣,مجلة كلية التربية الاساسية ,مج ٢٤ _ العدد ١٠٢-٢٠١٨ ص ٧١١

[xviii] -أزهر داخل محسن : الموروث الحضاري واثره في التشكيل العراقي المعاصر , رسالة ماجستير , جامعة البصرة , كلية الفنون الجميلة , ٢٠٠٢,ص٨٠

[xix][xix]) عمرو محمدعبد الله : ثقافة المقاومة في مسرح الطفل الفلسطيني(مسرح حديدون والغولة تموذجا) , مجلة العلوم التربوية –العدد الرابع –ج١/اكتوبر ٢٠١٩, ص٤٧٥.

[xx]) فؤادحسنين علي : المجتمع الاسرائيلي حتى تشريده , دار العالم العربي , جامعة الدول العربية ,معهد الدراسات العربية العالمية ,م صر ١٩٦٦, ص٦٨.

• تعتبر اتفاقية اوسلو منعطفاً مهماً في مسار القضية الفلسطينية انهى فيه النزاع المسلح مع الاحتلال, وكان نتيجة اتفاق وقعته منظمة التحرير الفلسطينية مع الكيان الصهوني في واشنطن ١٩٩٣ , والتي بدأت بمحادثات سرية في مدينة اوسلو النرويجية ١٩٩١, اانتهت بسلام بين الجهتين و الاعتراف بممثل يمثل بمثابة حكومة شرعية كاملة الصلاحيات للشعب الفلسطيني ينظر (ممدوح نوفل : قصة اتفاق اوسلو (الرواية الحقيقية الكاملة) , الاهلية للنشر والتوزيع ,ط١, المملكة الاردنية الهاشمية , عمان , , ١٩٩٥) .

[xxi]) جوابرة. نصر: البنية الفكرية للفن التشكيلي المعاصر في فلسطين , رسالة ماجستير منشورة ,جامعة بغداد ,العراق, ص٤١.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تمثيل جماليات الطيور في فنون حضارة وادي الر افدين و وادي النيل

مروة أحمد خشن
أ.م.د. علي شريف جبر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي موضوعة (تمثيل جماليات الطيور في فنون حضارة وادي الرافدين و وادي النيل) , فقد تم تصوير الطيور في شتى انواع الفنون منذ اولى الحضارات و كانت من الكائنات الابرز حظورا في الاساطير و الديانات و الثقافات المختلفة خاصة في حضارتي وادي الرافدين و وادي النيل و كان لظهورها جماليات سعى البحث الى دراستها من خلال اربع فصول اختص **الفصل الاول** بعرض مشكلة البحث و التي انتهت بالتساؤل : ماهي جماليات تمثيل الطيور في فنون حضارة وادي الرافدين و حضارة وادي النيل ؟ و تلتها اهمية البحث ثم هدف البحث و تحديد المسطلحات و عرض الحدود الزمانيو المكانية و الموضوعية و انتقل الى **الفصل الثاني** الذي انقسم الى مبحثين الاول تحت مسمى قراءة في موضوعة الجمال , لغرض عرض بعض اراء الفلاسفة في الجمال بما يخدم توجه البحث و المبحث الثاني تضمن عرض نتاجات فنية لحضارة وادي الرافدين و حضارة وادي النيل , و في **الفصل الثالث** تم تحليل انموذجين من اعمال كلا الحضارتين , تمخض عنهما في **الفصل الرابع** نتائج البحث و في الختام تم ذكر قائمة مصادر البحث .

الفصل الاول

مشكلة البحث

نشأت عبر التاريخ علاقات مختلفة و متناقضة احياناً مابين البشر والحيوانات و من ضمنها الطيور , بدءاً من مراقبة الانسان لها سعياً لإصطيادها ليقتات لحمها , وصولاً الى مراقبتها في إطار ترفيهي , إما لجمال منظرها او لحسن تغريدها وصوتها مثل الكنار و البلبل و الببغاء , غير ان في علاقة البشر بالطير ما يتجاوز هذه الابعاد , لينغرس عميقا في الوجدان الانساني و ينعكس بوضوح في مختلف ثقافات العالم و آدابها و فنونها حضوراً للطير , وليس لكائن آخر ما يماثله في أهميته و تلون دلالاته .و لهذا فقد تحولت الطيور الى مصدر للإلهام الثقافي و العلمي الدائم , و حملت معها رموز السلام و الحرية و الحكمة و السلطة و التشاؤوم و التفاؤل ... , و لأن عالم الطير واسع وسع الفضاء الذي يحلق فيه فمن الطبيعي ان يكون هناك حضور كبير للخيال , فكان لابد من تركيز الفنان عليه , فقد استوحى الفنانون على مر التاريخ كثيراً من اشكال الطيور لتصوير الظواهر الطبيعية الخارقة و القدرات البشرية الفائقة كحِدة النظر و سرعة الحركة و قوة الانقضاض , ففي حضارة العراق القديم كان للطيور مثل النسر و الحمامة حضورا كبيرا في الفنون و الثقافات المختلفة كتزيين الفخاريات في عصر حسونة في سامراء و عصر جمدة نصر حيث اتخذ النسر رمز للقوة في العراق القديم . اذ وجد منقوشا على احدى الاواني التي تعود الى الالف الثالث قبل الميلاد مع مجموعة من الحيوانات و الابطال مما يدل على انه مشهد اسطوري . اما في مصر فقد حرص الفنان المصري القديم على تصوير الطيور على جدران المعابد و المقابر و تجسيدها في تماثيل منحوتة بغاية الدقة و الاتقان . مما يدل على على ان للطيور مكانة كبيرة عند المصريين القدماء منذ فجر التاريخ ., و من خلال ما سبق يمكننا ان نحدد اشكالية البحث بالتساؤول التالي: ماهي جماليات تمثيل الطيور في حضارتي وادي الرافدين و وادي النيل ؟

ثانياً : أهمية البحث و الحاجة اليه

تكمن اهمية البحث بكونه دراسة حديثة و متفردة ترفد المكتبة العلمية بمعلومات يمكن الافادة منها في حقل الفن التشكيلي , و في تسليط الضوء على مفردة الطائر في العمل الفني و بيان البعد الجمالي الذي تضفيه على المشهد التشكيلي و بما يقدم للفن المعاصر معطى جمالي وفق المعايير الجمالية التي يجسد بها الفنان خطابه الفكري للفن التشكيلي ..

ثالثاً : هدف البحث

تعرف جماليات الطيور في نتاجات الفن التشكيلي

رابعا : الحدود الموضوعية : يتحدد البحث في دراسة (تمثيل جماليات الطيور في حضارة وادي الرافدين و وادي النيل)

الحدود الزمانية : الفترة مابين ٧٠٠٠ – ٢٣٠٠ ق.م

الحدود المكانية : بلاد وادي الرافدين و وادي النيل

خامسا : تحديد المصطلحات

تعريف (التمثيل) لغوياً :

(مثَّلَ) : الشيء بالشيء . تمثيلاً و تمثالاً : شبهه به و قدره على قدره . و مثَّلَ الشيء لفلان : صوره له بكتابة او غيرها حتى كأنه ينظر اليه . (١)

تعريف (التمثيل) اصطلاحاً : و يعرفه (هايدجر) بأنه : " الصلة التي تتجلى بين الذات و الموضوع بما هي صلة تمثل , و كذلك يعني إحضار الشيء امام الذات و تشكيل الشيء اي حده في كينونته " (٢)

تعريف (التمثيل) اجرائياً :هو إحضار الشيء(الطائر) او مثوله امام العين او الخيال بواسطة الرسم او النحت , اي هو مجموع التصورات الفكرية التي تتكون لدى الذات حول الموضوع من خلال تفاعلهما المستمر .

تعريف (الجمال) لغوياً :(جَمُلَ)_ جمالاً : حسن خلقهُ . فهو جميل . و جملاء هي الجميلة و جمعها جمائل . و (جَملَهُ): حَسنَه و زَينهُ , و (استَجمَلَ) : صار جميلا (٣)

تعريف (الجمال) اصطلاحاً :الجمال كما يعرفه (هربرت ريد) هو : وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا (٤)

تعريف (الجمال) اجرائيا : هو قيمة مرتبطة بشعور ايجابي ينبعث في النفس عند مشاهدة الاشكال الفنية للطيور .

الفصل الثاني

المبحث الاول : قراءة في مفهوم الجمال

الجمال في الفكر اليوناني

إن فكرة الجمال متغيرة عند الفلاسفة وفقا لمناهجهم الفكرية , لهذا يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية عبر التاريخ التي تعرض أصحابها لظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث . و ليس من شك أن اهتمام الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية , فمنذ الحضارة اليونانية و قبل عصر الفلسفة كان حرص الإنسان على تمجيد ربات الفنون و عبادتها و تقديم القرابين لها إيمانا منه بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن و الطبيعة , بما يجعلنا نستشعر الارتباط الوثيق عند شعب اليونان و غيره , بين الأعمال الفنية و الدين , فقد كان (الفيثاغورثيون ٤ ق.م) من أوائل من تقدم بموضوعات حول قضايا الفن و الجمال في اليونان القديمة . و (الفيثاغورثيون) مثاليون في تفكيرهم , فقد أعلنوا آن العدد هو جوهر الأشياء , ولذا فإن معرفة العالم ليست إلا معرفة الأعداد التي تسيره , فهذه الموضوعات الأساسية لفلسفتهم كانت المنطلقات الأساسية لنظريتهم الجمالية . (٥) فيتم التصوير الجمالي لأشكال الطيور وفق هذه الروئ على أساس تجريدي هندسي .اعتبر (أفلاطون) أن النفس الإنسانية هي حقيقة تنتمي لعالم مفارق للعالم المحسوس و هو عالم المثل الذي يتصف بالخير و الخلود , كما إن لهذا العالم اتصال وثيق بالجمال الذي هو وسيلة هذه النفس للتواجد فيه , و إن عالم المثل هو مصدر ينهل منه كل فنان و فيلسوف على حد سواء . (٦) . ففي مفردة الطير التي تحيل الفنان الى عالم الفضاء و اللامتناهي بحثا عن الخلود الذي تطلبه الخليقة و ترنوا اليه , ما يجعل الفنان يميل لتصوير هذه المفردة التي تقربه في نفسه من عالم المثل و استشعار الجمال الحقيقي .أما الجمال لدى (**أرسطو٣٨٤ – ٣٢٢ ق . م**) فهو جمال المظهر المحسوس أي المرتبط بالواقع المادي , و يحتكم إلى حد ما إلى العقل و لكن وفق اتجاه موضوعي فهو يؤكد على التناسق و الوضوح و الانسجام و التي هي أهم خصائص الجميل , فالجمال موجود على نحو موضوعي في الأشياء و الموجودات . (٧). و ان الجمال بهذا يعد اضفاء اللمسات على الاشكال المحسوسة ما يجعلها تتسمى و السمو هو تمثيل العلو و بالاخذ بأن

كل ما علاك فهو سماك يحيلنا الى فكرة السماء التي هي العلو الذي لا يمكن تناوله الا من خلال التحليق في الفضاء و هذا ما على الفنان الامساك به من خلال تصوير الطائر .

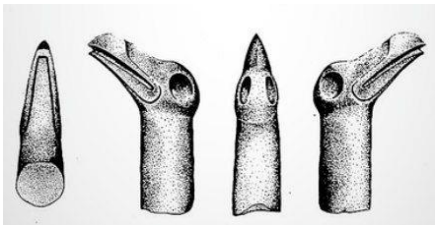
الجمال في الفكر الاسلامي :

يمثل الفكر الإسلامي حلقة مهمة في تاريخ الفكر الجمالي الإنساني , فهو فكر غني و متنوع . و الظاهرة الجمالية في الإسلام هي بناء متكامل , يشد بعضه بعضا في تناسق و تنظيم بديع (٨), و من هنا وجب استعراض بعض من آراء فلاسفة الفكر الإسلامي في الجانب الجمالي كمرجع و استدلال لتبيان جماليات رسم الطيور في تاريخ الفن , لأن الفكر الاسلامي بمجمله يبتعد عن المحسوس لصالح الحدس و ما هو جوهري و بالتالي التحليق في اجواء غير محسوسة .ففي رأي (التوحيدي) أن ما يوصلنا إلى الجمال المطلق (الذي يقودنا الى فكرة التحليق و السمو) هو جميع الموجودات و الأشياء المادية التي يراها الإنسان و يحس بها , فهذه الموجودات جميلة و لكنها تستمد جمالها من جمال الله و صفاته , و الذي هو مبدأ الجمال و مصدره , و مظهر الجمال في هذه الموجودات يتجسد في التناسب و الكمال بين أجزائها , و ان هذا التناسب مصدره الإنسان الذي يقيّم هذا التناسب , و سعي الإنسان نحو هذا الجمال أو الكمال هو سعي نحو إدراك جماله الحقيقي الذي استمده من الجمال المطلق (٩). و التكمال هو القابلية على الطيران لذلك مجد الفن الاسلامي قد وظف اشكال بشرية على اشكال طيور في رسوم الواسطي و رسوم الفن الاسلامي .و فيما يخص رأي **(الغزالي ٤٥٠ – ٥٠٥ هـ)** الجمالي , فهو يؤكد على أن الجمال ينقسم إلى جمال ظاهري مدرك بواسطة العين و جمال باطني مدرك بواسطة الوجدان , فالقسم الأول من الجمال يتم إدراكه بواسطة عامة الناس , بينما القسم الثاني من الجمال فلا يدركه إلا ذوي القلوب المستضاءة , و الجمال الباطني بالامكان ان يفضي الى التحليق في الفضاء و قد تناول ذلك الفن السريالي مثلا , و أيضا فقد أشار (الغزالي) إلى ثلاث ظواهر جمالية (حسية , وجدانية , و عقلية) , فأما الحسية فتتعلق بالصور الظاهرية الحسية و أما الوجدانية فتتعلق بظواهر الجمال الباطني , و بينما العقلية فهي التي تولد لذة في العقل . و يكون مرجعها جمال العقول (١٠) و إن تمييز (الغزالي) للجمال الباطني على الجمال الظاهري , إنما هو إدراك للجمال الباطني الذي يدرك بالقلب و الوجدان , ولكي يتم هذا الإدراك لابد من وجود صورة تقود إلى الجمال الباطني .(١١)

الجمال في الفكر المعاصر

كان هناك احياء للاهتمام بموضوعة الجمال في كل من الفن و الفلسفة في القرنين الاخيرين , ويمكن عد تأثير هذه السلسلة من الافكار التي جاء بها المفكرين و الفلاسفة المعاصرين على علم الجمال تأثيرا هائلا , و يوصلنا هذا الى الاعتقاد بأن الحكم الجمالي لا يحظى ابدا بأتفاق عالمي و لا ينخرط اي موضوع جميل و لا عمل فني في مجتمع عام على الاطلاق . حيث يرى **(كانت ١٧٢٤-١٨٠٤ م)** أن جمال الشيء يتوقف على في تقديره على ما يشعر به الإنسان نحو هذا الشيء , أي انه لا يوجد شيء جميل في ذاته بل إن الأشياء تعد جميلة أو غير جميلة طبقا لتقدير كل إنسان لقوة تأثيرها في عقليته و نفسيته (١٢). و في ما يخص رأي الفيلسوف **(آرثر شوبنهاور ١٧٨٨ – ١٨٦٠ م)** فيرى أن الجانب الجمالي يعد بمثابة ظاهرة من ظواهر الذهن (و يجب التنويه على ان فكرة الطيران انبثقت من الذهن) و تعتمد على خصائص مميزة للفرد الذي يدركها (١٣) ., و إن إدراك المثل و الذي هو هدف الفن يتحقق بفعل تحرير الأشياء من علاقاتها النفعية و رؤية الأشياء بمنأى عن الزمان و المكان و العلية , و بهذه الحالة تصبح الرؤية إلى الشيء من حيث ماهيته لا إلى الشيء الذي يخضع لمبدأ العلة , بل ينظر إلى المثال الكامن فيه (١٤). و الانسان المثالي دائما لديه القابلية على التحليق بمثاليته .يؤكد (هيجل) أن الجمال هو حضور المطلق في الحسي , و إن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم فكرية هي مظهر من مظاهر الروح المطلق و إن الروح المطلق لون من ألوان الوعي البشري , و غاية الروح إدراك المطلق و التعبير عن تجلياته فإدراك المطلق لا يتم إلا بوحدة الذاتي و الموضوعي . (١٥) من هذا فإن لرسم الطيور وفق الجمال الهيغلي لابد من تقديم أشكال خالصة تحاكي الجوهر بعيدا عن الإفراط في التلقائية والخوض في الكليات و سرية عالم الروح و المطلق .

المبحث الثاني : ظهور شكل الطائر في فنون حضارة ما بين النهرين



شكل رقم(١)

كان للفن الاشوري القديم سماته البارزة التي من اهمها تعدد الاساليب الفنية نظرا لتعدد دويلات المدن في عصر الاسرات السومري , اضافة لتعدد اذواق اهلها و حكامها , اذ شاعت انواع مختلفة من المصنوعات الفنية الصغيرة كالاختام الاسطوانية المنقوشة و تحف المعابد و الالواح و الاواني الفاخرة التي كانت تزين بأشكال حيوانية و زخرفية غاية في الجمال , فكان لشكل الطائر حضور بارز في تلك الفنون , فمن اقدم الاشكال التي وجدت من ضمن فنون الحضارة السومرية (في حوالي ٣٠٠٠ ق . م) مجموعة من اشكال الطيور صنعت بأحجام مختلفة غالبا صغيرة بالنحت المدور والبارز من الطين غير المنقى و المرمر المجفف بالشمس ومن حجر الكلس و الحجر الرملي والمرمر الشفاف و الحصى بالشحذ والدلك و السيتايت الأزرق المخضر وبالرسم على الجدار بفرشاة بتقنية اللون المقطعي البرونز العظام و على أرضية بدرجة قاتمة من الأوكر المصفر و رسمت مفردات وعلى سطوح الفخاريات بلون معتم بمادة أوكسيدالحديد (١٦). فنجد مجموعة من القطع الاثرية المتمثلة برؤوس نسور تم العثور عليها في موقع "نمرك " من قبل البعثة البولونية للتنقيبات الاثرية , يعود تاريخها الى دور حسونة (٧٧٠٠ ق.م) , وهذه النسور رؤوسها مخروطية طويلة بنهاية حادة منفرجة قليلا ونقرة عينيكبيرة غائرة مرتفعة المحيط تلتحم بأسطوانة لا يزيد طولها عن ١٠ سم (١٧), و قد مال الفنان العراقي القديم في عمله لهذه القطع الفنية الى اسلوب التبسيط نظرا لصعوبة تشكيل المادة التي عملت منها القطع و هي الحصى إضافة لبساطة الادوات التي استخدمها في النحت . و قد حققت هذه الاشكال جمالية خاصة من خلال الاتساق و الانسجام بين اجزاء العمل . الذي منحها وحدة موضوعية متجاوزة نمطية الواقعية المحضة و مقترنة بتلقائية المنحى الابداعي لدى الفنان . انظر للشكل رقم (١) اضافة لأكتشاف اواني فخارية نقشت عليها مشاهد تحمل اشكال طيور احدها مشهد لأربعة طيور كل واحد يمسك بالاخر بأسلوب تبسيطي و تكوينات غنية بالمعاني المثالية تعبر عن افكار و معتقدات الشعب انذاك (١٨) كما برزت صورة النسر في أقدم الاساطير التي تحدثت عن ملوك سومر و هي أسطورة "أتينا و النسر " و التي تقول ان الملك " أتينا " ملك مدينة كيش الذي ورد ذكره في قائمة ملوك سومر , قد صعد الى السماء السابعة على ظهر نسر جبار لكي يأتي بنبتة عجيبة شافية . (١٩). أضافة لذلك يعتبر الطائر الضخم برأس أسد " أنزو " احد الرموز السومرية القديمة في الفن السومري الذي يرمز للروح الشريرة و الذي تم تمثيله بالنحت في افريز من البرونز المصنوع يعود تاريخه الى الالف الثالث قبل الميلاد يظهر به الطائر " انزو " وهو باسط جناحيه بين وعلين (٢٠) فقد نرى الطائر "انزو " بهيئة اخرى في احد الاختام الاسطوانية السومرية القديمة و أبرز ما يظهر على هذا الختم رسم للإله " شمش" أثناء بزوغه من قبره الجبلي وهو يحمل بيده منشارا و أشعة الشمس تنبعث من كتفه و يظهر على اليمين إله آخر يضع إحدى قدميه على الجبل كما يظهر الطائر " انزو " باسطا جناحيه و الذي يمثل القوى الشريرة التي تسبب موت الإله (٢١). انظر للشكل رقم (٢) , و جماليات تمثيل هذه الاشكال هي انها تعد خلقا جديدا يكمل الطبيعة حسب رأي (ارسطو) " فمن جهة البناء الشكلي كانت المرئيات تعدل في مخيلة الفنان لتصب وفق رؤية جديدة و الاشكال تكون وفق هذه الرؤية " (٢٢) و الجميل عنده كامن في الواقع , فالفنان اتخذ اشكال من الواقع و هي الطيور , و الجميل حسب هذه الرؤية الجمالية ليس مفارقا للواقع فالفنان اضاف شيئا لهذه الاشكال جعلها ترقى الى الجمال الذي يجمع بين الموضوعي (الذي هو التكوينات الحسية) و المطلق الذي يتحقق بتصعيده من الجزئيات الى الكليات التي هي المثال الاعلى للانسان .

الشكل رقم (٢)

ظهور شكل الطائر في فنون الحضارة المصرية القديمة

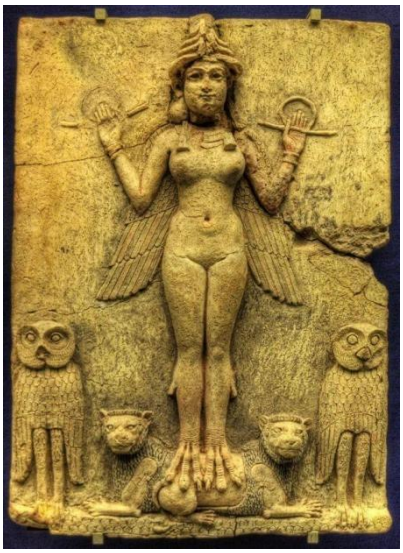
قد تتنوع و تتباين اسماء الطيور و فصائلها , و لكنها تبقى دائما و ابدا مظهر من مظاهر الروح الالهية لتربط رمزيا ما بين التجربة الدنيوية و بين طاقة سماوية ما, فلهذا كان للطيور مكانة كبيرة عند المصريين القدماء منذ فجر التاريخ (٢٣) و قد تأثر المصري القديم بالطيور وحرص على تصويرها على جدران المعابد والمقابر لما لها من دلالات دينية مقدسة خاصة بالعقيدة المصرية القديمة, و تتميز الزخارف المصرية

بنماذج تزيينية تضم أشكالاً تمثل بقرص الشمس ناشرا جناحيه ذات اليمين وذات الشمال كي يحيط المكان بحمايته , واستعمل العقاب المصري لأنه في اعتقاد قدماء المصريين يولد في كومة مستديرة من السماد , ويطير الفرخ فورا عقب انفجار هذه الكرة السماوية (٢٤). و من الشواهد الفنية الاخرى التي عثر عليها في معبد حتور و التي تمثل فيها شكل الطائر جدارية حفر عليها طائر برأس بشري في وضع التعبد , فقد كان الفنان المصري القديم يصور شخصية الأنسان في عالم الأرواح على شكل طائر له رأس إنسان يحمل ملامح الشخص المتوفى و ذراعاه . حيث كان في النصوص الدينية شكل واحد للروح المسماة قديما " البا "والتي تخرج بعد الموت و هو شكل الطائر . و السبب في اختيار الفنان المصري القديم لطائر اللقلق لأن من صفاته الهجرة و العودة الى الوطن و الأصل الذي جاء منه . و لأن طائر اللقلق أصم لا يحدث صوت إلا بجناحيه كذلك الروح "البا " صامتة لغتها تخاطرية .(٢٥) و قد صورت " البا " في عمل فني آخر يمثل جدارية ملونة تصور روح "آني " ترفرف فوق المومياء و تمسك برمز الأبدية , حيث أراد الفنان ان يعبر عن حرية حركة الروح من خلال الطائر الذي يرفرف بجناحيه فوق الجسد المسجى , كما تشير الاجنحة الى الأبواب اللامرئية و الدروب التي سوف تسلكها الروح في رحلتها بالعالم الآخر (٢٦). و يمكن ان نلاحظ تمثل الجماليات في هذه الاعمال من خلال تقدير الانسان المصري القديم للطيور و هذا حسب رأي الفيلسوف (كانت) الذي يرى ان جمال الشيء يتوقف في تقديره على ما يشعر به الانسان نحو هذا الشيء , فرسوم الطيور تعد جميلة طبقا لتقدير الانسان لقوة تأثيرها في عقليته و نفسيته . فتمثيل اشكال الطيور بدى منسقا تنسيقا غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التوافق بين خيال الفنان و ذهنه فيتوافر في العمل الانسجام و التوافق و الغائية التي ينتج عنها الشعور باللذة و الرضا .

الفصل الثالث

تحليل العينة

انموذج رقم (١)



اسم العمل : ملكة الليل

المادة : الطين

سنة الانجاز : ١٧٥٠ – ١٨٠٠ ق.م

القياس :٤٨ x ٦٤ سم

العائدية : المتحف البرطاني , لندن

التحليل

نلاحظ في هذا النموذج تمثيل الطيور بصورة رمزية رائعة لآلهة مجنحة بهيئة فتاة على رأسها تاج مقرن و تمسك بيديها حلقين , و أقدامها مثلت بهيئة قدما طائر جارح , و هي تقف على أسدين رابضين و على جانبيها يقف طائرا البوم , حيث يرجح أن يكون هذا التمثال للآلهة " أنانا " أو "عشتار " آلهة الحب و الحرب السومرية المشهورة التي تمسك الحلقة و العصا بدافع السيطرة و التوسع . كما يعرف هذا العمل الفني بلوح " بيرني " و الذي يعد من أشهر النماذج للنحت البارز الذي صيغ بتقنية عالية على يد فنانين محترفين و لا تزال هناك بعض اثار الطلاء على التمثال ما يدل على انه كان ملون في الاصل . و قد كان من نواميس الآلهة وجود جناحي الطيور التي تمنحها السرعة و الهيمنة إضافة لمخالب الطيور الجارحة التي تعتبر سلاح فعال للإنقضاض على الأعداء و الدفاع عن النفس , و ما يعزز هذه الصفات هو وجود اثنين من طائر البوم المعروف بالانتباه و الحراسة و الذي يقف فاتح العينين , كما يعرف ايضا بالدهاء و الحكمة و المكر ما يجعله احد الرموز البارزة في هذا المشهد نجد ان تمثيل الطائر هنا مرتبط بغايات و حاجات خاصة فهو لا يعدو ان يكون جزءا من سلسلة العلل و المعلولات الطبيعة كالحرب و السلام , فالغاية من تمثيله هنا غرضية بالنسبة الاكبر لأنها تخلق اهتمام بالموضوع الجمالي بعد تأمله ما يبعث احساس بالتناسق و الانسجام بين الشكل و الموضمون , ما يزيد من تماسك الموضوع مؤديا بالتالي الى نوع من التعبئة الروحية للنفس .نرى دور الطائر في ترسيخ الفكرة التي تقودنا الى الجمال الفني الذي هو ارقى من الجمال الطبيعي لأنه ناتج عن العقل الذي يتجه نحو الاعلى و كونه يخلق تصورات منطقية للعملية الفنية منتقلا بالتدريج من الادراك الحسي الهابط الى الادراك العقلي المتعالي وصولا الى الابداع .

انموذج رقم (٢)

اسم العمل : اوز ميدوم

المادة : مواد مختلفة على الجدار

تاريخ الانتاج : ٢٥٠٠ ق. م

العائدية : متحف القاهرة

العمل عبارة عن جدارية الاوز والبردي حيث يصور الفنان حياة المستنقعات على شواطئ نهر النيل . يظهر المشهد مياه النيل وتحيط بها النباتات والزهور والعشب الأخضر وخاصة البردي في حين إن الأوز يتناولون هذه النباتات , و قد تم رسمها على الجدار الشمالي لقبر نفرمات في ميدوم بمصر . وتحتل هذه الجدارية مكانة تاريخية رفيعة بأعتبارها أقدم رسم للطيور يقدم تفاصيل كافية لتحديد نوع من قرض من طيور الاوز .و قد استعملت الوان مستخرجة من مواد طبيعية فاللون الابيض من الحجر الجيري و الاحمر من خام الحديد و الاخضر من الملاخيت . و من هذه الجدارية نرى ان الثقافة الدينية للناس متشابكة مع الطبيعة و قد عوملت الطيور بأحترام . و التمثيل الفني للطيور هنا لا يلغي الجانب الحسي و انما ينشد تجلي الفكر في الظاهر الحسي و هذا يعني ان الفكرة في الاعمال الفنية التي تم عرضها تتجلى بالاشكال الحسية للطيور التي يمكن ان ندركها بحواسنا.ان درجة الجمال في تمثيل هذه الفنون تعتمد على مدى تطابق المضمون الخاص بالموضوع الممثل مع شكل الطائر , و لاحظنا الترابط بينها اي ما يحقق ترابط الروحي بالحسي , دون ان يظهر بصورة جلية و يتحول الى غاية اخلاقية ينبغي العمل بها , ما يعطي اشكال الطيور هذه رحابة و ديمومة غير مقيدة بأغراض او رغبات .

الفصل الرابع

النتائج

١.تعتبر الطيور ظاهرة جمالية موجودة في الطبيعة ولهذا فهي تنطبق عليها جميع أرآء فلاسفة الجمال على مر العصور من الفلسفة اليونانية القديمة الى فلاسفة الجمال المعاصرين .

٢.تحمل الطيور مضمونا روحيا ما يساهم في ابراز الواعي الذاتي الذي يقود الى الروح المطلق . و ان التحليق الذي يقوم به الطائر يجذب الفنان الى المثل السامي في التنزه عن المخلوقات الارضية و اعطاءها صفة ترتبط بعالم المثل الاعلى .

٣.صاحبت بعض الطيور الالهة السومرية في الاساطير و كان منها ما يمثل الخير و ما يمثل الشر و قد نقل لنا الفن الاشوري ذلك عبر الجداريات ., فالغاية من تمثيل الطائر غرضية بالنسبة الاكبر لأنها تخلق اهتمام بالموضوع الجمالي بعد تأمله ما يبعث احساس بالتناسق و الانسجام بين الشكل و الموضمون , ما يزيد من تماسك الموضوع مؤديا بالتالي الى نوع من التعبئة الروحية للنفس .

٤.كانت الطيور في الحضارة المصرية تمثل روح الميت و تسمى البا و كانت تحمل وجه المتوفي لهذا كانت ترسم بكثرة على التوابيت و جداريات المدافن و االثناء الطقوس لجنائزية , ما يحقق ترابط الروحي بالحسي , دون ان يظهر بصورة جلية و يتحول الى غاية اخلاقية ينبغي العمل بها , ما يعطي اشكال الطيور هذه رحابة و ديمومة غير مقيدة بأغراض او رغبات .

المصادر

١.مجمع اللغة العربية بالقاهرة , **المعجم الوسيط**, مكتبة الشروق الدولية , مصر , ط٥ , ٢٠١١م , ص ٨٥٣
٢.الشيخ . محمد , **نقد الحداثة في فكر هايدغر** , الشبكة العربية للابحاث و النشر , ط١ , بيروت , ٢٠٠٨ , ص ٣٩٥
٣.مجمع اللغة العربية بالقاهرة , **مصدر سابق** , ص ١٣٦
٤.ريد . هربرت , **معنى الفن**,ترجمة : سامي خشبة , دار الشؤون الثقافية العامة , ط٢ , بغداد , ١٩٨٦ م .ص ٢٤
٥.الخطيب . محمد , **الفكر الإغريقي** , منشورات دار علاء الدين , مكتبة الاسكندرية , ط١ , ١٩٩٩ , ص٣٤٨ .
٦.أميرة حلمي مطر , **فلسفة الجمال** , دار المعارف , القاهرة , ١٩٧٩م , ص ٣١-٣٢
٧.محمد مصطفى عبده , **مدخل إلى فلسفة الجمال** , مكتبة مدبولي , القاهرة, ط٢ , ١٩٩٩م , ص٥٥
٨.الشامي . صالح احمد , **الظاهرة الجمالية في الإسلام** , المكتب الإسلامي , بيروت , دمشق ,١٩٨٦م , ط١, ص ٣ .
٩.الصديق . حسين , **فلسفة الجمال و مسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي** , دار القلم العربي , سوريا , حلب , ط١ , ٢٠٠٣م , ص١٠٤-١٠٥
١٠.محمد علي ابو ريان , **فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة** , كلية الآداب , جامعة الاسكندرية , دار المعرفة الجامعية, ص٢٢ .
١١. منال خضر عبيس , **الرؤية الجمالية للرموز المصورة في الحضارتين السومرية و اليمنية القديمة** , رسالة ماجستير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , مكتبة الروضة الحيدرية , بابل , ٢٠٠٥ , ص٥٥ .
١٢.الشامي . صالح احمد , **الظاهرة الجمالية في الإسلام** , مصدر سابق , ص٢٦
١٣.شاكر . عبد الحميد , **التعبير الجمالي** , المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب , العدد ٢٦٧ , الكويت , ١٩٩٠ م , ص ١١٥
١٤.سعيد محمد . توفيق , **ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور** , دار التنوير للطباعة , بيروت , ١٩٨٣ م , ص ١٠٠ .
١٥.عبد الرؤوف برجوازي , **فصول في عالم الجمال** , دار الأفاق الجديدة , بيروت , لبنان , ١٩٨١ م , ص١٥٥ .
١٦.مؤيد محسن محمد، **استعارة الأشكال التاريخية في الرسم العراقي المعاصر**، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١١م ، رسالة ماجستير منشورة ، ص٢٤
١٧.مؤيد محسن محمد، **مصدر سابق** ، ص٢٧
١٨.مهند عبد الله جبار ,**تمثلات التعبيرية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر** , كلية الفنون الجميلة , جامعة البصرة , رسالة ماجستير منشورة , ٢٠١٨ م , ص ١٧
١٩.طالب منعم الشمري وعبد الرزاق حسين , **توثيق المعتقدات و الافكار الدينية في بلاد الر افدين من خلال بعض المشاهد البارزة** . مجلة لاراك للفلسفة و اللسانيات و العلوم الاجتماعية , عدد٢٧ , ٢٠١٧م , ص٩٩
٢٠.فاضل عبد الواحد علي , **سومر اسطورة و ملحمة** , دار الشؤون العامة , بغداد , ١٩٩٧م , ص١٣٥ .
٢١.قسم الدراسات و البحوث في جمعية التجديد الثقافية , **الاسطورة .. توثيق حضاري** , دار كيوان , دمشق , الطبعة الاولى ٢٠٠٩ م , ص١٠٧-١٠٩
٢٢.فريد خالد علوان , **البنية الشكلية للون في الرسم العراقي المعاصر** , كلية الفنون الجميلة , جامعة البصرة , ٢٠٠٤ م, رسالة ماجستير منشورة , ص١٤ .
٢٣.روبير جاك تيبو , **موسوعة الاساطير و الرموز الفرعونية** , ت : فاطمة عبدالله محمود , مراجعة : محمود ماهر طه , المجلس الاعلى للثقافة , ٢٠٠٤ م ,ص ٢١٩ .
٢٤.محي الدين طالو ,**المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور**, مدونة محمود طرادة , ب. ت , ص٤١
٢٥.محمد بن عبد المؤمن , **عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم** , جامعة و هران , كلية العلوم الانسانية و الحضارة الاسلامية , قسم الاثار , ٢٠١٢ م , ص٤٣ .
٢٦.برت إم هرو , **كتاب الموتى الفرعوني (عن بردية آني بالمتحف البرطاني)** ,ت: فيليب عطية , مكتبة مدبولي , القاهرة , ٢٠٠٠م , ص ٤٣

توثيق الزائل في الفن الحديث

احمد حسين كاطع
أ.م.د ناصر سماري جعفر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

مشكلة البحث

يعد الفن ومنذ القدم موثِق لكل متغيرات الزمن في الاحداث والكوارث والحروب والحياة اليومية بما تحمله من تحولات، فلم تكن غاية الفن في السابق فنية صرفة، انما استخدم لتوثيق الاحداث ،إذ حاول الإنسان القديم تدوين سلوكه بطريقة بسيطة من خلال الرسوم على جدران الكهوف، بغض النظر عن موضوعة هذه الرسوم، الا انها تعد من اهم الوثائق التاريخية التي تبين اهمية نقل الاحداث اليومية المتغيرة والزائلة منها، كتمثيل أعمال الصيد التي تتناول اهم واقدم مجالات النشاط الحيوي للإنسان البدائي موثقا مطاردته للحيوانات المختلفة, إضافة الى أدوات الصيد وكل مشاهد الحياة اليومية و الموجودات الطبيعية التي تحيط به بشكل رسوم ذات خطوط بسيطة يسجلها على جدران الكهوف بعفوية وذلك ليوضح لنا الكثير عن حياة الإنسان البدائي، فالأعمال الفنية اتي وثِقَت كانت معبرة عن ذواتهم وحياتهم ومجردة من أي غرض سوى رغبتهم في البقاء[1].يعد التطور الحضاري والنهضة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية ، كان لها الدور الفاعل في ظهور تحولات فكرية وثقافية مرتكزها الأول الحرية والتجريب ، وهي وعي بمتغيرات الحياة ومستجداتها ، وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة المتسارع ، وانسلاخاً عن قيود الماضي ، والتطلع دائماً إلى تقديم ما هو جديد ، ليجعل الحياة دائمة التجدد لا يشوبها أية رتابة ، وأن كل جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة إيقاع مُتسارع ، مُتبدل يكسر كل ما يمتُّ إلى الرتابة بصلة[2]، وإن لظهور الحداثة في العالم الغربي يشكل امتداداً طبيعياً لتلك التطورات التي أدخلتها أوربا منذ نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة، أي تلك التحولات التي أعادت صياغة المجتمع لا في أشكاله فحسب ، بل في بنائه الفكري والاقتصادي والثقافي، وبهذا تكون الحداثة بمفهومها الواسع موقف يتشكل ضمن حالة فكرية ، حضارية شاملة لكل مظاهر الحياة وهي تتصف بالعموم والشمول النوعي والكمي، فالحداثة لا تتحقق فجأة، بل يجب ان تسبقها مقدمات ، فهي لا تأتي كمحصلة عفوية او ناتج تطور وتغير تلقائي ، وانما هي حدث فاعل، تطوير أو تغيير مرسوم مقصود ، وهي وجود غير مستقر ولا ثابت (متحول) تجدد مستمر، فعال ، ناقد ، وتوالد مستمر ايجابي متواصل النمو[3] . ولأن الفن يمثل أحد هذه التحولات، لذا يؤدي إلى ظهور أساليب فنية متنوعة تعتمد الذاتية أساساً لها ، وتسعى إلى إنتاج منجز فني غريب و متفرد وشخصي غير مسبوق ، يطمح أن يكون مصدر جذب للمتلقي باعتماد قصدية تثير الدهشة لديه إثر ابتعاده عن المألوف والتقليدي، ولاشك أن التغير والتحول يعد أحد مفاصل الفن التشكيلي منذ بواكيره الأولى على مستوى التقنية أو الرؤية الجمالية الفكرية ، ولأن الفن مؤسسة معرفية يمثل الفكر فيها النسغ المشع الذي من خلاله أخذ التشكيل الحداثي وما بعده مساراته بشكل فاعل في البنية المجتمعية الأوروبية وقد تأطر بمنظومة من التغيرات على مستوى المعرفة العلمية التكنولوجية والفلسفية الأبستمولوجية*ذات التصور الفاعل في حركة التغير ، ولأن المجتمع الغربي يعد مجتمعاً علمياً ، لذا فهو مجتمع تطوري وغير ساكن يكون الانسان محور التغير والرفض للسياق المألوف والسائد "رغبات التحول عبارة عن ثورات في الظواهر يبررها العقل البشري"[4]، وهنا يطرح الباحث التساؤل الاتي : هل وثق الفن الحديث للزائل كعنصر منفلت من سلطة الزمن؟

أهمية البحث والحاجة اليه: يشكل البحث رافداً مهماً يُغني المكتبات، ويسلط الضوء على توثيق الزائل في الفن الحديث، إذ تشكّل هذه الموضوعة اضافة فكرية وثقافية لدى الباحثين في مجال الدراسات الفنية، كما يعد هذا البحث استزادة علمية للمختصين في الدراسات الجمالية وطلبة الفنون الجميلة لتشكل مرجعا للباحثين في مجالات الفن والادب ،ويهدف البحث الحالي الى الكشف عن توثيق الزائل في الفن الحديث.

تحديد المصطلحات وتعريفها

التوثيق لغة: هو الإحكام[5] ، تقول: وثق الشيء قوى وثبت وكان محكما، وتوثق تقوى وتثبته[6] .

واصطلاحا: هو علم من علوم التاريخ لحفظ المعلومات وتنسيقها وتبويبها وترتيبها وإعدادها لجعلها مادة أولية للبحث والفائدة وهو علم مهم لحفظ النتاج الإبداعي الإنساني. وحفظ الأحداث التاريخية والمعلومات العلمية ونقلها من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل وإلى الأشخاص الذين يمكنهم الاستفادة منها وينطبق هذا على التناقل الشفاهي للمعلومات والمعارف والمهارات[7] .

الزائل (لغة) :

جمع: زَوائِلُ. [ز و ل]. (فاعل مِنْ زالَ).

-لاَ تَعْبَأْ بِما حَدَثَ لَكَ، إِنَّهُ أَمْرٌ زَائِلٌ:- : عابِرٌ.

-كُلُّ شَيْءٍ زائِلٌ :- : فانٍ. :- هِيَ أُمورُ الدُّنْيا زائِلَةٌ :- :-ثَرْوَةٌ زائِلَةٌ[8].

الزائل (اصطلاحاً) : الزائل (من الكلمة اليونانية ephemerality) والتي تعني "تدوم يومًا واحدًا فقط" هي مفهوم الأشياء التي تكون مؤقتة وعابرة ، ولا توجد إلا لفترة وجيزة ،عادةً ما يستخدم المصطلح سريع الزوال لوصف الأشياء الموجودة في الطبيعة، على الرغم من أنه يمكن أن يصف مجموعة واسعة من الأشياء[9].

مفهوم الزائل

يؤسس مفهوم الزائل لإشكالية معرفية يتقارب فيها المفهوم اللغوي والاصطلاحي ، لذا تأسس على هذا المفهوم مقاربات اصطلاحية تعني بمجملها الى الاضمحلال والاندثار والتلاشي وفي مستويات عدة ، منها الجانب الحسي أو النفسي لتشير الى الشعور بالموت وانعدام البقاء والتفرقة بعد الاجتماع والرحيل بعد الاستقرار والشيخوخة بعد الشباب وكلها تعني فناء الأثر، لذا يمثل الزائل معادلاً موضوعياً لهذه المفاهيم عبر تحقيق العمق الدلالي للزوال والرحيل والتقرب والتباعد والتلاشي[10]. ليقف الزائل كحقيقة ثابتة في وجه الانسان لا يمكن مجابهته، أو الوقوف في طريقه، كما لا يقتصر المفهوم على زوال الأشخاص فحسب، بل زوال الأشياء كذلك ، كما لا يعتمد على زوال الأشياء المادية وحدها ، بل على زوال الأشياء المعنوية ، أو زوال الأشياء المفرحة والأشياء المحزنة : أو زوال الفقر وحلول الغنى محله أو زوال الشقاء وحلول السعادة محله ، أو زوال الجور وحلول العدل محله ، وغير ذلك مما يزول عن حاله أو يتبدل . وهنا تشكل ظاهرة الزائل هاجس خوف الانسان من الشعور بالاضمحلال والتلاشي ازاء متقلبات الظروف الحياتية والبيئية التي أحالت حياته الى حالة من القلق المستمر المتمثل بشعور التشظي والتبعثر وآليته, لاسيما وأن الزمن يسير به نحو نهاية محتومة يجهل كنهها، ويخشى عواقبها، والحياة في تغير وتحول، مما ينذر كل شيء بالنهاية ، مما جعل فكر الانسان مشغولا بهذه النهاية الحتمية، فشعر بالعدمية والتلاشي والضياع بسبب انعدام الإيمان لديه، ونظرته العبثية الى الحياة. فضلاً عن زول مظاهر الحياة البشرية بزوال الانسان، من خلال هجره للأماكن فتتقطع علاقته بالمكان ، ومن ثم يفقد المكان قيمته دون الانسان أي أن غياب الانسان يعني موت المكان، أو غيابا عن الحضور في حياة الانسان" إن غياب الإنسان من المكان بكل صوره، فإنه يعني ان المكان أصبح مهجورا، غير مأهول مما يجعله غريبا عن الانسان لما أحدثه يد الزمن من تأثير في معالمه فغيرتها وأذهبت عنها كل المعالم المألوفة"[11]. على وفقه أخذت موضوعة الزائل أهمية كبيرة بوصفها حدثاً يقع على الأشياء التي تفنى كلها, فهو يتسع ليشمل الأرض وما عليها ومن عليها, فمن عليها يمرون بدور التحول (الاستحالة) من الحياة إلى الموت ثم إلى الحياة الأبدية, والتحول بحد ذاته هو زوال شيء بحلول شيء آخر محله, لذا فإنّ "الزوال زوال الشمس وزوال الملك ونحو ذلك مما يزول عن حاله"[12] كما إن ظاهرة الزائل تعم جميع مفاصل الحياة، الا أن اكثرها ظهورا يتمثل في مظاهر ثلاثة هي: المظهر الانساني، والمظهر الزماني، فضلا عن المظهر المكاني الذي يتداخل مع المظهر الزماني مما سوغ للبحث دراستهما معا. لأن الزائل يعد حدثاً غير مقترن بزمن بمعنى لا يرتبط بزمان دون آخر فهو يبقى حدثاً متجدد الوقوع متعال على الزمان والمكان.ان لفظة (الزائل) تشير في جميع المعجمات العربية الى أكثر من معنى لكنها جميعا تلتقي حول معنى الموت والغياب، والتغير، والاضمحلال، والاندثار، والتلاشي

الفن الحديث توثيق اللحظة الزائلة

لذا جاء الفن الحديث مؤطراً بتحولات كبيرة أزاحت وقوضت العديد من قيم البنى الجمالية في الفنون منذ العصور القديمة والمدارس الفنية الكلاسيكية وعصر النهضة ، بفعل التحولات الفنية على مستوياتها كافة التقنية والجمالية والفكرية والأدائية ، لقد أشار الشاعر والناقد الفرنسي (شارل بودلير Charles Baudelaire 1821- 1867 م) إلى الحداثة وبلحاظ ما وجده من أعمال فنية انطباعية تغاير ما سبقها على مستوى التقنية والموضوع ، إذ وجد مشاهد المدينة الكبيرة شكلت حافزاً للجمالية الانطباعية وماتبعها في القرن التاسع عشر

ويمكن أن نستذكر مقولته الشهيرة حول الحداثة حينما كتب مقالته (رسام الحياة الحديثة) : "اعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال طارئ ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر ابدياً راسخاً بثبات "[13] ،كما قال اذ ان لكل عصر سلوكه ونظرته وابتسامته – تؤلف كلا ذا حيوية مستمرة. فليس لكم ايها الفنانون ان تزدروا او تتجاهلوا العنصر العابر الزائل الذي هو في تغير كثير اذ ان كل اصالة فينا ترينا ذلك الطابع الذي يخلفه الزمن على مشاعرنا، بهذه الكلمات القليلة لخص (بودلير) المنهج والمثال اللذين شرعهما الانطباعيون لأنفسهم[14] ، أي أنه لخص مركزية الذات والثابت والمتحول الذي يحاول فنان الحداثة التعبير عنه.فلاشك ان التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي ادى الى تغيرات في نمط الحياة السايكلوجية وسرعتها بالتالي ادى خلق انماط واشكال جديدة ومعايير ومفاهيم اخرى تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي الى كل ماهو جديد ، فكانت دورة الرسم الطبيعي ممثلة بالانطباعية "التي عكست الى حد بعيد الانقلاب العميق الذي اصاب الاحساس الجمالي العام في عصرها"[15] ،فسعت الانطباعية الى تطبيق النظريات الحديثة فيما يتعلق بقوانين البصريات وفيزياء الضوء وكيمياوية الاصباغ تطبيقاً عملياً[16] ،فالانطباعية فن واسلوب مدنية لانها تصف حياة المدنية ونظام وسياق بكل ما فيها من حركة وانطباعات سريعة مفاجئة لكنها عابرة زائلة.ويؤكد عالم الاجتماعيات (ارنولد هاوزر Hauser Arnold ١٨٩٢-١٩٧٨ م) :" بأن الانطباعية من الاتجاهات الفنية التي تمثل الوجه الاول للحداثة لأنها المذهب التي يتلاءم مع التيار السريع الذي فرضته المدينة"[17]، اذا سعى الانطباعيون الى تخليد انطباعاتهم المرئية انطلاقا من تغيرات انعكاسات الضوء على مجاري المياه او السماء وخلال ساعات اليوم المتغيرة، وأصبحت الموضوعات ذريعة لتكريس الاهتمام باتجاه لحظوية الانطباع, وتحقيق ذلك عن طريق اللون الذي يقود الى الشكل[18]،وقد يفسر هذه الحالة ارتباط الانطباعية بحياة المدينة، مرآة هذا التحول الاجتماعي واكتشافها المنظر الطبيعي، واستجابتها لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة. فالانطباعية اذ تصف مظاهر الطبيعة في المدينة والريف بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، انما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم[19]. ما شغف الفنان الانطباعي بالحياة الريفية وفي الطبيعة، معبراً عنها ومُجسدها على وفق الطروحات العلمية، التي كان لها أثر بالغ في دفع الحركة الانطباعية إلى الأمام، ومنها على سبيل المثال، اختراع الكاميرا الفوتوغرافية الذي أخذ الانطباعيون عنه فكرة تسجيل اللحظة ، تصنيع الألوان تجارياً، والنظريات العلمية الجديدة في مزج الألوان وانعكاساتها[20].والانطباعية تمثل سيادة اللحظة على الدوام والاتصال, والشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر أبداً, وموجة يجرفها تيار الزمان وكل منهج الانطباعية, بكل أساليبه وحيله الفنية, يؤكد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة, وليست حالة ثابتة بل عملية تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود, وعرض لتوازن مُهدد, غير مستقر, لتفاعل القوى المتصارعة, والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة الى عملية نمو وانحلال, فكل ما هو ثابت متماسك ينحل الى تحولات, ويتخذ طابعاً مجزّءاغير مكتمل, وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية بدلا من مادة الرؤية الموضوعية، وهو التعبير الذي بدأ به تاريخ رسم المنظور الحديث[21]. فكانت عناية الانطباعية بتسجيل الانعكاسات الضوئية على الاشياء المرئية وتفكيك اللون المحلي وتحويله الى بقع لونية، والتسجيل السريع والمباشر للرؤية بطريقة شبه عفوية، انما يعبر كل ذلك بواقع متحول ومثير، لذا فإن الزائل هو محور اهتمام الانطباعيين لثبيت اللحظة الضوئية على الدوام[22]، فالفنان الانطباعي سجل الزائل للحفاظ على الجمال اللحظي ومشاركة المتلقي بلحظات الجمال الزائلة التي تم التقاطها عبر الزمن المتغير "فانصب الاهتمام الجمالي لدى الانطباعيين نحو تجسيد كل ما هو زائل ومؤقت"[23] فالفنان الانطباعي مونيه مثلا فقد تفاعل مع الفضاءات الخارجية ليبحث فيها عن قيما من الضوء والألوان ، فيما يهم الفنان الفرنسي (كلود مونيه Claude Monet ١٨٤٠-١٩٢٦م) التأثيرات المناخية الأساسية والمتحركة والمتغيرة التي تحدثها تفاعلات الهواء والماء والضوء فيما بينها كالانعكاسات الظرفية والتي من خلالها يستمد منها أشكاله ،فما يهمه هو الإمساك بلحظة من لحظات هذه التأثيرات الزائلة التي ينطبع بها ويعمل على تمثيلها رسما بالاعتماد على لمسات لونية مختلفة يمررها على مساحة اللوحة فيجاورها وينضدها محدثا بها مزجا بصريا يأخذ مصدرها من العين ذاتها، فقد كان ذو مهارة عالية في تسجيل التغيرات السريعة للضوء ، فقد رسم للموضوع الواحد عدة لوحات وفي أوقات مختلفة ،لأجل دراسة تأثير التحولات الضوئية على ألوان الاشكال ،فقد اعطى الأهمية للانعكاسات والانكسارات الضوئية ،كما في سلسلة لوحات (كاتدرائية روان) التي يوثق لنا فيها تنوعا لونيا للمنظر ذاته واختلاف في الرؤية للموضوع بمرو الزمن ، فكل لحظة زائلة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحمل معها جمالها الخاص، فقد "ضحى عندها بمادة الاشياء وتماسكها ووزنها واضمحلت واجهة الكاتدرائية الى غلال لونية بارعة"[24] **(شكل ١)**

شكل (١)

فهدف الفنان الانطباعي هو التعبير عن جمال اللحظة الذي يتحول الى جمال اخر مختلف في لحظة تالية، فهو يقتنص اللحظة المتغيرة الزائلة ليوثقها في عمل فني دائم الوجود، فالعلاقة التي تربط الفن بالطبيعة "هي علاقة العالم الطبيعي المتغير والزائل بالعالم الانساني الذي يأمل الخلود عبر الصور المخلوقة" [25]ومع ان الانطباعية قد اهتمت بتصوير العالم المرئي المتبدل مباشرتا، فقد ذهب (بول غوغان Paul Gauguin ١٨٤٨-١٩٠٣م)باتجاه مغاير في التعبير عن هذا العالم، من خلال زوال اللون الواقعي كما هو موجود في الطبيعة ليحل محله اللون الاصطلاحي ،الذي ناد به الشاعر والناقد الفني(شارل بودلير Charles Baudelaire ١٨٢١-١٨٦٧م) بقوله "أريد حقولا بالأحمر، واشجارا بالزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة"[26]، فقد تم التخلي عن فكرة ان الحقيقة هو ما تراه العين فقط، هذه النافذة الضيقة العاجزة عن التقاط وتسجيل تعقيدات الطبيعة المتغيرة والزائلة، لان كل شيء في تبدل متسارع بمرور الزمن، هذا العجز دفع الفنان ان بإمكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي، اذ مزج بين الرؤية البصرية والفكر محولا فيها توثيق الطبيعة الى مسطح ذي بعدين، وتحولت معها الالوان الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي[27]. **(شكل ٢)** اما لوحات الرسام الفرنسي (بول سيزان Cézanne Paul ١٨٣٩-١٩٠٦م) فهي مستقلة قطع فيها كل صلة بتقاليد عصر النهضة في محاولة لإنتاج نوع جديد من الفَنْ لايتوخى المحاكاة ،يمكن إن تستوحي من الطبيعة لكنها تمتلك قوانينها الخاصة وإنها تكتفي بذاتها، رغم أنهُ كان يهتم بما هو ثابت ودائم أكثر من اهتمامه بما هو زائل[28]، فقد حاول إن يحلل ويبسط المنظر في ذهنه، للوصول إلى تنظيم جديد للمدركات الحسية فيلجأ الى تفكيك بِنية الشكل والواقع والفضاء، **(شكل ٣)** ومن ثم يعمل على الجمع بين السطوح الأمامية والخلفية بعد تفكيك ونزع كل منها من بِنية وجوده الأصلية ثم إعادة تركيبها بطريقة تسمح برؤية كل وجوهها وأجزائها دفعة واحدة فقد رفض الايهام معتمدا توحيد السطح والعمق ودمج السطوح غير المتقاربة في الواقع متوخياً تنظيم الأشكال على وفق أنساق ادراكاته الحسية المنفصلة [29]. أما (فينسنت ويليم فان خوخ Vincent Willem van Gogh ١٨٥٣-١٨٩٠ م) فقد اهتم بتوثيق المشاعر الداخلية المتغيرة والمتقلبة، يثبتها في لحظة منفعلة معينة ،كونها تتغير في لحظة اخرى الى احساس مختلف ، قد كانت ألوانه نفسية صامتة واضحة لم تقتصر على تسجيل اللحظة الزائلة كما فعل الانطباعيون بل هي تجسيد لقيم رمزية وتعبيرية، تطفح بمشاعر إنسانية تصل إلى اقصى حدود المأساة، من خلال اختيار الألوان الملائمة غير المقيدة بالعالم المرئي ليصف بذلك الانفعالات الإنسانية متخطياً كل مفهوم وصفي أو صوري للشيء المرئي[30]، فاستعان باللون فقط للتعبير عن صفاء الحس والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة فاللون الصافي بحد ذاته يملك قيماً تعبيرية فضائية إضافة إلى كونها ذات مدلولات نفسية داخلية يمكن أن تعبر عن عواطف الإنسان وأفكارهِ

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

ومعاناته أصدق تعبير " لقد حاول (فان كوخ) أن يعطي شكلاً أكثر تعبيرية للعمل الفني وحاول أن يجعل من الألوان وإيقاعات الأشكال والكتل بمثابة تفاعلات للقيم الإنسانية وان تداخل الأشكال في لوحاته ما هو إلا تحول من الاستعارة البصرية إلى الإفصاح عن مشاعر الأفكار الداخلي[31]،ففي**(شكل ٤)** فهو يحاول أن ينزع عن الأشياء صفاتها المادية الثابتة ويمنحها عمقاً داخليا يجعلها أكثر طراوة وشاعرية من خلال اللون المعبر النابض بالحياة ليسمح لها بالتعبير عن مشاعره الخاصة المؤقتة وحركة عواطفه القوية المصحوبة بالانفعال والقلق - الذي سيزول بعد زمن ما- سعيا منه إلى توثيقها على السطح التصويري. وفضلاً عن النواحي التشكيلية وقوة اللون اهتم التعبيريون بالجانب الاجتماعي والانساني وجسدوا في اعمالهم مفاهيم اخلاقية ودينية وجنسية ، واعتمد على الحدس والخيال والرؤية على المعرفة الذهنية واسقاط الاختلاجات النفسية الذاتية على الطبيعة والانسان ، اما التقنية تقوم على تشويه وتحريف الاشكال وعنف اللون اللاواقعي، وعملت على استثمار مصادر الاضطرابات في محاولة للوقوف في وجه مجتمع يعاني من مشاكل معقدة ،متميزين بالتعبير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط و الخطوط التي رسمت من دون تفكير معمق ، او تعقيد ، هذا الاسلوب المباشر في التعبير يلتقي مع العفوية التي يتبعها الأطفال في رسومهم ، ومع الفنون البدائية التي تخضع لهيمنة وجدان الذات / الفنان لا العقل وتبحث عن التعبير الآني المباشر لا التكامل والبناء المطابق للطبيع[32]. كما ان الفكرة الأساس للتعبيرية هي أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية الزائلة، بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية والتي مثلها (فرانز مارك Franz Marc* ١٨٨٧-١٩١٤م) في مقولته "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة المتغيرة"[33]، إذ كان هدفهم أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، ولذلك فإنهم عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعّدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم، إضافة إلى ذلك كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة [34] .فأعمال الرسام (هنري ماتيس Henri Matisse ١٨٦٩-١٩٥٤م) مثلا تهدف الى حقيقة تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، وهي متأصله يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه للشكل ، إذ سعى (ماتيس) إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء والذي يمثل حالة البقاء بعد زوال المادة ، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية المتغيرة والزائلة، ففي الرسم كان يقول "كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة" [٣٥]، فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها[٣٦]، هذا التمرحل في التكثيف هو النتيجة النهائية لصياغة الشكل ودلالته في بحثه عن حدوده حين قال يوماً "سأقوم بتكثيف الجسد بالبحث عن خطوطه الأساسية"[٣٧]. وفي **(الشكل ٥)** و لوحة الهارموني الأحمر هو توثيق للحالة المزاجية المتغيرة لرؤية الفنان للمادة المرسومة، وفي لحظة آنية زائلة غير حائزة على الإعادة عند ذات الفنان، فالموضوع محفز وقتي يدفع الفنان لتقديم تصورا فرديا انعكاسا له في لحظة التنفيذ والتسجيل، وبهذه الطريقة وبما استعارهُ ماتيس من جماليات الفن أستطاع أن يحاكي شيئاً ما، وذلك تيسر له أن يدفع بالأشكال المادية المتناهية الزائلة إلى عالم اللامتناهي الابدي. ثم جاءت التكعيبية لتتبدل الافكار التقليدية للجمال، فقد حاولت ان تؤسس لرؤية جديدة للمشهد المرئي، بمعنى آخر اعادة صياغة المرئي ليكون اكثر حقيقة من الواقع نفسه، حيث كانت تهدف الى تصوير كوامن الشيء من خلال احلال المفهوم الفكري الهندسي كونه يمتلك يقيناً مطلقاً، يقول الناقد الفني والكاتب (موريس رينال Maurice Raynal ١٨٨٤-١٩٥٤م) "في الرسم اذا اراد المرء ان يقترب من الحقيقة عليه ان يركز فقط على مفاهيم الاشياء لأنها وحدها التي وجدت دون مساعدة موارد الخطأ تلك التي لا تنضب أي الحواس"[٣٨]، من خلال تقسيمها للأشكال الى مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف اوجهه في آن واحد انما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية المتغيرة الزائلة ، من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الاشياء الحقيقية الثابتة والدائمة[٣٩]، لكونها جعلت من المرئيات الزائلة بدائل ناجحة للتوصل الى صور ذهنية ثابتة، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات. يقول الرسام (جورج براك Georges Braque ١٨٨٢-١٩٦٣م) "الحواس تمسخ والعقل يشكل، اعمل على جعل العقل كاملاً، ليس ثمة يقين باستثناء ما يتصوره العقل"[٤٠]. فالانسان يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة متغيرة ومتلاشية عبر الزمن، هذا التعقيد هو ما سعى الى توثيقه التكعيبيون، انهم وضعوا ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب، اذ يتعذر

شكل (٥)

شكل (٦)

على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد. بينما بمقدور الذهن ان يوحدها[٤١]، في الرسوم التكعيبية يتداخل الحدس والزمن، واستبدل الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة منفتحة جاعلين من الشيء المرسوم يمتلك ديمومته المتصلة لا المنفصلة، وبفعل تأكيدها على الجوهر أقدمت على اختزال الصفات الواقعية للشكل المرئي إلى أقصاها من أجل إزالة عوائق المشابهة والمحاكاة مع العالم المادي، وإحلال واقع جديد أكثر صدقاً ويقيناً، بأسلوب تفكيك عناصر الأشكال إلى مساحات مسطحة متجاورة ومتداخلة ومتراكبة وجمعها بواسطة خطوط ذات طبيعة هندسية ممتلكة بذلك قيم جمالية مطلقة لا تربطها بالواقع سوى إشارات غامضة متداخل مع فضاء اللوحة ، **(شكل ٦)** "تكاد تقتصر على استخدام المساحات ذلت الطبيعة الهندسية و ألوان أحادية في الغالب ، لتعبر عن مفهوم جديد للفضاء التشكيلي"[٤٢] .

ان التكعيبية قد اشتغلت على اذابة الحسية الثقيلة للحجوم المادية وتحويلها الى فن وذلك باستخدام العناصر والعلاقات الانشائية والاشتغال على فكرة الجمال الكامن في الشيء لافي مظهريته الزائلة بل في جماليته الممتدة تلك التي يولدها الحدس والعيان المباشر ، كما انها غيرت من مفهوم الرؤية آحادية الجانب واشاعت مفهوم الرؤية المتعددة-البعد الرابع[٤٣]. اما المستقبلية فقد اهتم فنانيها بالتغير المتميز بالفاعلية المستمرة في القرن العشرين، الذي عرف بالسرعة والتقدم التقني، وحاول الفنان التعبير عنه بالحركة والضوء، فكل الأشياء تتحرك وتجري وتتغير بسرعة، انه عالم متسارع لاوجود للثبات فيه ، فقد كان جل إهتمامهم هو التعبير تشكيلياً عن سرعة الحياة المعاصرة والتغير الديناميكي المستمر للطبيعة ، فضلاً عن اهتمامهم بكل ما شهده العلم والتكنولوجيا من تطور كبير وتوظيفه في العمل الفني ،إذ أنها تمكنت من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذي نعيش فيه، معبرا فيه الفنان عن الصور المتغيرة الزائلة ، بتجزئة الأشكال إلى آلاف النقاط والخطوط والألوان، وكان يهدف إلى نقل الحركة السريعة والوثبات والخطوة وصراع القوى، للتعبير عن مظاهر الحياة الحديثة، بإدخال اكتشافاتها وانجازاتها العلمية في سياق المسائل التي تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، وتحويلها الى مصادر الهام لعملهم الفني[٤٤].

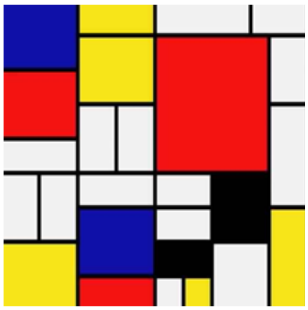
شكل (٧)

وتغنت المستقبلية بروح التمرد والهدم وتمجيد الحرب وتحطيم التقاليد الفنية الجامدة ، اذ عمد الفنان المستقبلي إلى تفكيك وتحطيم أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى تعبر عن حركة مستمرة، وتميل إلى وتجنب الأوضاع الساكنة، عن طريق كثرة الخطوط الموصلة بالحركة وألوان ديناميكية معتمدة على عنصري الحركة والاستمرارية[45]، إذ شكلت المستقبلية إزاحة مغايرة بتركيزها على البعد الزمني في العمل الفني بمحاولتها إظهار الملامح الحقيقية للأشكال المتحركة في الفضاء ، فمن خلال حركة الاشياء وبسرعة معينة يؤدي إلى تراكب صور متعددة للشكل وفق الزمن، مما ينتُج صوراً أخرى جديدة مختلفة عن الأصل[46]، فقد ازال المستقبليون الموضوع بشكل قصدي و جعله مساحة ضمنية للعمل، محطمين الشكل لصالح المعنى الفيزيائي لديناميكية حركة الأشكال داخل اللوحة ، وإنتاج تراكيب بصرية جديدة تعتمد على الرؤية الطبيعية للمشاهد المتغيرة المصورة أثناء الحركة، وذلك من خلال تفتيت العمل لشرائح متسلسلة ومتغيرة تعبر عن حركة الأشكال وفق الزمن[47]، جسدتها أعمال الفنان (جياكومو بالا Giacomo Balla ١٨٧١-١٩٥٨م)، الذي قوض سكون الأوضاع التقليدية ، من خلال محاولته إبراز الحركة والمشاهد المتبدلة في أشكاله المصورة ، فظهرت أشكاله باندفاع مستمر، مستخدماً الخطوط للتعبير عن الحركة بتكاثر الشكل في إتجاه هذه الخطوط المندفعة إلى الأمام ,يظهر في لوحته كلب مع سيدة إذ يظهر التتابع الإيقاعي المستمر للكلب و السيدة للإيحاء باستمرار الحركة لكلاهما بنفس الاتجاه فعمد إلى تكرار الرسم لغرض إيصال هذا الاحساس إلى عين المشاهد، فبان الكلب أكثر من كلب و السلسلة أكثر من سلسلة كذلك يظهر "عدة سيقان للكلب والسيدة ، تتلاحق في أثناء سيرها وتبدو وكأن كل رجلٍ منها تندمج مع الأخرى للتعبير عن استمرارية الحركة"[48]، وكأن المتلقي يشاهد مقطعاً من فلم سينمائي متحرك لمشهد متغير وزائل على سطح ساكن. **(شكل ٧)** كم تخلى الرسم التجريدي عن الحسيات الزائلة وارتكز على خلق لغة شكلية نقية خاصة به، فاشكاله حره منفتحة متلبسة بالصفات الكونية، تستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية، ولاشعورية، ليقدم رؤية جديدة للوجود من خلال الاشتغال على اشكال خالصة لها كياناتها المستقلة "فالانسان يمكن ان يتحسس اشياء غير مادية تتم عن طريق العقل او الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل الى ما هو خفي"[49]. وبشكل حاد إنعطفت التجريدية في تمظهرات السطح البصري فقد زال التشخيص فيها من خلال ابتعادها عن الواقع ومحاكاته وخروجها على كل المعايير القديمة للوحة وبنائها وموضوعها وتكوينها ، بقصد الوصول إلى إنعدام المعنى فيها، فغاية التجريدية الوصول إلى فن خالص، متحرراً فيه الفنان من قسرية التمثيل الصوري

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كما في الواقع، فهدفها البحث في المرئيات لاستخلاص الجوهر وتحويله إلى صورة جديدة مبتكرة ليس لها مثيل بالواقع المتغير الزائل، فهي تنطوي على عملية " تخلص جوهري من كل ما هو معين "[50]، مرتكزة على الخطوط و المساحات اللونية كأساس تركيبي في شكل البناء الفني، مكتفية بذاتها مبتعدة عن كل صفة ملموسة مباشرة تربطها بالواقع المتبدل ،بدافع السعي إلى ازالت آخر الروابط بالحقيقة المرئية ، باعتماد الإزاحة في المظهر العالم الخارجي الى أقصى ما يمكن، فقد تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي، فلقد حَلت الفكرة محل الصورة ، وبات الفن يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس[51]. وأوجد التجريديون واقعاً جديداً متخيلاً بديلاً عن الواقع المرئي او الحسي المتغير، ومنحوا الفنان والمتلقي امكانية هتك الحجب باتجاه جمال سام والذهاب بعيداً نحو هدف لانهائي ففي تكوينات الفنان الروسي(فاسلي كاندنسكي Kandinsky Wassily ١٨٦٦-١٩٤٤م) تستقل العناصر لتشكل وجوداً مستقلاً، تتفرق الخطوط لتخلق حركة ولتطلق ايقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح. في **(الشكل ٨)** هنا يعبر اللون وحده عن الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة وهي تحوم في فضاء غير محدد، فلم تعد الاشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي، حيث يأتي الضوء من اللون ذاته لتكون هو القوة الموحدة المطلقة[52]، يزال الحسي لحساب توثيق العلاقات الداخلية المحملة بانفعال تكشفها الحركة العامة للتكوين الخطي واللوني، هذا بالإضافة الى العفوية المقصودة التي اراد من خلالها الفنان منح الحياة الداخلية للعنصر وجودها الخاص. فالأشكال التجريدية وبتخليها عن التشبيه ولدت طاقات تأويلية لاحدود لها فالزمان والمكان منفتح غير مغلق، وما هو جوهري يكمن خلف المظاهر العرضية الزائلة. اما الرسام الهولندي (بيت موندريان Piet Moundrian ١٨٧٢-١٩٤٤م) فمن خلال احلال التكوين الهندسي المستند على ارضية فلسفية وروحية، تشترك في جوهرها مع طروحات (كاندنسكي) الجمالية "كان يؤمن بفلسفة قائمة على الصوفية الدينية، أي ان كل شيء تراه العين المجردة سواء كان منظراً طبيعياً او شجرة او بيتاً يمتلك جوهراً عميقاً وان هذه الجواهر الخفية –رغم المظهر- تتناغم مع بعضها"[53]، هدف الفنان هنا كشف البنية الخفية للواقع وعن هذا التناغم الكوني في لوحاته, فقد تخلى (موندريان) عن المرئي المتغير مختزلاً بذلك الاشكال الحسية، الى تكوينات هندسية تحكمها انظمة التوازن والايقاع والوحدة من اجل اعطاءها صفة الكونية، فالطبيعة والمرئيات كونها جزئية ظاهرها متقلب متغيرة وزائلة، تتناقض مع المفهوم الكوني اللامتناهي، لذا عمل على الحقائق الداخلية الجوهرية وعلاقاتها الكونية وهذا ما تؤكده كتاباته التي يقول فيها "ان ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها وان ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة، قوانينها العظمى الخبيئة وراء المظهر السطحي للاشياء"[54]. كما اعتمد (موندريان) في اشتغالاته على "مبدأ النسق الاساس للاضداد، ايجاباً وسلباً فضاءاً وزمناً، ضوء وظلمة وهكذا في اختزالها للافقيات والعموديات هندسياً ولهذه صلتها بقوى الكونية العمودية بأشعة الشمس والافقية بحركة الارض الدائمة حول الشمس"[55]، كما يلاحظ في عمله **(شكل ٩)**. هناك تطلع الى الجمال الخالص عند موندريان تكشف عنه استخداماته للألوان الاساسية غير المشتقة من الوان اخرى، كالأسود والابيض والاحمر ومنشئاً تراكيب تتخذ من التوازن قانوناً اساسياً، يقترب من الضبط الرياضي، او المعادلة الحسابية. كما كان للخراب والدمار الذي نتج أثر إندلاع الحرب العالمية الأولى، والضياع واليأس الذي أصاب المجتمع الأوربي، من أبرز العوامل التي أدت إلى ظهور الدادائية ، فضلاً عن الشك في قيمة الأنسان والمجتمع والأخلاق والدين والعمل، اذ سعى الدادائيون إلى ممارسة الهدم في مختلف الأصعدة، فدعوا إلى إلغاء كل التقاليد والمدارس الأدبية والفنية القديمة، معبرة عن حالة من الأحتجاج الحاد ضد المجتمع، وضد القيم الدينية والأخلاقية والأيديولوجيات والأنظمة التي ساهمت في كل ما أحدثته الحرب من تدمير وإبادة وفوضى، لقد كان العقل والمنطق هو الذي جر الناس إلى أهوال الحرب، وكان الشكل الوحيد هو رفض كل ما هو تقليدي وتبني منطق الفوضى والرفض[56]، فهي حركة فوضوية ذات نزعة عدمية، بنيت على أسس وجوديه اختلطت بالمجتمع، وقلبت النظرة القديمة للفن رأساً على عقب، وبذلك فقد اعتمدوا الأفكار الوجودية لاسيما أفكار(سارتر)[57]. كانت تعني إنكارا للفن ليس ابتعادا عن الفهم التقليدي وهروبا من الأحداث اليومية، بل هي توثيق للعنف، والفوضى الحياتية المعاصرة والواقع الاجتماعي المعاش، فهي حركة وليدة موقف انفعالي مؤقت تجاه ظروف محيطة متبني شعار(لا للفن) محاربة للفن السائد كنوع محتج على الحرب ونتائجها ،وسياستها محاربة الفن بالفن[58]. فسعت الدادئية الى تحطيم الجمال، وتخريب كل أشكال الفن التقليدي، مستخدمة الفن في تلك الفترة للثورة على الأوضاع

شكل (٨)



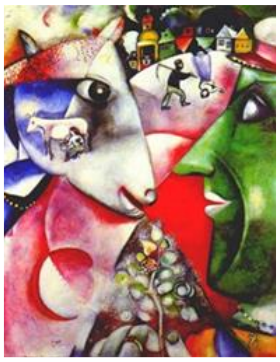
شكل (٩)

السياسية كاستخدام مؤقت مختلف يحمل رسائل قبيحة غير الجمال الفني التقليدي في الاوضاع المستقرة العادية ،عبرت عن حالة غضب و سخط بسبب الظروف السياسية و ظروف الحرب والت بزوال تلك المشكلات واستقرار الأوضاع ، فهي بمثابة حركة ثورية مؤقتة عبرت عن قيم انفعالية خاصة بوقت ما، وكان آخر معارضها عام (١٩٢٢) فقد زالت كحركة فنية بزوال المثير الانفعالي لها و لكنها وثقت لنا حالة غضب شعبي نسترجعها تلقائيا لا شعوريا في الظروف المشابهة ،خالقةً فناً يعكس صورة صادقة لما شهده الانسان من خراب و دمار، ودعوة إلى تحطيم كل الأسس والقيم الثقافية والنظم الاجتماعية و الاخلاقية ، فالدادائية أسقطت كل شيء و استبدلته باللاشيء، إذ اعتمدوا على توظيف و استخدام كل ما هو مهمل ومهمش من الخامات والمزاوجة غير المتألفة فيما بينها لتصبح كجزء رئيس في العمل الفني، وتقديمه كمنجز فني رفيع إلى الطبقة البرجوازية[59]، واعتماد منطق الصدفة في إنجاز إبداعاتهم الفنية المخالفة للمنطق والمغايرة للجمال التقليدي, محدثة أعمالهم إثارة وصدمة، تدعو المتلقي للذعر والاشمئزاز، جاعلين من مبدأ إحداث الصدمة لدى المتلقي مرتكزاً أساسياً من خلال قلبهم للموازين الجمالية، متخذين من التحطيم والتخريب مبتكراً جمالياً جديداً، بحرية ومخيلة واسعة لرفع من قيمة المخلفات والنفايات وهي مواد غريبة و ليست مألوفة في المجال الفني وجعلها بمصاف الأشياء الفنية[60]، بقصد رفع القداسة عن الفن والدعوة إلى نزع الهالة الأيقونية عنه، وجعل ممارسة الفن مباحاً للجميع ، فكل إنسان هو فنان و كل ما ينجزه هو فن[61]. فقد كانت الانشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الاعمال الفنية محور للفضائح وكان هدفها الاسمى اثارة حفيظة الجمهور[62]. لقد تبنت الدادائية شعار الفيلسوف الروسي (ميخائيل باكونين Mikhail Bakunin ١٨١٤- ١٨٧٦م) القائل بأن التخريب هو خلق ايضاً ، كانو يقفون هناك لكي يهزوا البرجوازية التي اعتبروها مسؤولة عن اضرام نار الحرب وهم مستعدون لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفايات أو اثارة مواضيع مخزية داخل المجتمع كالمباول والعري والجنس والارتفاع بها الى مصافي الاعمال الفنية المحترمة، كان فنانوا الدادائية في سعيهم المستمر وراء اقتناصهم لمفردات حيثيات من الحياة الواقعية، لهاث وراء الجاهز من خلال استخدام مخلفات وملفوظات مجتمع الصناعة ورصد كل ما هو عابر وزائل في الحياة سريعة الايقاع ، رادمين الهوة بين انواع الفنون، فقد برهن (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp ١٨٨٧- ١٩٦٨م) وهو المبشر الحقيقي بروح الدادائية في معناه الهدام[63]، بأن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني ، محاولاً إسقاط الهالات حول الفن عموماً ، مبتدءاً بـ "تشويه صورة الجيوكندا (الرمز الصنعي) للتراث الفني[64]، إذ أخذ نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شارباً وعرضها ، وكقاعدة عامة، فأن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها ، فالمهم بالنسبة اليهم ،لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والأرتباك الذي يسببونه في الذهن[65]، فحين ينقل (دوشامب) صورة موناليزا ويضع لها شارباً،(**شكل ١٠**) إنما هو يسخر ضمناً من هذا القانون المتزمت المنطوي تحت الرمز(موناليزا) فالشارب إنما هو نوع من إبدال إنوثة الموناليزا بذكورة، فأنه يلفت النظر إلى ضرورة التغيير في المقاييس للبحث عن معايير تطلق الأنسان من كبوته[66] . فالدادائية حركة فنية لا تطمح للبقاء سواء على المستوى المادي أو المستوى المفاهيمي ، فهي زائلة المعنى بعد زوال سببها أو الحدث الذي ثارت عليه ،وثقت لنا طرق التعبير المختلفة التي تنم عن الرفض والاحتجاج لمرحلة تاريخية مهمه وهي فترة الحرب وما آلت اليه. كما ان السرياليون وعلى خطى الدادائيون شككوا في قدرة الاشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير عن الانسان وقيمه ، لذا فالعدمية والهدم والتحطيم والعودة الى الفوضى المقترنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية وتجاوز القيم والعبثية ورفضها للعقل ، ورفض الاهتمام الجمالي ورفضها للمبدأ او السلطة والقاعدة ، وتمسكها بالحرية وفي رفضها الاعتبارات الاخلاقية وباستخدامها اللاشعور واللاوعي والاحلام الهذيانية ، كان منهجها لانتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد . فالسريالية ردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الاولى والتي أدت الى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤية التقليدية لبنية العمل الفني ، فهي تعلي من شأن النسق اللاشعوري والصور الحلمية، بحيث أصبح النسق اللاواعي بؤرة مهيمنة في بنية الصورة الفنية، من خلال أنتاجها لمواقف خلاقة متحررة خارجة عن أي قيد أو تقليد او اسلوب معين وذلك لاعتمادها على نسق اللاشعور، أذ سمح العمل الفني السريالي بجمع بنية الأشياء المتباعدة في قياس الزمني الموضوعي كل التباعد ،أي تواجده في أماكن وأزمنه لا يمكن أن تتجمع في لحظة واحدة في العالم المتغير المحسوس[67]، إلى جانب ذلك فأن العمل السريالي سعى الى زوال

شكل (١٠)

الأدراك الحسي بل أسقطه الى الأبد من اجل توثيق صور هي من وحي النسق اللاشعوري العميق أو اللاواعي ، لكن هذا يخضع الى تمظهرات أسلوبية تارة لايستفيد من الواقع وتارة يطرح الواقع تماماً وسعت السوريالية في تصويرها توثيق بنية اللامرئي المتخيل الزائل والكشف عن خبايا الأسرار الكامنه في أعماق اللاوعي من خلال الاحلام المتبددة ولعبة التداعي اللاشعوري، بوصفها نسقاً يتعدى الواقع المكشوف المتغير الى الواقع المحتجب،فقد اتخذت من اللاوعي منهجاً وغاية، بوصفه العالم الآخر الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه ، فاتخذوا من مقولة (بريتون) " الوجود هو في مكان آخر "[68]، منطلقاً لهم ولرؤاهم فلسفياً وجمالياً ونفسياً ، ومهمة الفنان أن يكشف عن الينابيع الخفية في العقل الباطن، فالسريالية تحتكم إلى آلية نفسية خالصة في غياب أي رقابة عقلية، وهذا ما جعلها لا تعترف ولا تقترن بالواقع ومعطياته، مؤمنه بقدرة الحلم العظيمة، وبتصرّف الذهن المجرد من الغاية[69].ويمكن أن نرى تلك الرؤى عند الرسام (سلفادور دالي Salvador Dali ١٩٠٤-١٩٩٣ م) الذي أعانه الخيال الحر على توثيق صورة الأحلام المتلاشية والعالم الباطني الزائل، فحرص كثيراً في **(الشكل ١١)**على تجسيد هذه الصورة وأشكالها بواقعية، من دون إشراك العالم الحسي بأي دور واضح في معرفيتها وجماليتها، ومع هذا فالأشكال هنا تتشكّل بوحي من الأشكال الحسية، إلاّ أن حصيلتها النهائية تتسم باللامنطقية التي تجسّد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام، عوالم لا يمكن ادراكها حسياً ، انه يوثق رؤى وخيالات لا يحددها مكان او زمان، يعتمد الجمع بين المتناقضات التي لا يمكن أن تجمع في منطق الواقع ، مازجاً الواقع والحلم بأشكال غريبة ومربكة ، يقول في هذا الصدد "في الرسم يكون الكشف و التجديد من خلال الصورة اللاعقلية ، من خلال تكنيك يمكن إعتباره الوسيلة النهائية للإنسجام بين الفرد و الكون"[70]. في حين وثقت اعمال الرسام (مارك شاجال Marc Chagall ١٨٨٧-١٩٨٥م) عوالم نسق الذات الداخلية وتجاوز ما هو زائل مألوف الأمر الذي دفعه الى تخطي العلاقات الحسية في رسومه، مدخلا نسق الخيال كوحدة مهيمنة في بنية الموضوع، فضلاً عن ذلك فأنه لم يجرد أشكاله عن محدداته الحسية بل أكسبها مسحه أستعارية عبر أخضاعها لنسقه الذاتي، فبدت متحولة ومتغيرة عن ما هو مألوف، مؤكدا حقيقة واحدة وهي حالته الروحية وعليه أن يترجمها ويوثقها بكل تعقيداتها وإفتقارها للعقلانية مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود، ومن خلال إرباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة ، بطريقة يضع فيها شاجال الزمن المغاير والفضاء المغاير جنباً الى جنب ، يمكن القول إن فن شاجال يكشف أوراق سيرته الخاصة[71]. **(شكل ١٢)**

شكل (١١)



شكل (١٢)

النتائج

في ضوء الاطار النظري توصل الباحث على النتائج الآتية :

١-شكل مفهوم الزائل والمتغير والعابر عنصرا أساسيا في الفن الحديث من خلال مطاردة الزمن لغرض تسجيل وتوثيق لتلك اللحظة الطارئة السريعة الزوال

٢-جاء الفن الحديث مؤطراً بتحولات كبيرة أزاحت وقوضت العديد من قيم البنى الجمالية بفعل التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي الذي ادى الى تغيرات في نمط الحياة وسرعتها بالتالي ادى خلق انماط واشكال جديدة ومعايير ومفاهيم اخرى تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي الى كل ما هو جديد.

٣-أصبحت الموضوعات الفن الحديث ذريعة لتكريس الاهتمام باتجاه لحظوية الانطباع, لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة. بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، كما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم .

٤-سيادة اللحظة على الدوام والاتصال, والشعور بأن كل ظاهرة هي حادثة عابرة لن تتكرر أبداً, يؤكد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة, وليست حالة ثابتة بل عملية تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود,

٥-فالفنان الحديث سجل الزائل للحفاظ على الجمال اللحظي ومشاركة المتلقي بلحظات الجمال الزائلة التي تم التقاطها عبر الزمن المتغير، فانصب اهتمام الفنان نحو تجسيد كل ما هو زائل ومؤقت ،فكل لحظة زائلة تحمل معها جمالها الخاص

٦-الفنان الحديث عبر عن جمال اللحظة الذي يتحول الى جمال اخر مختلف في لحظة تالية، فهو يقتنص اللحظة المتغيرة الزائلة ليوثقها في عمل فني دائم الوجود، فعلاقة العالم الطبيعي المتغير والزائل بالعالم الانساني الذي يأمل الخلود عبر الصور المخلوقة

٧-اهتم الفنان الحديث بتوثيق المشاعر الداخلية المتغيرة والمتقلبة، يثبتها في لحظة منفعلة معينة ،كونها تتغير في لحظة اخرى الى احساس مختلف ، توثيق للحالة المزاجية المتغيرة لرؤية الفنان للمادة المرسومة، وفي لحظة آنية زائلة غير حائزة على الإعادة عند ذات الفنان،

٨-حاول الفنان الحديث التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية المتغيرة الزائلة ، كونها جعلت من المرئيات الزائلة بدائل ناجحة للتوصل الى صور ذهنية ثابتة، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات.

٩-اشتغل الفن الحديث على فكرة توثيق الجمال الكامن في الشيء لافي مظهريته الزائلة بل في جماليته الممتدة تلك التي يولدها الحدس والعيان المباشر، ليزال الحسي لحساب توثيق العلاقات الداخلية المحملة بانفعال التي اراد من خلالها الفنان منح الحياة الداخلية للعنصر وجودها الخاص.

أحالات البحث

١.حسين،كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧،ص١٤-١٥.

٢.فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، ت: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨، ص١١٤ .

* نظريّة المعرفة (بالإنجليزية: Epistemology) هي دراسة لطبيعة المعرفة، الشّرح التبرير، وعقلانيّة الاعتقاد أو الإيمان. https://ar.wikipedia.org/wiki

٣.جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا لالمعاصرة وبنائية تشكيل مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠١١ ، ص ٤٧

٤.مجد الدين الفيروزآبادى. القاموس المحيط القاهرة المكتبة التجارية ط٥ سنة ١٩٥٤م. ٣/ ٢٨٧ - ٢٨٨، الصحاح. للجوهرى. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار الكتاب العربى القاهرة ، ١٣٧٧هـ ،ص١٥٦٣.

٥.محيط المحيط بطرس البستانى ،مكتبة لبنان ، ١٩٧٧م ،ص٩٥٦ - ٩٥٧.

6-https://ar.wikipedia.org/wiki

٧.احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم المعرفة ،القاهرة، ط ١ ، ٢٠٠٨، ص١٠١٧

8- Liddell H.G., Scott R., Ephemeros, A Greek-English Lexicon, perseus.tufts.edu [September 30, 2016] Fichner-Rathus L., Understanding Art, p.197.

٩.أرشد علي محمد ، اسلوبية البناء الشعري، دراسة أُسلوبية لشعر سامي مهدي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١،بغداد،١٩٩٩، ص١٤٧.

١٠.المصدر نفسة ، ص١٥٧.

١١.ابن منظورالافريقي، لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ،لبنان ،الجزء الثاني، ط١ ، ٢٠٠٥، ص١٧١٦

١٢.بيرمان ، مارشال ،حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،ط١، قبرص ، نيقوسيا ، ١٩٩٣ ، ص١٢٤-١٢٥.

١٣.ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ . ،ص٤٠ .

١٤.سوريو ، اتيان ،الجمالية عبر العصور ، ت، ميشال عاصي، عويدات للنشر والطباعة،ط١، ٢٠١٨ ص٢٥٩ .

١٥.نيومايز ، سارة ،قصة الفن الحديث ، ت رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو – امريكية ص٥٨

١٦.حنا ، عبود ، الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٩.، ص٢٨٠-٢٨١.

١٧.عاصم عبد الأمير:، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث, أطروحة دكتوراه غير منشور ،بغداد ،١٩٩٧ , ص٧٤ .

١٨.امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة، الناشر دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت ، لبنان ١٩٨١ .، ص٦٩.

١٩.ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٣ .

٢٠.هاوزر , أرنولد : الفن والمجتمع عبر التأريخ , مصدر سابق ص٤٢١.
٢١.محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، مصر، ٢٠٠٦،ص٦٦.
٢٢.المصدر نفسه، ص٨٠
٢٣.جي، أي ، مولر، فرانك ايلجر، مئة عام من الرسم ،الحديث، ت، فخري خليل ،بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٨٥،ص٢٨.
٢٤.زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر ،٢٠٠٩، ص٦٢.
٢٥.محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ،ط٢، ٢٠٠٩، ص٨٩.
٢٦.المصدر نفسة ،ص٩٣.
٢٧.مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٨ ، ص٢٤-٢٥.
٢٨.فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة
٢٩.والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص٢٦-٢٧ .
٣٠.امهز، محمود، التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٩٥.
٣١.روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص١٧٣ .
٣٢.. امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٨٠-٨٧
* رسام ألماني ومتخصص في الطباعة الفنية، وإحدى الشخصيات الرئيسية في الحركة التعبيرية في ألمانيا. وهو أحد المؤسسين لجريدة الفارس الأزرق (Der Blaue Reiter)،https://ar.wikipedia.org/wiki .
٣٣.باونيس، الان، الفن الأوربي الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣٥.
٣٤.مولر، جي، أي وفرانك أيلغر:، **مئة عام من الرسم الحديث**، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١٠١.
٣٥.هاوزر، أرنولد ،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٣٣.
٣٦.عبدالحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٠٩.
٣٧.روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، مصدر سابق ، ص٣٧.
٣٨.فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٤٧.
٣٩.محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٨١.
٤٠.روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، المصدر السابق ، ص٦٤.
٤١.فرانك، ايفلز: وجي أي ، مولر، مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق ، ص٧٩.
٤٢.محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص١٤٦.
٤٣.مولر، جي، آي، وفرانك، ايغلر، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق، ص٨٩.
٤٤.امهز، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص١٧٣.
٤٥.مولر، جي آي وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص٩٧
٤٦.طارق المراد ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٧ ، ص ٢٨ – ٣٠ .
٤٧.عفيف بهنسي ، الفن في أوربا ، دار الرائد اللبناني،بيروت،١٩٨٢، ص٥٦.
٤٨.نعمت إسماعيل علام ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، مصدر سابق ، ص ١١.
49-Pohribny, Arsen': Abstract painting, Phaidon Limited , New York, 1979. P.8.
٥٠.المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٣٩.
٥١.محمود ، أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ – ١٣٨ .
٥٢.باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث ،ت، فخري خليل ،وجبرا إبراهيم جبرا،ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤، ص٢٠١.
53- Lambert, Rosemary: Op. Cit, p.31
٥٤.ريد، هربرت، الفن اليوم، دار المعارف للطباعة والنشر ،دمشق ، ١٩٨٢، ص٨٠.

٥٥.باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق ، ص٢١٢.
٥٦.امين صالح ، السوريالية في عيون المرايا ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢،٢٠١٠ ، ص ١٣ - ١٥ .
٥٧.الأهواني، أحمد فؤاد ، المعقول واللامعقول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥١-٥٤.
٥٨.محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص١٦٠.
٥٩.رمسيس يونان ،محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٤٢٨.
٦٠.الحسين ،أبراهيم، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،منشورات عالم التربية ،الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ ، ص١١٨-١١٩.
٦١.عبد الحليم جرداق، تحولات الخط و اللون،مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للطباعة و النشر، بيروت، ١٩٧٥، ص٦٢.
٦٢.بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ت ،د. عبد الوهاب علوي ، مراجعة د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ط١ ١٩٩٥ ، ص٨٧ .
٦٣.علي شناوة وادي ،الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة، جريدة الاديب، السنة السادسة، العدد١٨١/١٨/ شباط / ٢٠٠٩م، ص٥٩-٦٠.
٦٤.مولر، جي .آي ، وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٢١.
٦٥.المصدر نفسة ،ص ١٥١ – ١٥٢ .
٦٦.البسيوني ، محمود ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .
٦٧.اسماعيل، عز الدين، الفن والإنسان، دارالقلم ، ط١، بيروت: ١٩٧٤،ص١٨٣-١٨٤
٦٨.أدونيس ، الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص٢٧٦ .
٦٩.بريتون ،أندريه ، بيانات السريالية ، ت ،صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨، ص٤١ .
٧٠.الشاروني، يوسف، اللامعقول في الادب و الفن المعصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، دار الكاتب العربي، القاهرة،٢٠٠٨،ص١٣.
٧١.مولر . جي . أي و ، ايلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ١١٣ – ١١٤ .

المصادر

-مجد الدين الفيروزآبادى. القاموس المحيط القاهرة المكتبة التجارية ط٥ سنة ١٩٥٤م. ٣/ ٢٨٧ - ٢٨٨، الصحاح. للجوهرى. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار الكتاب العربى القاهرة سنة ١٣٧٧هـ .
احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم المعرفة ،القاهرة، ط ١ ، ٢٠٠٨
- ابن منظورالافريقي، لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ،لبنان ،الجزء الثاني، ط١ ، ٢٠٠٥
حسين،كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧ .
فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، ت: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨.
جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا لالمعاصرة وبنائية تشكيل مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠١١ .
- أرشد علي محمد ، اسلوبية البناء الشعري، دراسة أُسلوبية لشعر سامي مهدي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١،بغداد،١٩٩٩.
- بيرمان ، مارشال ،حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،ط١، قبرص ، نيقوسيا ، ١٩٩٣ .
- ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
- سوريو ، اتيان ،الجمالية عبر العصور ، ت، ميشال عاصي، عويدات للنشر والطباعة،ط١، ٢٠١٨ .
- نيومايز ، سارة ،قصة الفن الحديث ، ت رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو – امريكية .
- حنا ، عبود ، الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٩.
- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ .
-محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، مصر، ٢٠٠٦.

- فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦.
- محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ،ط٢، ٢٠٠٩ .
- فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ .
- روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد, ١٩٩٠
- باونيس، الان، الفن الأوربي الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .
- مولر، جي، أي وفرانك أيلغر:، مئة عام من الرسم الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٨ .
- هاوزر، أرنولد ،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ .
- عبدالحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧
.
- فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .
- نعمت إسماعيل علام ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف للطباعة والنشر، ٢٠١٠ .
-المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
- طارق المراد ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٧ .
- عفيف بهنسي ، الفن في أوربا ، دار الرائد اللبناني،بيروت،١٩٨٢ .
باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث ،ت، فخري خليل ،وجبرا إبراهيم جبرا، ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤ .
- امين صالح ، السوريالية في عيون المرايا ، دار الفارابي ، بيروت ، ط ٢ ،٢٠١٠ .
- الأهواني، أحمد فؤاد ، المعقول واللامعقول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- رمسيس يونان ،محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٤٢٨.
- الحسين ،أبراهيم، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،منشورات عالم التربية ،الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ .
- عبد الحليم جرداق، تحولات الخط و اللون،مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للطباعة و النشر، بيروت، ١٩٧٥ .
- بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ت ،د. عبد الوهاب علوي ، مراجعة د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ط١ ١٩٩٥ .
- علي شناوة وادي ،الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة، جريدة الاديب، السنة السادسة، العدد١٨١/١٨/ شباط / ٢٠٠٩م .
اسماعيل، عز الدين، الفن والإنسان، دارالقلم ، ط١، بيروت: ١٩٧٤ .
- بريتون ،أندريه ، بيانات السريالية ، ت ،صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨، ص٤١ .
الشاروني، يوسف، اللامعقول في الادب و الفن المعصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، دار الكاتب العربي، القاهرة،٢٠٠٨،ص١٣.

المصادر الأجنبية

-Robinson, A. (2002): "Modernism In English Poetry" (2nd Ed.), Kegan-Paul, London,
-Liddell H.G., Scott R., Ephemeros, A Greek-English Lexicon, perseus.tufts.edu [September 30, 2016] Fichner-Rathus L., Understanding Art .
-Pohribny, Arsen': Abstract painting, Phaidon Limited , New York, 1979.
- https://ar.wikipedia.org/wiki

سمات الشخصية في مسرح الطفل

علي صباح دشر
م. د. حيدر صالح دشر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

عني هذا البحث بتسليط الضوء على سمات الشخصية في مسرح الطفل لكونه مسرح الطفل قيمة تربوية، واخلاقية فاعلة في بناء شخصية الطفل بكل جوانبه الاجتماعية والاقتصادية وإنسانية التي تساعده في تنمية الكثير من المهارات والقدرات الانسانية للأطفال ما يشاهده من شخصيات متنوعة على خشبة المسرح من خلال أداء الممثل ويجدد اساليبه التمثيلة التي تحقق المتعة الانجذاب لكل سمة من سمات الشخصية في مسرح الطفل التي يبثها الممثل في اعداد الشخصية المسرحية – قد بنى هذا البحث على أربع فصول ، وقد شمل **الفصل الأول** على مشكلة البحث والحاجة اليه التي يتبنها الباحث ضمن تساؤله (ماهي السمات الشخصية المسرحية في مسرح الطفل) من ثم أهمية البحث وهدف البحث (التعرف على السمات الشخصية المسرحية في مسرح الطفل) وحدد البحث فترات زمنية تمثلت ما بين (٢٠١٠ - ٢٠٢٢) وضمن الحدود المكانية (مسرح الطفل العراقي) وحدود الموضوعية : تقديم دراسة موضوعية عن سمات الشخصية المسرحية في مسرح الطفل اشكالها وانواعها وتجسيد الشخصية على المسرح ثم تحديد المصطلحات الواردة في متن البحث (السمات –الشخصية – مسرح الطفل) في حين شمل **الفصل الثاني** والذي تكون من الإطار النظري والدراسات السابقة واحتوى على مبحثين المبحث الأول (خصائص الشخصية العجائبية –والخيالية و المؤنسنة) اما المبحث الثاني توظيف أداء الممثل لشخصية في مسرح الطفل) وانتهى الفصل الثاني بما تمخض به الاطار النظري من مؤشرات ودراسات سابقة في حين شمل **الفصل الثالث** إجراءات البحث وتضمن منهج البحث المستخدم في البحث أذا اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليل وقد اختار الباحث وبشكل قصدي عينة وبما يخدم هدف البحث من مجتمع للبحث حيث ثم تعرض الباحث في **الفصل الرابع** إلى استعراض النتائج والاستنتاجات من خلال هذا مراجعة النتائج.

١-تميز الأداء (حسين عبد الحميد – شخصية الساحل) التوافق الحركي والقاء الصوتي المعبر عن سمة شخصية اضافة رؤية واحساس وتفاعل المتلقي بالتشويق والانجذاب .

٢-توافق أداء الشخصية (النورس) مع سمات الشخصية كونه اتقن خصوصية الأداء المؤنسن في تقديم واعداد شخصية المسرحية لشخصية النورس .

كلمات مفتاحية:-

١-الشخصية المسرحية ، العجائبية ، الخيالية ، المؤنسنة

٢-توظيف اداء الممثل لشخصية في مسرح الطفل ،

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد مسرح الطفل رونقا يستعين به بمختلف العروض والشخصيات التي من خلالها تكون قريبة من ذهن الطفل ويتفاعل وينسجم مع قدراته الشخصية والحسية فيجعله يتأثر انياً ما يشاهده امامه وبتالي يصبح متفاعلا مع الشخصيات التي تملئ علية من خلال اداء الممثل كونه هو صانع الشخصية على خشبة المسرح فعليه ان يجيد التوافق في اعداد الشخصية وسماتها في مسرح الطفل كون مسرح الطفل يقدم قيمة جمالية تربوية ترفيهية وسمات واهداف يرنو اليها مسرح الطفل في ايصالها للأطفال من شخصيات متنوعة ومتشوقة لها سماتها تكون ادق في خصائصها وتبرز في الشخصية وعلية اختار الباحث (سمات الشخصية في مسرح الطفل العراقي) اختصار مشكلته بالسؤال الأتي (ماهي سمات الشخصية فيمسرح الطفل، وما هي اشكالها وكيف يتم تجسيدها على مسرح)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث بإلقاء الضوء على السمات الشخصية المسرحية في مسرح الطفل ماهي انواعها واشكالها كونها تلعب دورا فوق خشبة المسرح وتجسيدها عن طريق الممثل، وتساهم في ايصال المعاني، وتنمية شخصية الأطفال .

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف عن السمات الشخصية في مسرح الطفل اشكالها وانوعها وتجسيدها على خشبة المسرح .

حدود البحث

١-حدود المكانية :- (مسرح الطفل في العراق)

٢-حدود الزمان :-(٢٠١٠-٢٠٢٢)

٣-حدود الموضوع :-(سمات الشخصية في مسرح الطفل)

تحديد المصطلحات

السمات : سمة / ورد في القرآن الكريم لفظة (مسومين) كما في قوله تعالى (يمددكم ربكم بخمسة الاف من الملائكة مسومين)) (ال عمران ،الآية ١٢٥)

٢-**السمة** (لغة) : عرفها (ابن المنظور) : بأنها وسمة اذا اثر فيه بسمة واتسم الرجال سمة يعرف بها الوسام ما وسم به البعير من ضروب الصور .(١)

اصطلاحا : عرف (كاتل) السمة : بانه المظهر المتكامل من السلوك ، اذ تبدي لنا منه جزء بدرجة معينة فأننا نستطيع أن نستهل من خلاله بأن ذلك الشخص سيظهر لنا الاجراء الاخرى بدرجة معينة (٢)

التعريف الاجرائي / سمات : وهي صفة والخاصية التي تتميز بها الشخصية وتمتلك خصائص وسمات لها ملامحها وسماتها وسلوكها المميز البارز في مسرح الطفل .

الشخصية / لغة :- سواد الأنسان وغيره تراه من بعد ، أشخص وشخوص وأشخاص ،وشخص كمنع ، شخوصا : ارتفع ،وبصره وفتح عينيه ، وكذلك ميزها تميزا ، وجعله لا يطرف عينيه ، وأشخص وأشخاص ،وشخوص سواد الأنسان وغيره ، والأنسان مطلقا ، والشخصي ما يخص إنسانا معينا ، أشخص الشيء فلانا إليه ، بعث به ، كما يقال شخص الداء "(٣)

الشخصية في الفلسفة :- هي تشخيص الفردي أو الفردية وعند المحدثين جملة من الخصائص الجسمية ، والوجدانية ، والنزوعية ،والعقلية التي تحدد هوية الفرد وتميزه عن غيره "(٤)

الشخصية اصلاحا :- وتعرفه ماري ياس وحنان القصاب : كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الانواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية كما مأخوذة من كلمة لا تينية التي تعني القناع التي تعني الدور الذي يؤديه الممثل"(٥)

التعريف الأجرائي / الشخصية :- هي مجموعة من الصفات والسلوكيات الاجتماعية والنفسية والفكرية التي يستطيع الممثل أن يفهمها ويقوم بأدائها بطريقة توافقية في مستوى الأداء والانسجام التي تخدم سمات الشخصية وخصوصية وعي الأطفال .

مسرح الطفل :-ويعرفه (**وينفرد وارد**) بأنه وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الأولاد والبنات والتجارب توسع مداركهم ، وتجعلهم أكثر قدرة على الفهم .(٦)

ويعرفه ابو حسن سلام : وهو مسرح بشري يقوم على الاحتراف يقدم عروضا مسرحية تخدم الطفل ، والبنات والتجارب توسع مداركهم ، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس (٧)

ويعرفه سليد : على انه فرصة أعدت للترفيه والخبرة الانفعالية المشتركة فيوجد به ممثلون ومتفرجون يمكن التميز بين كليهما " (٨)

مسرح الطفل اصلاحا :-وهو مسرح يعتمد على الحوار والحركة والصراع الشخصيات التي تتناسب مع سمات الشخصية وتتوافق مع عقلية الطفل التي تشد انتباهه بلغة واضحة سهلة ، تهدف إلى التأثير فيه أو تسلية " (٩)

التعريف الأجرائي / مسرح الطفل :يعرفه الباحث هو مسرح موجه إلى الأطفال حسب مستوياتهم العمرية يقدمها ممثلون ويجسدون شخصيات متنوعة بطريقة ترفيهية إبداعية تهدف إلى التشويق الانجذاب

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول // (الشخصية العجائبية ، والخيالية ، الموئسنة)

يعد المسرح منظومة فنية تأثيرية تساعد على نمو الأطفال معرفيا وترفيهيا يقومون الممثلين من خلاله تقديم الجديد والمبتكر في هذا المجتمع أو ذاك فكل المسرحيات الخاصة في مسرح الطفل تقوم على المثاليات (كاخلاص ، والشجاعة ، والأمانة ، والبطولة ، والعدالة) كون المثاليات تسهم في خصائص الشخصيات يحبها الأطفال وتؤثر بمشاعرهم من خلال موضوعة المسرحية التي يتصارع فيها الخير والشر .وغير يسمح لهذا اعادة تقليد حركات الشخصية التي تقوم بها ، كما يقلد كلامها واحاديثها من خلال توحد الطفل مع الشخصية ، كنموذج يتعلق به ، اذ تعد الشخصية عنصرا مكونا للعرض المسرحي كونها تقوم على الحدث يتم بوساطة الشخصيات أو الممثلين في كل مكان وزمان المسرحية وعبر تاريخها لم تثبت على شكل واحد كما حددها ارسطو ، فقد تنوعت وتشكلت حسب خصائص وعوامل عديدة مكانتها ، سنها ، وبيئتها ، وعصرها . التي تجعلها تنفرد عن باقي الشخصيات الأخرى , فهي تتضمن جانبا خارجيا لها ، وكذلك ايضا جانب داخلي ، عضوي " فالشخصية هي الأساس في يقام في النص المسرحي لأن الشخصية هي صانعة الحدث لأن لكل شخصية ابعادها وخصائصها وسماتها الخاصة فيها الطبيعية ،والاجتماعية ،والنفسية ،والتربوية ، والواقعية ،والخيالية تقدم لنا المادة الحيوية لها قيمتها وسماتها التواصلية في الشخصية للأطفال .التي تقوم عيها المسرحية (١٠) لذا من شروط نجاح الشخصية المسرحية في عروض مسرح الطفل هو تحقيق التوافق والانسجام بين الشخصية التي يقدمها الممثل على المسرح والذي يرسمها المؤلف والمخرج فلابد تحقيق التوازن في العرض والاقناع لدى الاطفال بما نقدمه من شخصيات ايجابية في العرض المسرحي فعدم التوافق في أعداد الشخصية المسرحية الموجه للأطفال تعطي تأثيرا سلبيا في نفس الطفل والمتلقي من حيث المتعة وفهمه للشخصية المسرحية " ولهذا يعد رسم الشخصيات وتوافقها مع عرض واداء ممثل عنصر اساسي في أي عرض مسرحي يتواجد فيه وسوف يفرض حضوره وانسجامه بطرق واساليب ومفاهيم مختلفة يمكن تكون فوضوية إذا لم يتم الاهتمام بهذه الخاصية في رسم الشخصيات وانسجامها مع الأطفال على المسرح . " (١١) ولهذا يجب أن تتوافر في شخصيات مسرح الأطفال الاقتصار على عدد قليل من الشخصيات ، وأن تكون كل منها متميزة عن الشخصيات الأخرى " بخصائص وسمات بارزة ، يكشف مظهرها عن مخبرها حتى لا يخلط الأطفال المشاهدين بينها ، وان تكون خطوطها من الوضوح ، بحيث يسهل على الأطفال إدراك حقيقتها ويحسن التركيز في مسرحيات الأطفال على شخصية أساسية واحدة تسيطر على المسرحية ، حتى يسهل على الأطفال متابعتها واستيعاب موضوعاً(١٢) ان انجاح اختيار شخصيات المسرحية يتضح من خلال تجاوب الأطفال مع الشخصيات ، ومدى تفاعلهم معها والكاتب الناجح هو الذي يستطيع أن يحقق نوعا من (التعاطف) والتوافق في رسم سمة الشخصية سواء كانت هذه الشخصيات عجائبية أو خيالية او غيرها من الشخصيات حيث **اولاً شخصية العجائبية** هذه الشخصيات تؤدي دورا فاعلا في جذب الأطفال وشده إلى الخيال ما بين المألوفة وغير المألوفة مثل الشخصيات الغرابية ، مثل الساحر والفنتازيا الخيالية تتناسب مع اعمار الأطفال بحيث عند مشاهدتها هذه الشخصيات يحبها ويتفاعل معها لا يهرب ونضعه في ارتباك وخوف يجب ان تكون مفهومة تثير التشويق والمتعة . وبهذا يجب أن نعرف مدى تأثير الشخصية الدرامية في الطفل وعن هذا التأثير يمكن أن نعرف خصائص ،وسمات الشخصية الدرامية التي يجب أن تتصف بها في مسرح الطفل ، وهذه الخصائص وسمات ستساعد على تحقيق العرض المسرحي وتفاعله الحقيقي والمتوافق مع المتفرج من خلال الشخصية وتجسيدها بالدرجة الأساس الذي يمنح الحيوية والمعنى لعناصر العرض بأسلوب فني جمالي في جو من التشويق والإثارة ،كون الشخصيات في مسرح الطفل تتنوع من انسانية وحيوانية ، وعجائبية ،وخيالية ، وفنتازية ، " نحو ما يثير الإعجاب به وما يصح أن يسمى عليه (العجائبي) الذي يعني ويترادف مع فوق المنطقي / اللاواقعي / الخيالي / الغريب والخارق السحري ، وقد يعلل ميل الأطفال نحو العجائبي بعدم اكتمال نضج مدركاتهم العقلية والحسية ، ومن اكثر مراحل الطفولة نزوعا إلى العجائبية هي التي يكون فيها خيال الطفل مفتوحا على اقصاه ، وهي المرحلة المحصورة بين عمر السادسة والتاسعة ، تقريبا وتسمى مرحلة الخيال المنطلق الذي لا تحجمه الوقائع ولا تحده الحقائق ، فالطفل خلال هذه المرحلة يبحث عما يجعله مطمئنا ويركز اليه ، وهذه الخاصية جزء من تكوينه(١٣) وهذا ينشد إلى متابعة الشخصيات التي تدخل في خياله مثل قصص الجان والعفاريت ، تخلق لهم عالما من خيال، والمتعة خاصة على مسرح بكل تجلياتها "وتجسيد الشخصيات العجائبية في مسرح الأطفال ، غالبا ما يحتوي على نوع من التكبير أو التجسيم ، وقد يحتوي على شيء من الخيال والمبالغة والتضخيم ، ويتم هذا على مستوى الشكل ، والقول ،والفعل ، حيث تتحول الجمادات والأشجار والأفكار المجردة أحيانا إلى أشخاص تكشف أقوالها وحركاتها وعن طبائعها وعن علاقاتها بالآخرين ، من أجل توضيح والطبائع وتوصيلها لجمهور الأطفال "(١٤) كما

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يجب أن يقوم الممثل بتصوير الشخصيات تصويرا منطقيا ومتناسقا، ومؤثرا ، يبرز فاعليتها وسماتها الاجتماعية والثقافية ، واثرها في الحدث المسرحي داخل المسرحية تفوق نظريتها في المسرح وإثارة المتعة والتشويق ، بعيدا عن كل ما يثير الخوف كشخصية العفريت "أن أهمية معرفة وتجسيد الشخصيات العجائبية من قبل الأطفال ، هو التوجه لمعرفة طبيعة تللك الشخصيات هو التمتع بها خياله ، فهو يتطلع بخياله الى عالم آخر ويعيش بحوارات جميلة مع الملائكة ، والعفاريت والأقزام ، والسحرة والأعاجيب بل يمكن أن تجمع الشخصية بين أكثر من نوع فتكون على سبيل المثال حيوانا له أجنحة وينسحب هذا الخيال الجامح في رسم الشخصيات ، على الأحداث أيضا "(١٥) اكيد أن هذه الشخصيات المسرحية التي تعتمد على الشخصية العجائبية تراها أوسع أفقا وخيالا فنيا من غيرها من الشخصيات الواقعية لاحتوائها لمشاهدها مجموعة واسعة من الحركات الإيقاعية والأصوات ، يجب أن تتوافق وتنسجم مع سماتها وخصائصها ، لتكون عنصرا فعالا في تغذية هذه الشخصيات العجيبة ، بأفعالها واحداثها وتجسيد تلك الشخصية وتقديمها على الخشبة وتجسيدها لتحقيق النجاح الحقيقي لتوصيل الشخصية وسماتها الأدائية على مسرح الطفل من هنا ينبغي عدم الاغراق بالخيال حتى لا يخرج الاطفال إلى دائرة الوهم غير المقبول بالتالي لا تحقق التوافق والتواصل في الشخصية في مسرح الطفل

الشخصيات الخيالية

لقد اخذ مسرح الطفل شخصياته الخيالية من ما يشاهدونه الاطفال وقصصها من مواضيع وشخصيات خيالية اضافة إلى تنوع من قصص وشخصيات الخيال العلمي في لعروض المسرحية كونها هذه الشخصيات تجذبهم وتستأثر بمشاعرهم وتطور خياله " تلعب الشخصية الخيالية على خشبة المسرح دورا كبيرا وهاما ، كونها تشكل وتعرض المجسد لما هو موجود في المدونة (النص المسرحي) ووفق ذلك الخيال الفني الخصب يشارك مشاركة كبيرة عندما يفسر الممثل السطور ويملأ ما بينها بالمعاني التي تكمن خلف النص الظاهر ، إن السطور التي يكتبها المؤلف تظل ميته إلى أن يحللها الممثل ، ويستخرج المعنى الذي أودعه فيها المؤلف عن هدف "(١٦) تحظى الشخصية الخيالية في مسرح الطفل بأهمية كبيرة عندما يشاهدها الأطفال بل ويختار كل واحد منهم احدها لتمثله هو شخصيا وغالبا ما يسعى بعد أنتهاء المسرحية إلى اعادة تمثيل هذه الشخصية وتجسيدها وتظل باقية في مخيلته إلي وتشده إذ تسهم هذه الشخصيات الخيالية على تحفيز خيال الطفل وإدراكه وتنمية قدراته الإبداعية عبر ما تقدمه هذه الشخصيات من خصوصية في حياته التي تتميز بسعة تفكيره ، بالتالي تسهم هذه الشخصيات في إضفاء سمة الشخصية الخيالية على الأحداث لأن فن المسرح هو فن خيالي يعتمد على الاختيار والتكثيف أكثر من غيره من الفنون فلهذا يجب أن ينتقي المؤلف في صور وأشكال في مسرحية بعض الحوادث ،والشخصيات المعينة ذات أهمية الخاصة ثم يبرزها ،ويؤكدها بطريقة خاصة لتكون مؤثرة في المتلقي ويتعاطف معها الطفل على المسرح (١٧) كصورة وشخصية خيالية وتتزايد هذه العملية أيضا من قابلية التوافق الطفل مع الشخصية مع ذهنه وترك العنان لخيال الطفل كي يكمل الصورة المعروضة أمامه الطفل التي يمتزج فيها الواقع الخيال لينتج عنه إبداعا ويتفاعل مع محيط العرض المسرحي فضلا عن إثارة التساؤلات لديه عن هذه الشخصيات وجعله في حالة تركيز وانتباه ، وانسجام وتوافق مع هذه الشخصيات الخيالية ، " ان شخصيات الخيالية في مسرح الطفل كثيرة ومتنوعة ، فهي متكافئة مع مخيلة الطفل بما تخيله من الابطال ، والسحرة ، والحيوانات القوية ، فهناك أداء شخصيات (حيوانية ، كالطيور – والغزال ، والأسد) وغيرها " (١٨) وهناك أدوار شخصيات الحشرات كالنملة ، والنحلة ، اي انها شخصيات مؤنسنة او شخصيات خيالية خرافية كالجان والعفاريت فأن هذه الشخصيات لها دور كبيرا في عملية جذب الطفل وشد انتباهه ، فالطفل بطبيعته ينجذب إلى شخصيات الخيالية والحيوانية ، وحكايات كاليلة ودمنة عن طريقها يمكن ان يتعلم الكثير ، يمكن ان تعطينا قيم خالدة على المسرح كما أن الشخصية الخيالية لا بد ان تتوافر على سمات وخصائص تتميز عن الشخصيات الأخرى والواقعية فالوضوح ، والأثارة ، والتوافق مع الشخصيات الأخرى هي أهم سمة في شخصية الخيالية " وهذا يعني ان تكون الشخصية في مسرح الطفل حاملة لسمات الشخصية الخيالية اي ان تكون أكثر إمتاعا كما انه من الضروري ان لكل شخصية ان تحمل دوافع وتؤثر وتميزها عن الشخصيات الأخرى ، وبالتالي تسهم في إضفاء سمة خلابة وعجائبية على الأحداث وتطور الواقع بطريقة خيالية فضلا عن استثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة استجابته وانفعاله بالحدث هذه الشخصيات مع التركيز على عنصر الحركة مع الشخصيات ، وان تصب شخصيات المسرحية في حدث مشترك من خلال عرض الشخصيات المتنوعة والمشوقة من الشخصيات يقبلون الأطفال عليها بشغف "(١٩) وبذلك فان الغاية الأساسية من تلك الشخصيات والعروض الخيالية هي خلق بيئة مسرحية تقترب وتلامس عالم الأطفال لدرجة التوافق والإقناع مانحا إياهم إجواء تزخر بالجمال والمعرفة فضلا عن الإثارة والمتعة والمرح .

الشخصية المؤنسنة

أن شخصيات مسرح الطفل تمتاز بخصائص وصفات كثيرة فهي متنوعة ومتكافئة مع مخيلة الطفل بما يتخيله من شخصيات (واقعيا أو خيالا) ومن الأبطال والسحرة والحيوانات وصفات الخيرة والطيبة والقوية " ومسرح الطفل بدوره فن أنسنة الظواهر الحياتية والطبيعية وكائناتها الحية والجامدة على حد سواء فالحياة تدب غامرة في شخوص مسرح الطفل من خلال تجسيدها بجانبها الفكري والإنساني لتنقل إلى الطفل المتلقي مبادئ الحياة وديناميتها في التعامل والتبادل بطريقة جمالية خلاقة ممتعة كي يستوعبها ذهن الطفل على المسرح "(٢٠) اذ تعد الشخصية المؤنسنة وشخصياتها " (الحيوانات والجمادات والنباتات من اهم التقنيات الدرامية التي يمكن اللجوء إليها كطرق ادائية موجهة الأطفال ، أثناء العروض في مسرح الطفل ، فهي من خلال خصائصها الشخصية وصياغاتها الدرامية وتأزم احداثها بطريقة حركية (ديناميكية) تجمع بين الأفعال والشخصيات التراجيدية والكوميدية لتقدم لنا التباين بين الشيئ الجميل والقبيح وبين الجد والهزل(٢١)هذا ما يجعل تميز شخصياتها بقيمة ثقافية وجمالية وحيوية ومن حيث علاقة الأطفال بها من جهة ثانية أخرى " فأنها تسمح لهم باللعب الحركي والدرامي والاستعراضي تماما كما تسمح لهم باللعب اللغوي والايقاعي والصوتي ،ونجاحه ما يتعلق بسلوك الحيوان وطبيعة صوتية ، وهذا يشكل جماليات باهرة في شخصية "(٢٢) حيث يرى الباحث من خلال شخصيات المؤنسنة في مسرح الطفل يجعل الطفل يشد اليه ويأخذه إلى عالم الخيال وتجعل منه مشاركا فاعلا في الحدث ، بحيث ينسجم مع هذه الشخصيات لرؤيتها ، ويتفاعل معها ما يجعل الطفل ينجذب لها على المسرح ، حيث تعتمد شخصيات المؤنسنة بالطراز الأول على أداء الشخصيات الحيوانية وتأثيراتها بالشخصيات الانسانية تحمل الصفات ، أنه يتمرن لو كان حيوانا ويحاول أن يجد الأطفال التي يقوم بها الحيوان والتصرفات الأخرى بحيث يخلق في الشخصية السلوك الحيواني وهكذا والأهم من ذلك أن يتوافق مع كل شخصية يقوم بها الممثل كاشخصية القطة أو الذئب ومن خلال تجسيد الشخصيات الحيوانية أي الاستعارة من سماتها وخصائصها الأنسان ،وتحويلها إلى شخصيات مختلفة من خلال الحركة والصوت خلق حالة من خيال والمتعة على المسرح لهذا من الواجب مراعاة تلك الشخصيات التي تدخل في عروض المسرحية الموجهة للطفل وتكون هذه الشخصيات سمة محببة لهم .

المبحث الثاني // توظيف أداء الممثل لشخصية في مسرح الطفل

يعتبر الممثل العنصر الأكثر أهمية في المسرح بشكل عام ، فلا مسرح بدون ممثل ، ومن التمثيل والممثل بدأت فكرة الدراما والمسرح أصلا إنه مركز الفعل المسرحي ، لأنه الوسيط الحي الذي ينقل ما تحمله الشخصيات من أفكار وسمات مجردة وتحويلها إلى أفعال حقيقة أمام الأطفال ، فهو يشكل عنصرا أساسيا من عناصر الحياة فوق خشبة المسرح ، حيث يتعامل مع محيطه ومن جهة " في مسرح الطفل تقع على عاتق الممثل مسؤولية أكبر مما هي عليه في مسرح الكبار، لأنها تتعدى عملية تقديم وإيضاح الصورة لتصل درجة غرس المعلومات المطلوبة في الأطفال "(٢٣) لهذا على الممثل أن يمتلك ثقافة يتعرف على نفسية الطفل ،ونموه تشمل مراحل عمره وقراته المستفيضة ليكون قدوة ما يقدم لهم من أداء شخصيات تتوافق مع أدائه على المسرح . " فالوضوح والبساطة هي أهم سمة من سمات الممثل ،وتوظيف ادائه في مسرح الطفل الذي تقع مهمة الممثل أن يجعل الطفل مندمجا طول العرض المسرحي لا يشعر بالملل أو يعاني الشرود فأي خلل عند الممثل في توصيل الشخصية يحصل ،وعدم انسجام لهذا يجب تحقيق ذلك الحفاظ على جو العمل الفني فينطق كل كلمة كتبها المؤلف المسرحي فتوظيف أداء الممثل الجيد هو القادر على تحقيق الصلة بين الشخصية المسرح والجمهور وتحقيق وإتاحة تفاعل حقيقي بينهما " (٢٤) وخلق جو في العرض المسرحي ،وتوافقا بينه وبين المتلقي كما ضروري على الممثل في مسرح الطفل أن يمتلك حب العمل في مسرح اي الحب والايمان الصادق في العمل مع الأطفال وهذه الركيزة التي تحقق النجاح مع الطفل على المسرح ومن خلال أهمية الممثل وخصوصية التفاعلية والتأثير وهناك بعض الشروط الواجب توافرها في توظيف شخصية الممثل في مسرح الطفل من اهمها :- "

أ- الموهبة في التمثيل إثارة عواطف الأطفال من خلال لعب الأدوار الشخصيات لمسرح كشخصيات (الحيوانية المؤنسنة ، او الخيالية او شخصيات نباتية ،او شخصية كوميدية

ب- يجب أن يمتلك جسدا مطاوع ومرونة ويتمتع بقدرات كبيرة فيكون جسمه خاليا من العيوب، لأنه قد يتعرض للتمارين الجسدية ، وربما تظهر أجزاء كبيرة من جسمه أثناء قيامه بالتمثيل

ج- جودة النطق ، وحسن الأداء وهذا يتطلب ضبط مخارج الحروف والألفاظ ، ويجيد اصوات الشخصيات بدقة عالية أضافة إلى الجرأة وحب العمل على أشتراك في الأعمال المسرحية .

ت- الممثل الجيد أن يمتلك الخيال الواسع والمهارة في التركيز والبديهية الحاضرة والقدرة على التصرف والارتجال ودقة الملاحظة أن يتدارك الخطأ وقت وقوعه." (٢٥) ومن خلال سمات الممثل الذي يجب أن يتمتع بها وخصوصية التأثير نستطيع ان تقدم أهم توظيف الممثل في اعداد الشخصية المسرحية في مسرح الطفل :-

مرحلة اعداد الشخصية

من المؤكد أن الممثل هو أساس في العرض المسرحي كما أن فن المسرح هو فن الممثل وصاحب الدور في أعداد الشخصية " أن وجود الممثل في العرض المسرحي هو : ذاتي وموضوعي في وقت عينه يأتي الممثل كذات – فردية تتمتع بأيقاعها الخاص وتجربتها وطموحها وتصوراتها يحدث التصادم مع الفرديات الخاصة الأخرى ، يحدث الصراع أيضا – داخليا وخارجيا – (وهذه أول خطوات المجموعة نحو التكامل ، التكامل لا يأتي ولا يتم من خلال التمني أو من خلال النوايا الطيبة ، لكن ينشأ وينمو عبر الاحتكاك والصراع والجدل .. ثم التفاهم والانسجام " (٢٦) من خلالها يقدم الممثل مواقف أدرامية تعبر عن التشويق هذا الجانب ، يجب على الممثل فهم طبيعة الشخصية التي يؤديها على المسرح ومعرفة صفاتها وكيفية تقديمها بصورة مقنعة إلى المتفرج الصغير ببساطة ووضوح في الأداء التمثيلي وهذا أساس الأداء التمثيلي في مسرح الأطفال ، " فالإحساس لازم للممثل لأنه وسيلة لصدق التعبير ، والفهم الذي مصدره العقل هو أساس كشف جوانب الشخصية وابعادها ومحاورها وكذلك ظروفها فالممثل الكامل الذي يمتلك احاسيس الشخصية وكيف ينظم اداءه في الشخصية قبل شروعها وتجسيدها"(٢٧) وتقديمها للأطفال على المسرح فأولا يتخيل الشخصية ويتعرف على الرموز التي تحتوي على أبعادها (الطبيعية، والجسمانية ، والنفسية) كي يجد ما يتوصل ان يجده منها في اعداده كممثل إلى مشاعر المتلقي سواء كان الجمهور اطفالا او كبارا في المسرح وعلى الممثل في المسرح الطفل أن يتمتع قوة خيالية على تحليل واعداد الشخصية سواء كانت هذه الشخصيات (بشرية ، او مؤنسنة ، ونباتية أو خيالي فنتازي أ و تاريخي أو شخصيات كوميدية) ان يعمل الممثل على تحليل لهذه الشخصيات لموقف الأداء طبقا لمناهج وطبيعة الدور الشخصية المذكورة وتفاصيلها وكيف يقنع الأطفال " وقدرته على التفاعل مع الموقف والآخرين ، عن طريق تركيز الانتباه في أداء أدواره ، وصدق الأداء والذي يصل إلى قلب الجمهور مباشرة وأخيرا اكتساب العديد من الخبرات من خلال تنوع الأعمال التي يقدمها " (٢٨) ان الأطفال تهوى ما يشاهد امامهم من أداء تمثيلي وشخصيات التي تحمل ايماءة وحركات مع الاصوات والايقاعات المنسجمة فهي تطفي الضوء على الداخلية للشخصية التي يؤديها الممثل من اتقان وتوظيف ادائي متكامل) ،ولكي يجعل الممثل تأثيرا على الأطفال في مسرح الطفل أن يؤثر بهم الجانب العاطفي الحسي من خلال الفعل الذي يشاهدونه دور الشخصية وهذا يأتي كما اسلفنا دراسة عميقة للشخصية من خلال تمارين تقمص الشخصية ،وتفاصيل اعداد شخصية الممثل حتى يصل لدرجة ممثل شامل أو مقنع بحقة " والممثل بلا خبرة لا حاسة فنية ،والممثل الموهوب ذو خبرة بلا دراسة فنية متنقمصه ان الفرق بين الثاني يستشعر الدافع ويتحسس انعكاساته ، ليستلهم التعبير المناسب للمواقف الدرامي اما الدارس فنيا في اعداد شخصيته المسرحية لا يقف عند حدود استشعار الدافع ،ومجرد تحسس انعكاساته على مشاعره ولكنه يعلم الباعث على الفعل الدرامي للشخصية التي سيؤديها ملما مصادر انعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية ، والحركية والصوتية ، وكيفية صدور هذه الانعكاسات أو ترجمتها إلى تعبير خاص بعض جوانب الأداء "(٢٩) في المقابل للوصول الممثل إلى شخصية المسرحية واعدادها إلى مستوى تليق بأدائه في مسرح الطفل يجب ارتكاز الممثل على دراسة منهج وخطة ادائية تقربه من أسلوب أدائي تجعله فنيا تجسيد الشخصيات تجسيدا يصل للشخصية منها حالة الصدق والإخلاص ومن هذا يجب على الممثل هذا كله أن يترجم الحياة الداخلية للشخصية المسرحية وفق تصوراته بحيث تكون احساساته ومشاعره الجديدة منسقة مقبولة لذا المشاهد ، علية أن يعيش تجربة إنسانية جديدة تختلف عن تجربته الخاصة . والحياة الداخلية خلقت من قبل المؤلف وعلى الممثل إذن أن يعيد خلقها "(٣٠) من ضروري الممثل أن يعيش تجربة حقيقية بين الأطفال ويخرج عنان قدراته من أجل انجاح الشخصية في العرض المسرحي ومن خلال ذلك نقدم توضيحاً لدور الممثل في أعداد الشخصية المسرحية للوصول إلى وظيفته وسمة الشخصية بما يلي :-"

١-يميز الممثل بالوقار والثبات والعمق ، وحيوية الضمير ، ودقة المتناهية في مراعاة التفاصيل الشخصية المسرحية ، وإظهار المشاعر والصدق والأسلوب السهل المقنع

٢-إن استرخاء الجسم والصوت وسلامتها وحريتها يترتب عليهما فاعلية عملية شد المشاهدين وجذبهم والتأثير فيهم من خلال استجابة أدائه الجسم والصوت للمسات الإحساس والتوافق الأدائي ٣- ومن وسائل الممثل في التعبير من خلال الشخصية الضحك والبكاء ولكليهما تأثير عاطفي لا تستطيعه الكلمات.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣-إن طبيعة الانفعالات تؤثر على نجاح الدور الشخصية ، يجب على الممثل أن يسيطر على دواخله وأسلوبه الأدائي الخارجي على المسرح مثل اتقان الحركة ومقوماته الجسدية ، وصوته ، مع مقوماته أخرى

٤-يجب أن يؤمن الممثل بالشخصية وفكرة المسرحية والأصالة الفنية . من حيث سلوكها لشخصية واعدادها جيدا ويكشف من خلالها عن عواطف الشخصية واحاسيس بعينها دون أخرى

٥-على الممثل أن يقنع المتفرجين بأن أمور حقيقية تحدث لأشخاص حقيقيين على المسرح وعلية أن يعبر –أيضا عن الحياة الداخلية للفرد

٦-الممثل الجيد يضفي على فنه كثيرا من التخيل والمهارة والحساسية وعمق ويختار أنماط التعبير التي تجعل دوره على أحسن وجه وتستمد العون من أي مصدر

٧-ثقافة الممثل ودراسة منهج المسرحي لها علاقة بنجاح وتوظيف أدواره في شخصية للوصول إلى صفات الشخصية منها (الجسمية ، النفسية ، والاجتماعية ، والتعامل مع الشخصية وسماتها المختلفة (الخيالية ، العجائبية ، المؤنسنة ،)

٨- على الممثل أن لا يتقمص الدور لدرجة يفقد فيها السيطرة الإرادية مما ينفر الناس ويخيفهم "(٣١) من الضروري التعامل اداء الممثل مع الشخصيات في مسرح الطفل للوصل إلى التوافق في توظيف صورة الشخصية المسرحية في احلى صورة من حركة وصوت وأداء منسجم في سمات الشخصية في مسرح الطفولة .

المؤشرات التي اسفر غنها الإطار النظري

١-ان الشخصيات المؤنسنة لها أهمية كبيرة في ترسيخ اليات الاستقبال والتلقي لدى الاطفال لأنها قريبة إلى واقعة الخيالي والافتراضي ، كونها تتصف بإشكال حيوانية تؤدي بصفات انسانية

٢- توظيف اداء الممثل في مسرح الطفل يتطلب من الممثل المؤدي اقتراب من نفسية الطفل وتفكيره .

٣-تتحقق الدهشة عن الطفل المتلقي عندما تكون حركات الممثل مطابقة للشخصية (حيوانية كانت أم انسانية) ومن سمة الشخصية المسرحية .

٤- يشكل الممثل عنصرا تفاعليا ، وجماليا توافقيا بأداء الشخصية وعمله وتعامله مع البيئة الافتراضية التي عدها المخرج في تأسيس الرؤية الاخراجية .

٥- للمكان خصوصية مؤثرة على الطفل المتلقي ، على الممثل ان يؤثث المكان بحرفية في توظيف اداء الشخصية وسماتها قريبة من تفكير الطفل .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١-منهج البحث : تم اعتماد النهج الوصفي لتحليل عينة البحث كونه اقترب من الناهج التحقيق

٢- مجتمع البحث : قام الباحث بتحديد مجتمع بحثه والخاص بالأعمال والعروض مسرح الطفل البالغة (٥) عروض مسرحية التي تم تقديمها للفترة ما بين (٢٠١٠-٢٠٢٢)كما مبين في الجدول ادناه :-

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	المكان	السنة
١	الساحل والمصباح	محمود ابوالعباس	محمود ابو العباس	البصرة / تايمز سكوير	٢٠١٩
٢	سر النجاح	قحطان زغير	حسين علي صالح	مسرح الوطني	٢٠١٥
٣	ذئبوب في المرآة	جبار صبري عطية	لينا عبد الرزاق	جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة	٢٠١٦
٤	حكاية الديك الصياح	حسين علي هارف	حسين علي هارف	بغداد / المسرح الوطني	٢٠١٧
٥	الأميرة والساحرة	اوروة ماثيوس	منتظر ذو النون	الموصل/كلية الفنون الجميلة التربية الفنية	٢٠١٩

عينة البحث :-اختار الباحث عينة بحثه بما تخدم هدف البحث اختار قصديا ووفق المسوغات التالية : تم اختيار العرض المسرحي على أساس تمثيله لمجتمع البحث الذي حدده الباحث

حصرت عينة البحث سمات الشخصية في مسرح الطفل العراقي .

اداة البحث : اعتمد الباحث اداة الملاحظة الدقيقة للعرض(المؤشرات التي اسفر عنه الإطار النظري ، مشاهدة الباحث للعروض المسجلة على اقراص ، المقابلات الفنانين ،المخرجين في العرض المسرحي .

تحليل العينة :

مسرحية (الساحل والمصباح)

تأليف واخراج / محمود ابو العباس

مكان العرض / مسرح تايمزكوير

سنة العرض /٢٠١٩

تمثيل / حسين عبد الحميد ، محمد الغانمي ، زياد برونز ، اليوسف ،محمد المالكي ،احمد جمال ،ليث العتيبي

فكرة العرض :

تتحدث فكرة المسرحية عن السلوك البيئة الحاصل في الساحل التي تجتمع فيه العوائل مما يتسبب من تلوث وبقايا الطعام ، وأكياس النفايات ، وقناني الماء والعصائر الفارغة ، التي تخرب منظر الساحل البصرة ، التي تجسدت بشخصيات متحركة أدمية وشخصيات خيالية فنتازيا على خشبة المسرح الذين ذهبوا بنا إلى الساحل الحزين الذي يشكو من التلوث البيئي ، بدأ العرض بالصراع والاحداث بمساعدة الساحل من قبل النورس والجني المصباح التي تنتهي بطرد الاشرار الثلاثة من ساحل مما يسببونه من تلوث وازعاج الساحل في هذا المكان وانتصار الخير على الشر في مواقف محببة اضيفت للمتلقي الطفل من المتعة والتشويق والتفاعل والتوافق في العرض المسرحي فكريا وفنيا لما يحمله العرض من رسالة واهداف تربط بها اهمية المكان تاريخيا في البصرة وما يحمل من خصوصية في نفوس المجتمع

تحليل المسرحية

استطاع المخرج ان يوظف النص في مسرحية الساحل بطريقة فنية موضوعية حيث وظف الغناء والرقص في درجة الأولى ليتوافق مع مخيلة المتلقي الطفل عند مشاهدة العرض والشخصيات على خشبة المسرح الذي حملت الصراع بين الخير والشر وثنائية الصدق والكذب

، وايصال الفكرة بصورة ممتعة ، يجعل من الأطفال اكثر انسجاما مع الشخصيات ، حيث تباينت في العرض شخصيات ما بين حيوانية مؤنسنة وأخرى فنتازيا خيالية ، طغى على صورة العرض مكانية العرض جمالية ومخاطبة المتلقي الطفل بصورة تربوية اخلاقية تحرك مخيلتهم وتجذبهم الشخصيات إلى المتعة والتشويق والاثارة من خلال تجسيد والحركات الممثلين حيث نرى شخصية **(الساحل)** الشخصية الرئيسية في العرض المسرحي كانت حاضرة بكل وقت علىاستطاع المخرج ان يوظف النص في مسرحية الساحل بطريقة فنية موضوعية حيث وظف الغناء والرقص في درجة الأولى ليتوافق مع مخيلة المتلقي الطفل عند مشاهدة العرض والشخصيات على خشبة المسرح الذي حملت الصراع بين الخير والشر وثنائية الصدق والكذب ، وايصال الفكرة بصورة ممتعة ، يجعل من الأطفال اكثر انسجاما مع الشخصيات ، حيث تباينت في العرض شخصيات ما بين حيوانية مؤنسنة وأخرى فنتازيا خيالية ، طغى على صورة العرض مكانية العرض جمالية ومخاطبة المتلقي الطفل بصورة تربوية اخلاقية تحرك مخيلتهم وتجذبهم الشخصيات إلى المتعة والتشويق والاثارة من خلال تجسيد والحركات الممثلين حيث نرى شخصية **(الساحل)** الشخصية الرئيسية في العرض المسرحي كانت حاضرة بكل وقت على المسرح جاء أداءه للشخصية متوافقة مع طبيعة عملها جمعت بين الحركة والإيماءات والأداء المتميز في اسلوبه واللقاء الحواري جمع ما بين اللغة الفصحى والعامية الذي خلق الانسجام ووضوح الصوت مع التنقلات الحركية والرقص في مشهد الأول على المسرح فجاءت الشخصية منسجمة ومتوافقة مع المتلقي اطغت رؤية خطابية وتفاعل الممثل مع أداءه مما عكس هذا إلى التوافق مع الشخصية المسرحية في مسرح الطفل من خلال مشهد **(ساعدوني يا أطفال خلصوني من هذا التلوث والر ائحة الكريهة لا اعرف ماذا يكسبونه من هذا ضرر الاخرين** المسرح جاء أداءه للشخصية متوافقة مع سمة عملها جمعت بين الحركة والإيماءات والأداء المتميز في اسلوبه واللقاء الحواري جمع ما بين اللغة الفصحى والعامية الذي خلق الانسجام ووضوح الصوت مع التنقلات الحركية والرقص في مشهد الأول على المسرح فجاءت الشخصية تفاعلي ومتوافقة مع المتلقي اطغت رؤية خطابية وتفاعل الممثل مع أداءه مما عكس هذا إلى التوافق مع توظيف سمات الشخصية المسرحية في مسرح الطفل من خلال مشهد **(ساعدوني يا أطفال خلصوني من هذا التلوث والر ائحة الكريهة لا اعرف ماذا يكسبونه من هذا ضرر الاخرين** وهذا ما يتطلب الشخصية في مسرح الطفل التوافق والانسجام مع اداء الممثل بصورة متكاملة مع خصوصية سمات الشخصية في العرض المسرحي اما الحركة جاءت متوافقة مع حركة **الممثل حسين عبد الحميد (الساحل)** واسلوبه في توظيف كل فعل أدائي متجدد اعطى المخرج لهذه الشخصية قيمة ونسق جمالي منذ فتح الستارة لجذب المتلقي الطفل إلى الشخصية الساحل كونها هي الرئيسية مما اعطي التوافق الحركي الملحوظ المتفاعل لشخصيته اما شخصيات الثلاثة (بقايا الطعام كان ممثل زياد ، بقايا القناني الفارغة ،ليث العتيبي ،احمد غانمي كان اكياس النفايات) جاءت متوافقة نوعا ما مع اداءها الحركي والصوتي ، كسرت حاجز الاحداث بين المشاهد اعطوا تفاعل وصور كاريكاتيرية بعيدا عن الرتابة والملل ودخولهم بين المشاهد تميزت بالسيطرة التعبيرية والحركية جاءت عفوية متوافقة بين كل شخصية وتعاملها على المسرح بمثابة اللعب والتمثيل ، حيث اتخذ المخرج (محمود ابو العباس) الخشبة امتزجت بين التمثيل ،واللعب ،والرقص ،والضحك والتصفيق على الخشبة ومع التنقلات بين الشخصيات هذا وهذاك مما اضيفت البهجة والفرح بين الأطفال ما عكس مسرحية **(الساحل)** واداء الممثل التوافق والانسجام والاثارة في العرض المسرحي رغم كانت شخصيات شريرة اعطى المخرج كل شخصية سمة في التمثيل ليضيف التوافق في اداء الشخصية كما وضح في المشهد (**ها قد جئنا ها قد عدنا ، نمرح بين رمال** البحر) وهم يتحركون ايديهم كما في طريقة السباحة ووضع الكراسي وحركة المظلة) اما شخصيات الثلاثة (بقايا الطعام كان ممثل زياد ، بقايا القناني الفارغة ،ليث العتيبي ،احمد غانمي كان اكياس النفايات) جاءت متوافقة نوعا ما مع اداءها الحركي والصوتي ، كسرت حاجز الاحداث بين المشاهد اعطوا تفاعل وصور كاريكاتيرية بعيدا عن الرتابة والملل ودخولهم بين المشاهد تميزت بالسيطرة التعبيرية والحركية جاءت عفوية متوافقة بين سمات شخصية وتعاملها على المسرح بمثابة اللعب والتمثيل ، حيث اتخذ المخرج (محمود ابو العباس) الخشبة امتزجت بين التمثيل ،واللعب ،والرقص ،والضحك والتصفيق على الخشبة ومع التنقلات بين الشخصيات هذا وهذاك مما اضيفت البهجة والفرح بين الأطفال ما عكس مسرحية **(الساحل)** واداء الممثل التوافق والانسجام والاثارة في العرض المسرحي يلعب اداء الممثل دورا وعنصرا تفاعليا وجماليا بأداء الشخصية وسماتها وعمله مع البيئة الافتراضية التي تؤسس الرؤية الاخراجية في مسرح الطفل رغم كانت شخصيات شريرة اعطى المخرج كل شخصية سمة في التمثيل ليضيف التوافق في اداء الشخصية كما وضح في المشهد (**ها قد جئنا ها قد عدنا ، نمرح بين رمال** البحر) ليصل إلى سمات كل شخصية على خشبة المسرح اما شخصية النورس التي كانت مميزا في حركته وهيئته اعطت معنى بشكل يسمح بالتفاعل والتوافق عند الاطفال والانصات الية وانجذاب نحوه من خلال تنقلاته وايماءاته فالأطفال يحبون الشخصيات الحيوانية تكون اقرب اليهم ولمشاعرهم اعطى (**أحمد جمال شخصية النورس**)قيمة وحضور فكان اداءه جاء ايضا متوافقا مع الشخصية في أكثر من مشهد فضلا عن حركاته الدورانية حول المسرح

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والايحاء والايماءة وحركة الجناحين بمهارة طوال العرض للتوافق الشخصية من الواقع عند المتلقي فكان (**شخصية النورس** للممثل **احمد**-)كانت شخصية محببة للأطفال ،كونها تنطلق بأسلوب مؤنسن على المسرح ومساحة ادائية كبيرة على وفق انفعالات الداخلية للممثل واداء الشخصية شخصيات المؤنسنة المحببة للأطفال لها أهمية وتأثير كبير على بناء وترسيخ قيم واهداف مسرح الطفل لأنها تنسجم وتتوافق مع مخيلة الأطفال وواقعه الخيالي الافتراضي كونها تتصف بشخصيات واشكال حيوانية يؤديها الممثل بصفات انسانية مما لها من دلالات سايكلوجية نفسية تؤثر على تنظيم الجوانب النفسية للأطفال اما الشخصية الجني المصباح الذي جسدها الممثل (احمد الصريفي) التي تمتد خصوصيتها الطابع فنتازي جاءت متوافقة مع اداء (**احمد الصريفي شخصية الجني**) كان يتمتع طابع الاداء إلى الممثل أحمد بالتنوع الحركي والانسجام الصوتي وفق محدودات المشهد وخصوصية الرؤية من حيث تفاعله مع الممثلين بفعل وردود افعال ولحظات الانسجام مع بيئة المكان كان الأزياء كاملا فاعل ومؤثر في مساعدة الممثل في الاندفاع التوافقي في أداء الممثل الشخصية والمنسجم مع الشخصية عند الوهلة الأولى في المشهد (**من الذي ناداني هههه**) مع المؤثرات الموسيقية اعطت لمشهد المسرحي صورة مغايرة للأحداث النص الذي وظفه المخرج من خلال الشخصيات وشخصية الجني اذ اعطى الصوت والهيئة الشخصية تحفيز ذاكرة المتلقي الطفل والصور الخيالية الذي كان يحلم ان يراها فقط بالتلفاز مما اضيفت لهم هذه الشخصية من توافق وانسجام في اداء الممثل (احمد الصريفي – الجني) رغم جاءت بعض الحوارات والمقاطع الأدائية عند احمد الصريفي في شخصية الجني غير متوافقة غير مبررة فقدت المتابعة والتميز بالتأثير بصورة سليمة مما اظهر عدم التوافق الصوتي مع الدور الجني وثلاثة الأشرار وملاحقتهم (**سأحطمكم واحدا واحدا ، انا الجني المصباح صوت الديك يوقضني اذ صاح**) اما الشخصية الجني المصباح الذي جسدها الممثل (احمد الصريفي) التي تمتد خصوصيتها الطابع فنتازي جاءت متوافقة مع اداء (**احمد الصريفي شخصية الجني**) كان يتمتع طابع الاداء إلى الممثل أحمد بالتنوع الحركي والانسجام الصوتي وفق محدودات المشهد وخصوصية الرؤية من حيث تفاعله مع الممثلين بفعل وردود افعال ولحظات الانسجام مع بيئة المكان كان الأزياء كاملا فاعل ومؤثر في مساعدة الممثل في الاندفاع التوافقي في أداء الممثل الشخصية والمنسجم مع الشخصية عند الوهلة الأولى في المشهد (**من الذي ناداني هههه**) مع المؤثرات الموسيقية اعطت لمشهد المسرحي صورة مغايرة للأحداث النص الذي وظفه المخرج من خلال الشخصيات وشخصية الجني اذ اعطى الصوت والهيئة الشخصية تحفيز ذاكرة المتلقي الطفل والصور سمة الشخصية الخيالية الذي كان يحلم ان يراها فقط بالتلفاز مما اضيفت لهم هذه الشخصية من توافق وانسجام في اداء الممثل (احمد الصريفي – الجني) رغم جاءت بعض الحوارات والمقاطع الأدائية عند احمد الصريفي في شخصية الجني غير متوافقة غير مبررة فقدت المتابعة والتميز بالتأثير بصورة سليمة مما اظهر عدم التوافق الصوتي مع الشخصية الجني وثلاثة الأشرار وملاحقتهم (**سأحطمكم واحدا واحدا ، انا الجني المصباح صوت الديك يوقضني اذ صاح**) ما الشخصية المصباح جاءت متوافقة بحضورها عند الممثل (**مهند المالكي – المصباح**) كان شكل زيه عبارة عن مصباح الذي جعل من المتلقي أكثر تشوق اليه تمثلت في اطار فنتازي امتزج ما بين الحركة المعبرة والأداء الفكاهي يخاطب المتلقي الطفل بتوافق ونسق تركيبي جمالي وهذا ما عكس حركاته مع زي المنسجم وصوته المتقارب في اعداد الشخصية ، فكلما كان اداء الممثل المادي الحركي والحسي الصوتي متوافقا كلما ازداد حضورا في مستوى الأداء بدوره ازداد توافقا، وتأثيره على المتلقي الطفل بتوافق بدوره الشخصية ، فشخصية المصباح بالرغم من صعوبة حركته و ثقل الزي ولكن جاء متوافق أثناء اداء وتحولاته ،وانتقالاته من مكان إلى اخر اعطى التشويق والمتعة للمتفرج الطفل، فان الممثل في مسرح الطفل كلما يكون اداءه للشخصية قريبا من عاطفة وعالم الأطفال نفسيا وفكريا واجتماعيا وتربويا كلما يكون مؤثراً في توصيل ، يكون بعيدا عن التضاد الذي لا يحقق المتعة والانسجام في اداء وتجسيد الشخصية ودورها الفاعل على المسرح فشخصية المصباح لها قيمة تواصلية لما تعكس الشخصية المتبعة للنص العرض حاملة وتبعا لخصوصية الأطفال .اضافة إلى الصراع والاحداث من لحظة دخول الجني العفريت والنورس والاشرار الثلاثة والشخصية البرميل ليتعلوا الاصوات مع الاضاءة والموسيقى التي عززت التوافق في اداء الممثل والدور هذا التكوين الأدائي والتعاطف والتفاعل حقق أثر ايجابي متوافق عند الأطفال حسيا ووجدانيا اما ممثل شخصية البرميل كان حظورها بين حين وحين أخر لعطاء رمزاً للنظافة على المسرح من خلال اداءه المتفاعل مع الشخصيات والتنقل من خلال حركاته المحملة بطبيعة الزي وتأثيره في مستوى الأداء هذا ما يمثل مسرح الطفل ويشكل قيمة تربوية جمالية فكرية تحرك مخيلة الأطفال نحو بناء شخصياتهم وتعلمهم القيم والاخلاق والدروسما الشخصية المصباح جاءت متوافقة بحضورها عند الممثل (**مهند المالكي – المصباح**) كان شكل زيه عبارة عن مصباح الذي جعل من المتلقي أكثر تشوق اليه تمثلت في اطار فنتازي امتزج ما بين الحركة المعبرة والأداء الفكاهي يخاطب المتلقي الطفل بتوافق ونسق وسمة جمالي وهذا ما عكس حركاته مع زي المنسجم وصوته المتقارب في سمات الشخصية ، فكلما كان اداء الممثل المادي الحركي والحسي الصوتي متوافقا كلما ازداد حضورا في توظيف الأداء بدوره ازداد توافقا، وتأثيره

على المتلقي الطفل بتواصل بدوره الشخصية ، فشخصية المصباح بالرغم من صعوبة حركته و ثقل الزي ولكن جاء متوافق أثناء اداء وتحولاته ،وانتقالاته من مكان إلى اخر اعطى التشويق والمتعة للمتفرج الطفل، فان الممثل في مسرح الطفل كلما يكون اداءه للشخصية قريبا من عاطفة وعالم الأطفال نفسيا وفكريا واجتماعيا وتربويا يكون قد توصل إلى سمات الشخصية في اداء الممثل والدور هذا التكوين الأدائي والتعاطف والتفاعل حقق أثر ايجابي متوافق عند الأطفال حسيا ووجدانيا اما ممثل شخصية البرميل كان حضورها بين حين وحين أخر لعطاء رمزاً للنظافة على المسرح من خلال اداءه المتفاعل مع الشخصيات والتنقل من خلال حركاته المحملة بطبيعة الزي وتأثيره في مستوى الأداء هذا ما يمثل مسرح الطفل ويشكل قيمة تربوية جمالية فكرية تحرك مخيلة الأطفال نحو بناء شخصياتهم وتعلمهم القيم والاخلاق والدروس

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١-تميز الاداء (حسين عبد الحميد) التوافق الحركي والقاء الصوتي المعبر عن سمات شخصية أضافة رؤية احساس نحو تفاعل والتشويق والانجذاب .

٢-توافق أداء الممثل (أحمد جمال – النورس) مع سمات الشخصية كونه اتقن خصوصية الأداء المؤنسن في تقديم واعداد شخصية المسرحية لشخصية النورس .

٣-شكل سمات أداء الممثل لشخصية (المصباح) توافق التواصل الحركي والصوتي حسب معطيات الشخصية في عالم الأطفال .

٤- تعد سمات التي يتحلى بها الشخصيات أشرار الثلاثة القدرة الأدائية التي اقتربت من سمات الشخصية في مسرح الطفل التي يزيد من التشويق والإثارة للأطفال .

والاستنتاجات :

١-عمل الممثل مع نفسه في تدريبات مستمرة تخلق قيمة توافقا في مستوى تطورا ادواته الحسية والمادية والابداعية بحكم الانفعال .

٢-كلما تكون الشخصيات المسرحية قريبة من عالم الطفولة في اعداد النص حسب المراحل العمرية كلما تكون أكثر انسجاما في سمات الشخصية الموجة للأطفال .

٣-كلما يكون التوافق في مستوى توظيف الأداء كلما تكون الشخصية لها قيمة تأثيرية على الأطفال

٤- مسرح الطفل عامل منظم للقيم النفسية والاجتماعية يلعب الأداء دور مهم في عملية التأثير والتأثر في شخصية الطفل

الهوامش والمصادر

١-ابن منظور، لسان العرب ، مجلد (٣) صادر بيروت (ب-ت) ص٢٦٥.

٢-قاسم حسين صالح : الشخصية للتنظير والقياس ، جامعة بغداد، العراق : ١٩٨٨، ص٣٠

٣- أبراهيم أنيس ، عبد الحليم منتصر ، المعجم الوسيط ، ج١ ، ط١ (القاهرة : دار المعارف : دار المعارف للنشر) ، ص ٣١٩

٤-جميل صليبا ، العجم الفلسفي ، بالألفاظ العربية والفرنسية ،ط١ (النشر : قم ذوي القربى ، ١٣٨٥) ص٦٩٢

٥-ماري ياس ، وحنان القصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط١ ، لبنان : مكتبة بيروت ، ١٩٧٧) ص٢٦٩

٦-وينفرد وارد ، مسرح الطفل ، ترجمة : محمد شاهين الجواهري ، مراجعة : كامل يوسف ، القاهرة : دار المصرية للتأليف والاصدار والنشر ، ١٩٨٦، ص ٤٦

٧-ابو حسن سلام ، مسرح الطفل ، (النظرية ، مصادر الثقافية ، فنون العرض) ط١ ، (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ١٩٩٧ ، ص٣٤

٨-بيتر سليد ، دراما الطفل ، ترجمة : كمال زاخر لطيف ، الإسكندرية : منشاة المعارف ، ١٩٨١، ص٢

٩-مصطفى فاروق عبد العليم محمود ، مسرح الطفل ، مفهوم والأنواع والخصوصية العربية ، دراسة نقدية ، مجلة النص ، المجلد ٨٠ ، العدد ٢ ، ٢٠٢٠ ، ص٦٦

١٠- علي خليفة ، مسرح الطفل البناء والرؤية ، ط١ ، الإسكندرية : النشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠١٣ ، ص١٠٤
١١-عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل ، مسرح الطفل ، لعبة الخيال والتعلم والخلاق ، العدد ٢٥٩ ، عمان : كتاب المجلة العربية ، ص ٦١
١٢- محمد فوزي مصطفى ، دراسات مسرح الطفل ، تنظيراً وتطبيقاً ، ط٢٠٢٠ ، الإسكندرية : دار الوفاء الطباعة والنشر ، ٢٠٢٠ ، ص٥٢
١٣-حبيب ظاهر حبيب ، العجائبية في مسرح الطفل ، مجلة علمية محكمة ، العدد ٢٠ ، يصدرها مركز البحوث والدراسات التربوية في وزارة التربية ، ١٤٣٣-٢٠١٢ ،ص٢٢٤
١٤-أنور محمد زكي ، الشخصيات العجائبية في عروض مسرح الأطفال ، رسالة ماجستير منشورة فرع التمثيل والاخراج المسرحي مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة) ، ٢٠١٣ ، ص٨٣
١٥-عزة الملط ، نظرية العرض العرض المسرحي في مسرح الطفل ، والمسرح المعاصر بين اللعب والتعليم ، الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠١٨ ، ص ٦١
١٦-حازم عودة الحميداوي ، خصائص اداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل ، مجلة الاردنية للفنون ، عدد ٣، مجلد ١٤ ، سنة ٢٠٢٠ ،ص ٢٦٦
١٧- علي خليفة ، مسرح الطفل والبناء الرؤية ، مصدر السابق ، ص ٤٨
١٨- ذكرى عبد الصاحب منظومة المكياج وعملها في تجسيد الشخصيات المسرحية ، ط١ ، بغداد : لنشر ٢٠١٠ ، ٦٩ ص
١٩- محمد أسماعيل الطائي ، ارتجالات المعرفة في مسرح ، أبحاث ومنطلقات في مسرح التربوي ، ط١ ، البصرة : دار الفنون والآدب ، ٢٠٢١ ، ص ٤٣٦
٢٠ –بلقيس علي الدوسكي ، دور سينوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي ، مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد الثالث والسبعون ، جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢ ، ص ٥٧١
٢١- حيدر صالح دشر ، تنوع أساليب ألاداء التمثيلي في مسرح المدرسي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، أشراف ، د كريم عبود ، -جامعة البصرة سنة ٢٠١٠ ، ص٧٩
٢٢- نبيل الحفار ، الحياة المسرحية ، مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد ٤٩ ، ٢٠١٠ ، ص ٨٣
٢٣- هالة حسن ، تقنيات العرض المسرحي الملحمي ، ط١ ، بغداد : مكتبة دار السياب للنشر ، ٢٠١٣ ، ص ٥٠
٢٤- ثابت منتصر ، المسرح الحديث للطفل ، مسرحيات تطبيقية ، ط١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للنشر ،ص ٥٨
٢٥-زينب علي محمد علي ، الهوية الثقافية ومسرح الطفل ، القاهرة : مصر مكتبة الأنجلو المصرية للنشر ،٢٠١٣ ، ص ١٠٣
٢٦-ابراهيم عبد الله غلوم ، عوني كرومي ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، (الادرن :دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢ ، ص١٠٨
٢٧-رضا غالب ، الممثل والدور المسرحي ، تقديم : عبد اللطيف الشيتي ، صدر من اكاديمية الفنون المسرح ، ص١٢٢
٢٨-طارق الحصري ، استلهام التراث في مسرح الطفل ، ط١ ، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ص٢٤٥
٢٩-ابو حسن سلام (الممثل وفلسفته المعامل المسرحية ، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا والطباعة والنشر ، س٢٠٠٤ ، ص١٤٣
٣٠ –سامي عبد الحميد ، مدخل إلى فن التمثيل ، بغداد : دار الكتب والوثائق ببغداد ،٢٠٠١ ، ص٢٠
٣١-ينظر : نايف أحمد سلمان ، تعليم الأطفال ، الدراما ، والمسرح التشكيلية ، ط١ ، عمان : دار الصفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ ، ص٣٢٢

المعاجم والقواميس

1-أبن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٣ ، بيروت : ص٢٦١
2-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، بالألفاظ العربية والفرنسية ، ط١ ، الناشر : قم ذوى القربى ، ١٣٨٥) ،ص ٣٧
3-ابراهيم انيس ، عبد الحليم منتصر ، المعجم الوسيط ، ج١ ، القاهرة : دار المعارف للنشر ، ص ٣١٩
4-ماري ياس وحنان القصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط١ ، لبنان ، مكتبة بيروت ١٩٧٧) ص ٢٦٩

المجلات والدوريات

١-نبيل الحفار ، الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد ٤٩، ٢٠٠١ ، ص٨٣

٢- بلقيس علي الدوسكي ، دور السينوغرافيا مسرح الاطفال على الطفل والممثل المتلقي ، مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد الثالث والسبعون ، جامعة بغداد ، س٢٠١٢ ، ص ٥٧١

٣-حازم عودة الحميداوي ، خصائص أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل ، المجلة الاردنية للفنون عدد، ٣ مجلد ١٤ ، ٢٠٢٠ ، ص٢٦٦

٤-حبيب ظاهر حبيب ، العجائبية في مسرح الطفل ، مجلة علمية محكمة ، العدد ٢٠ ، يصدرها مركز البحوث والدراسات التربوية في وزارة التربية ، ٢٠١٢، ص٢٢٤

الرسائل والاطاريح

١-حيدر صالح دشر ، تنوع اساليب الأداء التمثيلي في مسرح المدرسي ،رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة ، قسم التمثيل سنة ، ٢٠١٠ ، ص ٧٩

٢-أ نور محمد زكي ، الشخصيات العجائبية في عروض مسرح الطفل ، رسالة ماجستير منشورة ، فرع التمثيل ، والاخراج مسرحي مقدمة غلى كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة ، سنة ٢٠١٣ ،ص ٨٤

قراءة فكرية في الخزف الخليجي العربي المعاصر

أثير ابراهيم عيدان
أ.د. صباح أحمد الشايع
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

اتسع مفهوم علم المورفولوجيا ليشمل عدة ميادين معرفية ومنها الفنون التشكيلية ,فقد درست المورفولوجيا علم التشكل لجميع التكوينات العضوية سواء كانت النباتية او الحيوانية ومنها التشكلات الفنية وفن النحت الخزفي تحديدا كونه محور الدراسة, نشوء العمل الفني ومنطوقه الفكري من خلال عناصره البنائية ضمن سياق التشكيل ,لأجل تأسيس مضامين فكرية تستند على معنى له بعد يكمن خلف اصل التكوين المورفولوجي والذي يتناسب مع ما ذهب اليه النسق الفكري ضمن المؤسسات النقدية المعاصرة ,وفي ظل انفتاح عدد من النقاد والمفكرين والمهتمين بالجانب التعبيري والجمالي والذي انعكس في مجمل المجالات المعرفية والفنون التشكيلية وفن الخزف تحديدا ,اصبح من المفترض اجراء قراءة في علم المورفولوجيا ومدى امكانية تطبيقة في فن النحت الخزفي الخليجي المعاصر لأجل الكشف عن العناصر والمضامين المقصدية لدى الفنان والكشف عن ذات المعنى المعرفي والثقافي للتشكل المورفولوجي الجمالي للأعمال النحتية الخزفية الفنية المعاصرة. وعليه فقد بُني هذا البحث على اربعة فصول :

الفصل الاول :الاطار العام للبحث: وقد جاء فيه مشكلة البحث واهمية البحث والحاجه اليه ثم هدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات. **اما** الفصل الثاني: فقد تضمن الاطار النظري وما اسفر عنه من مؤشرات والدراسات السابقه,وقد احتوى الفصل على المبحث والذي تمثل بعنوان بالمورفولوجيا وتطبيقاتها في الفن التشكيلي ثم ختم الفصل بالمؤشرات. ثم تلاه، **الفصل الثالث :** الذي تضمن اجراءات البحث الذي شمل المنهج المستخدم طريقة تحليل محتوى العمل الفني والذي وجده الباحث مناسبا لتحقيق هدف الدراسة, وبعد الاطلاع والتقصي حدد الباحث مجتمع بحثه ليكون(١٥) انموذجا نحتيا خزفيا فنيا, اختار منه (٣) نماذج نحتية خزفية ، وفقاً للطريقة القصدية بحيث تكون شاملة ومكملة له ، واستعان بأداة الملاحظة ، فضلاً عن افادته من مؤشرات الاطار النظري, اما **الفصل الرابع** فقد احتوى على عرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات . ومن النتائج:

١ – تحقق الفعل الجمالي في سياق المفهوم المورفولوجي تحدد به الجانب التعبيري ليكون ممثلا عن الية التشكيل المورفولوجي معتمدا الفنان على صياغة متفردة تظهر لنا الموروث بصورة جمالية معاصرة.

٢ – ظهر السياق كمحور فاعل وله واستقلالية من حيث تضمين المعنى خلف العناصر الممثلة في تكوين المورفولوجيا للمنجزات النحتية الخزفية العراقية وهذا ما استعارة الفنان العراقي من واقعه المعاش لاحداث الحروب ونتائج السياسة ,ضمن الوسيط الاجتماعي كنص جمالي يحكمها النسق العام للمشهد الفني

٣-عملت المورفولوجيا لتشكل جانب متحرر في تتعدد الصياغات الشكلية للمنجزات الفنية الخزفية ضمن الفعل الجمالي والتي تجلت تشكلاتها في النحت الخزفي العراقي المعاصر .

ثم التوصيات والمقترحات , وبهذا ختم الباحث دراسته بقائمة المصادر والمراجع والملاحق.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً- مشكلة البحث

المورفولوجيا تدرس التحولات في بنية الشكل لفهم ما تنطوي عليه السمه البارزة في التكوين من علاقات قائمة بين عناصره البنائية للهيئة الكلية فيكون اهتمام المصطلح بكيفية تغير الشكل الداخلي ومدى تأثيرة على تركيبه الخارجي الشكلي للمنجز الفني وكذلك معرفة الجوانب المحيطة بالتكوين الفني من حيث البيئة والواقع الاجتماعي والظروف الاقتصادية والسياسية التي من شأنها التأثير في فكر الفنان وايديولوجية المجتمع مما يجعل العمل الفني بحالة تحول مستمر. فالمورفولوجيا تعطينا دراسة من خلال التحليل والتركيب لادق تفاصيل بنية العمل الفني وبيان تلك التفاعلات والمتغيرات المورفولوجية كما تدرس الخصائص التي تجعل من العمل الفني ذات شكل منتظم فمن خلال اليات المورفولوجيا الخاصة بدراسة بنية شكل الاعمال الفنية وجد الباحث ان تكون هناك دراسة مورفولوجية مفصلة ودقيقة لفن الخزف العربي من حيث الاستفاضة بما يحققه هدف البحث من مفهوم المعرفة العلمية في التخصص فمن خلال ما تقدم طرحه يوجز الباحث مشكلة بحثه من خلال التساؤل الآتي: **ما هي تطبيقات علم المورفولوجيا في النحت الخزفي الخليجي المعاصر؟**

ثانياً ـ أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث من خلال بيان الامتداد المعرفي والنقدي والفلسفي التي لها اثرها في الحقل الفني التخصصي من خلال ايجاد دراسة موروفولوجية لفن الخزف فمن خلال تسليط الضوء على المعرفة الدقيقة في فهم اليات اشتغال الموروفولوجيا وبيان ابرز الجوانب التقنية و الفنية الجمالية في اعمال الفنانين العرب المتحققه موضوعيا فتبرز الحاجة لهذه الدراسة كونها تثري الجانب التخصصي لفن الخزف العراقي فضلا عن الفائدة المعرفية لجميع المختصين في المجال الفني ضمن حقل فن الخزف العربي كما تثري مكتبات الفنون الجميلة والمهتمين بالفن.

ثالثاً ـ هدف البحث

الكشف عن موروفولوجيا الجمال في النحت الخزفي الخليجي العربي المعاصر.

رابعاً ـ حدود البحث

١ – **الحد المكاني:** (السعودية-الكويت- قطر)

٢ – **الحد الزماني:** تتعلق دراسة عنوان البحث بالمدة من (٢٠٠٧-٢٠٢٢م*).

٣ – **الحد الموضوعي:** نماذج من النحت الخزفي الخليجي العربي المعاصر .

خامساً ـ تحديد المصطلحات

- المورفولوجيا :

- لغة: ((فرع من علم اللغة يهتم بتحليل هيكل الكلمات ومورفولوجيا كلمة معينة هي هيكلها او شكل))[١]. وعرفها البعلبكي على انها ((علم التشكل وفرع من علم الاحياء يعنى بدراسة شكل الحيوانات والنباتات وبنيتها ,وعلم الصرف ودراسة في بنية شيء او شكله))[٢]

- اصطلاحاً: تعني كلمة مورفولوجيا ((دراسة الاشكال وفي علم النبات فأنها تنطوي على دراسة الاجزاء المكونه للبنية وعلاقة هذه الاجزاء بعضها ببعض وعلاقة كل جزء منها بالمجموع وبشكل اخر فأنها تعني دراسة بنية النبتة))[٣].(التعبير مورفولوجيا معناه علم الشكل وهو جزء من البيولوجيا علم الاحياء ويدرس شكل وبنية الاجسام الحية وتكوين اشكال وبنى جديدة))[٤]. وتعني بالمبادئ التنظيمية الخاصة والمتميزة بالنحو وعلم الاصوات والمعجم وتعني علم التشكل وتهتم بالتقنيات التحليلية التي تميز علم التشكل عن المجالات الاخرى,اي تعني الوصف والتحليل))[٥].

المورفولوجيا - التعريف الاجرائي// ومن خلال ما تقدم من التعرفيات يصوغ الباحث تعريف لمصطلح المورفولوجيا : **هي مجموعة من العناصر المتفاعلة ضمن علاقات منتظمة , تتشارك في تكوين بنى شكلية منسجمة لعدد من المتغيرات تحدد من خلال تقنية مناسبة ضمن فكر الفنان للوقوف على شكل له دلالة فنيه هادفه .**

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الثاني : الخزف في دول الخليج العربي

الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية هو نتاج المفهوم الفكري والتقني والتراث الشعبي فكان الفن وتحولاته التقدمية مقترن بوعي وادراك الفنان لقضايا مجتمعه وحياة الانسان الثقافية والسياسية[٦]. حيث استمد الفنان السعودي مفرداته من محيطة وما جادت به حضارته لتكون بمثابة العنصر الهام الذي يتضمنه العمل الفني ليشكل به خطابا بين افراد المجتمع والمهتمين بالحقل الفني التخصصي فقد اختار الفنان بيئته كعنصر اساسي وواقع الجزيرة العربية جادت بلون الصحراء ولهيب الرمال عند الظهيرة وصفاء السماء فضلا عن الموقف الاجتماعي من تقاليد واعراف ودين كل هذه عكسها الفنان بنماذجه الفنية ليشكل بها عبر مورفولوجيا الجمال تكوينات اثرتْ الساحة الفنية في المملكة. لقد تميزت اعمال الفنانين بالطابع التقني ,فضلا عن المفاهيم الفلسفية في التعبيرات الفنية والفكرية لأجل ايصال معاني لجملة من المتذوقين ,ساير الفن السعودي التيارات الفنية كما في الدول الاخرى على الرغم من ذلك التمايز الثقافي والاجتماعي فقد حصل اندماج في التشكيلات المورفولوجية لفن الخزف وعلى الرغم من ذلك الاندماج الا ان التفرد والحفاظ على الهوية المحلية والموروث كان واضحا في اغلب المنجزات النحتية الخزفية نتيجة ما يتمتع به الفنان من حس ديني وثقافي عربي اصيل[٧] ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل(١)(٢).

الشكل (١)

الشكل (٢)

كما اهتمت الفنانة منى سنبل من خلال فلسفة (الوابي سابي)الى النظر للأشياء كما هي في طبيعتها مع اجراء بعض التغييرات في الاضافة الفكرية والمورفولوجية لأجل صياغة شكلية جمالية اي تغذية البصر من النواقص وتقبل الاشياء والتقدم نحو الكمل الفني من خلال ارضاء النفس بما حوله والانطلاق نحو مجاهل تحقيق التعبير الجمالي اي من خلال الزهد وحب الطبيعة واظهار ذلك الجمال من خلال العدم اي جمال العدم او جمال العيوب او الجمال غير المكتمل[٨] . وحسب ما تقدم يرى الباحث أنّ الفنانة منى سنبل متأثرة بالفلسفة اليابانية والصينية وهذا ما ظهر على بعض منجزاتها النحتية الخزفية من حيث بساطة التكوين والتشكيل المورفولوجي ومن خصائص فلسفة الوابي سابي الجمالية أنّ لا شيء يدوم ولا يوجد هناك شيء مكتمل ومثالي وهي تدعوا الى تقبل الحياة كدورة وكوظيفة طبيعية من حيث النماء والاضمحلال ,فاختلاف الافكار ينتج عنه جدلية التحول في الشكل وهذا التحول ماهة الانتاج عمل المورفولوجيا في التحولات الشكلية في بنية الجسم الخزفي سواء في اصل عناصر التشكيل او ما نفذ على سطح العمل الخزفي بتعدد التقنيات بما يتلائم مع فكرة الفنان لهذا الانموذج الخزفي, فتكون الفنانة من خلال طرحها لهذه الفلسفة في تكويناتها الخزفية على فكرة موضوعة الادراك الجمالي الغير معقد الوضح والبسيط والهادف والذاتي فتكون محصلة النتاجات على علاقة وثيقة بالتراث من حيث هو قوة ضاغطة لأجل الكشف عن مكامن الجمال المورفولوجي في تلك اللقى الاثرية في خصائصها البسيطة فتكون القطعة الخزفية الفنية نتاج لخصائص الفكرة المدركة وهي بالتالي تقودنا الى معرفة الشعور بأدراك لذة الجمال في ذاتيته ,فالعمل الفني المفاهيمي قام بتحويل الفكرة الى شيء ملموس , فأنتاج العمل الخزفي اصبح يتطلب مفهوم الادراك الجمالي ويتطلب فكر فلسفي عميق و ترجمة الافكار انما تتحقق من خلال الفن. ويستشعر الباحث أن تقنية الوابي تقونا إلى رؤية تحقيق الجمال من خلال التشكيلات المورفولوجية التي يقوم بها الفنان من خلال اصلاح النماذج الخزفية المحطمة ومعالجتها

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بتقنيات تتناسب مع الغرض الذي خصص لأجله , والخزاف المعاصر عمل على هذه التقنية منة خلال الابقاء على بعض النماذج مكسورة لأجل ثبات قيمته الفنية والجمالية وايضا عكس معاناة الانسان وتصليح انكسارات من خلال اصلاح النماذج جماليا فأخذ الفنان هذه التقنية وعكسها الفنان العربي المعاصر فيكون الخزف العربي قد خرج من حيز التراث والترميم الى العالمية حسب مواكبة التطور الحضاري تحديدا فن النحت الخزفي المعاصر ويمكن أنْ يتوضح ما طرح من خلال الشكل(٣).

فن الخزف في الكويت

على الرغم من الوقت القياسي الذي ميز بدايات فن الخزف الكويتي في رحلته نحو تأكيد الذات على المشهد الفني التشكيلي الكويتي الذي كان من المقرر أن يتم إنشاؤه من شكل (٣). خلال إنشاء الاستوديو المجاني عام ١٩٥٧ ، والاهتمام الكبير الذي تلقاه في البداية سرعان ما تراجع في نموه وانطفأ بريقه واختفى عن الأنظار وغادره أعضاء الاستوديو الحر متجهين إلى مجالات أخرى مثل النحت والرسم الزيتي وما تبقى من الخزف باستثناء الممارسات المدرسية في فصول الرسم والأعمال ، كجزء من المنهج التربوي محدودية القدرات الفنية والفنية. وخلال الفترة ما بين ١٩٦٥ و١٩٩١ لم تكن هناك خبرة جادة أو توجه ملتزم لإحياء هذا المجال الفني باستثناء بعض الأعمال التجريبية التي أنتجها النحات الراحل عيسى صقر بعد هذه المرحلة من الركود شبه الكامل لمشروع فن الخزف الكويتي المعاصر ، والذي لم ينجح في تأسيس تجربة خزفية متكاملة وناضجة بدأت مجموعة من الشباب في تبني حركة نشطة لإحياء هذا المجال الحيوي والهام على الخريطة من أي حركة بلاستيكية معاصرة. البداية كانت في جمعية الحرف اليدوية التي تأسست تحت مظلة النادي العلمي عام ١٩٩٢. بدأت هذه المجموعة الشابة بالعمل وسط نمط حديث من التواصل الفكري والمرئي والإنساني تم إنشاؤه بواسطة وسائل الاتصال الحديثة والتواصل مع حركات تشكيلية عربية وعالمية ومن خلال المشاركة في المعارض الأجنبية وزيارة المتاحف وورش العمل للفنانين العرب والأجانب وغير هذه القدرات البصرية والفكرية والميدانية التي لم تكن متوفرة في بداية ظهور وتبلور كيان الحركة التشكيلية الكويتية(٩). وهكذا بدأت الخطوة الأولى والصحيحة لإحياء ما بدأه الاستوديو الحر ولم يتمكن في ظل ظروف تلك المرحلة من استكماله من الأشياء الجيدة عن الحركة التشكيلية الكويتية بشكل عام ومحور الخزف بشكل خاص أن الدكتور صفوت نور الدين هو مجموعة من الفنانين ذوي الرؤية المنفتحة والتطلع إلى التطوير والتجديد ، و قبول الأساليب التجريبية حوار تقني في استخدام تكنولوجيا المواد ، فهم حتمية البحث عن حلول بصرية جديدة لتشكيل تجربة الخزف التقليدي,كما موضح في الشكل(٤) استجابت هذه المجموعة لمتطلبات هذه المرحلة بانسيابية فكرية وسلوك فني في التنفيذ حقق التميز الإبداعي لمجموعاتهم الخزفية(١٠).وتجلت هذه النزعة بوضوح في أعمال الفنان علي العوض وعيسى محمد و صفوت نور الدين و جميلة جوهر وحاول كل منهم إيجاد صيغته الخاصة ، التي تحتوي على خبرته الفنية في الاستغـلال الأمثل للمادة وتشكيل نمط بصري فريد ، يقوم على الاستفادة من شكل (٤).قدرة الصلصال على التشكيل المورفولوجي والتوافق مع محيط الفضاء وذلك لأهمية الأخير في إبراز التقاطعات وتفاصيل الكتلة ، وكونه مكونًا طبيعيًا يساهم بشكل فعال في إبراز العمق البصري لإطار الصورة البصري الذي يربط عين المشاهد بكتلة العمل. يركز علي العوض معظم اهتمامه على إبراز الحدود الخارجية للكتلة ، مستفيداً من إدخال خام الحديد التي يستخدمها في تجميع بعض أجزاء ومكونات العمل وذلك باستخدامه الخاص مجموعة من الألوان لتقريب خصائص خامة الحديد وكتل الخزف وأجزاؤه واللون في خلق بيئة متجانسة تحتوي على المادتين معاً في مساحة واحدة ، مما ساعد على خلق صورة بصرية مبتكرة لأشكالها ، ذات بعد مورفولوجيا جمالي بخصوصيتها المعاصرة. أمّا جميلة جوهر فقد سعت في بحثها عن خصوصيتها الفنية و الخزفية إلى التركيز على التوليف بين الصياغة الجمالية للشكل والحاجة العاطفية للبيئة التي ينمو فيها العمل الفني,اعتمدت التجربة الجمالية للفنانة جميلة جوهر شكل الحوار العاطفي والفلسفي بينها وبين جمهورها ،

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بتبنيها قضية تمس تداعياتها الفكرية بشريحة واسعة من المجتمع ولا نعني هنا المجتمع الكويتي وحده بل العديد من المجتمعات العربية ولفترة تاريخية طويلة ، ظل الخزف يلبي احتياجات الناس النفعية والمعيشية اليومية ، ولم يلعب الخزاف دورًا وسيطًا في لمس تلك الحاجة اليومية والاحتياجات النفسية والعاطفية والروحية حتى حسم الأمر في حرفة ميكانيكية بكثرة الإنتاج وتركيبات متعددة في الشكل والمظهر[١١] . لذلك كان من الضروري إيجاد طرق وسلوكيات فنية وتقنية لإخراج هذا الفن من مأزق المنافسة غير المجدية بين الخزاف والصنعة الميكانيكية ، وهذا ما دفع الخزاف المعاصر للبحث عن صياغة مورفولوجية جديدة. وتمكنتْ الفنانة جميلة جوهر مثل زملائها الخزافين من توقيع هذا الخطاب المعاصر من خلال رؤيتها الخاصة ، مستفيدة من هذه المرونة والمرونة البنيوية في الكتلة التشريحية للطين، ومواءمتها مع المحور الرئيسي لموضوع العمل الفني وهذا المحور المتمثل في الحالة الإنسانية العامة حدد الزمن تفاصيل سيرتها الذاتية ومسارها العاطفي عاطفياً والفنية تقنياً مع الكثير من البساطة الإبداعية التي استفادت من الصورة الذهنية للعمل لتمرير مهمة التفكير في قضية الكتلة و الفراغ وتحويله الى فضاء جمالي وعلاقتهما الأبدية في تشكيل خطوط العمل الخارجية ، وهذا الأمر أتاح للفنانة مساحة واسعة للانتباه إلى تفاصيل الصورة الذهنية. للحدث وأنْ تكرس نفسها للبحث عن حلول بصرية جديدة لشكل مخرجات فن الخزف التقليدية التي استخدمتها كأرضية أو كمحور تصوغ حوله أسلوبها المبتكر في التشكيل .كما في الشكل(٥).

شكل (٥) جميلة جوهر

كان الفنان عيسى محمد مهتمًا بالبحث عن مركب جديد للصورة المرئية النمطية لشكل الخزف وهو بحث غطى مجالًا واسعًا جدًا من اهتماماته الشخصية في بدايات بناءه لأعمدة فكره الفني والفلسفي في محاولة للوصول إلى رؤية جديدة لعمله الخزفي في امتداده البشري, تمثلت هذه المرحلة في تعايشه العملي مع الخزافين من القبائل الهندية الأمريكية. هذه المساحة الزمنية التي عمل فيها في معسكرات الأمريكيين الأصليين أكدت رغبته في تتبع مفردات التراث الإنساني والعمل عليها في بناء رؤيته الخاصة ضمن بيئة عمله هذه الرموز الهندسية والحيوانية الهندية ذات السمات والتفاصيل الخاصة واستناداً إلى فكر عيسى محمد الأيديولوجي الذي لا علاقة له بتراثه الخاص ، عبرته ليطير في آفاق حبه للتواصل البشري وفتح منافذ جديدة له رؤيته للكتل والأسطح الطينية التي يعالجها ويبحث عنها في رداء أفكار جديدة تتألق من خلاله. إنّ اهتمامه بهذا النوع من العلاقة بين الفكر الإنساني كحالة فلسفية والقطعة الخزفية كقيمة جمالية تتجاوز حدود الاستخدام اليومي البسيط أو في صورتها المرئية المحدودة داخل قاعة أو واجهة العرض دفعه إلى الإبداع لأعماله امتداد بصري مفتوح تتحرك فيه قطعه التركيبية للتأكيد على أهمية الحوار الفكري. خصوصية الرؤية التي حاولت من خلالها الدكتورة صفوت نور الدين رسم إطار الصورة المرئية لأعمالها الفنية واستمدت مكوناتها وفلسفتها التعبيرية من الأشكال العديدة التي تسبح في محيط مصلحة الناس اليومية وبالتالي تلامس الواقع, في هذه الرؤية يتطلب تشكيل مساحة العمل لتتناسب مع الشكل والحجم بالشكل الأصلي والذي يمثل الصياغة المبتكرة لمفهوم الشخصية لهذه الأشكال والقطع النفعية التي تعيش في محيط عالمنا الخاص ، ثم هذا الانفعالي والحوار البصري يتطور إلى صورة عمل إبداعي يسعى إلى تقديم نفسه في إطار حداثة صياغة وتجديد الرؤية. لغة الحوار للفنانة تأخذ دورتها الكونية الكاملة وتتعامل مع هذه الأشكال لتخرجها من واقعها الصامت إلى واقع جديد وتجدد السلوك في تقديم شكلها البصري بيننا كتطابق ، تتحرك فيها نفس المشاعر والمشاعر وتحمل سمات تكاد تتنافس مع سماتنا العامة هذا يلخص شخصياتنا ولكن دون غموض أو ارتباك عاطفي[١٢] . أكد الدكتور صفوت نور الدين على اتساع الفكرة وشمولية الموضوع وانتقالها من بيئة محلية ذات إطار محدود إلى فضاء كوني واسع تبنت طبيعة الأشياء للتعبير عن السلوك البشري. يتشكل كل يوم بوجه جديد بينما تظل محيطه ثابتاً دون حركة . الأحجام الطبيعية، والقوام السطحي الذي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

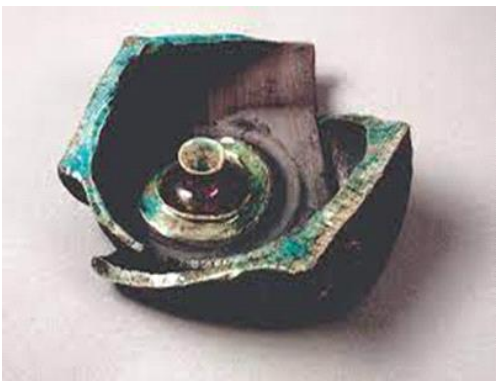
تم التأكيد عليه بشدة والحركة الطبيعية للشكل والعلامات الضوئية تعيد النظر في الجانب الإنساني لهذه الأدوات المنتشرة في جميع أنحاء عالمنا اليومي ، وكما موضح في الشكل(٦). اعتمد الدكتور صفوت نور الدين على البناء الفكري في التركيبات الخزفية المعاصرة فتمثلت بعدة عناصر لاستكمال المخرجات الفنية و التقنية ، ومنها:

أولاً: استكشاف البيئة البيئية المحليــة ، والاستفــادة مــن خصائصهـا ومكوناتها الطبيعيــة والتراثيـــة والجغرافيـة وحتى تجاوز البحث في هذه البيئة إلى البيئة الشخصيــة التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالفنان وبحياته اليومية والحركيــةوهذا ما جعل المعاملة أكثر سلاسة من حيث ربط مكونات شكل (٦)العمل بالمحيط الفني ، والبصري والعاطفي.**ثانياً:** تقليص الفجوة بين الصورة المرئية التقليدية لقطعة من الخزف والرؤية الحالية لفن تشكيلي يتجاوز جمود الصنعة ، وهذا ما وجه السلوك التشكيلي لهذه المجموعة من الفنانين نحو تفكيك القيم التقليدية في تقنية تشكيل وصياغة الشكل وإعادة تركيبه برؤية معاصرة مع الحفاظ على الروح الأصلية لمادة البورسلين.**ثالثاً:** الاقتراب الشديد من الحوار الإنساني العام دون الانفصال عن الهوية المحلية مما أعطى هذه الأعمال لونًا فلسفياً مفهوماً، ومساحة حوار حضاري واسعة في إطار الرؤية البصرية الجمالية.**رابعاً:** تسخير مواد الصياغة والأكاسيد والطلاء وتقنيات الحرق المختلفة بشكل مدروس ومقنن للاستفادة منها دعماً للقيم الجمالية والقيم الفكرية والفلسفية التي تمزج بينها ، سعياً لتأكيد صورتها الحديثة ودورها الإبداعي المتميز ضمن فضاء بلاستيكي مفتوح و مفتوح يتضمن مفهوم العالم قرية صغيرة(١٣). هذا السلوك المنفتح في معالجة المادة ، والرغبة المؤكدة في خلق صورة بصرية جديدة ذات بعد فني وفكري مبني على القيم الجمالية التي تواكب المتغيرات الفنية العالمية السريعة في التجديد والتحديث كل هذا أعطى فن الخزف الكويتي المعاصر هذه الروح المتجددة في الطرح وشكل إطاره العام وصورته الحديثة العاكسة لهذه الخصوصية الفريدة والمميزة. حيث يبحث الفنان علي العوض عن أشكال جديدة للرؤية المرئية تعطي لخزفه فرصة للتحرك نحو منطقة أوسع للحس الإنساني في تكاملها الحديث ، عندما تختلط الحضارات وتتقارب الأفكار بحثًا عن صيغة واحدة. للتفاهم بين الشعوب والمسافات تتلاق حتى تندمج الأزمنة تقريباً في وقت واحد وتبدو اللحظة كغمضة عين تجمع قطبي الأرض امام المتلقي.الفنان علي العوض يبحث عن الجدية والحداثة في صـورة الخزف الكويتي المعاصر تنشغل أشكالها الخزفية بعــرض بساتينها الريفية التي تتشكل بديناميكية تهر العينين كطريقة رؤية خاصة في مزج طبيعة القطعة الخزفية كمكون نفعي تولده حاجة الإنسان وتتكون من أصابع محترفة تعطـي قيمتها الجمالية في غايـة روعتـها وانضباط إبداعاتها في استخراج صورة بصرية جديدة تحاكي واقع العصر الحديث ، فالسلوك الانساني بشكل عام يؤثر ويتأثر و يعتبر منتجه للثورة ضد الرؤية التقليدية وأطرها البصرية ذات الأبعاد النمطية وقد شكلت مفاهيمها بهذه السرعة القياسية الطفرة التقنية في التواصل المرئي والبشري بين الثقافات المختلفة. لم يحرم الفنان علي العوض الخزف من خصوصيته التقليدية ودوره الإبداعي في خلق صورة جمالية جديدة ، مثل علي العوض للقطعة الخزفية في سلوك شكلها العام في انسجام مع محيطها المكاني قوام أسطحه وروعة لونه وأحيانًا مادة حديدية على شكل أسياخ لربط القطع الخزفية في تشكيل واحد ، مع الاستفادة من الطلاءات الخاصة التي تحتوي على أكاسيد معدنية غير لامعة ذات ملمس مشابه لخام الحديد ، كما في الشكل(٧).

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل(7)

تُمثّل الفضاءات عاملاً مهماً في تركيباته الخزفية لجسم العمل وأهميتها تتشابه مع الأسطح المختلفة التي يستخدمها بالإضافة إلى مجموعته اللونية المميزة المستخدمة في الدهان هذه المساحات هي نتاج حتمي للحركة الديناميكية النشطة لمكونات القطعة الفنية بحيث أن هذه المكونات الاصطناعية العديدة المرتبة بترتيب خاص تكاد تخلق فينا إحساسًا بحركتها الراقصة التي لا نهاية لها في محيط الكتلة أو ضمن فضاء جسمها دون التأثير على التكامل والانسجام بين الكتلة والفراغ. البيئة والتي تمثل عنصرًا مهمًا في تكوين الطابع التشريحي للعمل المنجز في صياغة الأفكار الإبداعية للفنان، كما في الشكل(٨) .وتسمية إيكاروس عبارة عن مجموعة من العلامات البسيطة لتسجيل الطراز التقليدي والتاريخي لفخار فيلكا برؤية جديدة وحديثة تقترب من السلوك الجمالي البحت شكل (٨) وتبحث عن طرق للتواصل بـــين الحاضر والماضي وبين الرؤية الجماليـــة للفخـــار. سكان فيلكا القدامى ورؤيتنا المعاصرة وهي محاولة فنية لجلب المنظورات البصرية بين ثقافتين وحضارتين تفصل بينهما فجوة زمنية واسعة ودلالة على أن الفنان أكد أن التواصل الثقافي والفكري يمكن تحقيقه في ظل رؤية معاصرة ومنفتحة ومجدية لتحقيق نمط ثقافي ورؤية فنية شاملة لها خصوصيتها الحالية والمستقبلية. وقد اطلع الباحث على بعض الاعمال الخزفية التي تعود لفنانين في دولة الكويت فلم يجدها تبتعد كثيرا عن الواقع الاجتماعي والبيئي ,فالخزاف استمد مقوةماته الفكرية ومفرداته الفنية من الطبيعة والتراث العربي والشعبي فكون به تشكيلا مورفولوجيا مميزا مستخدما تقنيات التشكيل وجو الفرن التأكسدي المختلف فكان له الاثر الفاعل في الوسط الفني للخزف العربي فقد ظهرت النماذج النحتية الخزفية محملة بمضامين متعددة نماذج تؤكد الفعل التقني اكثر مما هو تعبيري لإحلال فعل مورفولوجيا الجمال. وكما موضح في الشكل(٩).



شكل(9)

الخزف القطري المعاصر

لم تكن هناك جهات رسمية راعية للفنون البصرية في دولة قطر فضلا عن فن الخزف بل كان هناك تجاهل من الجهات المعنية , حيث اعتمد الفنان على نفسه ليؤسس طريقا معرفيا وفنيا من خلال معرفة واتقان الخطوط واختيار ما هو صالح لفنه فقد دمج الفنان القطري الحروفيات بعفوية كبيرة في نماذجه الفنية . (14). تميزت اعمال الفنانة اسيا القحطاني بعلاقتها مع النباتات البرية وكما هي النبتة المعرفة لدى الشعب القطري (الحوا) والتي تنتمي الى الفصيلة النجمية المنبطحة على الارض وهي على عدة اشكال ذات الزهور الصفراء ,فقد ضاعفت الفنانة تلك الاوراق وكأنها دوامه متحركة لتظهر جماليتها في النفس فقد حاولت الفنانة دمج البيئة الرملية وهي بيئة نبات الحوا بفن النحت الخزفي مستخدمة فعل التزجيج بتجارب متعددة تحديدا اوكسيد الكوبلت وكذلك كربونات النحاس مع بعض الطلاءات القلوية التي اضافت

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لنماذج الفنانة الوان غرائبية متدرجة من خلال جو الفرن التأكسدي(١٥) . وكما موضح في الشكل(١٠) .حسب الباحث ، كانت الفنانة على درجة من القربى مع الارض والبيئة فأخـذت منها اصل ذلك الانعكاس الصحـراوي وما نبت عليه من نبات له اثر في نفس المواطن القطري كما في نبتة الحوا فمن خلال تشكيلات الفنانة المورفولوجية تبيـن للباحث أنّ هذه النبتة تتحمل الدرجات الحـرارة العالية ، كمـا شكل (١٠)اشارت لها الفنانة من خلال تكرار الاوراق في حركة مستمـرة وكذلك من خلال تضمينها للأنموذج باللون الاصـفر ، لكن لم تخرج الفنانة الشكل بتصميه الواقعي بل رحلته الى عالم فن النحت الخزفي عبر استخدام الاكاسيد الملونة تحديدا الكوبلت والنحاس لما لهما من تأثير وانسجام مع الموضوع وفكر الفنانة.

مؤشرات الاطار النظري

١ – للتقنيات دور بارز في اشتغال مورفولوجيا الجمال في الفن وفن الخزف كان له الدور الابرز كونه فن يعتمد التقنية بشكل كبير من خلال درجة حرارة الافران وجوا الاختزال ونوعية الاكاسيد المستخدمة لاجل الاظهار الشكلي للعمل الفني الخزفي.

٢ –الخزاف العربي كان كثير التجريب وهذا يعطي امكانية تطبيق مورفولوجيا التشكيل ضمن الفكرة المعدة لانتاج شكلا جديدا.

٣ – امتلك الخزاف العربي حرية التعبير فضلا عن حرية اختيار التقنية التي تناسب الموضوع فوجد تحقيق ذلك من خلال المورفولوجيا كونها لها القابلية في استيعاب تعدد الاشكال.

٤ – الخزاف العربي شغل جانبا من فكره احداث المأساة فعمد الى انتاج اعمالا خزفية تعكس واقع المجتمع التي اثرت عليه الحروب .

٥ – خيال الخزاف العربي كان حاذقا ومتقد فأخذ من المدارس العالمية ما يتناسب مع طرح موضوعه المشخص شكليا فكان ذلك من خلال الية اشتغال المورفولوجيا فضلا عن صورة المرأة لهل حضوره في وسط الخزف الفني فقد تمثل وجوده من خلال الاسلوب التجريدي مع اختزال كبير في التفاصيل .

٦ – التشوية في اظهار المعنى اشتغل عليه بعض الخزافين لاجل اثبات الشكل الاسطوري فضلا عن امكانية كسب شكلا جديدا في ميدان التخصص الفني

٧ – للبيئة دورا كبيرا في استحصال الصورة الذهنية لدى الخزاف العربي فضلا عن الموروث الحضاري له التأثير البالغ في مخيلة الخزاف العربي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً- مجتمع البحث

قام الباحث بتحديد مجتمع بحثه والخاصة بأعمال الخزافين الخليج المعاصرين والبالغة (١٥) عملاً نحتياً خزفيا، بالاعتماد على ما اطلع عليه من اعمالهم الفنية من خلال المواقع الالكترونية الخاصة بالفنانين وموقع الخزافين العرب على منصة الفيس بوك.

ثانياً- عينة البحث

حدد الباحث عينة بحثه من خلال مجتمه والذي شملت (٣)انموذجا نحتيا خزفيا والتي رأها الباحث تغطي موضوع الدراسة والتي تنسجم مع مفهوم تشكلات المورفولوجيا فضلا عن انها تحمل تنوعا من حيث بناء الشكل بصورتة الكلية وضمن حدود البحث.

ثالثاً- اداة البحث

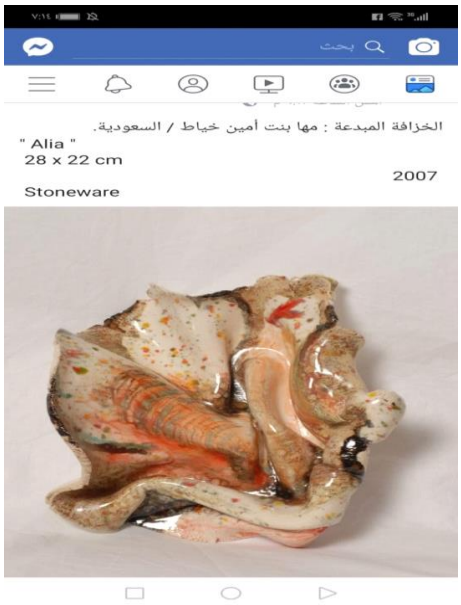
اعتمد الباحث أداة الملاحظة الدقيقة للأعمال النحتية الخزفية لبحثه ، والتي ترشده للحصول على مفهوم المورفولوجيا لبنية العمل النحتي الخزفي المصري المعاصر ضمن عينة البحث إلى جانب ما تم التوصل إليه الباحث من مؤشرات الإطار النظري التي تعينه على إجراء دراسة معمقة لنماذج الخزافين العرب حسب موضوع الدراسة .

رابعاً- المنهج المستخدم

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تم اعتماد المنهج الوصفي لتحليل محتوى الأعمال النحتية الخزفية لعينة البحث من حيث وصف المظاهر السطحية للأعمال النحتية الخزفية العربية ومن ثم تحليل محتواها الداخلي للوقوف على مفاهيم المورفولوجيا فيها ومن ثم تتبع الفعل التعبيري والجمالي المتحققة في كل عمل فني.

خامساً- التحليل



نموذج(١)

الدولة	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس	العائدية
السعودية	عليا	فراشه	٢٠٠٧	٢٢سم-٢٨سم-	مقتنيات الخزافة

التحليل:

طرحت الخزافة هذا التكوين ليمثل شكلا تجريدا ذات ملامح مختزلة كليا يشر في اسفله الى وجود هيئة ربما تكون بشرية قد تقترب من مفهوم الاسطورة كترحيل من العالم الشكل الواقعي الى عالم الشكل الميتافيزيقي الاسطوري اي من الموضوعية الى الذاتية ليشكل به بعد تشكيليا حسب فعل مورفولوجيا الجمال فقد استعملت مادة الطين الأحمر في هذا التكوين ، وقد قامت بتلوينه بالأكاسيد والتزجيج اللماع لخلق نقطة جذب عند المتلقي بإحساس تصويري يمثل فيه استعارة لبعض المحتويات وهو تزاوج بين التعبير العادي وحرية التعبير ، حيث ظهر شكل التكوين بشكل دائري غير منتظم فالحركة المستمرة من خلال الالوان المتباينة تحول الشكل ليكون شكلا غرائبيا من خلال فعل التشكيل المورفولوجي ذا المعنى المرتبط بالحس الرمزي مع مفهوم الحياة في حركة شبه دائرية ، اما اللون البني اراد به الفنان الإشارة الى موضوعات الطبيعة . إذ حرصت الخزافة في هذا الانموذج الخزفي على التنوع في اللون والملمس لإظهار شكل متنوع لتحقيق جاذبية بصرية متعددة في إنجازها الخزفي. كما استخدم تداخلًا جيدًا بين الألوان من خلال اللون بدرجات مختلفة ،ليشكل علاقات متجاورة معبرة وجمالية فعمد الفنان الى تحويل المفردات البيئية عمومًا إلى دلالات أخرى تتمحور حول الذات في نظام من المعرفة الفنية وقد حقق هذا الإنجاز خروج الخزف السعودي المعاصر من مفهوم النفعية واستخدام النتاجاتات الخزفية وجعلها في عالم التعبير الفني بآفاق الانفتاح النصي البصري من خلال عمل خزفي يعتمد مبدأ التبسيط. نجد أن هناك انسجامًا لونيًا بين السطح الخارجي من التكوين كفضاء مفتوح وتلك النتوءات اللونية في نفس الخط الخارجي منه فضلا عن اللون الموزع في بعض مناطق التكوين كالاشكال العضوية داخل ذات الشكل ، مما يخلق غلبة لهذا اللون المجزأ فيحقق به السيادة الفعلية .حيث تحتوي مفردات التركيب أيضًا على تكافؤ حجمي وهو ما يتوافق مع تشطيب العمل الخزفي الذي يسعى إلى منهج تشخيصي للأشكال الطبيعية العضوية ككائنات ذات شكل هلامي ،تمكنت الخزافة من خلال هذا الانموذج ان تعطي للمتلقي حرية التأمل الجمالي الذي يؤدي إلى حدس الأشكال وفهم معانيها ، الذي ينشط عملية قراءة المنجز الإبداعي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بطرق متعددة حسب ثقافة المتذوق للمفاهيم المشتقة من اصل الفكرة في استعارة المفردات من البيئة فيبقى التكوين مفتوحا للقراءات المتتالية والمتجددة ، وهذا ما يجعل النصوص الفنية المعاصرة تنمو بمرور الوقت ومع تجدد وتنوع القراءات. يولد التعبير الفني هنا من كلية واتساع فعل مورفولوجيا التشكيل الجمالي للعمل الذي يضع التفاصيل الصغيرة في خدمة الفكرة.

الدولة	اسم الفنانه	اسم العمل	السنة	القياس	العائدية
الكويت	**هناء البلوشي**	**الاصالة**	**٢٠١٧**	**٣٠سم**	**مقتنيات الخز افة**

نموذج(٢)

التحليل

المنجز من الخزف العربي المعاصر غلب عليه اللون الاحادي يبدو شكل التكوين جزء من حصان متجه يسارا تم تنفيذه بتقنية القولبة فضلا عن تقنية الشرائح والاضافة والحذف في إنتاجه بهذه الكيفية. فيظهر على سطح التكوين مجموعة من التشكيلات المورفولوجية بعضها بفضاءات شكلت به جانبا جماليا والتي تمثل حسب الباحث (حروف)وابرزها حرف(الهاء) فضلا عن انها تبدو اجساما تتسلق نحو هدفا محددا مع وجود خطوط نفذت بطريقة (الحز) قد تبدو وكأنها رياح وقد يكون هناك العديد من الأنماط في هذا الإنجاز بين المقروء والمجرّد ، فالحرف العربي عنصر تصويري متحرك لديه القدرة على إيجاد مجموعة من الإيقاعات المميزة ورؤية معبرة وجمالية خاصة لإحكام المتلقي,أن هذا الجانب أعطى الاحالة الفكرية بين التعبيري المجرد كخط والموضوعي المورفولوجي كشكل شكلت الخزافة بهما اصالة تاريخية بين الحرف وشكل الحصان كونهما يعتبران علامة بارزة في الثقافة العربية والاسلامية ، ولجأ الخزف إلى استخدام تقنية تزيين الخزف بشكل عميق وبارز لإظهار الخطوط والمفردات المشكّلة من خلال التكوينات الداخلية لأحرف النص الفني وإيجاد تفاعل بينها وبين كلية العمل الخزفي, حيث حمل المنجز مجموعة من الرموز والدلالات المستوحاة من التراث الحضاري الإسلامي ,فحرف الهاء حسب الباحث يمكن ان يحيلنا الى فكرة المطلق كونه حرفا جاء في لفظ الجلالة (الله) ، اكدت الخزافة على القيم الجمالية للخط العربي تحديدا حرف الهاء كونه حرفا يتميزا بشكل متحركا وقد يوحي للمرونة والانسيابية في الاداء وظفته بحرفية عالية معتمده بذلك على فعل التشكيل المورفولوجي مع هيكل الشكل العام (الحصان)لتعطي به بعدا تعبيرا جماليا تحيلنا به الى جمالية النص التعبيري كثقافة ضاغطة في وسط المجتمع العربي ، أن العمل الخزفي بشكل عام قد اكتسب قيمته الإبداعية بطريقة ما تم تحقيق تفرد مظهره ، حيث تجاوز سياقات الخزف المألوف من خلال إيجاد الخزف المعبّر الذي يشكل بخصائصها الفنية والفكرية النواة الاساسية والدافعية العربية نحو امتلاك الشخصية التي تنشد الكرم والشجاعة والجود فيمثل الشكل الفني علامة بارزة في اصل شخصية الخزافة كونها فنانه عربية لها نفس الشعور فكان الشكل بمثابة ، عملية تحفيز خيال المتلقي للانجراف نحو مناطق خزفية غير مأهولة يمكن من خلالها اكتشاف ما هو غير مرئي ، فضلاً عن جماليات الملمس ذات المظهر واللون المصقول القريب من اللون الاحمر التي تماز به اغلب الخيول, ويرى الباحث الخزافة سعت إلى تحقيق تحول في إنتاجها الخزفي من خلال الصياغات المورفولوجية المتعددة للتنظيم الشكلي ومحاولاتها للوصول إلى نظام غير ثابت تتجاوز به المفاهيم التقليدية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لفن فالحرف والنص المكتوب والشكل اصبح عناصر مهمة في فكر الفنان العربي، والذي تم توظيفهما بدلالات جمالية معبرة من خلال عملية التنسيق البصري.

انموذج (٣)

الدولة	اسم الفنانه	اسم العمل	السنة	القياس	العائدية
قطر	**اسيا القحطاني**	**حلم صحراء**	**٢٠٢٢**	**13سم ١٤سم ٢١سم**	**مقتنيات الخز افة**

حققت الخزافة في هذا العمل تلاعبات لونية تجريدية جميلة جدا توحي للرؤية البصرية وكأن القطعة معمولة بمهارة عالية وتقنية غير مألوفة من حيث تصنيفات الشكل المورفولوجي، وهذه الحركة التي اتخذتها الخزافة في الطيات التي احوت اغلب اجزاء العمل الفني رغبة منها لبث تشفيرات جمالية مع الرغبة بأن يكون النموذج الفني ذو طابع جمالي فحسب وبعيدا عن الجانب التصوير النفعي فهذه اللطخات اللونية والخطوط والاستفادة من تمثيل الضوء والظل و توظيف المساحات والابعاد الفضائية الداخلية كان لها الاثر في تحقيق الفكرة الجمالية فكان العمل الخزفي ينحو الى الاتجاه التجريدي ، ومن خلال العلاقات الشكلية للفضاء الداخلي واتجاه حركة العمل الخزفي وتلك الشرائح اعطت العمل الفني التموج الحركي والحيوي على الرغم من شدة رتابته إلاّ أنّ الخزافة اشارت به الى بيئتها كعنصر ضاغط ضمن محيطها فالبيئة التي تقنطها الفنانه بيئة صحراوية تحتوي على نباتات معينة مختلفة من حيث اللون والشكل فالبناء المورفولوجي الطبيعي لتلك النباتات والمتكيفة بالجو والمناخ الصحراوي عكستها كأحاله فنية من ذلك العالم الطبيعي الى العالم الواقعي الفني لتضع بين ايدينا عملا نحتيا خزفيا اعتمدت في صياغته على تصميمات مورفولوجيا الجمال فضلا عن التقنية التشكيلية واللونية التي اقتربت به الى حد ما مع واقع المفردة الاولي كونه نبات عشبي صحراوي على الرغم من ان العمل لا يبعد ابدا عن التقليد الخزفي المعروف من حيث البساطة الشكلية الا انه امتلك صفة التأويل كعلاقة بين القريب والبعيد بين البيئة والتأويل الفني المتضمن في العمل الخزفي فنلاحظ ان تقنية الاختزال الشكلي والتي تميزت بتنفيذها الخزافة محققه حققت التضادات لونية فكانت منسجمة في كيفية توزيع هذه الالوان بصورة متساوية ومتوازنة مع وجود قوة السيادة اللونية المتمثلة باللون الاخضر الداكن و التي اعطت للشكل حركة لونية فكسرت الجمود والسكون بالعمل الخزفي فالعلاقة الجدلية ما بين الشكل واللون والفضاء التي حققتها الخزافه من خلال انعكاس لحالات وتحولات الشكل الاولي للنبات الصحراوي فكان الشكل بصورته الكلية يقترب من طبيعة الاشكال كنباتات الصبير تقريبا,فالخزافة ومن خلال هذه التقنية نلاحظ ان عملية الاظهار لمورفولوجيا الجمال اتسمت بهذا النموذج و بدلالات فنية على وفق رؤية الخزافه لهذا التصميم وهذا التكنيك الفني والخصائص

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفنية التي اجتمعت في تحديد سمة الموضوعية وبروح ذاتية ، فالشكل الذي هو عليه النموذج و الالوان قد فعلت الحركة في الفضاءات المحيطة بالشكل الداخلي والخارجي والقدرة على محاكاة الاشكال التقليدية في فن الخزف بعيدا عن الغاية النفعية فهذه القدرة لم تنشا من فراغ وانما حققت على رؤية مناخية ذات فكر يتوافق مع الغاية التي وجد من اجلها العمل الخزفي الفني محققة بذلك الاتصال وليس الانفصال بين الفن والمجتمع والبيئة وصولا نحو هدف معين ومحدد جمالي، فكثير من الاشكال التي لها صلة بالواقع ان كانت هذه الاشكال ذات منفعة او منفعة جمالية فالمغادرة الوظيفية نحو قيم جمالية للشكل وفق ترتيب العناصر الفنية وربطها بالإدراك الفني والتعبيري والحسي للشكل والقدرة على تحقيق لغة حوار موسيقي ما بين هذه الالوان وما بين الشكل العام المستوحى من مورفولوجيا الارض والنبات.

النتائج والإستنتاجات

اولاً. النتائج ومناقشتها

١ – كان فكر الخزافة يتجه نحو مفهوم تشكلات الاسطورة وهذا ما تبين في الانموذج (١) كترحيل من عالم التشكل الواقعي الى عالم التشكل الميتافيزيقي لفعل الاسطورة من خلال تشكلات المورفولوجيا جماليا استخدمت الخزافة الوانا متباينة مائية هلامية لتعطي منجزها الخزفي صورة التأويل والجذب البصري فمتلك الخطوط والانحناءات تحرك العمل ليمثل حركة مستمرة ,فالعمل الخزفي يقترب من الاشكال العضوية البحرية فمثلت مورفولوجيا الجمال الشكل بأظهار ادق التفاصيل التي خدمت فكرة الموضوع الرئيس وهو الاسطورة.

٢ – احتوى العمل الخزفي عدد من التشكيلات المورفولوجية والتي افرزها الباحث لتمثل حرف الهاء كعنصر بارز فمن خلال مورفولوجيا التعبير والجمال حققت الخزافة الاصالة العربية من خلال استعارة احد الاحرف العربية تحديدا حرف الهاء واعادة صياغته بما ينسجم مع الشكل العام مولارفولوجيا ليكون الشكل ذو جدلالة عن الحصان فبين هذه الثنائينين تنشد الخزافة تمسكها بتراثها الشعبي الاجتماعي ضمن نسيج الوحدة العربية فالحصان علامة بارزة ومهمة في الثقافة العربية والاسلامية ورمز للفروسية والشجاعة والكرم وهذا الذي تم توضيفة في الانموذج(٢).

٣ – اظهرت الخزافة بعض التلاعبات اللونية معتمدة على امكانيتها في فعل التزجيج كتقنية مميزة جماليا فمن خلال الية التشكيل المورفولوجي التي تعتمد على مخرجات الشكل الجديد اشتغلت الخزافة على مفردة بيئية من محيطها الصحراوي والتي انتخبت منه نبات الصبير والتي صورته بالانموذج(٣).

الاستنتاجات

١ – بينت الدراسة اعتماد اغلب الخزافين على الاسلوب التجريدي والتغريب الشكلي وهذا ما كان متفاعلا مع عملية اشتغال المورفولوجيا في بنية فن الخزف العربي المعاصر لاجل التمثيل الجمالي.

٢ – اظهرت الدراسة ان بعض الخزافين استلهمو من الحروب والمأسي عنونا لاعمالهم الخزفية ليجعلوا منا انعاكسا رافضا للحروب وما ينتج عنها من ظلم.

٣ – اظهرت الدراسة طرح مفردة المرأة من خلال مزاوجة الاسلوب التجريدي مع الاتاجه السريالي بأختزال للتفاصيل وتشويها لاجل التأكد والخصوصية ولفت النظر لهذا الكيان المهم في الوسط الاجتماعي وفي الحياة.

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

١ – اجراء ندوات فكرية تهتم بمجال المورفولوجيا وامكانية تطبيقها في فن الخزف العالمي.

٢ – عقد مؤتمرات من ذوات التخصص لتبيان اهمية اشتغال المورفولوجيا في مجال التخصص الفني.

المقترحات

يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :

١ – الية اشتغال المورفولوجيا في الخزف العربي والاوروبي المعاصر- دراسة مقارنة.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أحالات البحث

اعتمد الباحث هذه المدة كونها زاخرة بالمنجزات النحتية الخزفية الفنية لفنانين العرب والتي بموجبها يتحقق هدف البحث.

(١) press,p oxford university baldick terms,chris Dictionary of literary concise,oxford the ١٦١.

(2)البعلبكي, منير: قاموس المورد الحديث,دار العلم للملايين,لبنان,ب ت,٧٤٤.

(٣) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة ,تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو,ط٣,ب ت,ص١٥.

(٤) موريس هالبواك: المورفولوجيا الاجتماعية,منشورات عويدات ,تر: حسين حيدر,ط١, بيروت,باريس, ١٩٨٦, ص٥.

(٥) ٢well,p black-edition,wiley is morphology second fudeman,what and Kirsten aronoff mark

(6) شذى ابراهيم:,ابتسام سعود:التحولات المفاهيمية للفن التشكيلي السعودي المعاصر,مجلة الفنون التشكيلية ,كلية التربية,مج٢, العدد١,جامعة الملك سعود, ٢٠١٨,ص١٥٠.

(٧) مقابلة اجراها الباحث مع الدكتورة منى سنبل اساتذة في فن الخزف عبر موقعها في شبكة التواصل الاجتماعي لموقع عشاق الخزف في ١٩-٧-٢٠٢٢,

(٨) تقنية يابانية تعتمد على فلسفة تقبل الاشياء كما هي وتدعوا الى البساطة في كل شيء.

(٩)حسين ، حسين ناصر: فن أشغال الخزف والفخار, دار الإسراء , عمان الأردن, ٢٠٠٢ ص١٠.

(١٠)إسماعيل نعمت : فنون المغرب في العصور الحديثة , دار المعارف , القاهرة,٢٠١٣, ص١٠.

(١١)القيسي ، فوزي عبد الغني : تقنيات الخزف و الزجاج , دار الشروق للنشر , الأردن ,٢٠٠٣ ص٢٠.

(١٢)المفتي ، أحمد : القاشاني و فن صناعة الخزف , دار دمشق للطباعة و النشر, دمشق, ٢٠١٣ص ١٤.

(١٣)درويش ، عماد : فن صناعة الفخار , دار دمشق للطباعة والنشر . دمشق , ٢٠٠٥ص ١٦.

(١٤) طه عبد الرحمن : مجلة الشرق ثقافة وفنون, العدد ١٢١٩,٨-١٠-٢٠٢٠١ .

(١٥) مقابلة اجراها الباحث مع الفنانة اسيا القحطاني ٢٠-٩-٢٠٢٢ الساعة ١٢ مساءا

مصادر البحث ومراجعه

(١)إسماعيل نعمت : فنون المغرب في العصور الحديثة , دار المعارف , القاهرة,٢٠١٣.

(٢)القيسي ، فوزي عبد الغني : تقنيات الخزف و الزجاج , دار الشروق للنشر , الأردن ٢٠٠٣.

(٣) المفتي ، أحمد : القاشاني و فن صناعة الخزف , دار دمشق للطباعة و النشر, دمشق, ٢٠١٣.

(٤) حسين ، حسين ناصر: فن أشغال الخزف والفخار, دار الإسراء , عمان الأردن, ٢٠٠٢.

(٥)شذى ابراهيم:,ابتسام سعود:التحولات المفاهيمية للفن التشكيلي السعودي المعاصر,مجلة الفنون التشكيلية ,كلية التربية,مج٢, العدد١,جامعة الملك سعود, ٢٠١٨,.

(٦) درويش ، عماد : فن صناعة الفخار , دار دمشق للطباعة والنشر . دمشق , ٢٠٠٥.

(٧) طه عبد الرحمن : مجلة الشرق ثقافة وفنون, العدد ١٢١٩,٨-١٠-٢٠٢٠١

(٨) مقابلة اجراها الباحث مع الفنانة اسيا القحطاني ٢٠-٩-٢٠٢٢ الساعة ١٢ مساءا.

(٩) مقابلة اجراها الباحث مع الدكتورة منى سنبل اساتذة في فن الخزف عبر موقعها في شبكة التواصل الاجتماعي لموقع عشاق الخزف في ١٩-٧-٢٠٢٢,

مفهوم البنية التواصلية في الخزف العالمي المعاصر

هدى مجيد حميد
أ.م.د.اوراس جبار سهيم
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

تعد البنية التواصلية من اهم المواضيع التي شغلت فكر العلماء والفلاسفة المعاصرين وذلك لأهميتها في إعادة الروابط الإنسانية في الحياة الاجتماعية المعاصرة بما تعانيه من انعزال وتفكك نتيجة لعدة تراكمات ,عن طريق مد جسور التواصل بين المجتمعات المتعددة لإيجاد حلول متفقة تعد كمخرج للصراعات والأزمات التي تكابدها المجتمعات البشرية اليوم , فاستطاع الفنان تسليط الضوء على العديد من تلك القضايا المجتمعية من خلال طرحه لحوارات ذات رسائل ومضامين تسعى لتحقيق علاقات تواصلية من خلال الفن لقدرته الكبيرة على التأثير في المتلقي ,كونه رسالة إنسانية ولغة تشكيلية موحدة ومفهومة تحاور جمهور مختلف اللغات والمستويات والثقافات , ولارتباط الفن مع المجتمع فجسد ببنية اعماله قضايا متعددة لمواجهة الفساد ومحاربة التشتت وخلق مجتمع تواصلي وإعادة انتاج الواقع المعاش بشكل رسائل بصور بصرية تلغي الزمان والمكان باعتباره مدى محسوساً وتخلق فضاءات واسعة ممتدة الى ما لا نهاية ,فالصورة التي انتجها الفنان وسكب فيها أفكاره وذاتيته تحتاج لمتلقي يتذوقها برؤية منفتحة هادفة داخل اطار المجتمع , وان فن الخزف احد اهم الفنون التشكيلية التي حملت بنى تواصلية متكاملة بشكل متفرد بما يجمعه في مكوناته البنائية من رسم ونحت , فمن خلال بنى الاعمال الخزفية بوصفها احدى مجالات الفنون التشكيلية,ومرتكزاً متيناً تحمل صفة الديمومة في بنيتها منذ اقدم نماذجها والى ما يسمى بعصر المعلوماتية والاتصال , حيث تحولت اكثر الاشكال تقليدية واعرافاً الى اكثرها احتواء للمشفرات ,بما امتلكه الخزاف من مهارات وتجارب خاضها بقدر لامحدود على مر العصور, وبدأ الخزف المعاصر بالخروج عن الثوابت ممهداً لظهور تجارب فنية وإبداعية تواكب روح العصر , اذ لم تعد القطعة الخزفية تحدد بوظيفتها او اتقانها الحرفي ,بل اصبح لها مكانة مستقلة في دلالاتها الفنية والتعبيرية والجمالية , وراح الخزاف يجاور تلك الثورات في التكوينات والاشكال والخامات والتقنيات وموضوعات ذات الصلة بقلق العصر ومتغيراته , ليبثها من بنيته الخزفية بشكل رسائل تخاطب تطلعات العصر وتؤكد ماهيته , حيث برزت مجموعة من المنجزات الخزفية لخزافات عالميات كانت بمثابة ترسيخ لتلك المفاهيم المعاصرة ,وتهدف الدراسة الحالية الى الكشف عن مفهوم التواصلية في بنية الاعمال الخزفية المعاصرة وأبعادها المختلفة واهم اشكالها وبيان أهميتها ودورها في تطور ونمو المجتمعات . وقد شملت البحث أربعة فصول ,تضمن الفصل الأول الاطار المنهجي والذي احتوى على مشكلة البحث التي صاغتها الباحثة بالتساؤل الاتي : **ماهي البنية التواصلية المتجسدة في الاعمال الخزفية العالمية ,وكيف كان الأداء التواصلي للخزافات في طرحهم لرسائلهم وتأثيرها على الجمهور المتلقي ؟**

الكلمات المفتاحية :البنية , التواصلية ,فلسفة التواصل , بنية الخزف التواصلية

الاطار النظري

المبحث الأول : مفهوم البنية التواصلية في العمل الفني التشكيلي

موضوع البنية التواصلية وتحديد ابعادها ومستوياتها والياتها , يحتم على الباحثة الإفاضة بموضوعة البنية التواصلية , ومعرفة الآليات التواصلية في بنية العمل الفني التشكيلي ,لذا ارتأت الباحثة دراسة مفهوم البنية بشكل مفصل تحت مفهوم التواصل ليتم الكشف عن اليات البنية وتواصلها من خلال العمل الفني .

مفهوم البنية

لقد شهد القرن التاسع عشر الميلادي الكثير من التطورات في العلوم المختلفة فأدى ذلك الى ظهور عدد من النظريات والآراء العلمية في بداية القرن العشرين كان لها دور كبير في اخضاع العلوم للتفكير الدقيق فبحث العلماء في حقيقة الظواهر العلمية ذات الطبيعة المعقدة حيث ظهر لهم ان العالم كله مبني على أنظمة تسير عليها جميع اموره وعليهم ان يبحثوا في بنية النظام ليكملوا معرفتهم عنه , فهنا ظهرت (البنيوية) وهي رد فعل على وضع فكري يتحدث عن تشظي المعرفة وتفرعاتها الى تخصصات دقيقة منعزلة ، والتي ترجع بدايتها الى اوائل القرن العشرين للمؤسس الأول العالم السويسري **فرديناند دي سوسير**, نشره عام (١٩١٦م) (محاضرات في الألسنية) في باريس , حيث كانت البذرة الأولى للبنيوية التي دعت الى توحيد وربط العلوم بعضها ببعض بنظام كلي متكامل ومتناسق بعيد عن التجزئة التي سببت ضياع الانسان وعزلته .(١) ومن وجهة نظر البنيويون انها ليست فلسفة بل منهج قادر على حل مشاكل الوجود بأسرة نتيجة طبيعة الاتجاهات الفلسفية التي كانت سابقة لها ولم تستطع مواكبة مسيرة التقدم الإنساني ,فواكبة البنيوية متطلبات العصر ,ومن الآمال الكبيرة التي بنيت عليها بقدرتها على تجاوز جميع الازمات لتطوير المدارس الفلسفية التقليدية ؛ قد أضفى عليها هيئة العقيدة الفلسفية العلمية , وبدأت ترحل مفاهيمها من الاستعمال اللغوي الى شتى العلوم الطبيعية والإنسانية ومن بينها الأدب والفن .(٢) وتطورت البنيوية واصبحت منهجا منتشرا وبلغ اوج شهرته في الستينات على يد العالم الانثروبولوجي الفيلسوف الفرنسي **كلود ليفي شتراوس** , أحد أعمدة البنيوية في الغرب , الذي مهد الطريق لتقبلها مع صدور كتابه (المدارات الحزينة), بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة , فاتخذت أفكاره تتجلى بعدها بأشكال أخرى متنوعة بالمنهج والنظرية على السواء .(٣) . ويرى البعض ان لفظ البنائية في الاستعمال الشائع لها لا تعني فلسفة جديدة في الحياة ,بل هي تيار فكري علمي ظهر بداية لدى علماء اللغة والبنائية لديهم هي "ترتيب العناصر المعدة لتشغيل الكل " والذي مهد لظهور هذا التيار المنطق الرمزي ونظرية المجاميع الرياضية .(٤) ويذهب البعض على ان البنيوية تعد تفرع عن احد الاتجاهين الرئيسين السائدين آنذاك في أوربا او كليهما (الشكلانية والماركسية) حيث اول من استخدم لفظ البنيوية هو العالم اللغوي الفيلسوف الروسي (جاكوبسون) ,عام (١٩٢٩م) وأول من استخدم لفظ البنية الفيلسوف الروسي (تيتانيوف) .(٥) وبرزت البنيوية كردة فعل على الوضع الذي ساد في العالم الغربي حول عزلة الانسان وانفصامه عن واقعه وشعوره بالإحباط ولذلك ظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم ببعضها ومن ثم يفسر العالم والوجود ,وركزت المعرفة البنيوية على ان العالم حقيقة واقعة يمكن ادراكها .(٦) والبنيوية كتيار فكري يهدف للكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر ,وتحليل الظواهر وتحديد مستوياتها لكشف العلاقات التي تشكلها ,"انها السعي لحل معضلة التشتت والتنوع , بالتوصل الى ثوابت في كل مؤسسة بشرية ".(٧) ولا يمكن ان ندرك معناها الا بالرجوع الى مفهوم البنية والتي تعني " مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن ان ينشأ على منواله عدد لا حصر له من النماذج " فهي تشير الى وجود نسق عام وأهم ما يتصف به هو النظام .(٨) ويخضع الفيلسوف الفرنسي والناقد الادبي والروائي **جان بول سارتر(١٩٠٥-١٩٨٠م)** البنية بالضرورة الى الممارسة ,ويرى انها ممارسة منظمة وخلق حر ,ومستمرة الى المدى الذي يسعى فيه الفرد لحفظ العلاقة القائمة للفرد بالبنية ,وتتغير عند سعي الفرد لتغير تلك العلاقة ,وهي علاقة تبادلية يوافق فيها الفرد الحر على ان يؤدي دوره في مشروع مشترك وتحقق بها المجموعة أهدافها الجماعية ,وهو ما يسميها سارتر "البنى ضرورة الحرية " .(٩) .ويرى **جان بياجه (١٨٩٦-١٩٨٠م)** عالم النفس والفيلسوف السويسري ان البنية " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة , باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر, ومن شأن هذا النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ,دون ان تخرج هذه التحولات عن حدود ذلك النسق , او تستعين بعناصر خارجه عنه " .(١٠) وباعتبارها نسق فهي تتميز بثلاث ميزات أساسية (الكلية ,التحولات ,التنظيم الذاتي), وان مفهوم (الكلية) بمعنى ان العناصر المكونة للبنية تخضع لقوانين تميزها كمجموعة وتضفي عليها الكلية وخصائص المجموعة ككل تختلف عن خصائص كل عنصر, اما(التحولات) فهي تحولات العناصر داخل النص والتي يقوم عليها بناء النص

, وان كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر بانياً لغيره ومبنياً في الوقت نفسه , فهذه التحولات هي دافعا لظهور أفكار جديدة ,والميزة الثالثة للبنية تمكنها من تنظيم نفسها والمحافظة على وحدتها , كون عناصرها تنتمي دائما داخل حدودها بنوع من الانغلاق , وبهذا تضبط نفسها ذاتياً بخضوعها لقوانين الكل, وعلى الرغم من انغلاقها لكن كل بنية تندرج تحت بنية أوسع منها دون ان تفقد خواصها الذاتية .(١١) وهذه السمات الثلاث تعبر عن حقيقة هامه في البنيوية وهي ان البنية لا يمكن ان تبقى في حالة سكون مطلقة بل انها تستقبل دائما التغيرات ضمن محدودية علاقات النسق, وان فكرة الكلية او المجموع المنتظم هي أساس البنيوية ,والبنيوية حسب راي الفيلسوف الفرنسي وعالم الاجتماع **ميشيل فوكو(١٩٢٦-١٩٨٤م)** وباستحداثه للغة عصره يرد الفلسفة على نحو ما ويتصورها في كنف المجتمع الذي يعيش فيه ,ويرى ان البنائية هي اصدق تعبير نظري عما يحدث في بيئة الفيلسوف , كون المجتمع الأوربي هو مجتمع قسر واغتراب , " ان البنائية هي الضمير المتيقظ والقلق للمعرفة الحديثة " .(١٢) ويرى البنيويين ان مختلف الثقافات تتكون من منظومات ذات بنية متشابهة لبنية اللغة , وذلك لكشف مالم يكن معروفا والوصول الى العام والمشترك , فيرجعون مختلف أنواع الثقافات الى اللغة.(١٣) .وسارت البنيوية في خط متصاعد منذ نشوئها ولدت في جميع مجالات العلوم الإنسانية المختلفة آمالا كبيرة , وأصبحت مصدراً للإلهام وفقد بذل العلماء جهداً كبيراً لاعتمادها اسلوباً في قضايا اللغة والمجتمع وعلم النفس والفنون تبعاً لوجهات نظرهم المختلفة ولغايتهم المتباينة , وهوما سأتطرق له في ظل مفهوم البنية لما لها من أهمية في مجال بحثنا ولزيادة توضيح تعاريفها المتعددة بما يخدم مجال الفن التشكيلي . وظهور الحداثة ومنتجاتها الفنية والجمالية المتنوعة في علوم اللغة واللسانيات وتفرعاتها المختلفة أحدثت انقلاب في تاريخ الفكر والثقافة , استشفت **الباحثة** ان معظم الدراسات والنظريات التي تطرقت لها قد ارتكزت على وظيفة اللغة في المجتمعات البشرية , وجميع الانساق الرمزية كانت وظيفتها الأساسية هي التواصل , وان جسور التواصل قد مدت مع امتداد الحضارات الإنسانية ,فظهور المجتمعات البشرية كانت نتيجة لبداية عمليات التفاهم بين الافراد باستخدام الإشارات والرموز والحركات , وبعد ذلك ارتقى هذا التفاهم الى اكتشاف الأصوات واللغة الذي أدى الى تواصل البشر عن طريق الكلام , وبعدها ازدادت هذه العمليات وضوحاً عن طريق الكتابة التي اكتشفت على يد أجدادنا السومريين , وبعدها تعددت وتطورت طرق وقنوات التواصل مع التطورات التي حصلت على مختلف الأصعدة , ولولا التواصل لكان من المستحيل ان تصل الحضارة الإنسانية الى ما وصلت اليه الآن , فلا تتكون المجتمعات دون وجود تواصل بين افراده .

مفهوم التواصل

رغم وجود التواصل مع تواجد البشر على الأرض ,ودخوله في صميم الحياة الا ان البحث والدراسة فيه حديثة العهد , فيعد التواصل من الموضوعات الإنسانية المهمة والحديثة والتي بدأت تتضح المعالم الأولى لظهورها بشكل أبحاث وتجارب ودراسات , خلال الاربعينات من القرن العشرين , ويعود الجهد الأكبر للرياضيين والمهندسين **(كلود شانون -وارن ويفر)** واضعا اللبنات الأولى للأساس التواصلي وفق معايير علمية ,اذ اقترح العالم الأمريكي **شانون , عام (١٩٤٩)** في نظريته الرياضية للاتصال بنية نظاماً عام لمشكلة الاتصال والتي تكمن في "إعادة انتاج رسالة ما بطريقة دقيقة من نقطة ما مختارة الى نقطة اخرى".(١٤) ويحدد مكونات الاتصال بـ(المصدر الذي يبث المعلومة -الرسالة -المرسل الذي يرسل الرسالة بشكل شفرات – القناة أي الوسيلة المستخدمة في نقل الإشارات -المتلقي أي مفسر الشفرة),ويمكن للمرسل ارسال الرسالة بعدة طرق قد تكون منطوقة او من خلال لغة الجسد او موسيقى.. الخ وتمثل هذه النظرية ذروة الجهود البحثية في نظرية الاتصال التي بدأت في النصف الأول من القر ن .(١٥) وعلى منحى معاكساً لنظرية شانون بدأت مجموعة عرفت باسم "**المجتمع الخفي او مدرسة بالو ألتو** "* والتي تبنت النموذج الدائري الارتدادي للاتصال محل النموذج الخطي للاتصال ,وهو ان ملاحظة تتابع الرسائل المتموقعة ضمن السياق الافقي (تتعاقب الرسائل المتتالية) والسياق العمودي (العلاقة بين الأجزاء والنسق) التي تمكننا من استنباط منطق الاتصال , وتؤكد على دور المتلقي في الرؤية الدائرية للاتصال والذي يماثل بالأهمية دور المرسل معتمدة على مفاهيم مستوحاة من المقاربات النسقية ,وان ماهية الاتصال حسب هذه المدرسة تكمن في سيرورات علائقية وتفاعلية ,فكل سلوك بشري يمتلك قيمة تواصلية "العلاقات التي تتوزع وتتداخل بطريقة تبادلية ,يمكن دراستها باعتبارها نظاماً واسعاً للاتصال " .(١٦) ويقوم الاتصال على علاقة مشاركة لكن دون التزام, وعندما تصبح هذه العلاقة ذات التزام بالتفاعل من قبل الأطراف المشاركة تقوم على حوار حضاري فلسفي عقلاني واخلاقي هادف للوصول الى تواصل فعلي متبادل يحدث (التواصل) وهذا يحيلنا الى تجاوز مفهوم الاتصال لما فيه من سطحية وجمود , الى مفهوم التواصل بكل ما فيه من عمق وديناميكية .(١٧). وان الكثير من العلماء والفلاسفة على مختلف العصور اهتموا بدراسته والبحث فيه بشكل مباشر او غير مباشر كونه يمثل الحياة , باعتبار ان الحياة هي عملية امتصاص فمعالجة وثم ارسال للمعلومات فنجد ان الجسم يتوقف عندما يكون غير قادراً على الاستقبال والارسال , أي يفقد تواصله مع العالم المعاش , وترجع جذور الأسس العلمية لنظرية التواصل الى واضعها المعلم الأول

الفيلسوف اليوناني **ارسطو طاليس (٣٢٢ق.م -٣٨٤ق.م)** من خلال محور العلاقة التي اوجدها بين (الخطيب والجمهور والخطبة), حيث يقوم التفاعل بين الخطيب (المرسل) والجمهور (المستقبل) من خلال الخطبة (الرسالة) ولكي تصل بالشكل المطلوب يجب ان تكون بصورة مقنعة وشيقة وجذابة , لكي تحقق وظيفتها بالتأثير على الجمهور المستهدف فيكون التواصل مفهوماً ومقبولاً وذو قيمة .(١٨) وقد فصل ارسطو بين (الخطاب الجدلي) و(القول الخطبي)حيث يتوجه الأول الى شخص مجرد غير حاضر , ويشترك مع القائل في نسق لساني تواصلي ,اما القول الاخر يتوجه به الى الشخص الحاضر الآن , ويشترك مع القائل في نفس اللحظة بنسق علائقي انفعالي يصاحب عملية التواصل القائمة , ويصنف ارسطو احكام القول الى ثلاث أنواع : منها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته , ومنها ما يكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الامر , ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبيت , ويفرق بين نوعين من المخاطبة , مخاطبة نافعة التي يكون بها تعليم , وأخرى ضاره التي يكون بها مغالطة ويشدد على استعمال النافعة ,وهي المحاور الأساسية بأي عملية خطابية تواصلية .(١٩). ومن البعد الميتافيزيقي مروراً بالعقل العلمي الذي يمنح التواصل مجالاً اوسع , ويتضح مضمون التواصل في فلسفته الاخلاق والسياسة ومن مبدأ أخلاقية الانسان الحر وحق كل انسان كفرد في المجتمع , بنى فيلسوف الحداثة الالماني **إيمانويل كَنت (١٧٢٤-١٨٠٤)** فلسفته والتي تتبلور فيها حرية واستقلالية الذات بالتعبير, انطلاقاً من وعي الفرد بإنسانيته واخلاقه , والتزامه بتطبيق متطلباته تجاه نفسه ومجتمعه , ومصدرها الاحترام الناجم عن القانون الأخلاقي والذي لا يمكن ان ينبع الا من إرادة حرة, تقوم الصلة بين الفرد والأخرين "ألا يتخذ المرء من الاخر وسيلة, بل ينظر اليه على انه غاية في ذاته ". (٢٠) وينطلق **مارتن هيدغر(١٨٨٩-١٩٧٦)** في تعميق فاعلية التواصل من خلال تحليله لعلاقة الانا مع الآخر ومحاولاته لاستعادة العلاقة بين الموجود(الكائن) والعالم ,وفكرته الرافضة للذات المجردة والمنعزلة باستبعاده الفكر الميتافيزيقي ,بقوله: "ان الوجود في العالم يعفي الانسان من التصور التأملي ..ولا يمكن فهم العالم دون وجود علاقة مباشرة معه " .(٢١) وتأخذ التواصلية وجوداً واجباً في فكر **كارل يسبرز (١٨٨٣-١٩٦٩م)** في فلسفته الوجودية كونه يمس جوهر العلاقات الإنسانية التي يتم فيها تعريف الانسان بوصفه كائناً اجتماعياً , فضلاً عن أهميتها في تحقيق الوجود الذاتي من خلال الأخر , ويعمق في فكرة الاتصال غير المباشر , ويعتبره هو النداء بين المتفردين , وصراع العاشق الذي يصل به الى الحرية . (٢٢) ان هذه التأملات الذاتية والتجربة التي لا يمكن ان تكون دون نشاط عقلي , والاعتراف بالأخر, هي صورة من صور الفلسفة التواصلية التي لم تعد تبنى من عوالم الخير والشر كما بلورها الفلاسفة الميتافيزيقيون , ومن وجهة نظر مقاربة نوعا ما لما يواصله الفيلسوف وعالم الاجتماع المعاصر **تيودور ادورنو(١٩٠٣-١٩٦٩م)** بتوجه النقدي الذي يرى ان من الضروري إعادة ربط الفرد بتجربته الذاتية وتخليص المجتمع من سيطرة التشيؤ وسطوة الألينة ومظاهر البربرة التي أتت على كل ما هو جميل في المجتمع ومنعت الانسان من احساسه بشعور الحرية والإرادة , فالاستنباط الذاتي والمناجاة الداخلية قد يقوما بما عجز المجتمع عن القيام به .(٢٣) , ومن نفس التوجه لكن بوجهة نظر مغايرة سعى الفيلسوف المعاصر عالم الاجتماع الالماني **يورغن هابرماس (١٩٢٩-؟)** كما في نظرية (الفعل التواصلي) التي تشكل الدعامة الأساسية لفلسفة وسوسيولوجيا التواصل ،الى إعادة تأسيس عقل جديد منفتح ومرن وفق أسس جديدة تعيد تنظيم العلاقة بين انسجام العقل مع الذات , وبين الواقع الاجتماعي ,وهو ما اسماه بالعقل التواصلي واحلاله محل العقل الأداتي الذي حول الظواهر الاجتماعية الى أشياء (التشيؤ) ,ومن أولويات هذه العقلنة التواصلي إعادة ربط صلة الفرد بالأخر دون ضغط او اكراه وفق انموذج إيتيقيا المناقشة ,باستلهام من العقلانية التنويرية الاصيلة , لتمثل صيغة تواصلية مُثلى وقواعد متينة لأي تواصل مستقبلي ممكن على الطريقة الكانطية .(٢٤) . وان التطور المعرفي السريع في المجتمعات طرح الكثير من المشكلات الجديدة التي تتطلب حلول في ظل مجتمع معاصر منفتح الثقافات فأمست الفلسفات والنظريات التي تدرس مفهوم التواصل في الآونة الأخيرة ذات أهمية بالغة لأنماء الفكر والوعي ومعالجة الجديد من الصعوبات على اختلاف اشكالها وتعدد مجالاتها التي تدخل في كل مظاهر الحياة الإنسانية ,ومن الدراسات التي تناولت هذا المفهوم وتداخلت في هذا الجانب علوم متنوعة كعلم اللغة والاجتماع وعلم النفس ,وهو ما تحاول الباحثة التطرق له في ظل طرحها لآراء ونظريات اهم الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم التواصل من زوايا متعددة شكلت الركيزة الأساسية في هذه الفلسفة العالمية التي تجاوزت أوربا لتعم العالم اجمع .

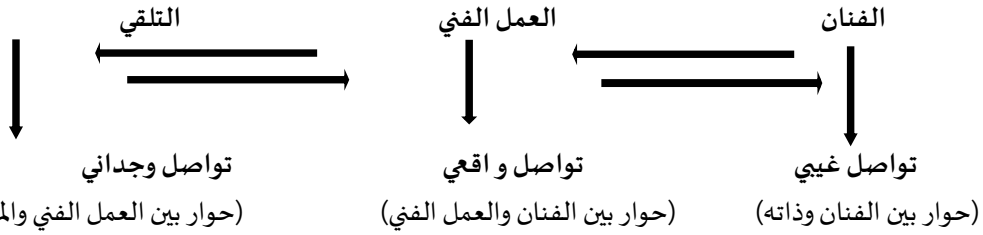
المبحث الثاني : بنية الفن التواصلية

ان مفردة الفن Art وباللاتينية Ars واليونانية Techne , دلت في العصور القديمة والوسطى على الصنعة أو المهارة سواء كانت تحقق لذة جمالية او فائدة عملية , أي انها قدرة ارادية تحقق نتيجة معينه ,وظل هذا التمازج بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة سائداً حتى القرن الثامن عشر , وعلى الرغم من ذلك قد نظر اليه الفلاسفة منذ عصر **افلاطون (٤٢٧ق .م-٣٤٧ق.م)** نظرة مختلفة فكانوا يميزون بينها ,

واهم ما ميز الفنون الجميلة انها ناتجة عن الإلهام وان لها دور فعال في التربية والتنشئة وثقافة المواطن الحر.(٢٥) وان تقديس الفن منذ القدم قد بدأ مع افلاطون الذي اكد على الدور الفعلي للفن واهميته , حيث طرد الشعراء من جمهوريته نظراً لتزيفهم الفن واستخدامه في افساد الفرد , وهذا يدل على ان للفن دور توصيلي أخلاقي ومكون أساسي للذات الإنسانية الصالحة .(٢٦) أضافة الى تأكيد **ارسطو (٣٨٤ق .م-٣٢٢ق .م)** على ان الفن نشاط انساني , وكيف تحدث عنه ابن سينا والفارابي بانه فيض ينبع من الموجود الإلهي في نظرية الفيض , ودوره المهم في تطهير النفس البشرية .(٢٧) وان الفن يصوغ ويكشف عالمنا الداخلي بقدر ما تصوغ وتكشف اللغة عالمنا الخارجي , فالعمل الفني له لغة خاصة تعتمد على أسلوب التعبير او التمثيل , حيث ترى الفيلسوفة الامريكية **سوزان لانجر s.langer (١٨٩٥-١٩٨٥)**ان الفنون التشكيلية تعتمد على معرفة من نوع خاص تنطوي على تعبير رمزي ,ويقوم الفن بتصوير الوجدان وتجسيده في اشكال وصور قابلة للإدراك ,بتحويله ما هو ذاتي في الطبيعة الى موضوع وفي نفس الوقت له القدرة العكسية , وبذلك يقوم بوظيفتين الأولى تتمثل بتحويل الخبرة الذاتية الى موضوع ندركه ادراكاً فنياً والأخرى بتحويل الموضوع الى خبرة ذاتية ,وبتأكيد لانجر على ان الفن واللغة مهمة واحدة, وبما ان وظيفة اللغة الأساسية هي التواصل , فأنها تعطي للفن وظيفة تواصلية تنطوي على بنيته التعبيرية .(٢٨) ان العمل الفني نشاط انساني يتعلق بكل ما هو جميل يعمل على تنمية الذوق الجمالي للذات الإنسانية , كون الجمال حسب تعريف **هيجل (١٧٧٠-١٨٣١)** " هو التجلي المحسوس للفكرة , وفيه استقلالية اتجاه الروح ".(٢٩) ويعتبر هيجل ان الجمال الفني هو اسمى وارق من الجمال الطبيعي , فهو شيء عظيم ينقل المدركات الحسية ويجسدها في بنيه متناغمة ومتجانسة ذات قيمة جمالية, ويرى "ان الدافع والهوى هما الشريان الحيوي في كل سلوك , فلم ينجز, ولا يمكن ان ينجز شيء عظيم بغير دافع او هوى " .(٣٠) ويعتبر **فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)**ان الفن هو شكل من اشكال التعبير عن الكبت, وقابلية الفنان على ترجمة احاسيسه المتضاربة ومشاعره المكبوتة ونقل الاحاسيس والأفكار التي لا يستطيع الكلام بلوغها برسائل مشفرة موجهة الى المتلقي من خلال بنية العمل الفني , فيعطي للفنان أهمية كبيرة ويميزه عن الانسان العادي , بانه شخص عصابي حالم له القدرة على خلق عوالم جديدة يحمي بها نفسه عبر انتاجه .(٣١) وان الفن هو ما يبدعه الانسان من أشياء يجسد فيها ذوقه واحساسه بالجمال , فيبحث في ابسط الأشياء كالصوت او اللون او الخط او الكلمة ويصوغها في مركبات مثيرة , فالفنان هو اقدر الناس على الإحساس والتعبير عن هذه البسائط الأولية وصياغتها بشكل جمالي ابداعي , لأنه يرى ما لا يراه غيره من عامة الناس , فيكون قادراً على ان يحقق بفنه ما هو اشد جمالاً واكثر تأثيراً في النفوس .(٣٢) ويذهب **فريدريك شيلر(١٧٥٩-١٨٠٥)** الى ان الفن من اهم وسائل التقارب مع الاخر ,بقوله" ان الفن هو الأداة الازمة لإتمام الاندماج بين الفرد والمجموع, فهو يمثل قدرة الانسان الغير محدودة على تبادل الرأي والتجربة مع الاخرين" .(٣٣) ويرى عالم الاجتماع الفيلسوف الفرنسي **اميل دوركايم (١٨٥٨-١٩١٧)**ان "الفن ظاهرة اجتماعية وإنتاج نسبي يخضع لظروف زمكانية , يتطلب جمهور يعجب به ويقدره ".(٣٤) فيشير هنا الى دور المتلقي الرئيسي لأدراك هذه الظاهرة التي تتطلب وجوده , والفنان لا يعبر عن الأنا وانما عن النحن فيعتبر جسراً للتذاوت , فيعبر عن وجود ومعاناة واحاسيس مشبعة بروح جماعية , كون الذات لا تخرج من اطار المجتمع ," يقوم الافراد بتفرد الوقائع الاجتماعية جميعها , وتقوم التوجهات الجماعية معاً بتفريد ذاتها , وعملية التفريد ظاهرة فيزيقية وعملية عامة تعم كل المجتمعات " .(٣٥) . وفي الفكر المعاصر مثل الفن موضوعاً اساسياً في فلسفة التواصل وله دور رئيسياً خاصة في طروحات فلاسفة مدرسة فرانكفوت حيث عمل كل من **ادورنو وهوركهايمر وهابرماس** على تقديم الفن كمخرج نقدي لما يعيشه الانسان من تشيء وتشتت وعزلة بسبب انتشار الأداتية التي شملت سيطرتها على الفن كسلعة تجارية , وعبر **ادورنو** عن الفن بانه نشاط يعبر عن الحرية, وكذلك طروحات **ماكس هوركهايمر(١٨٩٥-١٩٧٣)** حول الفن ,حيث ركز على رصد علاقة الثقافة بالمجتمع , وعد الفن بصفة خاصة أداة نقدية هادفة ومهمة لما يحمله من قيم ولما يلعبه من دور رئيسي في الحياة الاجتماعية ,فكانت اهتمامات رواد هذه المدرسة بالفن الذي ارتبط بمجمل آرائهم ونقدهم ومحاولاتهم لإرساء قيم التسامح والتواصل ,لما للفن من دور رئيسي في تحرير الانسان من الاستيلاب الذي يعيشه داخل المجتمع المتشظي الأطراف .(٣٦) ولقد بات من المتفق عليه اعتبار الفنون اعلى اشكال الثقافة ويوجه الى جميع طبقات المجتمع المثقفة والغير مثقفة , ويعطي الفيلسوف والمنظر الاجتماعي العالم الموسيقي **أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩)** في نظريته (علم الجمال) يعطي للفن وظيفة خلاصيه , حيث يرى ان الفن يمثل نوعاً من الخلاص إزاء ضغوطات الحياة اليومية , لكن على الفن ان لا يرتبط بمضمون الواقع بل بالصورة الجمالية , لأنه اذا ارتبط بالواقع فانه سوف يؤكده ولا ينفيه , لكي يحقق الفن نفي الاستيلاب واللاحرية , يجب ان يظهر اللاحرية بأنها واقع ثم يتجاوزه لكي يخضعه لمعايير الجمال .(٣٧) وتتفق اغلب الآراء على ان اصدق واقرب تعبير عن حالات المجتمع هو الفن ,والغرض المرجو منه هو معالجة الثغرات التي نخرت المجتمع , كونه الفاعل الأهم في خلق حوار فنياً بين البشر من خلال قدرته التعبيرية على تشخيص مشاكل وارهاصات المجتمع ومعالجتها في نفس الوقت, بتعبيره من خلال بنيته الصامتة والمحركة للوجدان , وهكذا يتحقق التلاحم داخل بنية العمل

الفني لان بالمشاركة الاصيلة في الحوار الفني الجميل نتأثر ونؤثر فنجد شيئاً من التضامن , ومن خلال الغوص في فكر الآخر لفهم ما يعبر عنه , والفهم هنا ليس فهم الفرد ذاته بل فهماً تأويلي يوصلنا الى لغة مشتركة لتحقيق نوع من الاتفاق في وجهات النظر, وهو ما يؤكده الفيلسوف الألماني **غادامير(١٩٠٠-٢٠٠٢)** " ان طبيعة فهمنا للعمل الفني تعني ان نعير اهتمامنا لما يقوله الآخر لإعطاء وجهات النظر حقها , نسعى الى فهم ما يقال لإدراك ما يقصده ,لنتمكن من الاتفاق على الشيء بذاته " .(٣٨) وهكذا نجد مع تأويلية غادمير انموذج للتواصل يستند الى بعث افق جديد لقراءة النصوص وتأويلها انطلاقاً من أفق السؤال ليطرح ما يمكن تسميته (العقلانية التأويلية) عقلانية تلتقي مع عقلانية هابرماس التي تتميز في تغلغلها في جميع مجالات الحياة المعاصرة .(٣٩) .فغدى الفن البعد الوحيد الذي من خلاله يستطيع الانسان المعاصر تجاوز السيطرة التي تكبله من كل نواحي الحياة , وعن طريقه يحقق الجانب الذاتي والتحرري ,"الفن ذلك الفكر المغاير نوعياً عن ما هو موجود في الواقع وأفق لتحقق عالم أنساني افضل تتلاشى فيه تناقضات الواقع القائم " .(٤٠) .واصبح للفنون التشكيلية المعاصرة قدرة تواصلية خاصة وفعل ابلاغي تحققه العلاقات التشكيلية, اعتماداً على الفنان المتفاعل دائماً مع متغيرات العصر وما يحيط به ,وقدرته على انطاق ذلك خلال بنية عمله الساكنة وتحويلها لبنية متحركة والمتلقي الذي بدوره يحقق جزءاً مهماً من هذه العملية فكرا واحساساً فيخلق فضاء تواصلي بين مؤثر ومتأثر من خلال هذه العملية الإبداعية .(٤١). وترى **الباحثة** ان البحث في بنية الفن هو بحث عن المتعة واللذة والسعادة والاعتراف والاختلاف عن طريق الحوار الفني الجميل بين الذوات المختلفة, وتتخطى لغته المجتمع الواحد لتصبح لغة جامعة بين الحضارات المتنوعة , وتصبح بنيته, بنية فلسفية وثقافية وسايكولوجية واجتماعية وجمالية وتواصلية جامعة لمختلف الثقافات .

البنية التواصلية في الفن التشكيلي



مخطط الباحثة رقم (٤)

عينة البحث :

انموذج (١)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	العائدية	المرجع	البلد
بيلندا بليجنوت Belinda Blignaut	العمل من الداخل	٢٠١٧م	مجموعة الخزافة	**/ balinda.co.za**	جنوب افريقيا

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوصف البصري // عمل فني من مادة الطين تقريبا بحجم الانسان الطبيعي يلاحظ من خلال الأسلوب المتبع في البناء بانه فن تفاعلي حيث تبني الخزافة عملها حول جسدها وهي بداخله وهو غير مزجج ذات شكل يشبه شكل الفازة مع انحناءات بسيطة تتخذ شكل جسد الخزافة نفسها .

التحليل // عمل فني يتميز بأسلوب مستلهم من الفن التفاعلي حيث استخدمت الخزافة جسدها من ضمن العمل وهو أسلوب جديد غير مألوف في الوسط الخزفي , ذو بنية تحمل رسائل تتحدث عن الاستسلام والقيود والتشيء والاضطرابات التي رافق الحياة المعاصرة المتغيرة مع محدودية الوظيفة والحركة , والتي جعلت من الانسان شيء أي سلعة او أداة يحكمه عقل اداتي فجسدت الخزافة معاناة الانسان والعزلة والقيود من خلال فكرة العمل باحثة عن مثيراً غير مألوف يحرك ذهنية المتلقي بشكل مباشر وتستمر الخزافة بالبناء حول نفسها الى اقصى حد يمكن ان تصل اليه وبعدها تقوم بتكسير عملها من حولها للخروج منه كنوع من التفاعل المباشر مع المحيط الذي تقطعت فيه حبال التواصل, وان جعل جسدها جزء من العمل رسالة لها تأثير مباشر على المتلقي للبحث عن طرق جديدة للتكيف مع الحياة المتغيرة باستمرار الموت والولادة كدعوة الانسان بالعمل على تحسين نفسه وبالتالي مع الاخرين ,وقد يأخذ عملها رسائل سياسية كاستعارة لفكرة التشيء بتحويل الانسان الى شيء حيث حولت نفسها كمنحوتة خزفية فالبعد السياسي احد الاثار المهمة المحركة للعمل الفني ولاسيما ما يتعلق بارتباط الاحداث السياسية بذاتية الفنان المرهف الحس من خلال ارتباطه بالبيئة الاجتماعية المحيطة به ,ان تفاعل الفنان مع الاحداث المحيطة به وخاصة ما يرتبط بمجال حرية الفرد , جاء بمردود كبير على الفن حيث انتجت اعمال خزفيه متنوعة الأفكار والاشكال وكانت شاهداً على الزلازل العظيمة التي حدثت بتأريخ العقل والتغيرات التي طرأت على الفكر الحر, حيث يرفض الانسان ما الت اليه الحداثة التي أصبحت فيها السياسة اكثر تقنية ومارست فيها سلطة العقل الاداتي للسيطرة على الانسان من اجل مصالحها وحولته الى أداة لصالح الموافقة الصامتة للجمهور المحكوم بالسلبية في الملك العام وحرية النظام الخاصة الذي يعني الانقطاع عن الاخرين وعزل البشر عن العالم والواقع , والفضاء العام , واعتبرت ان تلك السلطة قد قيدت المواطن وسلبة حرية التعبير وقضت على الفضاء العام الذي تعتبره المكان الذي يتبادل به الافراد الأفكار والآراء في مواجهه حرة بين مختلف الفئات المتعددة ,وهو ما يسمح لهم بالتواصل مع بعضهم البعض في مساحة وسيطة تربط البشر وتفصلهم في نفس الوقت بحكم التنوع والاختلاف والقائم على المناقشة والاقناع بدلاً من العنف والاكراه, وان العمل التواصلي هو فالحقيقة قوة جماعية أساسية بالحياة الانسانية والعالم الاجتماعي , وانها ليست قدرة البشر على ان يعملوا معا فقط ولكن ان يكون عملهم بطريقة متناسقة واتفاق بين الفاعلين على كيفية تنظيم ووضع قواعد لممارساتهم الحياتية المتعددة ولتحقيق هدف اجتماعي متفق عليه , فانه ضروري لأي هيكل تنظيمي انساني ولابد ان يقوم على الاقناع الحر فتتكون هنا قوة اجتماعية قادرة على التغيير الإيجابي .

انموذج (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنجاز	العائدية	المرجع	البلد
روزايكن Rose Eken	قنينة فارغة	٢٠١٢	مجموعة الخزافة	www.roseeken.dk	الدنمارك

الوصف البصري // منجز خزفي عبارة عن نحت خزفي بشكل اسطواني يمثل قنينة مشروبات فارغة ذات شكل واقعي جاءت باللون الفضي الدال على لون المعدن الواقعي وفيها انحناءات قوية تدل على فراغ القنينة من المشروب واستهلاكها .

التحليل // اعتمدت الخزافة في منجزها الخزفي على الأسلوب الواقعي في تجسيدها للمنجز الحامل لرسائل موجه الى الجمهور بشكل عام ناقدة ثقافة الاستهلاك (المنتج والمستهلك) السائدة في المجتمعات المعاصرة والمفاهيم الخاطئة المتولدة في الوقت الحاضر وتأثيرها السلبي على المجتمع ونزعة الاستهلاك التي تحركها الرأسمالية الغربية والتي تأتي معها رغبة الحصول على المزيد, جاعلة من الاستهلاك محور حياة الانسان والنواة المركزية التي تتأسس على اثرها القناعات والمواقع المجتمعية والتمسك بأسس هذا النظام يضمن للفرد القبول في المجتمع وعلى خلافها يتعرض للنبذ وللأقصاء وهي مضامين ذات أهمية كبيرة تحرك المتلقي لإعادة نظره بأثار الاستهلاك والشهية المفرطة التي تجعل الفرد بحالة من عدم الاستقرار وبالتالي عدم السعادة للتطلع الدائم والمستمر للتملك واشباع الشهية , فان هذه الأفعال المسرفة والمبذرة التي اعتاد الأغنياء وأصحاب الطبقات البرجوازية ان يسلوا بها انفسهم كنوع من الإدمان, كان لها مردوداً على الفرد العادي حتى اصبح في حالة من السعي اليأس وراء أشياء يتطلع لامتلاكها ,وتطمح الرأسمالية الغربية الى جعل حالة اشباع الرغبة الاستهلاكية شيئاً بعيد المنال, مما يخلق الذات القلقة والذات المنعزلة فيصبح العالم في مأزق سياسي عميق , فقدمت هنا الخزافة من خلال بنية اعمالها الخزفية رسائل لإصلاح الذات والمجتمع , فنجد ان بنية المنجز الخزفي قد انطوت على مفاهيم وتصورات متأثرة تأثيراً مباشراً بالمناخ الثقافي ومنسجمة مع التجربة اليومية للمجتمع , فخرقت فيه الخزافة الحدود وخللخلت فرضيات ثابتة ومركزية ليشكل صورة الواقع الجديد المستندة الى وسائل الاتصال والتكنولوجيا والاعلام والتواصل الجماهيري , مما اثرت العملية الإبداعية بتخطيها التصنيفات المتعارف عليها وخلقت حالة حضارية تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي له سمات وخصائص تمجد الاختلاف والتعددية والنسبية وعدم التحديد في النظر إلى الواقع ويرفع من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنساني , وان القيم الجديدة في العالم المعيش ترتبط بعقل تواصلي يشترط تواجد عقل مماثل له لدى الأطراف المشاركة بالتحاور وذلك لأنشاء ذوات فاعلة وترابط قوي يعزز العلاقات لتجاوز عجز العالم المعيشي بتغيراته المستمرة ,فتحاور الذوات الفاعلة من خلال النشاط التواصلي يحقق انفتاح البعض على الآخر , لتبني رؤى كونية تفوق الرؤى المحلية بسبب توسع الفضاء العمومي فينفتح العالم نحو التفاهم الذي يوصل الى اتفاق ونوع من الشمولية بالرأي

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث / استخدمت الباحثة منهج الحث الوصفي طريقة تحليل المحتوى الفني من حيث دراسة بنيته التي وظفت لأغراض التواصل المجتمعي ,ووظفتها في تحليل جميع النماذج للوصول الى النتائج والاستنتاجات .

أداة البحث / اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة الفنية مع الاخذ بعين الاعتبار بما ورد من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١.تميزت المنجزات الخزفية العالمية المعاصرة بأبعادها الفكرية وحرية التعبير متواصلة مع تطورات العصر وثقافته حققت تأثراً على المتلقي أدى الى خلق تفاعل وتواصل مع الابعاد الموضوعية للعمل الخزفي وملامسة بنيته الفكرية والفلسفية .

٢. حققت المنجزات الخزفية المعاصرة تفاعلاً مستمراً تخطى البنية الزمكانية الى بنى تواصلية تكمن في إمكانية الخزافات بتحويل افكارهن من بنية صامتة الى الى بنية حاملة لرسائل تحرك مخيلة المتلقي بمضمونها المثير .

٣. حملت المنجزات الخزفية المعاصرة بنية تواصلية عن طريق أساليب التعبير التي وظفتها الخزافات لتبث من خلال بنية منجزاتها رسائل تحمل مضامين لقضايا مجتمعية لمحاورتها ومناقشتها تسهم الى تكوين روابط إنسانية ومجتمعات إنسانية تواصلية .

٤. جاءت المنجزات الخزفية المعاصرة بصياغات مغايرة للمألوف وتقنيات جديدة يفرضها التوجه الفكري والفني للخزافات نتيجة تأثيرات الواقع المعيشي نقلت المنطومة التشكيلية الى أماكن مفتوحة خالية من الحواجز خلقت علاقات تواصلية ضمن سياق الحوار والتخاطب لتحقيق إفاقة لوعي الجمهور واكتمال الدائرة التواصلية .

احالات البحث

١.بلعفير.محمد بن عبدالله بن صالح : البنيوية (النشأة والمفهوم) , مجلة الاندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية , العدد ١٥,مجلد١٦,اليمن ,يوليو٢٠١٧م ,ص٢٣٢.

٢.د.حسين جمعة : البنيوية والفن, مجلة الأقلام,العدد٨, العراق, أغسطس ١٩٨١م, ص١٢٥.

٣.كريزويل .أديث :عصر البنيوية ,ت: جابر عصفور, ط١,دار سعاد الصباح, الكويت ,١٩٩٣م,ص١٧.

٤.عبد الوهاب .جعفر: البنيوية في الانثروبولوجيا ومقف سارتر منها , بلا.ط, دار المعارف ,الإسكندرية ١٩٨٩م, ص١٢.

٥.بلعفير.محمد بن عبدالله بن صالح :البنيوية (النشأة والمفهوم) ,مصدر سابق ,ص ٢٣٤.

٦.عبد الوهاب جعفر :البنيوية وفلسفة اللغة ,ط١,دار المعرفة الجامعية ,مصر,٢٠٠٩ م, ص٩٨.

٧.وليد قصاب : مناهج النقد الادبي الحديث (رؤية إسلامية), ط٢, دار الفكر ,دمشق ,٢٠٠٩م, ص ١١٨.

٨.عبدالوهاب جعفر:البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو, المصدر السابق ,ص ٢.

٩.كلارك .سايمون :أسس البنيوية ,ت: سعيد العليمي ,ط١,المركز القومي للترجمة ,القاهرة ,٢٠١٥م, ص٢٠٧.

١٠.د.زكريا إبراهيم :مشكلة البنية او أضواء على البنيوية, بلا.ط, مكتبة مصر,١٩٩٠م, ص٣٠.

١١.بياجه . جان :لبنيوية , ت: عارف منيمنه وبشير أوبري ,ط٤,منشورات عويدات ,بيروت , ١٩٨٥م, ص٩-١٢.

١٢.عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو, مصدر سابق ,ص١٥.

١٣.وليد قصاب :مناهج النقد الادبي الحديث , مصدر سابق , ص١٢٠.

١٤.ماتلار.أرمان وميشال : تاريخ نظريات الاتصال , ت:نصر الدين وصادق رابح ,ط٣, المنظمة العربية للترجمة ,بيروت ,٢٠٠٥م,ص٦٩.

١٥.ماتلار.أرمان وميشال : تاريخ نظريات الاتصال ,المصدر السابق ,ص٧٠.

* مدرسة بالو ألتو: سميت بهذا الاسم نسبة الى مدينة صغيرة في احدى الضواحي الجنوبية لسان فرانسيسكو ,ظهرت هذه المجموعة خلال الاربعينات من القرن العشرين المتمثلة بمجموعة من الباحثين الأمريكيين من اكاديميات متعددة أمثال (عالم الانثروبولوجيا غريغوري بيتسون ,بيردوستل ,هال ,غوفمان ,واتزلويك ,..) والتي تبنت النموذج الدائري للاتصال الذي اقترحه نوربرت وينر, وتنص على ان الاتصال يجب ان يكون حقل دراسة للعلوم الاجتماعية بناء على نموذج خاص بها ,ينظر الى ماتلار.أرمان وميشال : تاريخ نظريات الاتصال ,ص٧٩.

١٦.ماتلار.أرمان وميشال : تاريخ نظريات الاتصال , مصدر سابق ,ص٨٠.

١٧.د. جلول مقورة : فلسفة التواصل في الفكر العربي المعاصر, ط١, مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ٢٠١٥م , ص١٢

١٨.النذير .عبدالله ثاني محمد : ابستمولوجيا علوم الإعلام والاتصال ,بلا.ط, منشورات دار الاديب , ٢٠١٧م, ص٧٥ .

١٩.طاليس .ارسطو : الخطابة, الترجمة العربية القديمة ,حققه وعلق عليه: عبدالرحمن بدوي ,ط٢, وكالة المطبوعات, الكويت ,١٩٧٩م , ص٥-١٠.

٢٠.كَنت . إيمانويل : نقد العقل العلمي , ت: غانم هنا, ط١, المنظمة العربية للترجمة ,بيروت , ٢٠٠٨م, ص٣٦, وينظر الى الغير في فلسفة سارتر, ص١٤.

٢١.الفريوي. علي الحبيب : مارتن هيدغر(نقد العقل الميتافيزيقي), بلا.ط, دار الفارابي, بيروت , ٢٠٠٨م,ص٥٩.

٢٢.فؤاد كامل : الغير في فلسفة سارتر, مكتبة الدراسات الفلسفية , مصر , ١٩٩٨م,ص١٧.

٢٣.د.كمال بو منير :النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ,ط١, منشورات الاختلاف ,الجزائر ,٢٠١٠م, ص٨٢.

٢٤.مارك فيري .جان : فلسفة التواصل , ت: عمر مهيبل ,ط١, المركز الثقافي العربي ,الدار العربية للعلوم ,بيروت, ٢٠٠٦م,ص١٧.

٢٥.سمير شريف إستيتية : اللسانيات (المجال , الوظيفة , المنهج), مصدر سابق , ص ٦٨٦.

٢٦.اميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن , ط١,دار التنوير للطباعة والنشر, القاهرة , ٢٠١٣م,ص٣٢.

٢٧.اميرة حلمي مطر : جمهورية افلاطون ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة, ١٩٩٤م, ص ٤٩.

٢٨.جميل صليبا : من افلاطون الى ابن سينا , ط٣, مكتبة النشر العربي , دمشق, ١٩٥١م,ص ١٣.

٢٩.اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها , دار قباء ,القاهرة , ١٩٩٨م ,ص ٢٦٣.

٣٠.هيجل. فريدريك :علم الجمال وفلسفة الفن ,ت: مجاهد عبد المنعم,ط١,مكتبة دار الحكمة ,القاهرة,٢٠١٠م, ص٦٠.

٣١.هيجل.فريدريك: فلسفة الروح ,ت: امام عبد الفتاح ,المجلد الثاني, ط٣,دارالتنوير للنشر, بيروت, ٢٠٠٥م, ص٥٦.

٣٢.سهاد عبد المنعم عبد المحسن : علم نفس الفن , محاضرة منشورة على موقع كلية بابل للفنون الجميلة , finearts.uobabylon.edu.iq بتاريخ:2016/10/15, الساعة ٢:٣٥ ., وينظر ايضاً الى احمد عكاشة, فرويد حياته وتحليله النفسي ,ص٣١.

٣٣.اميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن, مصدر سابق, ص١٥.

٣٤.عبد الوهاب خالد : الغيرية في الفن النظرية الاجتماعية (انموذجا) , المجلة التونسية للدراسات الفلسفية , العدد٤٢, ٢٠٠٧م, ص٦٥.

٣٥.علي عبد المعطي محمد : فلسفة الفن رؤية جديدة, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت, د.ت, ص٧٢.

٣٦.م .ليمان. جينيفر: تفكيك دوركايم, ت: محمود احمد عبدالله,ط١,المركز القومي للترجمة, القاهرة, ٢٠١٣,ص١٥٥.

٣٧.يمينه بو رزاق : تجليات البعد الفني وقيم التسامح في مدرسة فرانكفورت, مجلة الحوار الثقافي, المؤتمر الدولي الخامس , الجزائر , ٢٠٢٠م,ص٢١٥.

٣٨.د.رمضان بسطويسي محمد : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو انموذجا ,ط١,مطبوعات نصوص ٩٠,القاهرة, ١٩٩٣م, ص٢٦.

٣٩.شرفي .عبد الكريم : من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) , ط١, منشورات الاختلاف , الجزائر , ٢٠٠٧م, ص٣٩.

٤٠.د.عمر مهيبل : إشكالية التواصل في الفكر الغربي المعاصر, ط١, منشورات الاختلاف ,الجزائر , ٢٠٠٥م, ,ص٣٦٨.

٤١.محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي : الحداثة وما بعد الحداثة , ط١,دار توبقال للنشر , المغرب ,٢٠٠٧م,ص٤٩.

٤٢. الناصري. ثامر يوسف: الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر, ط١, دار مجدلاوي للنشر, الأردن ,٢٠٠٦م, ص٨٦.

المصادر

القران الكريم

١- بلعفير.محمد بن عبدالله بن صالح : البنيوية (النشأة والمفهوم) , مجلة الاندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية , العدد ١٥,مجلد١٦,اليمن ,يوليو٢٠١٧م ,ص٢٣٢.

٢- د.حسين جمعة : البنيوية والفن, مجلة الأقلام,العدد٨, العراق, أغسطس ١٩٨١م, ص١٢٥.

٣- كريزويل .أديث :عصر البنيوية ,ت: جابر عصفور, ط١,دار سعاد الصباح, الكويت ,١٩٩٣م,ص١٧.

٤- عبد الوهاب .جعفر: البنيوية في الانثروبولوجيا ومقف سارتر منها , بلا.ط, دار المعارف ,الإسكندرية ١٩٨٩م, ص١٢.

٥- بلعفير.محمد بن عبدالله بن صالح :البنيوية (النشأة والمفهوم) ,مصدر سابق ,ص ٢٣٤.

٦- عبد الوهاب جعفر :البنيوية وفلسفة اللغة ,ط١,دار المعرفة الجامعية ,مصر,٢٠٠٩ م, ص٩٨.

٧- وليد قصاب : مناهج النقد الادبي الحديث (رؤية إسلامية), ط٢, دار الفكر ,دمشق ,٢٠٠٩م, ص ١١٨.

٨- عبدالوهاب جعفر:البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو, المصدر السابق ,ص ٢.

٩- كلارك .سايمون :أسس البنيوية ,ت: سعيد العليمي ,ط١,المركز القومي للترجمة ,القاهرة ,٢٠١٥م, ص٢٠٧.

١٠- د.زكريا إبراهيم :مشكلة البنية او أضواء على البنيوية, بلا.ط, مكتبة مصر,١٩٩٠م, ص٣٠.

١١- بياجه . جان :لبنيوية , ت: عارف منيمنه وبشير أوبري ,ط٤,منشورات عويدات ,بيروت , ١٩٨٥م, ص٩-١٢.

١٢- عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو, مصدر سابق ,ص١٥.

١٣- وليد قصاب :مناهج النقد الادبي الحديث , مصدر سابق , ص١٢٠.

١٤- ماتلار.أرمان وميشال : تاريخ نظريات الاتصال , ت:نصر الدين وصادق رابح ,ط٣, المنظمة العربية للترجمة ,بيروت ,٢٠٠٥م,ص٦٩.

١٥- _____: تاريخ نظريات الاتصال ,المصدر السابق ,ص٧٠.

١٦- _____: تاريخ نظريات الاتصال , مصدر سابق ,ص٨٠.

١٧- د. جلول مقورة : فلسفة التواصل في الفكر العربي المعاصر, ط١, مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ٢٠١٥م , ص١٢

١٨- النذير .عبدالله ثاني محمد : ابستمولوجيا علوم الإعلام والاتصال ,بلا.ط, منشورات دار الاديب , ٢٠١٧م, ص٧٥ .

١٩- طاليس .ارسطو : الخطابة, الترجمة العربية القديمة ,حققه وعلق عليه: عبدالرحمن بدوي ,ط٢, وكالة المطبوعات, الكويت ,١٩٧٩م , ص٥-١٠.
٢٠- كَنت . إيمانويل : نقد العقل العلمي , ت: غانم هنا, ط١, المنظمة العربية للترجمة ,بيروت , ٢٠٠٨م, ص٣٦, وينظر الى الغير في فلسفة سارتر, ص١٤.
٢١- الفريوي. علي الحبيب : مارتن هيدغر(نقد العقل الميتافيزيقي), بلا.ط, دار الفارابي, بيروت , ٢٠٠٨م,ص٥٩.
٢٢- فؤاد كامل : الغير في فلسفة سارتر, مكتبة الدراسات الفلسفية , مصر , ١٩٩٨م,ص١٧.
٢٣- د.كمال بو منير :النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ,ط١, منشورات الاختلاف ,الجزائر ,٢٠١٠م, ص٨٢.
٢٤- مارك فيري .جان : فلسفة التواصل , ت: عمر مهيبل ,ط١, المركز الثقافي العربي ,الدار العربية للعلوم ,بيروت, ٢٠٠٦م,ص١٧.
٢٥- سمير شريف إستيتية : اللسانيات (المجال , الوظيفة , المنهج), مصدر سابق , ص ٦٨٦.
٢٦- اميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن , ط١,دار التنوير للطباعة والنشر, القاهرة , ٢٠١٣م,ص٣٢.
٢٧- _____: جمهورية افلاطون ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة, ١٩٩٤م, ص ٤٩.
٢٨- جميل صليبا : من افلاطون الى ابن سينا , ط٣, مكتبة النشر العربي , دمشق, ١٩٥١م,ص ١٣.
٢٩- اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها , دار قباء ,القاهرة , ١٩٩٨م ,ص ٢٦٣.
٣٠- هيجل. فريدريك :علم الجمال وفلسفة الفن ,ت: مجاهد عبد المنعم,ط١,مكتبة دار الحكمة ,القاهرة,٢٠١٠م, ص٦٠.
٣١- _____: فلسفة الروح ,ت: امام عبد الفتاح ,المجلد الثاني, ط٣,دارالتنوير للنشر, بيروت, ٢٠٠٥م, ص٥٦.
٣٢- سهاد عبد المنعم عبد المحسن : علم نفس الفن , محاضرة منشورة على موقع كلية بابل للفنون الجميلة , finearts.uobabylon.edu.iq بتاريخ:2016/10/15, الساعة ٢:٣٥ , وينظر ايضاً الى احمد عكاشة, فرويد حياته وتحليله النفسي ,ص٣١.
٣٣- اميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن, مصدر سابق, ص١٥.
٣٤- عبد الوهاب خالد : الغيرية في الفن النظرية الاجتماعية (انموذجا) , المجلة التونسية للدراسات الفلسفية , العدد٤٢, ٢٠٠٧م, ص٦٥.
٣٥- علي عبد المعطي محمد : فلسفة الفن رؤية جديدة, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت, د.ت, ص٧٢.
٣٦- م .ليمان. جينيفر: تفكيك دوركايم, ت: محمود احمد عبدالله,ط١,المركز القومي للترجمة, القاهرة, ٢٠١٣,ص١٥٥.
٣٧- يمينه بو رزاق : تجليات البعد الفني وقيم التسامح في مدرسة فرانكفورت, مجلة الحوار الثقافي, المؤتمر الدولي الخامس , الجزائر ,٢٠٢٠م,ص٢١٥.
٣٨- د.رمضان بسطويسي محمد : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو انموذجا ,ط١,مطبوعات نصوص ٩٠,القاهرة, ١٩٩٣م, ص٢٦.
٣٩- شرفي .عبد الكريم : من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) , ط١, منشورات الاختلاف , الجزائر , ٢٠٠٧م, ص٣٩.
٤٠- د.عمر مهيبل : إشكالية التواصل في الفكر الغربي المعاصر, ط١, منشورات الاختلاف ,الجزائر , ٢٠٠٥م, ,ص٣٦٨.
٤١- محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي : الحداثة وما بعد الحداثة , ط١,دار توبقال للنشر , المغرب ,٢٠٠٧م,ص٤٩.
٤٢- الناصري. ثامر يوسف: الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر, ط١, دار مجدلاوي للنشر, الأردن ,٢٠٠٦م, ص٨٦.

مفهوم النسق

زهراء حسين صبيح عبد علي
أ.د صباح احمد الشايع
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

تضمن البحث الحالي ضرورة تسليط الضوء على النسق المتكونة في الفنون العربية المعاصرة وامكانية تكوين الاعمال الفنية وقراءتها وتحليلها لتقديم الفكرة والافادة للمتلقي ونصت الباحثة على ابراز اهمية النسق الفني في تكوين الاعمال وابراز الفكرة بأساليب وتقنيات معاصرة ,ويشمل البحث تقسيم النسق بصورة عامه الى نوعين النسق المضمر والنسق الظاهر .

المبحث الأول

مفهوم النسق

تعد البداية الأولى لظهور مصطلح النسق في عالم الادب والنقد التي ظهر مع دراسة اللسانية التي جاء بها عالم اللسانيات (فيرناند دي سوسير) عمل على استخدام النقد في تعريف اللغة بقوله ان اللغة هي نسق من العلامات تعبر عن الأفكار وينص دي سوسير على ان النسق يأتي مرادف لمعنى البنية او معنى النظام لذلك يتم تحديده عبر وظيفة وليس عبر وجوده المجرد ويشترط على النسق ان يكون جماهيري وجمالي ونعني بالجمالي ماتعدة الأمم الثقافية جميلاً فلابد ان يكون العمل جميلاً ومستهلكاً [١] (al-mamouri , 2021, p. 68_69) وينظر دي سوسير الى ان النسق يتحدد ويلتزم بقواعد التشكيل التي تتحكم ببناء وترابط العناصر وكل تغير يحدث تغير في الشكل اذ ان النسق يعد نظام ينطوي على الاستقلال الذاتي والاهتمام بالنسق يرجع الى تحول اهتمام التحليل البنيوي والتركيز على أنظمة الشفرات النسقية ويعد مفهوم البنيه هي نسق من العلاقات الباطنه بين العناصر وفق مباديء اولويه وله قوانين خاصه ويعتمد على العلاقات الثابته والتوازن بين علاقات العناصر ويختلف النسق عن البنيه على انه لكل نسق بنيه محدده ومعنى وتعد البنيه احد المكونات الأساسية للنسق (٢). ((rahman, 2019, p. 18_20) اذ اتخذ النسق مدلولات عده كانت قريبه من البيئه عند (سوسير) ويرى (مشيل فوكو) النسق عباره عن علاقات تتحول وتستمر بمعزل عن الأشياء التي تربطها فعندما يتفاعل المتلقي مع المنجز الفني يبين المعنى من خلال البحث عن علاقات النسق التي تربط بين شفرات العناصر ويعبر النسق عن حاله ترتيب العناصر ضمن تكوين معين وفق متطلبات معينه ويعد الفن الحداثوي نسق من العلامات يشمل عناصر بنائيه ويتم قراءه النص الحداثوي بمستويات نسقيه الدلاليه كالخطوط والألوان والمساحات التي تكون داخل التكوين العام ويتحدد النص وفق مدلولات رمزيه ولقد كسر المنجز الحداثوي نظام الانساق التقليدي واقترح انساق جديده تقوم على اتحاد الدال والمدلول مما يؤدي هذا الى امتلاك المتلقي على عدد من الرموز والعلامات ليمكنه من استيعاب المنجز الفني الذي يعرض عليه (٣) (zahraa & hila , 2019, p. 2679_2680). فضلاً عن وظائف وخصائص العمل الفني أضيفت الوظيفة النسقية الى جانب الوظائف المرتبطة بالعناصر وهي الجمالية والنفعية والتعبيرية والخطابية وان كافة أنماط الاتصالات البشرية تمتلك دلالات نسقية تؤثر على المتلقي والتي تأتي عبر العنصر النسقي ويمثل ذلك مبداء أساسي من النقد الثقافي ويمثل أساس للتحول الجزئي والنظري لذلك ننظر الى العمل بكونه حادثة ثقافية [١] (al-ghadami a. m., 2005, p. 65) اعتمد النقد الثقافي على النسق بصورة كبيرة كما ذكر بعض الذين اشتغلوا على البنية الثقافية وارتباط تطور مفهوم النسق بتطور الفكر الثقافي وتطور مفهومه البنيوي الذي يرتكز على تشكيلها وانهدامها معاً فلأيمكن للنسق ان يكون بنيوياً وذا دور بنيوي الا من خلال تشكيل العناصر وانحلالها فيعد التشكيل فاعلية علائقية والانحلال انتهاء التميز العلائقي فالنسق هو نظام منتج للمعنى ان العناصر المتماسكة قائمة على نسق منتظم له القدرة على تطور ونمو وتقدم العمل الفني((al-eamidi 2015, p. 18) اختلف النسق الثقافي عما كان متعارف علية اختلاف جذرياً حيث انه كان يعني البنية والنظام حسب ما جاء به دي

سوسير ويتسم النسق بسمات خاصة يتم تحديده من خلالها وظيفة وليس عبر وجوده المجرد ولا تحدث هذه الوظيفة النسقية الاعبر وضع محدد ومقيد فعندما يتعارض نظامان او نسقان احدهما يكون ظاهر والأخر مضمر ويشترط ان يكون جمالياً وجماهيرياً ويعد جمالياً بما تعده الرعية الثقافية جميلاً (٣)(al-ghadami a. m., 2005, p. 76_77) وترى الباحثة على ان النسق يقوم على دلاله نسقية تربط عناصر العمل الفني بعلاقة متشابكة تتحول مع الزمان الى عنصر ثقافي ويكون احياناً اما ظاهري او كامناً واهم مايميز النسق مايتصف به الوظيفة وتقبل المتلقي له تعد الانساق الثقافية انساق ازلية تاريخية وتتميز علامتها بتقبل الجمهور واندفاعهم الى استهلاك المنتجات الثقافية و كما هذا في الأغاني والازياء والحكايات والاعمال الخزفية ولوحات الرسم كل هذه تعد وسائل جمالية ينطوي تحتها نسق ثقافي يقوم ترابط عناصر العمل الفني .(al-ghadami a. m., 2005, p. 79)فالنسق الثقافي يعد اهم الركائز التي يستند عليها النقد الثقافي ولم يتمكنوا من تحديد اللحظة التي ولد فيها النسق الثقافي الا انه من المؤكد انه من نتاجات الانثروبولوجيا والنقد الحديث اذ انه يعد تركيب منغرس في عناصر العمل الفني يعبر عن الصورة الاجتماعية والثقافية ويصعب على المتلقي قرأتة والتعرف علية من خلال القراءة السطحية ويعد النسق الثقافي هو عنوان المجتمع وهويتة فتمتلك الثقافة انساق خاصه مهيمنه تتخفى عبر اقنعه سميكة ويعد قناع الجمالية من اهم الاقنعه فان العمل الفني الجمالي يخبوء ورائة فكرة أخرى (wasatani, 2020/2021, p. 36) ينطوي النسق على قواعد تشكيل التي تتحكم بالعناصر (النسق _السياق _البنية_ العلاقات) فيعد النسق نظام ينطري على استقلال ذاتي ويرجع الاهتمام بمفهوم النسق الى تحول اهتمام التحليل البنيوي فينطوي مفهوم النسق على مستوى معين من مفهوم النظام وفي الوقت نفسة ينطوي على مفهوم العلاقات بين عناصر العمل الفني يقود ذالك الى مفهوم البنية التي هي عباره عن نسق من العلاقات الباطنة و التي تتكون من قوانين خاصه تتصف بالانتظام الذاتي واي تغير ي حدث في العلاقات يقتضي ت غير النسق نفسه .) (maeruf, p. 90)يتكون النسق من مجموعة من العناصر المتفاعلة التي تحمل هدف ومضمون معين فيعد النسق أداة لتنهيج العقل بنمط فكري يهتم بالعلاقات بين العناصر اكثر من العناصر نفسها فهو شبكه من المكونات المتبادلة التأثير واي تغير يمس مكوناته يسبب في تغير باقي المكونات وكل ما كانت الارتباطات كبيره بين مكونات النسق ازدادت أهمية وضرورة وجود هدف لكل أجزاء النسق فبدون هدف لا يوجد نسق . (barjouh, 2017, p. 58)يقوم النسق على وظيفة الدلاله النسقية التي تربط. العناصر بعلاقة متشابكة نشأت مع الزمن لتتحول الى عناصر ثقافية فيعد النسق مجموعة من العناصر المتماسكة. والمتناسقة فكرياً ونظرياً ويتم النسق بالارتباط والانسجام أي هو مجموعة من العناصر الفنية المنظمة في محور ثابت اذ كانت منسجمة ام متعارضة اذ يحيل النسق على التفاعل والترابط والتماسك والتنظيم البنيوي الوظيفي أي يتضمن مجموعة من الأفكار تتداخل مع العناصر في ايطار واحد وقد يتفرع كل نسق مركزي او رائسي الى انساق فرعية مثل نسق اجتماعي ونسق تربوي ونسق ثقافي.) (al-ghadami a. , 2000, p. 50) يوجد مجموعة من الفرضيات تقوم عليها نظرية الانساق العامة وعليها نفترض بان الاتساق الحية التي يمكن النظر اليها والتعامل معها على أساس انهما انساق لهما مواصفات خاصة تستحق الدراسة والتمعن وتأخذ نظرية الانساق العامة اتجاهين رئيسين وهما الاتجاه التحليلي و الاتجاه الشامل (hamdawi, general coordination theory east africa, 2016, p. 37)..

لابد حظي النسق في ميدان النقد الحديث اهتمام كبير اذ ناقشت المناهج النقدية امر النسق المغلق والمفتوح منذ الشكلانين الروس الى البنيويين ويعد النسق حسب النقد الثقافي نسق ثقافي يتكون في مضمون العمل الفني لأنه يعد نسق دلالي فالنسق الثقافي هو مجموعة من القيم المتوارية خلف العمل الفني فالعمل المبدع يحيل الى نسق وسياق والاتساق فهي متغلغلة في ثقافة وذهن المبدع فعندما يكون عملاً لا يشعر الفنان بهيمنة الاتساق فهي مشكله في وعيه (azzawi, 2015_2016, p. 111)

النسق المضمر

هو كل دلاله مخبئة تحت غطاءاء الجمالية ويتكون النسق المضمر من مؤلفات اما ان يكون علني او ان يكون مضمر من حيث انه مكون ثقافي يحتاج الى تأويل ثقافي عميق ولقد اعتمد النسق النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر باعتبار ان لكل ثقافه معينه انساق خاصه فالنسق. الجمالي يخفي انساق ثقافية مضمرة وبذالك فان مفهوم الانساق المضمره لايعني وصف وتعريف الانساق بل يصل الامر الى تحليلها علمياً ويعد عالم الرموز في العمل الخزفي هو نفسة عالم الانساق المضمره الذي يقتضي على طاقة تأويلية بحثية فيعد الانساق الثقافي مايترسب عبر التاريخ والثقافات يتغطى بالظاهرة الجمالية يظهر بصوره متجدده للعمل الواحد (al-bashir & ammin, 2021_2022, p. 30_31)ينتقل النسق الثقافي من جيل الى اخر عن طريق المحاكاة والتكرار فيعد نظام متوارث فيعد النسق التراثي مجموعة من العناصر المترابطة في عمل ما تختلف حدوده الزمنية المعاصرة رغم رجوع جذورها وامتدادها تاريخيا فالنسق الثقافي مختلف ومتنوع وينقسم الى قسمين انساق مادية وانساق غير مادية حيث وضع بارسونن النسق الثقافي متمثلا بالنقد الاجتماعي نتيجة التفاعل

الاجتماعي ولهذا الفعل بيئتان البيئة الأولى أهمية النسق الاجتماعي الذي يأتي على وصف البيئة الغير قابله للتغير والرافضة للمتغير والثانية بيئة متحرره من قيود المجتمع المستقبلة للمتغير (al-eamidi , 2015, p. 20_21) يهيمن النسق بصورة كبيره على توجه الأفكار فهو يسلط الضوء على السلوك وطرق التفكير فان الاتساق المعرفية والجمالية والفكرية في العمل الفني تساهم في تحديد موقف فتعد الاتساق الجمالية حسب الاتساق التي تخفي خلفها باقي الاتساق المضمرة ويحتاج هذا الى قراءة عميقة وتحليل العناصر الداخلية فالنسق الايدلوجي لا يمكن فهمه الا بخصوصيات التي تبين طبيعة ذلك النسق (saud, 2011_2012, p. 73_74)ان النظرية الاتساق المفتوح لا تحدد على مستوى المصطلح العام العلاقة بين النسق والبيئة فهي تعمل بتصور عام عن البيئة وهنالك انساق أخرى في البيئة مهمه ويجب التفريق بين النسق والبيئة وبين الاختلاف بين التميز بين البيئة والنسق من جانب وعلاقات النسق بنسق اخر من جانب اخر وبذلك فالنسق هو القادر على تحديد العناصر وليست البيئة حيث يملك النسق بذلك استقلاليه نسبية من خلال قدرته على اتخاذ القرار تبعاً لشروط داخلية (lemans, 2010, p. 62) اذ ظهرت نظرية الاتساق المضمرة كرد فعل على المناهج النقدية القديمة وتطور لنظريه ما بعد الحداث حيث استخدمت اليات التحليل والتقريب والتلقي والتشتيت وأول من اسهم في تطورها وظهورها العالم اللغوي (دي سوسير) ويعد الرائد الأول للمناهج النقدية الحديثة فيعد النسق اولويه من أولويات النظرية الأدبية في نظره ومن ثم تطورت دراسه النسق على يد رومان ياكسيون الذي دفع النزعة التشكيلية الى الحفاظ على النسق الادبي (muhammad, 2021, p. 99)وتعد الاتساق المضمرة مفهوم أساسي مركزي الذي ارتكز عليها النقد الثقافي والتي تتكون عبر البيئات الثقافية والحضارية وتتكون هذه الاتساق من مجموعه من العناصر المتماسكة ويتم تحديده وفق وظيفه وليس وفق وجوده المجرد وتصنف الاتساق المضمرة الى انساق اجتماعيه ودينيه وتكون هذه الاتساق ذات علاقه مستقلة ومتساوية المسافة(muhammad, 2021, p. 102) .

النسق الظاهر

يجد نفسه المتلقي والناقد للمنجزات الفنية امام ماده خام له كامل الحرية في تحليلها وفق منهج ثقافي بارز والعلاقات الداخليه الكامنة فاذ اردنا تحليل وقراءه عمل ما علينا الالمام بالقيم الثقافية والمؤثرات الخارجيه وبالتالي فما على المتلقي في تحليل وقراءه العمل سوى استجوابه من خلال مابداخله من انساق وتمظهراتة (eamaliaat, 2009, p. 8)يحتوي النسق الثقافي على تمظهرات هما النسق الظاهر المعلن والنسق المضمر وهما نسقاً متلازمان داخل الاعمال لا يفارق احدهما الاخر بل يتعارضان ويتناقضان داخل التكوين الفني والوظيفة النسقية لاتحدث الا عندما يتعارض نسقان من الاتساق احدهما ظاهر والأخر مضمر ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر ويعد النسق الظاهر وسيلة تستعمل للكشف عن النسق المضمر ,(drehem, 2019, p. 14) o ويعد النسق في المفهوم العلمي نظاماً مترابطاً ومتكاملاً من العناصر والأبنية النظرية التي تتكون في الفكر حول موضوع ما ويعد هو مجموعه من القواعد التي تكون نظرية مجرده وكذلك جاء النسق على انه مجموعه من المناهج والنظريات ويعد مجموعه من العناصر والبنيات المترابطة مع بعضها من اجل تحقيق نتيجة وايصال فكر ما ويكون احياناً اداه تحليل على انه شبكه مستقلة ومتفاوتة في الأهمية (hamdawi, 2006, p. 9) تعد نظريه الاتساق المتعددة هي تلك العلاقة الموجودة داخل المنجز الفني بين عنصرين او اكثر ويعني بذلك ان نظريه الاتساق تدرس العلاقات المختلفة الموجودة بين الاعمال الفنية والمتلقي وبين الاتساق الأدبية والفنية وتعد نظريه الاتساق المتعددة عباره عن فضاء من النصوص الأدبية والعناصر وتختلف هذه النصوص عن بعضها البعض بشكلها واسلوبها حيث تقوم نظريه الاتساق المتعددة على وصل الاتساق الأدبية والثقافية والمعرفية والفنية وتطورها واختلافاتها والمؤثرات الخارجية التي تؤثر عليها تجمع بين البنيه والوظيفة وبين الوصف والتفسير حيث عملت نظريه الاتساق اعاده النظر في اليات فهم الادب والفن من خلال الاتساق الرئيسية والفرعية والتميز بين الاتساق المركزية والهامشية وتعد نظريه الاتساق المتعددة عباره عن مقاربه وصفيه وتحليليه بالتركيز على المنجز الفني (٤) (hamdawi, 2006, p. 21_22_23) تميز النسق الفني برؤيه جديدة للأبداع والابتكار في جانب النتاجات الفنية فيعد النسق نظام معرفي لا يمكن الابتعاد والتخلي عنه لأنه يعد أساس من أسس الابداع الفكري والفني وهو نظام تطوري يظم البنيه التطورية الجديدة التي تنطلق من فاعليه بنيه الفن كما قال (شتراوس) تحمل البنيه طابع النسق والنظام اذ انها تتألف من عده عناصر تعمل ضمن هذا النسق وتتميز هذه العناصر بقدرتها على التعبير والتحول وكل عنصر يحدث تغير في باقي العناصر الأخرى عندما يتحول ويهدف هذا الى قوانين كليه سواء كان هذا بالاستدلال ام بالاستنباط فهنالك ترابط بين البناء الكلي للمنجز الخزفي وبين البنى النسقية وهنالك نوعان من العلاقات النسقية علاقات داخليه وعلاقات خارجيه فتهتم العلاقات الداخلية في التكوين بين الوحدات والتألف في حين العلاقات الخارجية تبنى على الاختيار تقوم على الاستدلال بين الوحدات المكونة للنسق فيهتم النسق بترتيب العناصر مما يجعل موقعها مناسباً ليجعل الشكل الخارجي متناسقاً وترتيب الاشكال يدل على اشتغال النسق فنياً حيث

يعد العمل الخزفي ذو صوره جمالية قابله للتحليل والتأويل نتيجة فاعليه الاتساق الموجودة على المنجز الخزفي وانعكاساتها على رؤيه الخزاف (al-jubouri, a study of artistic patterns in contemporary iraqi ceramics, p. 295_296) وترى الباحثة على ان يتكون النسق من عناصر مختلفه ومتنوعه مترابطه وله نسبه داخليه ذات حدود مستقره وينشأ النسق عندما تكون العناصر مترابطه ومتناسقه بصوره جماليه ويتكون النسق عند تعارض نسقاً احدهم مضمر غير معلن والأخر ظاهر . ومن أنواع مفهوم النسق الأساسية :

١_النسق في المفهوم العلمي :

يعني النسق هو الفكرة حول موضوع والتي تكون نظاماً مترابطاً ومتكاملاً من الابنية ويدل النسق على مجموعة من الفرضيات والقواعد والنتائج والمسلمات التي تكون نظاما مجرد ومنها النسق الارسطي في الفلسفة

٢_النسق في المفهوم الفلسفي :

ويقصد به دوران الأفكار والاطروحات حول مبدأ واحد مركزي او يعد عباره عن مجموعة من العناصر والاجزاء المنسجمة والمترابطة مع بعضها البعض ويلتف حول فكرة فلسفية عامة اذ يعد النسق نظام من العناصر المترابطة والمنسجمة فكرياً ونظرياً[٢] (shatha , 2018, p. 272)

٣_النسق في مفهوم النقد الثقافي :

يعمل هذا النوع من الاتساق على دراسة الأدب الفني والجمالي لأنه يعد ظاهرة ثقافية مضمرة ويعكس هذا النوع مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والسياسية اذ لا يتعامل النص مع النص على انها رموز جمالية بل على انها انساق مضمرة [١] (al-ghadami a. m., 2005, p. 321) . وتعرف الاتساق أيضا على انها انساق تاريخيه ازليه ولقد تم إضافة وظيفه سابعة الى الوظائف الست التي قام بتحديدها جاكسون للمنجز الفني او النص (المرسل ، المرسل اليه ، الرسالة ، السياق ، الشفرة ، اداه الاتصال) واما الوظيفة السابعة فهي الوظيفة النسقية ولها شروط محدده يجب ان تتكون من نسقاً يقترب احدهما الى الاخر ويجب ان يكون النسق المضمر مضاد للمعلن وناسخاً له ويحتوي النسق أيضاً على حيل فيقوم بتغيب العقل والوجدان من اجل التفكير اللاعقلاني وتغيب الجانب الانفعالي العاطفي (٢)-(al-jubouri & muhammad , 2018, p. 256) , تعد اللغة والعناصر الفنية نسق سيميائي دال للتعبير عن الأفكار لا يظهر ذلك الا من خلال العلامة بوصفها حصيلة اتحاد الصورة حيث يدل على ان الدال والمدلول تحكمهما علاقه غير معلله وينص دي سوسير على ان اللسان يعد ضمن الاتساق الدالة حيث اطلق عليه السيميرلوجيا واعده نسق سيميائي يختلف عن باقي الاتساق ويعد النسق هو الذي يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية ويربط بعضها البعض (٣)((aldine, 2009_2010, p. 77)) . ينقسم كل نسق مركزي او رائسي الى انساق فرعيه مثل النسق الاجتماعي والنسق التربوي والنسق الثقافي وتم تحديد ثلاثة جوانب اساسيه في النسق من قبل راد كليف وهي البناء ومجموعه العادات الاجتماعية والأساليب الخاصة في التفكير والمشاعر فنرى ان النسق الاجتماعي هو أي وحده اجتماعيه تؤدي وظيفتها (٤)(maeashu, 2018_2019, p. 53) , ومن خلال التعريفات السابقه ترى الباحثه انة النسق عباره عن مجموعه قوانين وقواعد عامه تتحكم في انتاج منجز فني متناسق ومنسجم من خلال . العلاقات الداخلية للعناصر والخارجية التي تتعلق بالبيئة والمجتمع وقد عملت فنون الحداثة على تحقيق انزياح متخيل يعمل على بنية الحضور والغياب فيظهر نسق الذات واضحاً ومستثمراً للاتساق اللونية والشكلية للتعبير عن الأفكار وهواجس غير محدده من خلال انساق الخطوط والألوان القوية التي تظهر في انساق المنجز التجريدي للتعبير عن الحقائق الباطنة التي تخفيها دون الاهتمام بالعلاقات الموضوعية كالنسب والتشريح حيث عملت التكعيبية على الانزياح عن المألوف من خلال الاتساق الدلالية لكون الفن نشاطاً تحليلياً من وجهه نظرهم فقد تعامل الفنان التكعيبي مع المادة على انها بنيه متحركة قابلة للتغير والتي عملت على حدوث طفره حداثوية على صعيد الشكل [١] (zahraa & hila , 2019, p. 2681_2682) ,وعليها ان الاتساق الفنية تختفي فيها التسلسل المنطقي باتجاهات الفن الحداثوي حيث ان الدال في فن الرسم يقع خارج اطار الواقع ويكون التركيب البنائي مكون من عده دوال فيصبح المنجز الفني غير خاضع لقوانين خارجيه بل يتأثر بقوانين العمل الفني التابعة للفنان ذاته فيعد المنجز الفني مجموعه من الدوال يجب فك شفراتها ومدلولاتها لفهم المعنى وايصال الفكرة مما يجب على المتلقي ادراك المنجز التشكيلي الحداثوي وفهمه (٢) .(zahraa & hila , 2019, p. 2683) فعمل بعض الفنانين على التجريب ومواكبة التطور الفكري والفني المعاصر ومن هولاء الفنانين الفنان (كاظم نوير)* الذي عمل على تفكيك كل القيود التقليدية وتحتوي اعماله على انساق فنية متكونة من تداخلات لتراكيب مواد خام متنوعة فانه عمد على استخدام اكثر من مادة واكثر من تقنية في عمل واحد كما في **شكل رقم (١)**

شكل رقم (١)

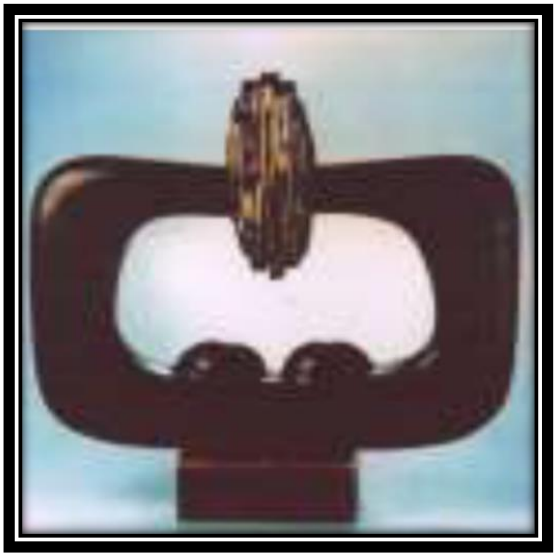
ومثلت اعماله حضور فاعلاً للمتلقي وكانت أعماله مفتوحة ومتعددة المعنى وذلك من خلال غياب المركز وغياب الطرح المباشر تتيح للمتلقي فرصة لتعدد التأويل والغوص في انساق العمل.كما في **شكل رقم (٢)و(٣)**

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)

وقد اعتمدت الكلاسيكية الحديثة عند ديفيد على الألوان الرصينة والخطوط القوية تبتعد عن مؤثرات العاطفة فقد عالجت المواضيع بأسلوب يشبه بنيه النحت التي باتت فيها الانساق اللونية فقيره اذ امتازت الكلاسيكية بالنسق الصارم وجديتها في التعبير فان النص الكلاسيكي يخضع الى قياسات فلأتنقل الطبيعة كما هي وانما تقع عليها الاحكام وجدليه العقل فنجد العاطفة في صراع مستمر مع العقل وان أي خروج يحدث في النسق التقليدي يعتبر تغير وخروج عن العادات والتقاليد[1](al-khafaji, 2007, p. 99_100) وجاءت الرومانسية باتجاه معاكس ومغاير عما نصت عليه الحركة الكلاسيكية حيث اعتمدت الحركة الرومانسية على العاطفة وصوت القلب

وتغيب العقل ونصت على بنيه الخيال واعتبرته نسقاً مهيمناً لانها كانت ترى في نسق الخيال فرصه لتجديد الفن الغربي فانطلق من هنا نسق الذات الذي كان بعيداً عن الواقع في بنيته الفنية الحديثة فقد جعلت نسق اللون مهيمن بدل الشكل الواضح وبهذا يعني ان النص ليس نقلاً لنسق الواقع فاعتمدت الرومانسية على انساق الخطوط الصريحة والألوان الهادئة (٢). .(al-khafaji, 2007, p. 101) وبذلك جاءت نصوص ديلا كروا بانساق الألوان التي عملت على تغير الثوابت التي كانت ملازمة للمنجزات الفنية فأصبحت الانساق الشكلية الملونة ترتفع عن المألوف لتكون اقرب الى الخيال مع احتفاظها بالسمات الشخصية التي عملت عليها انساق الفنون اذ رأى الرومانسيون على ان الصورة تعبير المحدود عن أفكار غير محدودة لما تمتلكها من رموز ومعاني لامحدودة (١) .(al-khafaji, 2007, p. 103) فتعد علاقة الصور والنسق في غاية الاهميه عند القرأة الثقافيه فتسهم الصورة في تشكيل الانساق الخاصة وتوليدها اذ تكشف القرأة الثقافيه حضور النسق في بناء الصوره ليتحرك في حبكه متقنة لذالك يكون خفي ومضمر يتخفى تحت قناع الجمال اذ يعبر النسق بصوره امنه ومطمئنه تحت هذه الاقنعه ويرتكز هذا النسق على قيم ومعاير خاصه [٢](,(eamaliaat, 2009, p. 124) ويتأخذ الاتجاه التفكيكي من خلال القراءة المزدوجة اشكال التناقضات والصراعات للاتساق حيث ترتبط التفكيكية بالفن وتحليلاته النسقية وتباينها في الرسم التشكيلي وبالأخص الرسم الحديث اذ تعد النتاجات الفنية الحديثة انعكاسات لا فكار وصراعات تبنت العديد من المعاني والتصورات وللنسق حضور فاعل بالقراءة التفكيكية للمنجز الفني فغياب المعنى وتفكيكه يرتبط بقدره المتلقي والناقد الجيد للعمل الفني من خلال بلوره علاقات النسق البنائي وتنوع العلاقة الرابطة بينهما حيث تعاملت التفكيكية مع النسق على انه معطى فكري يستند على ضرورة تفكيك البناء النسقي للصورة وثم اعاده صياغتها من جديد بعيداً عن الفنان (٣) (jawad, 2021, p. 28_31) لم تكن البنية الشكلية فوتوغرافياً للرموز التجريدية بل هي تأويل للمعنى وتشفير لمفهوم. دلالة هذه الاشكال فيتميز الشكل الرافديني بعناصر ومفردات تنسيق يتحقق فيها الوعي الذي يبتدأ من وعي الفنان حتى وصولاً الى وعي المتلقي فالأفكار والمضامين وعلاقة العناصر كلها تعد انساق تم تركيبها على شكل بنية ولاتتم هذه الانساق الابواسطة مفردات تتلاءم مع البنية وقد تميزت الفنون الإسلامية بانساق فنية مستعارة من فنون أخرى فضلاً عن زخارفها ونقوشها (٤) .(al-jubouri, p. 299) كما في **شكل رقم (٤)**



شكل رقم (٤)

وتدخل البنية تحالف مع اللاوعي من حيث الاستلهام المعرفي فتعد البنيه عند البنيوين تقابل اللاوعي في ميزان الدراسة الانثرويولوجي فاصبحت هنالك علاقة جدلية بين البنية واللاوعي والانسان والوعي في تحليل المنجز الفني واستلهام الأدوات في التحليل والاعتماد على رموز. وشفرات كان لها دور فكر الشعوب (١) (ali, 2013, p. 20)

وتعد كل لغة عبارة عن نسق فان لغة الفن البصري تعد بشكل عام نظام او نسق كلي فنبحث في داخل أي سياق لغوي عن خصائص النسق الأصغر (نسق الأسلوب) في علاقتها مع بعضها البعض او علاقتها بالنسق الكلي ويمكن الكشف عن التسق الكلي من خلال دراسة انساق الأساليب الذي يفترض انتماء النسق الفردي اليها وعمل الفنانون على خلق انساق جديدة وذلك من خلال ادخال مجموعة من الاشكال الغامضة داخل الاعمال من اجل زيادة مكانتها الإعلامية وللاسلوب تصوران متعارضان احدهما يعرف على انة الشيء المشترك الذي يقوم على ربط النسق البنائي للعمل بالأنساق الفنية في الاعمال الأخرى للفنان نفسة فيعد الأسلوب في هذه الحالة تعبيراً ذو شكل متماسك او يكون الأسلوب خاص وبهذه الحالة يجب دراسة أسلوب الفنان فهو الذي يعطي التصور الأول لبعض الاعمال الفنية الجردة (raji, 2016, p. 385_386). (٢)

فعملت ما بعد الحداثة على كسر الانساق العقلية والتخيل الذاتي للفنان التي كانت سائدة في عصر الحداثة وعملت على إزاحة كل ماهو عقلي وتقليدي قديم ومألوف وظهور اعمال جديدة تتصف بالغرائبية وغير مألوفة ففتحت ما بعد الحداثة بابها الواسع لكل ما يتضمن التغير الثقافي واختلاف العناصر والخواص مما عمل على اتاحة الفرصة لارتياء كل الانساق الجديدة من الممارسات الفنية التي تهتم بالتركيز على المضمون بوصفة الهدف الحقيقي للعمل الفني (raji, 2016, p. 387) (١)

يعد الفن انساق فكرية لاتعتمد على تقنيات تكوين العمل الفني وتطور هذا الفن في الستينات فقد لجاء الفنان الى اللغة باعتبارها أداة توصيل الأفكار بدلاً من الصور وتعمل على نقل الأفكار والمشاعر للمتلقي كما في اعمال الفنان جوزف كوزوث في لوحة كرسي وثلاث كراسي اذ عمد على نسق اللغة في تكوين مفهوم للكرسي وصورة فوتوغرافية له وكرسي حقيقي كما في شكل (٥). (raji, 2016, p. 389) (٢)

شكل(٥)

al-bashir , m., & a. t. (2021_2022). cultural patterns in the mirage novel by naguib mahfouz. martyr hama lakhdar unversity _alwadi, arabic language and literature , algerian republic.
aldine, k. m. (2009_2010). the literary text from the closed format to the open format. phd dissertation , oran university, arabic language and literature , algeria.
al-eamidi , m. i. (2015). cultural patterns and their representations in the contemporary iraqi theatrical text. basra university college of fine arts, performing arts.
al-ghadami , a. m. (2005). cultural criticism (Vol. 3). lebanon _ beirut: arab cultural center.
al-ghadami, a. (2000). cultural criticism (Vol. 1). white house: arab cultural center.

ali, a. a. (2013). structural patterns in the cubist school and its representations in postmodern. phd dissertation , university of babylon , college of fine arts , iraq_babylon.
al-jubouri, r. k. (n.d.). a study of artistic patterns in contemporary iraqi ceramics. university of babylon , college of fine arts . iraq _ babylon: journal of human sciences .
al-jubouri, r. k., & m. a.-r. (2018). cultural patterns in contemporary conceptual ceramics. university of babylon, college of fine arts . iraq _ babylon: babylon university journal of human sciences.
al-khafaji, r. h. (2007). artisitic patterns and their transformations in modern painting. phd dissertation, college of fine arts_ university of babylon, drawing section, iraq _babylon.
al-mamouri , h. r. (2021). cultural patterns in contemporary mexican art . academic journal lssue 100.
azzawi, m. (2015_2016). the implicit pattern in the divan al-bunniyya is manifested in the light of the night by rabia jalati. patna university , arabic language and literature , algeria.
barjouh, j. (2017). the concept and its drivisions. a profitable community. algeria: maqalad magazine.
drehem, o. a. (2019). cultural patterns among the poets ibn al-haddad and ibn zaydun. muhammed khudair biskra university .
eamaliaat, y. (2009). the cultural format is a reading in the formats of ancient arabic poetry (Vol. 1). oman: modern book world.
hamdawi, j. (2006). towards a new literary and critical theory " multiple systems theory" (Vol. 1).
hamdawi, j. (2016). general coordination theory east africa (Vol. 1). morocco: white house.
jawad, n. (2021). diversity of formal patterns in islamic ceramics. iraq_ babylon: al-furat house for culture and information .
lemans, n. (2010). introduction to coherence theory (Vol. 1). (y. f. hegazy, Trans.) baghdad: camel publications.
maeashu, b. (2018_2019). cultural patterns in pre-lslamic poetry the tribe pattern as an example. phd dissertation , djilali labs university, department of arabic language and literature , algeria.
maeruf, e. k. (n.d.). fine art patterns in the poetry of badr shaker al-sayyab. nabu research and studies .
muhammad, i. m. (2021). implicit patterns and their manifestations in the contemporary iraqi theatrical text. dhiqar: dhiqar arts magazine.
rahman, a. d. (2019). the cultural pattern in arabic rhetorical thought. university of mouloud mamari _tizi and zouj, arabic etiquette, algeria.
raji, m. o. (2016). aesthetics of content in conceptual art. university of babylon . iraq_babylon: journal of the college of basic education for edducational and human sciences.
s. k. (2018). simplicity and complexity in the visual lanout of childrens magazine covers design. academic journal.
saud, m. (2011_2012). ideological and cultural patterns in the novel "karaf al-khattaba" by abdullah eisaa lahlih. larbi ben mahidi university _umm al-bouagahi, arabic laguage and literature , algeria.
wasatani, a. (2020/2021). cultral patterns in the novel al-khabiya by jamila talabawi. university of larbi ben mahidi _am al-bouaghi, arabic language and literature , algerian republic.

z. s., & h. a. (2019). the problem of reading comprehension of the formats of the modernist plastic achievement. arab conference network.

*كاظم نوير: ولد في الديوانية عام١٩٦٧م حصل على شهادة البكالوريوس في أكاديمية الفنون الجميلة في بابل عام ١٩٨٩م ودرس الماجستير في جامعة بغداد ١٩٩٦ وحصل على شهادة الدكتوراه في كلية التربية الفنية جامعة بابل عام ٢٠٠٠ وله عده معارض شخصية ومشاركات فنية داخل القطر

هيمنة الطابع الرقمي على التشكيل العالمي المعاصر

عمار صباح عبد الله
أ.د. فريد خالد علوان
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

ملخص البحث

تناولت الدراسة الحالية **(هيمنة الطابع الرقمي على التشكيل العالمي المعاصر)** موضوعة تصميم المجتمعات المعاصرة ودور التقدم التكنولوجي في المجال الرقمي في تفعيله سيما في فن التشكيل العالمي المعاصر، حيث تلعب التقنيات الرقمية دورا مهما في إعادة تشكيل الرؤية المفاهيمية لتركيب الصورة التشكيلية، فما هي طرق هذه الهيمنة الرقمية وما دورها في طرائق تركيب الصورة في فن التشكيل العالمي المعاصر؟ وعلى ذلك الأساس انطلقت الدراسة الحالية التي تضمن أربعة فصول خصص **الفصل الأول** لمشكلة البحث التي اختصرت بالتساؤل الاتي: ماهي الهيمنة الرقمية وما دورها في التشكيل العالمي المعاصر؟ كما عرضت أهمية البحث والحاجة اليه، وحدوده ومصطلحاته. وتضمن **الفصل الثاني** الإطار النظري حيث ضم مبحثين الأول بعنوان مفهوم الرقمية وتطبيقاتها الحسية والثاني بعنوان الاتصال الرقمي ومعطيات الانجاز الفني فيما احتوى **الفصل الثالث** على اجراءات البحث المتمثلة بالمنهج والمجتمع واداة البحث وتحليل عينة البحث البالغة ثلاثة نماذج، وضم **الفصل الرابع** النتائج ومناقشتها والاستنتاجات حيث كان من أبرز النتائج:

١. ان توظيفات الجانب الترفيهي لنماذج عينة البحث تتنوع بين توجه يعتمد على مزايا التداول المعاصر للوصول التقني الرقمي المعاصر، واخر يوظف النزعة البشرية للاستهلاك، فيظهر الجانب الترفيهي مع محاولة الانسان لاكتشاف امكانية التحاور مع كيان افتراضي رقمي يملك وعي فكري او عبر الاندماج بفضول تقصي حياة الواقع الافتراضي للأفراد على مواقع التواصل.

٢. تبين ان هيمنة الطابع الرقمي تتخذ العديد من الصور والأساليب في نطاق نماذج العينة، فقد يتخذ نسق يعتمد على تلاعب اتصالي تفاعلي ومترابط بهدف الاستمرار بالتواصل لجمع المعلومات والتفاعلات الاجتماعية مع بنية العمل للاندماج بسلوك اجتماعي متداول.

الكلمات المفتاحية: تصميم اجتماعي، هيمنة رقمية، إعادة انتاج، رسم رقمي.

اولاً: مشكلة البحث

تتطور مسالة تصميم المجتمعات والافراد مع التاريخ على اعتبارها استراتيجيات تستخدم وسائل العصر وظواهره في بناء استراتيجياتها، لتطرح نفسها بشكل مؤثر مع تقدم تكنولوجيا الاتصالات واندماجها بتكنولوجيا المعلومات وإمكانية تبادلها عبر الوسيط الاثيري الذي لا تحده حدود جغرافية ولا قانونية، فتتدفق المعلومات (السمع بصرية) الى الاخرين حاملة معها قيم وأفكار ورموز وانماط استهلاكية تتصف بانها تتخذ نمط مفاهيمي موحد، نمط مصمم لان يكون معيار عالمي يتجاوز ثوابت واخلاقيات المجتمعات المختلفة حول العالم ويتميز بكونه مساحة يتحرر فيها الافراد من قيودهم الاجتماعية والأخلاقية نحو بيئة مرنة توفر فيض لا حدود له من المعلومات الغير مقيدة قيمياً، لذا يصبح من الممكن ان يخترق وعي المجتمعات الثقافي بدفق فكري جديد يعمل على مسخ الثقافة الحالية بقصد استبدالها لاحقاً، على ان يُقدم هذا الدفق المعلوماتي بصورة ثقافة عالمية تعكس الصورة التي تمثل اخر ما توصلت له البشرية من الرفاهية، لاستقطاب حاجات البشر لها كصورة بديلة عن الواقع الذي يعيشونه، حيث تمنح الثورة المعلوماتية الاثيرية عامل الحسم في تحديد مصير العالم الان، دولة وافراداً ومجتمعات، باعتبارها شريان التعامل البشري في المرحلة المعاصرة، وعلى هذا الأساس تتشكل لدى الباحث عدة تساؤلات منها، متى يستعين الفن بالإمكانيات الرقمية في انجاز الاعمال الفنية؟ وما مميزات العمل الفني المنجز معية الوسيط الرقمي؟ وكيف يمكن للمنجز الفني الرقمي ان يكون له دور في إمكانية إعادة تصميم المجتمعات وافكارها الى حد ما؟ وستقودنا هذه التساؤلات الرئيسية لمشكلة البحث، والتي تتعلق في كشف الهيمنة الرقمية ويمكن حصرها في التساؤل الاتي: ما هي الهيمنة الرقمية وما دورها في التشكيل العالمي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمية البحث من كونه دراسة ثقافية جديدة تركز بحثها في جانب مهم يدرس دور الطابع الرقمي المعاصر وعلاقته بفن التشكيل، ودوره في إعادة تصميم أفكار المجتمعات وثقافتها في جوانب محددة، اما الحاجة للبحث فتتبين من خلال التوجيه لخلق رؤية عملية لتطوير أساليب انتاج الفن الموجه للتأثير في الاخر من خلال الوقوف على اهم العناصر التي يمكن ان تزيد من احتماليات تأثير الإنجاز الفني في المجتمعات المعاصرة.

ثالثاً: هدف البحث

الكشف عن هيمنة الطابع الرقمي على التشكيل العالمي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: مصورات في اعمال مختارة من فن التشكيل العالمي المعاصر

٢. الحدود الزمانية: (٢٠٠٢-٢٠١٩)

٣. الحدود المكانية: اوربا، أمريكا

خامساً: تحديد المصطلحات

١. **الهيمنة (لغة):** (هَيمَنَ) على كذا: سْيطر عليه وراَقبَه وحفِظه (م:٦، ص٦٧٥).

٢. **الهيمنة: (اصطلاحاً)**: هي قدرة مطلقة على الشّيء من كافّة جوانبه وبشتّى الوسائل بما يكفل تحقيق الغاية المشروعة، والهيمنة السياسية هي سيطرة الدُّول الكبرى على الدُّول الصُّغرى، وتوجيه قراراتها السِّياسيّة والاقتصاديّة في اتّجاه مصالحها الشَّخصيّة، وتكون أداة الضَّغط عليها ارتباط مصالحها أو قياداتها بها، أو تهديدها العسكريّ لها (م ٢، ص٢٣٨٧).

٣. **الهيمنة (اجرائي):** هي الامكانية على السيطرة والنفاذ لجميع تفاصيل المجتمعات والافراد والقدرة على الاندماج بسلوكياتهم وتكوينها بطريقة تسحب لتبني مفاهيم هذه النوع من السيطرة.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الرقمية وتطبيقاتها الحسية

ان أكثر ما يميز العالم المعاصر على مستوى التقدم العلمي والثقافي هو مستوى التعامل الرقمي فيه، حيث تتجذر بازدياد أساليب التعامل الرقمي في شتى مجالات الحياة ليشكل ثقافة حتمية للتطور وشرط أساسي لتقدم الأمم والمجتمعات، وما يميز فترة المعاصرة هي إمكانية الوصول وسهولة التعامل، الامر الذي يجعلها أداة ذات تأثير واضح في استراتيجيات التصميم الاجتماعي الان، فعلى اختلاف نماذج وسائل التأثير الثقافي السابقة في المجتمعات، تتبين فاعلية الطابع الرقمي الأتصالي في كونه يُضخم ويزيد من إمكانات هذه الوسائل وما تقدمه من رموز من خلال إمكانية الايصال اللامحدودة التي تقدمها ثورة التبادل المعلوماتي في القرن الحادي والعشرين، وهي ثورة تكنولوجية تعتمد على الاتصالات والمعلومات وامكاناتها المرئية، حيث وصلت تقنيات الاتصال الى مرحلة انها متوفرة للجميع في أي وقت و أي مكان، فضلا عن تطور الصناعات الالكترونية التي منحت فرصة لكل انسان بان يحمل جهاز محمول يختصر العالم فيه، وهذه التقنيات فتحت الباب لإمكانية تبادل معلوماتي واسع بين الافراد داخل هذه البيئة الرقمية، وهكذا لم تعد هناك حدود تمنع هذا الوحدة الاتصالية التي تتيح حرية تبادل كل شيء بدون رقيب أخلاقي او قيمي. ان مسالة ادلجة الثقافة في عصر التبادل الرقمي الذي يغطي جميع بقاع الأرض، أصبحت امر يسير ويمكن تحديد مدى فاعليته بقياس مدى تأثير تقنية العصر الاتصالية والالكترونية في جميع نشاطات البشرية، ولفاعلية التغذية الثقافية في تغيير المجتمعات وتوحيد اذواقها ثم سلوكياتها، فهي أداة لتصميم المجتمعات بعيداً عن وسائل التغيير والهيمنة القسرية التي اعتادت الإنسانية عليها، اذ (**ان ثمة جهوداً خارقة تبذل لكي يتخذ العالم صورة واحدة، ولاريب في ان المحصلة النهائية لمثل هذا التطورستكون، في المجال الثقافي**) (م ٨،ص٤٤)، وهذا المجال هو الوسيلة الجوهرية للتوحيد الاجتماعي والتعامل الثقافي في عالمنا المعاش يجري عبر نافذة يتوحد العالم اجمع في التعامل معها، فالثورة الرقمية واحدة من أكثر الثورات نفاذاً واذهالاً، اذ لم تغير أي تقنية الى هذه الدرجة الطريقة التي تظهر لنا بها الكائنات والاشياء بوصفها ظواهر، حتى بزوغ الظاهرة الرقمية، والصدمة الادراكية التي احدثتها الثورة الرقمية تكبر باستمرار، حيث ان واجهات الحاسوب المتصلة بالشبكة في النسق الرقمي، محطاتنا، وهواتفنا الذكية، ولوحاتنا الرقمية،

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وبصورة عامة كل اشيائنا المتصلة، هي الأجهزة التي يتمظهر من خلالها الوجود الجديد لحقبتنا، أي المعدات الظاهراتية التقنية الجديدة التي يظهر لنا بها عالم اليوم، حيث غيرت بصورة عميقة طريقة كينونتنا في العالم، فارضة شكلاً جديداً ينزلق فيه ادراكنا، منشئة بيئة ادراكية جديدة او عالماً خاصاً (م ٤،ص١٣٧-١٣٨)، لتشكل ثقافة معاصرة وهي ثقافة (الشاشة)، فخلافاً للسابق لم تعد الكلمة المقروءة او المسموعة بذلك التأثير الذي ينافس إمكانية وقابلية (التغذية البصرية) التي تنتقل عبر تكنولوجيا رقمية تقدمها بأبهى شكل يأسر حواس الانسان وعلى رأسها البصر، فالثقافة التي تنتقل عبر وسيط صوري (ثابت او متحرك) تملك مدى إيصال اعمق، لأنها ببساطة تتجاوز العديد من الحواجز التي قد تمنع سابقاتها على النطاق المحلي والعالمي، كمستوى الوعي الثقافي للأفراد وتعددية الهوية اللغوية المنطوقة في العالم، حيث (**أصبحت الصورة تمثل المصدر الأقوى لتشكيل الوعي والذوق والوجدان، عبر إمكاناتها الفاعلة في انتاج وصناعة القيم والرموز، والمادة الثقافية الأساس التي يجري تسويقها على أوسع نطاق عالمي، في تجاوز واضح لأية حدود**) (م٣ ، ص٥٠)، فضلا عن ان فاعلية ادراك المنتهات البصرية تشكل الغالبية العظمى من مجموع المدخلات الحسية التي يتعرض لها الانسان المعاصر بشكل خاص في عصر التقنية الرقمية الان، فحسب دراسة عالم التربية (**جيروم برونر**) حول التفكير والتربية، تبين ان الافراد يتذكرون ١٠٪ فقط مما يسمعونه و٣٠٪ فقط مما يقرأونه، في حين يصل ما يتذكرونه من بين ما يرونه او يقومون به ٨٠٪، و٩٠٪ من مدخلات الانسان الحسية هي مدخلات بصرية، إضافة الى انها ميزة تغذي رغبة الانسان البصرية التي تحيل العقل بعيدا عن الاهتمامات الروحية، حيث تجد شهوة الاعين ضالتها في المحتوى البصري بجميع انواعه (الجميل والقبيح) من اجل لذة الاكتشاف والمعرفة (**م ٥، ص٦**)، وهكذا يتبين ان توجه العالم الى التسطيح الفكري انما تَولد نتيجة لعوامل تغيير اجتماعي تغذت على تطور مفاهيم وأفكار البشرية حول جدلية التحرر او الخضوع، بيد ان هذه الأفكار تتوجه للتنازل عن كل محاولة للاقتراب من اكتشاف الحقيقة، لصالح محاولة خلق بدائل عديدة لا تخضع لمعيار، انطلاقا من مبدأ ان الانسان يخلق المعايير باستمرار تلبيه لرغباته وشهوته، اذ ان هذه التحرر لا يعتنق الانسان بقدر ما يجمعه مع الاخرين في السعي خلف هذا الطابع في كتلة واحدة منصهرة او يراد لها ان تنصهر في فكر واحد وثقافة واحدة وأنموذج للتمثل يسعى الجميع خلفه (نجوم الرياضة والتلفاز على سبيل المثال) ، فيشترك الجميع بمواصفات واحدة، او حتى على اقل حد، ستنجح هذه التوجهات الفكرية على زرع مبادئ وقيم تحاكي مبادئ النموذج الليبرالي لغرض خلق ثقافة ترضي الجميع وتضمن استمرار انسيابية هذه الأفكار واستراتيجيات العمل بها بعد ان تكون قد ضمنت الأرضية لذلك عبر تسخير وسائط العصر الرقمي التي تشير كل مميزاته الى قدراته الهائلة على التأثير في وعي البشرية.ان خلاصة الفكر الذي وصلت له البشرية في عصر العولمة ليس في اغلبه هو خلاصة تحول مفاهيمي تم تصميمه بالفعل، بل هو الى جانب ذلك، نتيجة مرحلة تطور تاريخية تمر بها الحضارات الإنسانية، بيد ان محور الطرح الان يناقش الظواهر التي تعمل بها استراتيجيات التصميم الاجتماعي وتحاول تسخيرها في الاستراتيجية لأهميتها، اذ تشكل هذه الظواهر أساس بزوغ الأزمنة الحديثة، حسب تعبير (**هيدغر**) الذي يحاول في دراسته للتقنية والوجود أي يعزو ان للأزمنة الحديثة ظواهر أساسية تشترط وجودها لتتحقق: الظاهرة الأولى (**العلم**) وتكمن في ماهية العالم وهي البحث، وسيرورته الأساسية في وجود فسحة تكون بمثابة حقل للتقصي والتمحيص، الظاهرة الثانية (**التقنية الميكانيكية**) وهي تحويل مستقل عن العلم، وهي استمرارية واضحة لماهية التقنية الحديثة التي تتطابق مع ماهية الميتافيزيقا في شكلها الحديث، الظاهرة الثالثة (**الفن**) وسيرورة دخوله افق الاستطيقا وتحوله لموضوع التجربة المُعاشة، ليتحول الى تعبير عن الحياة الإنسانية، الظاهرة الرابعة (**التأويل الثقافي**) وهي تحقيق القيم السامية بواسطة العناية المخصصة للمصالح العليا للإنسان، الظاهرة الخامسة (**الانسلاخ عن المقدسات واستبعادها**) وهي حالة الفراغ تجاه المقدس المتعالي عموماً (**م ٧، ص١٣٧-١٤١**)، واستراتيجيات التصميم الاجتماعي قد عملت بالفعل على تسخير هذه الظواهر وتفعيلها لتحقيق هدف التغيير الاجتماعي، من حيث تسخير (الثقافة) ومسخها لزرع قيم ومعايير جديدة تدفع الى (الانسلاخ عن المقدسات) التي نشأت عليها المجتمعات، بتوظيف وسائل العصر العلمية (التقنية) والجمالية (الفنية)، فنجد تقنيات العصر الرقمية تمنح هذه الامكانية في الوصول والهيمنة على المجتمعات لمن يستطيع السيطرة عليها وتوجيهها لتحقيق ما يراد منها ان تبلغه، حيث (**ان التقنية سلبت من الانسان انسانيته، وتركت اغلبية الحكم لقانون الغاب، لأنها هيأت له جميع الميادين وجعلته يهيمن على من يريد، ومتى يحب هو ذلك**) (م ١، ص١٢٩)، وما تمتاز به تقنية العالم الرقمية في كونها تقنية تنفذ الى البشر كحاجة او ضرورة للاندماج الاجتماعي، حيث صُممت هذه البيئة لتحسين مستوى البشرية، لذا فهي سهلة الاستخدام، قوية التأثير، والانسان في عصر هيمنة التقنية كحاجة ملحة للوجود، يصبح عبداً لتعاملاته اليومية ومنتوجاتها، فيفقد حريته كعنصر منتج او مستهلك داخل هذه المنظومة الاجتماعية، فضلا عن ان ثقافته تمحى في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها او تميز، نتيجة عوامل التقنية الحديثة كظرف ضروري للثقافة الجماعية، وهذه التغييرات الثورية في التقنية لها تأثير في العديد من النواحي، من اهمها الاجتماعية والثقافية،

والحاجة الى التقنية تعني وجود تغييرات سريعة وجوهرية في علاقة الانسان بعالمه الذي يعيش فيه (**فالتحول التكنولوجي اذن هو في الوقت نفسه تحول سياسي، ولكن التغير السياسي لا يمكن ان يصبح بدوره تغيراً اجتماعياً ونوعياً الا بمقدار ما يغير اتجاه التقدم التقني، أي بمقدار ما يطور تكنولوجيا جديدة. وذلك ان التكنولوجيا القائمة أصبحت أداة لسياسة تدميرية**) (م ١٠، ص٢٤٠) ، اذ تشير المفاهيم المرتبطة بالتكنولوجيا الى حقيقة وعي الانسان في غياب المعيار الأخلاقي والقيم الإنسانية، لأنه حقل يهتم بالعلوم التي تفتقر الى التوازن بينها وبين الاهتمام بالجانب الإنساني، فحقل البحث العلمي لا يستطيع توظيف جهد للتفكير بالأوضاع الإنسانية والقيم الأخلاقية ككل، لان النظرة التجريبية المباشرة والضيقة في حدود استخلاص النتائج تغلب عليه، وفي خضم عالم الوسائط الرقمية يمكن للتقنية ان تزيد من ضعف الانسان كما من قوته، على المستوى الحاضر قد يكون الانسان محدود الادراك من أي وقت مضى إزاء عالمة الافتراضي الجديد.

المبحث الثاني: الاتصال الرقمي ومعطيات الانجاز الفني

ان طابع التقانة الرقمية للبيئة التواصلية في العالم الان قد أثرت بالفعل على الانسان، حيث تأقلم الى حد ما للوصول الى حالة من التقبل الفكري للمقولب والجاهز، وأصبح يفكر أكثر في القيم التي جلبتها له وسائل عصره المُستحدثة، حيث ان كمية التبادل الثقافي بشكل عام، والموجهة بشكل خاص، تعمل على تحريك المفاهيم الفكرية للأفراد باتجاه (تطوير او خلخلة)، وفي حالة الخلخلة فان استراتيجيات تصميم المجتمعات تستهدف اختراق ثقافات الاخرين ومحاولة استبدال الوعي الفكري الثقافي لديهم، ويتم بذلك بتسخير التقنيات المعاصرة في توجيه هذا الاستبدال وخلق قيم بديلة تلائم اهداف استراتيجيات التصميم الاجتماعي القائمة، اذ(**باتت تقانة المعلومات أداة رئيسة للفعل السياسي/ العقيدي الموجه نحو السيطرة والتوجيه الإعلامي والتربوي، ولا نعتقد ان احداً يستطيع انكار التأثير الواضح في نظام القيم، وتشكيل رؤية الفرد نظراً لما احدثته، وسوف تحدثه، من متغيرات حادة في أنماط السلوك والمعايير**) (م٣ ، ص٤٤) ، حيث تُزرع مفاهيم قيمية تدلل الى ان استبدال الوعي السابق يكمن في كونه لا يملك القدرة على مواجهة الثقافة الجديدة لما تتميز به من تقدم وتطور، من ثم فان العيش في ظل المفاهيم السابقة سيشعرهم بالدونية والنقص، لذا سيتقبلون مفاهيم الثقافة البديلة، لاجتياز حاجز العزلة للاندماج مع ثقافة العصر الجديدة، وهي ثقافة ولارتباطها بتقنيات العصر التكنولوجية فأنها ترتبط بشكل او باخر بالتعامل مع الوسيط السمعبصري لتقديم هذه الثقافة بأسلوب يداعب رغبات الجماهير، للسيطرة على الادراك وتكييف المنطق ليتماشى مع رسالة الاستراتيجية وتشويش نظام القيم، وتنميط الذوق وقولبة السلوك الاجتماعي.ما يميز نجاح هذا التغيير الاجتماعي المتعالق بعناصر الترفيه والتشتيت الاستهلاكي في عصر تقنية المعلومات الرقمية، هو ارتباطها بظاهرة سلوك البشر الطبيعية في الركون الى تحقيق الراحة والرفاهية، وهي طبيعة نمطية يشترك فيها اغلب البشر باعتبار (**انها المنافسة بين الشاق والسهل، بين البطيء والسريع، بين المعقد والبسيط، فكل اول من هذه الأزواج يرتبط بنتاج ثقافي يدعو للأعجاب والإكبار، اما كل ثان من هذه الأزواج فانه يتلاءم مع لهونا وتعبنا وخمولنا**) (م٨ ، ص٤١)، وهذا الركون الى السهل البسيط، يتوافق مع مفاهيم التسطيح الفكري الذي توجه له استراتيجيات التغيير الاجتماعي، بعيداً عن فسحة التفكير العميق لطبيعة ومضامين التغذية الثقافية المؤدلجة التي يتعرض لها البشر، وهكذا فان الثقافة الاتصالية الان تقدم بأسلوب سريع وسهل الوصول اليه رقمياً، وسيكون تقبل أفكار هذه الثقافة امر يسير لا يلقى تشكيك او اعتراض، لان تقديم هذه الثقافة يرتبط بتحفيز سيكولوجي لطبيعة البشر في البحث عن أسباب الرفاهية التي لا تتقيد بمنظومة تحد من أسلوب التعبير والسلوكيات المتحررة عن القيم داخل هذه المساحة الترفيهية.تبرز أهمية الطابع الرقمي في عصر الاتصال والتواصل للعالم الان في كونه يملك خصوصية سيطرة على المجتمعات بأسلوب يتماشى مع استراتيجيات التصميم الاجتماعي في تغيير تلك المجتمعات وقولبة أسلوب حياتها، بطريقة لا يمكن الإشارة لها بانها استراتيجيات تغيير قسرية، وكما يشير (**ماركوز**) في بحثه عن التقنية المعاصرة ودورها في (**الاخضاع المكثف للأفراد ووضعه تحت الجهاز الهائل للإنتاج والتوزيع، وفي نزع خصوصية أوقات الفراغ واخيراً في الانصهار الغير قابل للتمايز تقريباً بين العمل الاجتماعي البناء والمدمر**) (م ١١، ص٤٦)، على ان هذه السيطرة التي تتعرض لها المجتمعات من هيمنة الطابع الأتصالي الرقمي الذي يستهلك افرادها في طريقة معيشة منمذجة باتجاه واحد، هي سيطرة تذوب في وعي المجتمعات والافراد لتصبح ذات شرعية تُسوغ لها القبول بشكل مطلق يُهيمن على إرادة البشر في الحاجة والخضوع لها، حيث يستحيل تقريباً ان يكون الانسان مستقلاً، لهذا فان خاصية السيطرة التي تلقى قبولاً مجتمعياً لارتباطها بأسباب الراحة امام الحياة، تصبح بيئة خصبة لتطبيقات يمكن من خلالها تصميم سلوكيات المجتمع باتجاه نمطية تغوي على الاستسلام لفكرة عالم تقود التكنولوجيا كافة التعاملات الاجتماعية فيه كأسلوب حياة جديد، اذ (**تتجلى الطبيعة المدركة علمياً والمتغلب عليها من جديد في آلة الإنتاج والتدمير التقنيين، التي تحفظ حياة الافراد وتحسنها، كما تخضعهم في الوقت ذاته الى اسياد الآلة**) (م ١١، ص٤٩)، بمعنى ان تقنية العالم الرقمية وجدت لتكون حاجة غير قابلة للتنازل عنها، ولا يمكن ان تُستبدل، لذا يمكن أن

تصبح وسيلة تصميم واسعة التأثير تخضع من يستخدمها الى نمطية سيطرة موضوعة بعناية من قبل الاخر، الذي يستهدف بالنهاية الى توحيد فكري يمكن من خلاله قيادة وعي الانسان وتصميم سلوكه وارادته للاندماج مع ما يتم توجيهه اليه، لا بقبول قسري، انما بفعل سلطة الاجماع التكنولوجي الموجه وفعاليته الساحقة على الوعي العام. في خضم دورة الحياة التي تعيش فيها البشرية في مرحلة المعاصرة التزم الانسان التعامل مع حضارة تتجدد ظواهرها باستمرار، مع معطيات فكرية يتوحد فيها الجميع في استقبال ثقافة مُنَمَّطَة، حيث ان ما يميز هذه الثقافة هو سهولة التعامل معها وسهولة تقبلها واستهلاكها، ففي ظل تقدم التكنولوجيا الرقمية يصبح متاحاً ان يتعرف الجميع على كل ما هو جديد حول العالم بتقنيات مختلفة (سهولة معرفة كل شيء)، وعلى هذا المنوال فان تعامل البشر مع معطيات هذا العصر المتغيرة باستمرار سيعمل على تغيير الطريقة التي يرى فيها الافراد العالم، من ثم يكون هذا التحول في الرؤية متأتي من تغير في طريقة التفكير ينتج عنها تغير سلوكي يتماهى مع الوقت ليتلاءم مع مجموع هذه الظواهر التي جرت ولا تزال تجري، لذا فان هذه التعددية في التغير السلوكي للأفراد قد تمحي معها كل قيم واخلاقيات سابقة كانت توحد فهم البشر للحقيقة المُطلقة، بل أصبحت الحقيقة في دورة الحياة الرقمية المعاصرة (ثقافة الشاشة) حقيقة بلا أساس مادي وتعتمد على الخيال كبديل. فلا توجد حقيقة واحدة لفهم الشيء انما مجموعة حقائق متغيرة باستمرار، وقابلة للإنكار وبشكل يستمد قوته من ثقافة العصر المتحررة من كل شيء، وهكذا فان الأساس القيمي للمجتمعات المعاصرة قد أصابها ضعف فعلي جراء هذه التغيرات السريعة في بنى الحياة الاجتماعية، وتحديداً من هذا الصدع يصبح جلياً إمكانية توظيف استراتيجية تفرض قيم بديلة، يمكن من خلالها خلق نوع من التوازن في هذا العالم، او خلافا لذلك، تستخدم هذه الظاهرة في توجيه السلوك بكيفية من شانها تحقيق مجموعة اهداف بأساليب متعددة لصالح من قام بهذا التوجيه، اذ (**ان التحكم في الجماهير هو من افضل أنواع التحكم التي يمكن الحصول عليها، واستخدام تقنيات محددة لتكييف المو اقف العامة وإعادة تشكيلها يعد مجالا خصباً مفتوحاً امام أولئك الذين يدركون الطريقة، ولهذا نجد ان هندسة سلوك الجماهير هي أمر مُحبب للحكومات المُتسلطة والمؤسسات التي تتلهف الى جني ارباح طائلة على حساب الافراد**) (م١٢ ، ص٨١)، ولعل اشد ما يميز ثقافة المرحلة المعاصرة منذ مطلع القرن الحادي والعشرين، هو انها ثقافة تعتمد على اللغة البصرية بامتياز، كلغة عالمية يفهمها الانسان باختلاف مرجعياته اللغوية وثقافته المحلية، وفي ظل ما يشهده العالم من استمرار الثورة التكنولوجية الرقمية بشكل لم يسبق لها مثيل من حيث الاعتماد على الصورة بمختلف اشكالها واساليبها لهندسة ولتنسيق العقل البشري وإعادة تنظيم أولويات الوعي في التعامل مع معطيات الواقع، من خلال النفاذ الى استراتيجية تعيد صياغة أدوات التفكير لمجموع الافراد والمجتمعات، فيعاد تكوين خبرات البشر الخاصة لتماهي اسلوب المعيشة المعاصر، من ثم خلق مفاهيم جديدة تقود الفكر، اذ ان ثقافة المعاصرة تتمحور حول تفعيل دور التفكير البصري وتغليبه على باقي أنماط التفكير، أي بالاعتماد على التفكير بالجانب الحسي البصري بعيداً عن التفكير المجرد.مع تقدم التكنولوجيا الرقمية أصبحت الصورة والاشكال النابعة منها تمثل جانب مهم في المجالات والتجارب العلمية وتوصيل الأفكار، أي ان العالم تحول باتجاه الوسائل البصرية لتمثيل المعرفة وما يرتبط بها، ليس إلا لإدراك مدى فاعليتها في تمثيل الواقع من ثم تجاوزه واستبداله لاحقاً، وقد تزايد ذلك الى حد كبير مع تزايد أهمية استخدام الميديا الرقمية كشكل من اشكال تقديم المعلومات، وعلى حد تعبير (**بودريار**) حول ان الصورة أصبحت بديلا للواقع واشد وقعاً منه، للحد الذي أصبحت فيه لا تمثل أصلاً، انما هي واقع جديد قائم بذاته، فـ (**نحن نعيش في ثقافة تسودها تلك الشاشات الوامضة... والتي تتحكم فيها الصور غير ذات الأصل المحدد**) (م ٥، ص٣١)، وواقع هيمنة الصورة هنا انما واقع يتم استخدامه الى حد ما في إعادة صياغة المفاهيم بشكل موجه، بهدف خلق واقع بديل يصبح كل شيء فيه متاح، واقع بلا اصل ولا يحكمه محددات قيمية او اصل ثابت، والواقع الجديد واقع آسر وجذاب يصبح بدوره محط اعجاب وغاية، فتصبح حقيقة العصر باتجاه فصل الصورة عن الشيء والنسخة عن الأصل، وذلك الوهم هو تحديدا ما يتم تغذية المجتمعات به ليصبحوا خاضعين، الى حد ما، وهو وهم يتأسس على مجموع الحقائق الجديدة (الزائفة) التي يستهلكها البشر، ويرى الباحث ان هذا الخضوع الاجتماعي بالحقيقة نابع من القناعة بمفاهيم عديدة تتمحور حول فكرة الانسلاخ عن الأصل، كمبرر يغذي الذات لتتغير وتعبر عنه كتمثيل لها بعيدا عن الخضوع لثوابت تحد من حريتها (حسب المفاهيم الذي تروج لها الحياة المعاصرة)، لتتبين أهمية ان الصورة المُنسقة فعلاً هي أداة تصميم اجتماعية بامتياز، يمكن بها إعادة تصميم النسق السلوكي للأفراد، عبر تغذيتهم بثقافة بصرية منمقة زائفة، تعمل على تشتيت الوعي وابعاده عن منطقة التصفية المعرفية ومساحة نقد الأشياء قبل تقبلها، فالزائف يشكل الذوق الان، ويدعم نفسه، وذلك بالعمل عمداً على اختفاء إمكانية الرجوع الى ما هو اصيل، فالحقيقي نفسه يعاد انتاجه باستمرار لجعله يشبه الزائف.

مؤشرات الإطار النظري

١.ان مسالة ادلجة الثقافة في عصر التبادل الرقمي اصبحت امر يسير في جميع نشاطات البشرية، بعيدا عن وسائل الهيمنة القسرية.

٢. الثقافة التي تنتقل عبر وسيط صوري متحرك يملك مدى إيصال أعمق، لامتيازه ببساطة التداول التي تتجاوز حواجز النطاق المحلي والعالمي من حيث مستوى الوعي الثقافي وتعددية الهوية اللغوية.

٣.ما يميز نجاح الهيمنة المتعلقة بعناصر الترفيه والتشتيت الاستهلاكي في عصر تقنية المعلومات الرقمية، هو ارتباطها بظاهرة سلوك البشر الطبيعية في الركون الى تحقيق الراحة والرفاهية، وهي طبيعة نمطية يشترك فيها اغلب البشر.

٤.ما يميز ثقافة المرحلة المعاصرة منذ مطلع القرن الحادي والعشرين، هو انها ثقافة تعتمد على اللغة البصرية بامتياز، وفي ظل ما يشهده العالم من استمرار الثورة التكنولوجية الرقمية بشكل لم يسبق لها مثيل من حيث الاعتماد على الصورة بمختلف اشكالها واساليبها لتنسيق العقل البشري وإعادة تنظيم أولويات الوعي في التعامل مع معطيات الواقع.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينة البحث

تحدد إطار مجتمع البحث حوالي (٢٠) منجزاً فنياً، اطلع عليها الباحث من مجموعة من المصورات المنشورة على مواقع التواصل الاجتماعي وشبكة الانترنت، واختار منها الباحث (٣) نماذج كعينة بحث وبطريقة قصدية.

اداة البحث: مؤشرات الإطار النظري.

منهج البحث: الوصفي التحليلي

تحليل نماذج العينة

الانموذج -١-

(العميلة روبي، الفنانة ليان هيرشمان، ٢٠٠٢)

الانموذج -١- (العميلة روبي، الفنانة ليان هيرشمان، ٢٠٠٢)

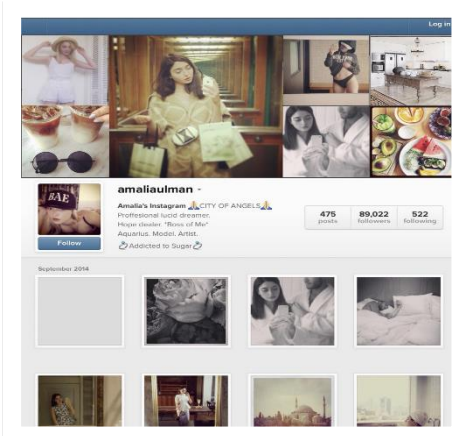
يتكون العمل الفني من تجهيز يحتوي على شاشة يقابلها منضدة رمادية تحمل لوحة مفاتيح (keyboard) ترتبط بكومبيوتر يحتوي على برنامج ذكاء اصطناعي مستقل مرتبط بالأنترنت يمكنه التفاعل مع المستخدم الذي يدخل الأوامر عن طريق لوحة المفاتيح، طبيعة هذه البرنامج هو كيان افتراضي يسمى (روبي) يملك القدرة على الاستجابة لأسئلة المستخدم وخلق حوار تفاعلي فوري ومترابط، الى جانب منضدة الكومبيوتر يوجد منضدة طويلة تحتوي على ثمانية مجلدات تحتوي أرشيف ورقي لمحادثات روبي مع المستخدمين منذ اطلاق (روبي) كموقع على شبكة الانترنت سنة (١٩٩٨) وحتى (٢٠٠٢)، وصنفت هذه المجلدات وفق العلامات الدلالية المتكررة مثل (الاقتصاد، الاحلام، النسوية، الانسان، الفلسفة، السياسة، الجنس، التكنولوجيا)، ويذكر ان منذ اطلاق برنامج (روبي) على شبكة الانترنت وهو مستمر بالتعلم من جميع المستخدمين لتشكيل قاعدة بيانات واسعة تحتوي جميع الحوارات والمعلومات المحتملة، يضاف الى ذلك فأن واجهة هذا البرنامج تحتوي على مربعي للحوار الكتابي لـ(روبي) واخر للمستخدم، الى جانبها رسم تفاعلي لوجه امرأة مع بيانات أخرى. يتأسس تركيب العمل الفني على فكرة خلق مساحة افتراضية تستوعب لقاء كيانين، أحدهما افتراضي والأخر عضوي، والفكرة هنا هي انشاء جلسة دردشة بين الكيان الافتراضي (روبي) وبين المتلقي، للخوض في حوار كتابي يفسح المجال لفضاء واسع من التفرعات والاحتمالات التي يمكن للكيان الافتراضي ان يتجاوب معه وبشكل مترابط يتميز بالقدرة على تذكر تسلسل الحوار بالاعتماد على قاعدة بيانات اكتسبها الكيان من مجموعة التجارب التي خاضها مجتمع المتلقين في الدردشة والمناقشة مع الكيان (روبي)، حيث تتميز بقدرتها العالية على الحوار باستخدام مهارات لغوية منطقية ومجازية تستوعب دلالات كثيرة تتلاءم مع طريقة سير الدردشة القائمة مع المتلقي، بالتالي تكوين خطاب داخل

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اللاشعور ذا بنية لغوية تأخذ اتجاها واضحا في الصياغة الأدبية للحوار، حيث يؤدي الحوار لاشعورياً الى تكوين لغة بنائية رمزية تنسحب على خبرات المتلقي وذكرياته ونمط الحياة والمفردات الخاصة به، انطلاقا من مفهوم ان اللغة مفتاح الظاهرة اللاشعورية، اعتمادا على الاستدلال بصياغة الدال والمدلول، التي تتشكل بمفردات اللغة القائمة في الحوار بين (روبي) والمتلقي، حيث تتشكل سلسلة من الانساق اللغوية الخام لتشكيل مدلولات عائمة متنقلة تسعى للبحث عن مغزى او دلالة واضحة لدال ما، وفي خضم ذلك تتكون علاقة بين الدال والمدلول ليحدث شيء جديد حيث ستتكون دلالة جديدة تخرج من حيز الوجود، وطالما ان المناقشة جارية والكلمات تستمر بالظهور على الشاشة فهي دلالات تنتمي الى ترتيب رمزي وسلسلة الدلالة، حيث يبدو من الواضح ان الدردشة هي نوع من السلسلة الدالة على اعتبار ان الكيان (روبي) تتطور باستمرار وتزيد من قاعدة معارفها وتنتقي مشاعرها اثناء تفاعلها مع المتلقين خلال الدردشة، من ثم يمكن الافتراض ان مهاراتها اللغوية ستصبح اكثر تعقيداً بمرور الوقت، وذلك بلا شك سيفتح الباب امام إمكانيات جديدة، وهنا يكمن البعد الافتراضي والحقيقي للخطاب الرمزي على اعتباره جمالية جديدة تحاول بيئة العمل الفني افتراضها في الواقع.يعتمد العمل الفني على إعادة تفعيل الوسيط الرقمي للتواصل الكتابي بطريقة إبداعية تسمح لخيال المتلقي للانطلاق بحرية لمحاورة كيان ذكي يحاكي قدرات الانسان الفكرية، على ان هذا التواصل لا يترتب عليه أي عواقب اجتماعية كالتي في التواصل الإنساني المتبادل، لذا فان فكرة التحاور مع ذكاء اصطناعي فكرة تشابه تلك التجارب المتاحة في الخيال حيث كل شيء متاح من أفكار وسلوك وتعبير لغوي، وهي تجربة مبكرة لتجارب مستقبلية تعتمد الواقع الافتراضي كوسيلة تجريب وتطوير وتسلية على مستوى العالم، اذ يتيح الوسيط الرقمي للعالم الافتراضي إمكانيات واسعة للتجريب وطرح الافتراضات وخلق التجارب الإنسانية الجديدة والمساعدة على نشرها وتطبيقها على اكبر عينة من المجتمع، وبطريقة تتجاوز حاجز الزمان والمكان على اعتبار ان عالم الاثير الرقمي اصبح اليوم يشكل بنية اجتماعية لها حضورها وسلطتها على البشر من حيث الارتباط بها والحاجة لها على جميع المستويات، من ثم اصبح هذا الوسيط يمتلك صفات جمالية وخصائص تركيبية تميزه وتخلق له هوية تسمح للأخر تقمصها والاندماج معها ومحاولة التأثير فيها والتأثر بها.

الانموذج -٢-
(الامتيازوالكمال، الفنانة اماليا اولمان، ٢٠١٥)

العمل الفني هو فن أداء استمر لمدة ثلاثة أشهر على شبكة الانترنت من خلال حساب كونته الفنانة على منصة موقع التواصل الاجتماعي (انستكرام)، وهو أداء مبني على تسلسل مُمنهج لنشر صور مختلفة المحتوى منها (صور شخصية للوجه والجسم-selfe-، وجبات طعام، زهور، ملابس داخلية، ديكورات داخلية) على شكل توثيق يومي لأحداث ونشاطات شخصية، وكان خط تسلسل نشر المحتوى الصوري يبدأ من البسيط بشكل لطيف وصولا الى البذخ والجموح.تتبنى الفنانة في أدائها على الانترنت تمثيل شخصية مفترضة تتقمص دورها في الحياة الواقعية وتقدم لجمهورها احداث تطور هذه الشخصية بشكل يومي، قدمت الممثلة مفهوم حياة المرأة في سعيها للكمال وفق المفهوم المتداول على مواقع التواصل الاجتماعي في الحياة المعاصرة، حيث تقدم الفنانة ادائها وفق صور تعرض تغيرات الشخصية السلوكية وفق تجاربها على ثلاث مراحل، الفتاة البريئة او العفوية (شخصية متفائلة)، الفتاة المثيرة المُتطلبة (شخصية متذبذبة نفسياً)، الفتاة الناجية من تجارب الحياة (شخصية مستقرة)، وتقدم هذه المراحل وفق صور ترتبط برمزيات متداولة عن مظاهر النساء الأكثر شيوعاً على الانترنت، من خلال التعبير بلغة جسد الفنانة واشيائها المنقولة صورياً وبشكل يماثل الواقع وبأسلوب النشر على مواقع التواصل، اذ تنقل هذه الصور تسجيل لحظة ترتبط بخبرة تمر بها الشخصية وتقدم العديد من الافكار التي ترتبط بمفهوم الكمال، ويقدم هذا المفهوم بشكل مراحل يكشف مقدار التحول للكيان البشري وبمقدار ارتباط هذا التحول بالمظاهر المعاصرة، حيث تتبنى الفنانة سرد قصة شخصيتها المفترضة وفق احداث محورية تبرر لنقاط التحول السلوكية في حياة الشخصية، هذه الاحداث توثقها الشخصية بنفسها عبر استخدام الصور والفيديوهات المنشورة كومضات تسجل سير الاحداث، هذه التوثيقات تؤرشف لحظات تعبير تمر بها الذات البشرية والتي تكون فيها الصور هي المنفذ الوحيد للتعبير، من ثم فأن تقديم



الانموذج -٢- (الامتياز والكمال، الفنانة اماليا اولمان، ٢٠١٥)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

صيغة الأداء الفني عبر وسائل التواصل الاجتماعي يعيد توازن قوة صنع الصورة، من خلال استعراض جمالية الحياة اليومية في وسائل التواصل الاجتماعي باعتبارها وسيط نشر ذاتي يكشف الكثير من الحقائق بمعزل عن سلطة صناعة الصورة المعتاد في وسائل الاعلام.كما واتاحت تقنيات التواصل الاجتماعية في عصر التقنيات الرقمية الفرصة لتجريب الأفكار ودراسة فاعلياتها على المجتمع على اعتبار ان هذه البيئة متاحة للجميع دون شروط، وساعد على ذلك التقارب الاجتماعي في هذه المساحة والذي لا تحده حدود زمكانية او ثقافية، اذ تكشف ثقافة التواصل في العصر الحالي عن نمط يوحد النموذج المتداول في الاشهار من حيث المفاهيم والأفكار وبطريقة يكتسب فيها منهجية تتجدد باستمرار وبشكل يتجاوز الثوابت الاجتماعية، فلأداء هنا لا يوجه لنخبة ثقافية ولا يتطلب المرور بمنهجية دعائية ترتبط بمؤسسات راعية، انما يوجه بشكل مباشر الى الجمهور وبصياغة تمثيلية تحاكي سيناريو الهالة الثقافية والشعبية التي ترافق عملية اشهار التجارب الفنية بشكلها المعتاد، من ثم فأن صميم العمل الفني يتحسس العلاقة بين الهوية الإنسانية ووجدوها التي تتحدد بطبيعة البقاء متصلا بشبكات الانترنت او لا.

الانموذج -٣-

(الموناليزا وفنسنت فان كوخ، انتايتل سايف، ٢٠١٩)

يمثل العمل صورة لشخصيتين (رجل وامرأة) واقفين بشكل جانبي وتحتضن المرأة الرجل من الخلف، يبدو جليا ان رأس الرجل منقول عن لوحة (موديل شخصي، ١٨٨٩) للفنان (فان كوخ) بينما رأس المرأة فقد تم فيه استعارة وجه المرأة من لوحة (الموناليزا، ١٥٠٣) للفنان (ليوناردو دافنتشي)، لكن استبدلت تسريحة شعرها بتسريحة شعر معاصرة، في الخلفية تظهر طبيعة خضراء بأسلوب تلوين فان كوخ.يطرح العمل الفني فكرة إعادة تصور مشاهدة الاعمال الفنية العالمية التي تمتلك وقع تاريخي وبرؤية مختلفة يخرج فيها المتلقي عن التصور الدارج في تلقيه لهذه الاعمال الفنية ، حيث يجتمع في العمل الفني أشهر اعمال دافنشي من عصر النهضة وكذلك في تجارب فنان بارز لرسمه لذاته في الفن التعبيري، اذ يستعير الفنان الوجوه من الاعمال القديمة ليعيد توظيفها في بيئة معاصرة من خلال معالجتها وتركيبها على أجساد تلبس ملابس معاصرة وبشكل يحاكي أسلوب التقاط الصور لأزواج في وقفات تبين المحبة المتبادلة بينهما، من ثم يترك هذا المشهد المتلقي في حالة من افتراض يضع فيها تصور جديد لشخصيات هذه الاعمال الفنية القديمة في عالم معاصر وفق خيال يعيد احياء هذه النماذج برؤية تعيد انتاج عبق الماضي في تشكيل جديد يمتلك خصوصية جمالية يتفرد بها هذا التكوين الإبداعي.لذلك يتعامل العمل الفني بشكل مباشر بتقنية اظهار رقمية تتلاءم اشتراطاتها مع متطلبات التداول الرقمي في المرحلة المعاصرة، من حيث كون البيئة الرقمية أصبحت وسيلة تتمركز فيها اغلب التعاملات البشرية وعلى رأسها التواصل كصيغة للتفاهم، من ثم فأن انتاج العمل رقمياً بطريقة يُعيد فيها الفنان صياغات واقع فني تم انتاجه مسبقاً في صورة جديدة تتميز بانها صورة تتطابق وثقافة تقبل المجتمع لغزارة التداول الرقمي للصورة باعتبار ان هذا التداول هو نتاج مفاهيم عصر الثورة الرقمية في المجتمع المعاصر.وهكذا يدفع العمل الفني الى حد ما المتلقي الى محاولة إعادة التفكير في طبيعة فهم الرموز الفنية، على اعتبار ان تجربة التلقي في حالة كونها تجربة نابعة عن خبرة سابقة لهذه الرموز ستستهدف فهم جديد يُحيي صورة التجربة السابقة في تركيب ابداعي جديدة يضيف لوعي المتلقي احتمالات إدراك جديدة لهذه الصور، أما إذا كانت هذه تجربة اكتشاف جديدة للمتلقي فستدفعه هذه التجربة الى احتمالية محاولة التقصي عن الأصل في قيمة هذه الرموز، لمحاولة فهم الهالة الاجتماعية المرتبطة بتداول هذه الرموز، من ثم سيكون هناك إعادة احياء لتلقي هذه الرموز، لذا سيحقق العمل الفني تجربة تلقي على مستويين، (آني) مرتبط بالعمل الفني المعاصر وأخر (آجل) مرتبط بطريقة ادراك جديدة تزاوج بين تلقي الصور السابقة بمعية الإنتاج المعاصر لها.

الانموذج -٣- (الموناليزا وفنسنت فان كوخ، انتايتل سايف، ٢٠١٩)

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات التوصيات والمقترحات

النتائج ومناقشتها

١.ظهر الخطاب الجمالي معتمدا على طبيعة تركيب العمل الفني رقميا والذي يرتكز على مفاهيم التواصل الاجتماعي المفترض او الآني عبر أداء المتلقين واتصالهم ببيئة العمل الفني التفاعلية ومشاركتهم في بنيته.

٢.ان توظيفات الجانب الترفيهي لنماذج عينة البحث تتنوع بين توجه يعتمد على مزايا التداول المعاصر للوصول التقني الرقمي المعاصر، واخر يوظف النزعة البشرية للاستهلاك، فيظهر الجانب الترفيهي مع محاولة الانسان لاكتشاف امكانية التحاور مع كيان افتراضي رقمي يملك وعي فكري او عبر الاندماج بفضول تقصي حياة الواقع الافتراضي للأفراد على مواقع التواصل.

٣.تبين ان هيمنة الطابع الرقمي تتخذ العديد من الصور والأساليب في نطاق نماذج العينة، فقد يتخذ نسق يعتمد على تلاعب اتصالي تفاعلي ومترابط بهدف الاستمرار بالتواصل لجمع المعلومات والتفاعلات الاجتماعية مع بنية العمل للاندماج بسلوك اجتماعي متداول.

٤.لعب الوسيط الرقمي دوراً مهماً في تفعيل دور نماذج العينة جمالياً فضلاً عن دورة في تعزيز الهيمنة الطابع الرقمي، حيث تلعب تقنية التواصل الاثيري (الانترنت) دور كبير في تطوير بنية العمل للانفتاح على الافراد والانتشار في المجتمع.

٥.عززت تقنيات البرمجة والمعالجة الرقمية للمحتوى البصري والسمعي وتقنيات التحريك والتفاعل والذكاء الاصطناعي من فاعلية التأثير على مجتمع المتلقين ومدى تفاعلهم مع محتوى المنجز الفني.

الاستنتاجات

١.ترتبط هيمنة الطابع الرقمي بشكل كبير على تفعيل التأثير النفسي في توجيه خطاب التشكيل، عبر إعادة توجيه سلوك المتلقي وتحفيز اكتشاف الذات وتبادل الخبرات مع الاخر وتعزيز الاحتياجات الذاتية، وتفعيل استعداداتهم الفطرية للاندماج الاجتماعي.

٢.تعتمد الهيمنة الرقمية على دمج أفكار الترفيه المعاصرة في بنية التشكيل الفني لضمان توسيع نطاق تداوله وبتفعيل الجانب التكنولوجي والرقمي في بيئة الإعمال الفنية، باعتبار ان الافراد يتجهون بالفطرة لمزايا الترفيه بهدف اشباع حاجاتهم للعيش برفاهية.

٣.شكل الوسيط الرقمي بيئة خصبة لتوسع هيمنة الطابع الرقمي على صعيد فن التشكيل، كونها بيئة واسعة الانتشار بعيدة المدى لا تتقيد بشروط وقوانين الى حد ما، الى جانب قدرته على فتح افاق للفن لمواكبة تقدم البشرية، اذ يتيح هذا الوسيط فرصة لان يكون خطاب الفن تقدميا يستشرف خبرات مستقبلية للمجتمع.

٤.ان بيئة الطابع الرقمي في حدود منجزات فن التشكيل تدفع الافراد والمجتمعات نحو تبني مفاهيم وسلوكيات تتعلق بالتواصل والانفتاح بالمعلومات للتفاعل مع بنية العمل الفني، او قد توجه الى تغير سلوكي من شأنه اصلاح إشكاليات اجتماعية عبر تفعيل دور الافراد لصالح مجتمعاتهم.

المصادر

١.إبراهيم احمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٦، ص١٢٩.

٢.احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٣.حسين معلوم، **المناخ العالمي الجديد: ثلاثية الثورة العلمية والتقنية**، مركز فجر للدراسات الاستراتيجية، مصر، ٢٠١٨.

٤.ستيفن فيال، **الكينونة والشاشة: كيف يغير الرقمي الادراك**، ت ادريس كثير، ط١، هيئة البحرين للثقافة والاثار، المنامة، ٢٠١٨.

٥.شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة: السلبيات والايجابيات**، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والادب، الكويت، ٢٠٠٥.

٦.مجمع اللغة العربية، **المعجم الوجيز**، وزارة التربية والتعليم، ١٩٩٤، مصر، ص٦٧٥.

٧.مارتن هيدجر، **التقنية الحقيقة الوجود**، ت محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ب ت.

٨.هانس بيتر مارتين وهارلد شومان، **فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية**، ت عدنان عباس علي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ١٩٩٨.

٩.هانس بيتر مارتين وهارلد شومان، **فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية**، ت عدنان عباس علي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ١٩٩٨.

١٠.هربرت ماركوز، **الانسان ذو البعد الواحد**، ط٣، ت جورج طرابيشي، منشورات دار الادب، بيروت، ١٩٨٨.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١١.يورغن هابرماس، **العلم والتقنية كـ أيديولوجيا**، ط١، ت حسن صقر، منشورات الجمل، المانيا، ٢٠٠٣.

12- Marie D. Jones & Larry Flaxman, **MIND WAR: A History of Mind Control, Surveillance, and Social Engineering by the Government, Media, and Secret Sosieites**, The Career Press, Inc.

Basrah Arts Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah. Started publishing since 2002, and ongoing.The editorial board are supervised by an editor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.The editorial board ispanel of experts with diverse expertise who contribute to the development of long-term plans for academic publication in general, And Basrah Arts Journal in specific.

2305 6008

bjfa.uobasrah.edu.iq