العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين

رسالة ماجستير

تقدم بها

ماهر كامل نافع فرحان الناصري

إلى

مجلس كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية

بإشراف

الأستاذ المساعد

الدكتور عارف وحيد إبراهيم الخفاجي .

1425هـ **بابل** **2004م**

الملخص باللغة الإنكليزية

شكر وتقدير

الحمد والشكر لرب العالمين الذي له المنة والفضل من قبل والصلاة والسلام على اشرف خلقه محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم ، وبدافع العرفان بالجميل ، أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور عارف وحيد إبراهيم بالإشراف على هذا البحث لما أبداه لي من جهد مخلص ومثابرة جادة في متابعة خطوات البحث وتقويمه ، و أتقدم بشكري إلى الدكتور حامد عباس مخيف على ما قدمه لي من ملاحظات ، وتقديري وامتناني إلى كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل متمثلة بعمادتها الموقرة ، وإلى قسم التربية التشكيلية ، ولا يفوتني أن أقدم شكري وتقديري إلى الدكتور بلاسم محمد جسام في كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، وأقدم الشكر والتقدير إلى الدكتور عاصم عبد الأمير والدكتور محمد أبو خضير والدكتور فاخر محمد والدكتور عباس نوري الذين لم يتوانوا في مساعدتي وتوفير المصادر الضرورية التي يحتاجها البحث .

ولا يفوتني أيضاً أن أقدم شكري وتقديري إلى السادة الخبراء لمساهمتهم في تقديم أداة البحث وتقديم الملاحظات القيمة .

وأقدم شكري وامتناني إلى الفنان والناقد عادل كامل . وشكري وتقديري إلى الدكتور مجيد عبد العباس ، وكذلك شكري وتقديري للفنان محمد مهر الدين على تعارفه في حصولي على قسم من عينات البحث .

ولا يفوتني أن أقدم شكري وامتناني إلى أصدقائي وزملائي التدريسي حيدر عبد الأمير ، والتدريسي كامل عبد الحسين ، والتدريسي محسن القزويني .

الباحث

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين) وذلك في دراسة طبيعة العلامة ، وأهم التصنيفات وتفرعاتها من خلال تناولها العلامة اللغوية ، وكذلك من الناحية غير اللغوية وفاعليتها في الفكر الفلسفي ، ودور العلامة في توجيه آليات الاشتغال في الرسم العراقي جيل الستينات بصورة عامة وفي أعمال مهر الدين بصورة خاصة .

وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث الحالي في تقصي حقيقة العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين وفق قراءة سيميائية لطبيعة العلامة ورموزها وشفراتها في رسومه .

كما تضمن الفصل الأول هدفي البحث هما :
1. تعرف النظريات التطبيقية للسيمياء البصرية وكيفية توظيف العلامة .
2. الكشف عن آليات اشتغال العلامة بنائياً ومفاهيمياً في رسوم محمد مهر الدين .

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول فقد اقتصرت على دراسة (العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين) وللمدة 1970-2003 والموجودة في قاعات العرض التشكيلية والمجاميع الخاصة لدى الفنان محمد مهر الدين وهذا ما يتضمنه الفصل الأول .

أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري والدراسات السابقة وضم الإطار النظري على أربعة مباحث ، تناول المبحث الأول ماهية العلامة (العلامة والوعي الإنساني) ، وذلك من خلال تعقب العلامة تاريخياً ، ومن ثم فلسفياً وذلك من الفلاسفة اليونان مروراً بالفكر الفلسفي عند المسلمين ، ومن ثم فلسفة عصر النهضة والفكر الفلسفي الحديث وآرائهم في العلامة .

وتناول المبحث الثاني الاتجاهات السيميائية المعاصرة والمتمثلة بالاتجاهات الثلاثة وهي كما يأتي :
الاتجاه الأول : سيمياء التواصل ، أما الاتجاه الثاني : فقد تناول السيمياء الدلالية (رولان بارت) ، والاتجاه الثالث : السيمياء الثقافية (العلماء السوفيت) .
أما المبحث الثالث : فقد تناول العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة وذلك من خلال دراستها عن (لالاند) وعند (كافزان) وآليات اشتغالهما في المسرح والرسم والتطرق إلى تصنيفاتهم للعلامة .
وتناول المبحث الرابع المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين سبقه تمهيد بسيط للموضوع ، كما تطرق المبحث إلى معنى الأسلوب الفني ومفهوم الأسلوب في الفن وتطرق أيضاً إلى عقد الستينات ، وأهم الجماعات الفنية التي ظهرت فيه والتي من ضمنها جماعة (الرؤيا الجديدة) والتي ينتمي إليها الفنان محمد مهر الدين ، ثم بعد ذلك تناولنا المراحل التي مرّ بها الفنان وما قدمه من تحولات أسلوبية وتقنية في أعماله الفنية .
اختص الفصل الثالث بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث وذلك للأعمال الموجودة ضمن قاعات العرض التشكيلي في بغداد ، فضلاً عن المجاميع الخاصة لدى الفنان وبلغت عينة البحث (15) لوحة زيتية تم اختيارها عن طريق استشارة مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص . وقام الباحث ببناء استمارة التحليل والمتكونة من قسمين اشتملت على (40) فقرة . واستخدم الباحث معادلة (كوبر) لاستخراج صدق الأداة الذي بلغ (83.99%) .
وتضمن الفصل الرابع النتائج وكان من أهمها :
أ. النتائج التي تخص الهدف الأول وأهمها :
1. تميزت العلامة بالدال والمدلول في ازدواجية لغوية على الرغم من اختلاف الثقافات بين الأمم .
2. أكد الفلاسفة والعلماء على ثنائيات لتصنيف العلامات ابتداءً من أرسطو وأغسطين مروراً ببيرس وسوسير ووصولاً إلى المحدثين ,

3. كان لديكارت رأيه في العلامة من خلال نظرية اليقين والذي عممها على جميع المعتقدات إلى قال إن المعتقدات ما هي إلا صادقة .
4. اتسمت العلاماتية بالذاتية حيناً وبالموضوعية حيناً آخر ، وذلك ما تعلق باختلاف الظواهر الاجتماعية بين البشر .
5. كان لبيرس دراسة العلامات المنطوقة وغير المنطوقة وبمختلف العلوم هي ما سميت بنظرية التواصل للعلامة المصورة والمفسرة حتى أعّدها علامة ثلاثية البناء .

ب. النتائج التي تخص الهدف الثاني :

1. اعتمدت أ'مال محمد مهر الدين في مرجعياتها على تصورات ذهنية واعية ولا واعية في آن واحد ، منطلقة من الأشكال الواقعية في رموزها إلى الأشكال المتخيلة وفق ما مثلته الأشكال لعلامات عالية التركيز في الشكل والمضمون .
2. جسدت معظم العلامات المتداولة في رسوم محمد مهر الدين نقلاً حرفياً لأسلوب النمذجة البصرية وهي بمثابة علامات أيقونية ذات مدلول رمزي مجرد .
3. ظهرت عمليات التحليل والتركيب والتداخل واضحة البناء م خلال أنماط العلامات الفاعلة المباشرة التي تبدو للناظر بأنها أكثر اشتغالاً من عناصر التكوين الأخرى .
4. كانت للحروف على أشكالها دوراً في الترميز سواءً العربية منها أم الإنكليزية التي جاءت بمثابة تجسيداً لثقافات عدة في آن واحد تماشياً مع الثقافات المتعددة لدى الفنان .
5. تعدد التقنيات المستخدمة أشبه بأسلوب الكرافيك والنحت و الفوتغراف السالب منه والموجب .
6. هيمن الرمز الإنساني داخل اللوحة في إشارة من محمد مهر الدين إلى التشخيص بأسلوب التجسيم .

كما تضمن الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وختم بالمصادر العربية والأجنبية وبملخص باللغة الإنكليزية .

المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	أ
ملخص البحث	ب-د
المحتويات	هـ-ز
فهرست الأشكال	ح
الفصل الأول منهجية البحث	
أولاً : مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .	7-2

مشكلة البحث .	6-2
أهمية البحث والحاجة إليه .	7-6
ثانياً : هدفي البحث .	7
ثالثاً : حدود البحث .	8-7
رابعاً :تحديد المصطلحات .	12-8
الفصل الثاني **الإطار النظري والدراسات السابقة**	
المبحث الأول : ماهية العلامة (العلامة والوعي الإنساني) .	44-16
المبحث الثاني : الاتجاهات السيميائية المعاصرة .	58-46
الاتجـــاه الأول : الســـيمياء التواصـــلية (بريســـنس ، بربيتـــو ، مونان ، كرايس) .	52-46
1- محور التواصل .	47
- التواصل اللساني (سوسير ، لومفيلد ، ولستون).	47
- التواصل غير اللساني (بربيسنس) .	48
* معيار الإشارية النسقية .	49
* معيار الإشارة اللانسقية .	50
* معيار اشارية المعنى .	51
2- محور العلامة .	52
الموضوع	**الصفحة**
- الإشارة .	52
- المؤشر .	52
- الإيقون .	52
- الرمز .	52
الاتجاه الثاني : السيمياء والدلالية (رولان بارت) .	56-53
1- اللغة والكلام .	55
2- الدال والمدلول .	55
3- المركب والنظام .	56-55
4- التقرير والإيحاء .	56
الاتجاه الثالث : السيمياء الثقافية (العلماء البسوفيت)	58-57
المبحث الثالث : العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة .	73-60
- العلامة عند لالاند .	61
- العلامة عند كافزان .	65-62
- سيميائية العلامة في فن الرسم .	71-66
- الانغلاق والانفتاح في العلامة .	73-72
المبحث الرابع : المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين .	89-75
- معنى الأسلوب الفني .	76-75
- مفهوم الأسلوب في الفن .	78-76

- عقد الستينات .	81-79
- المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين .	89-81
الدراسات السابقة ومناقشتها .	94-91
الفصل الثالث **إجراءا البحث**	
أولاً : مجتمع البحث .	96
ثانياً :عينات البحث.	**96**
ثالثاً : أسلوب البحث .	97
الموضوع	**الصفحة**
رابعاً :أداة البحث . بناء الأداة صدق الأداة	98- 97 97 98
خامساً :الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة	99
سادساً : تحليل العينات	160-99
الفصل الرابع **النتائج**	
النتائج .	166-162
الاستنتاجات	168-167
التوصيات	169
المقترحات	170
المصادر	180-172
الملاحق	191-182
ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	A-d

فهرست الأشكال

ت	الشكل	المصدر	الصفحة
1	تمثل علامات السير المرورية (معيار الإشارية النسقية) من العلامات الثابتة	مديرية مرور بابل	49
2	تمثل علامة الملصق دعائي (معيار الإشارة النسقية) من العلامات غير ثابتة .	مجلة أب ، العدد	50
3	تمثل علامة لواجهات المحلات (معيار افشارة حسب معنى المؤشر)	التنفيذ من قبل الباحث	51
4	لوحة (الفنان) محمد مهر الدين ، 1959 قياس اللوحة ..... زيت	من كتاب مختارات من أعمال الفنانين التشكليين في دول الخليج العربي	82
5	لوحة (شحاذ السكاكسن) محمد مهر الدين ، 1959 ، قياس اللوحة ..... زيت	من كتاب مختارات من أعمال الفنانين التشكليين في دول الخليج العربي	82
6	لوحة (القرية) محمد مهر الدين ، 1957 ، قياس اللوحة 60×40سم زيت	من كتاب محمد مهر الدين (حياة ، فن ، نقد) 1959 – 2002 .	83
7	لوحة (تجريد) محمد مهر الدين ، 1968 قياس اللوحة 100×120سم تقنيات ومواد مختلفة	مركز بغداد للفنون	84
8	لوحة (غريب هذا العالم) محمد مهر الدين ، 1978، قياس اللوحة 60 × 70سم ورقي أحبار	من مجاميع الفنان الشخصية	85
9	لوحة (تجريد) محمد مهر الدين ، 1984 قياس اللوحة 15×70 مواد مختلفة .	مركز بغداد للفنون	87
10	لوحة (العولمة) محمد مهر الدين 1999 قياس اللوحة 70×70 مواد مختلفة	من مجاميع الفنان الشخصية	89

بسم الله الرحمن الرحيـم

إقرار المشرف

أشهد إن أعداد هذه الرسالة الموسومة (**العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين**) لطالب الماجستير (**ماهر كامل نافع فرحان الناصري**) ، قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية الفنية – جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية .

التوقيع :
الاسم : أ.د. عارف وحيد إبراهيم الخفاجي
التاريخ : / / 2004

توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. حامد عباس مخيف
رئيس قسم التربية التشكيلية
التاريخ : / / 2004

إقرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة ، اطلعنا على الرسالة الموسومة (العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين) **وقد ناقشنا الطالب (** ماهر كامل نافع فرحان النافعي) **في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في التربية الفنية .**

التوقيع :
الاسم :
التاريخ : / / 2004
رئيساً

التوقيع :
الاسم :
التاريخ : / / 2004
عضواً

التوقيع :
الاسم :
التاريخ : / / 2004
عضواً

التوقيع :
الاسم : التاريخ : / / 2004
مشرفاً

صدقت من قبل مجلس كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم حمود
عميد كلية التربية الفنية
التاريخ : / / 2004

أولاً : مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

مشكلة البحث:

منذ أن نشأ الفن على وجه الأرض في أقدم العصور كان بمثابة نشاط فردي وجماعي، وهو لغة كل أجناس بني الإنسان على اختلافهم، وهو بذلك أعد ظاهرةً أو شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي ومنذ أن رسم الإنسان على جدران الكهوف بدوافع عدّة* بدأت الخطوة الأولى في التعامل مع الطبيعة ومكنوناتها ومن ثم ترميزها بتلك الأشكال على جدران مظلمة ومن هنا كانت البداية[1].

اكتسبت العلامة دلالاتها الطبيعية والآيقونية من خلال ملازمة السياق التاريخي للذهن البشري على مر العصور، وهي تعدّ في ذلك الزمان بنية الثقافة الآنية بصيغة محاكاة علاماتية لعناصر الكون والطبيعة والكهف والإنسان على حد سواء، حتى انطلقت في رمزيتها إلى أقصى الحدود وهو أشبه بما يكون نتيجة تراكب علاماتي ما بين الفن والطبيعة من جهة والإنسان والطبيعة من جهة أخرى، وهو ما يعدّ أمراً يفسر لنا جوهر عملية التحول العلاماتي فيما بعد ليتحول الشكل من أقصى آيقونيته إلى أقصى رمزيته وفق ذلك المنطق الرياضي المجرد الذي أدى في نهاية الأمر إلى تطور في العلامة من عصر إلى آخر، ومن دور حضاري إلى آخر، ومن ثقافة ووعي إنساني إلى آخر، حتى تم اكتشاف الكتابة واللغة حيث عبرت الأنساق الشكلية المرسومة والمرمزة بوضوح عن نظام علاماتي ذي اتجاه رمزي أشبه بتجسيد رسالة ما للتعبير عنها ولو بآلية تجريدية عبر الترابط الذهني لدلالة العلامة على مدى فكر الإنسان القديم، ومحاولة تعبيره عن إشكاليات حياته المعقدة وذلك ما كان مسوغاً للتعامل مع العلامة ووجودها وتطورها على مر الأزمان[2].

إن فن الرسم هو بمثابة نسق علاماتي ينطلق من خاصيته التركيبية لعناصره الإنشائية وبنائيته التي يحكمها التعالق ما بين العناصر (الأشكال والفضاءات)، التي توحي بالمستويات المعرفية من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل الفني فضلاً عن مستوياتها النسقية الدلالية (الخطوط والألوان والمساحات).

إن تلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلامة* داخل التكوين العام ابتداءً من الوحدة الصغرى في التكوين حتى آخر علامة دلالية تتحدد بتشفير معين وفقاً لمدلولها الرمزي

---

* 1- الدافع الديني (سحري وطقوس).
2- دافع درء الخطر من فتك الحيوانات.
3- الدافع الاقتصادي نتيجة عملية الصيد.
4- الدافع الفني.

(1) **امهز، محمود**: الفن التشكيلي المعاصر،1870-1970، المثلث للتصميم والطباعة، لبنان، 1981 ، ص7 .

(2) **جيروم، بيروم**: علم الإشارة (السيمولوجيا)، ترجمة، منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992، ص67 .

* للعلامة في فن الرسم ثلاث اتجاهات:-

البصري حتى مدلولها الكامل التام بوصفه عملاً فنياً متكاملاً تحكمه العلامة لرموزه وأجزاءه وكل ذلك هو بمثابة شفرة لنظامها العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكلها المتكامل[1].

فالدال والمدلول (العلامة ورمزها) له ثلاثة أشكال سيميائية تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق وكالآتي:-

1. العلامة الآيقونية (Icon) وهي العلاقة الارتباطية بين الدال والمدلول.
2. العلامة الاشارية (Index) وهي العلاقة السببية بين الدال والموضوع وهي علاقة منطقية.
3. العلامة الرمزية (Sym3box) وهي العلاقة غير السببية وغير المنطقية بين الدال والمدلول[2].

إن الفنون وبحكم انتماءاتها الجمالية وفن الرسم على وجه الخصوص كانت للعلامة فيه دورها الفاعل وهي تعدّ شفرة مناسبة لقياسات الجمال والشعور والوجدان والمنطق.

فالرسم وهو بمثابة أنماط تصورية وتجريدية للواقع لعبت فيه الدوال الجمالية أشياءها المحسوسة، وبالرسم التجريدي الذي قد يبدو بلا معنى إنما هو تجسيد لواقع ما بأعلى درجات المثالية الجمالية، ولذا كان دور العلامة هنا هو إبلاغ هذه الرسالة الجمالية بصورة آيقونية أي أنها، شيء، رسالة شيء وهي هذه السمة الأولى ذات التأثير النفسي الفعال في الذات الإنسانية إزاء الطبيعة، ولذا أعدت العلامة الجمالية صوراً من الواقع، ومن المثال عندما أعطت العالم شكلاً منطقياً للنظر إليها لاكتشاف خبايا النفس وذلك ما يفعله الفنان[3].

إن العلامات الجمالية وبسبب آيقونيتها وهي قد تتحرر من تحديدات الاصطلاح إلا أنها تعني التمثيل المطلق للمعنى والمضمون في آلية التشكيل للأعمال الفنية عندما تعمم وتصبح العلامة الدالة واضحة للعيان ووفق ذلك يمكن تمييز نوعين من الإشارات والعلامات الجمالية وهما:-

العلامة الجمالية البلاغية ←——— مثل فن الرسم والنحت.
العلامة الجمالية الشعرية ←——— الأدب والموسيقى.

الاتجاه الأول : علاقة العلامات فيما بينها داخل التكوين العام من ناحية التأويل.
الاتجاه الثاني : التركيب العلامتي symtal بين علامة وأخرى.
الاتجاه الثالث : علاقة العلامة بما تدل عليه segmamtigue .

(1) **كيروزبل ، آدين**: عصر البنيوية من **ليفي شتراوس** الى **فوكو**، ت. **جابر عصفور**. سلسلة كتب شهرية ، تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص67 .

(1) **فاخوري، عادل** : تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، فج2، ق1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988، ص13.

(2) **Yuri, Hotman**; structural khodo zest reaming backset moscow,1970, P.31.

إن الأنساق الجمالية وفق علاميتها اتصفت بوظائف جانبية أخرى فمنها من تعامل مع المجهول من تلك الأنساق ومنها من وقع خارج نطاق الشفرات المنطقية* وبإعادة خلق عالم الخيال وهي عبارة عن ما يسمى بالفنون المعرفية وفنون الترفيه وكلاهما له علاماته المميزة[1].

إن المشكلة التي تثيرها طبيعة العلامة في فن الرسم هي حتماً مشكلة على درجة عالية من التعقيد انما ينبع من منبعين أساسيين هما:-
الأول: إن العلامة في فن الرسم غير معنية بخصوصيات الذات والموضوع الذي ترمز لهما.
الثاني: إن العلاقات الظاهرة بين العلامة والموضوع قد تحيل المتلقي إلى مرجعيات تاريخية واجتماعية ونفسية بحكم التفسير السيميائي لهذه العلامة أو تلك (الدالة البنيوية).

إن العلامة في المنبع الأول هي ذات سمات (شكلية وذاتية وتجريدية) وخصوصاً في الفنون وهي قد لا ترتبط ارتباطات فعلية بكل ناتج إبداعي من دون لآخر، وان في ذلك تأكيداً على عدم الإقرار بوجود علامات جمالية دالة على الأشياء والظواهر في الثقافات المتوارثة وان حدث ذلك الارتباط فلا معنى له[2].

أما العلامة في المنبع الثاني فهنالك تأكيد على علاقة منطقية ما بين وجود العلامة واستمراريتها وأن هناك ارتباطاً وثيقاً ما بينها وما بين جذورها التاريخية والاجتماعية والنفسية.

وأن ذلك لا يعني عدم وجود محاولات حثيثة لدمج هذه الرؤية للعلامة وفي ذلك يرى (**موركافسكي**) بمنطقية رؤية العلامة في الفن وكأنها تنشأ مع العمل الفني في بنية داخلية منعكسة مع نظام القيم في المجتمعات لتعطي العلامة رمزاً للموضوع.
ويرى (**لوتمان**) بأن العلامة هي فعل تواصلي وهي ذات علاقة بالشكل العام وليس الخاص، وذلك ما يفتح باباً للنقاش[3].

إن فن الرسم في العراق كان غنياً بعلاماته ورموزه وفلسفته ومرجعياته وحاول الكثير من الفنانين العراقيين سبر أغوار هذه الدالة الرياضية في التعامل مع العلاماتية ومنهم الفنان محمد مهر الدين الذي تميز باستخدام (العلاماتية) في الرسم كما تشير رسومه إلى ذلك.

تلك الرسوم التي تحمله إلى التفرد في الرسم العراقي المعاصر باستخدام العلاماتية وهو مال يدعو إلى إجراء دراسة ذات منهج علمي أكاديمي غرضها تفحص

---

* خارج نطاق الشفرات المنطقية ⟵ اللامرئي واللامعقول واللامحدود.

(1) **مارتن، مارسيل** : اللغة السيميائية، ت. سعد مكي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب،د.ت، بلا سنة طبع ، ص116.

(2) **Monis, Inu**; Ecosemiologie des discours risuelsim communication, m15. P:4,1970.

(3) **Lotman**, yanik in Artistic Creativity and man, 1979. P: 489.

وحل رموز العلامة في تكوينات مهر الدين والتي آلت منها الى ما هو هندسي (مثالي المرجع) والى ما هو عقلاني (واقعي الأساس) والى ما هو حدسي يقترب من الجنس الخالص فضلاً عن التأثر بفنون ما بعد الحداثة معتمداً في ذلك على سيميائية التكوين بوصفه علامةً بارزةً في رسومه وهو ما أسسه وفق نظرته ورؤياه الفلسفية للعلاماتية في أعمال فنية كانت أكثر جدلاً في مسيرة الفن العراقي الحديث.

وفي ضوء ذلك تحددت مشكلة البحث الحالي **في تقصي حقيقة العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين، وفق قراءة سيميائية لطبيعة العلامة ورموزها وشفراتها في رسومه.**

أهمية البحث والحاجة إليه:

يولي البحث الحالي أهمية دراسة العلاماتية ضمن حدود الدراسات السيميائية ورموز وتحليل وبناء الأعمال الفنية والتركيز على مبرر الدراسة ألا وهو العلامة في فن الرسم والعلاماتية في رسوم الفنان **محمد مهر الدين** وذلك لغرض التحقق من كيفية عمل الأنظمة العلاماتية في النتاج الفني، وكيفية تطور أشكال **مهر الدين** وفق تلك الأنظمة وعلاقتها مع مفاهيم المعرفة والجمال المعهود في الفن الحديث بوساطة دلالات علاماتية (سيميائية) لتبيان أشكال التأويل العلاماتي ضمن فلسفة أعمال مهر الدين وفي ضوء ذلك يمكن إبراز أهميةش البحث الحالي والحاجة إليه بالآتي:-

1. يعد البحث الحالي إضافة معرفية في مسيرة الدراسات ذات الطبيعة السيميائية في الرسم العراقي الحديث.
2. البحث في أنظمة وآليات الخطابات البصرية المعنية باستخدام العلامة في الرسم.
3. تركيز الاهتمام على روافد المعرفة ذات الاتجاهات السيميولوجية ونظرياته المختلفة.
4. وتأتي أهمية البحث كونها دراسة في البنى المجاورة وهي ما بين فنون الأدب وفنون الرسم.

وفي ضوء ذلك تبرز الحاجة الماسة إلى هذا البحث.

ثانياً : أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى :

1. تعرف النظريات التطبيقية للسيمياء البصرية وكيفية توظيف العلامة.
2. الكشف عن آليات اشتغال العلامة بنائياً ومفاهيمياً في رسوم محمد مهر الدين.

ثالثاً : ًحدود البحث :

1. الحدود الزمانية ـ المدة ما بين عقد السبعينات وحتى أواخر العام 2003 ميلادية.
2. الحدود المكانية - الأعمال الفنية في قاعات العرض والمجاميع الخاصة التي تحتوي رسوم الفنان محمد مهر الدين.
3. الحدود المادية ـ الأعمال الفنية المرسومة بمادة الزيت والتخطيطات وتقنيات العرق على الخشب والأعمال التي استخدم فيها الطباشير الملون ومواد مختلفة .

رابعاً : تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

رأى الباحث أن هنالك طرقاً عدّة في تناول مصطلحات البحث وتعريفها وهي :

1. إن تعرض تعريفات المصطلحات التي هي بحاجة إلى تعريف ويقوم الباحث بتبني إحداها تمشياً مع أهداف البحث.
2. إن تعرض التعاريف لكل مصطلح ثم يقوم الباحث بالتعريف الإجرائي المناسب.
3. أن يقوم الباحث بتعريف المصطلح اجرائياً بشكل مباشر.

وفي ضوء ذلك قام الباحث بعرض وتعريف مصطلحات البحث وكالآتي:

1- السيميائية ـ (Semiology) – (Semiotics) :

عرفها **بيرس** "هي مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة"[1].

" وهي ليس المنطق بمفهومه العام ... إلا اسماً آخر للسيميوطيقا" وهي " نظرية شكلية للعلامات "[2].

وعرفها **سوسير** : "هو علم يبحث في حياة العلامات ضمن حدود الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءاً من علم النفس الاجتماعي ... وما اللسانيات إلا جزء من هذا العالم[3].

وعرفتها **جوليا كريستيفا** " انها شكلنة وإنتاج النماذج "[4].

وعرفتها **رولان بارت**: "(هي علم الأشكال) وهي تدرس الدلالات بغض النظر عن محتواها، وان أية سيميولوجيا تسلم بالعلاقة بين مفردتين رئيسيتين هما (الدال والمدلول) وهي علاقة تكافؤ)[5]. ونظراً لكون تعريف (**رولان بارت**) للسيميائية يتناسب وأهداف البحث الحالي فان الباحث يتبنى هذا التعريف.

2- العلاماتية Indexes :

---

(1) **Charles .S. Pierce**; no address, no printing house , no date .

(2) **بيرس، تشارلس**، سندرس: تصنيف العلامات ، ج1، ت: **فريال جبوري**، كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار الياس العصرية، مصر، 1986، ص137.

(3) **فاخوري ، عادل**: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق ، ص753.

(4) **كرستيفا، جوليا**: الدلائلية علم نقدي، ت. محمد البكري، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، لبنان، 1988، ص61.

(5) **بارت، رولان**: أساطير، ت. سيد عبد الخالق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص40.

أ ـ العلامة لغةً..

هو الجبل و (علّم) الثوب والراية. وعَلَم الشيء بالكسر، يُعلمهُ علماً أي عَرفَهُ، ورجلٌ (علامة) أي (عالمُ) جراً، والهاء للمبالغة و (استعلمُهَ) الخبر (فأعلَمه) إياه و(أعلمُ) الفارس جُعل لنفسه (علامة) الشجعان[1].

ب ـ العلامة فلسفةً..

- علامات طبيعية ... هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه ناتجة عن قوانين الطبيعة كدلالة الدخان على النار.
- علامات مصطنعة... هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه قائمة على قرار إرادي من فرداً أو جماعة كرموز العلوم المختلفة وتقابل العلامات الطبيعية[2].

ويعرفها (**بيرس**) هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر بطريقة محددة بالنسبة لشخص معين)[3].

والعلاماتية.. " هي لفظة متداولة حالياً للإشارة إلى نظرية العلامات وإلى نظم العلامات بشكل عام "[4].

ويعرف الباحث العلامة إجرائياً..

وهي ذات علاقة وثيقة بعناصر العمل الفني، علاقة متكاملة من خلال إدراكها وطرق بنائها داخل بنية العمل الفني وتقسم على أساس (شكل) و (مضمون).

3- الدلالة* Significant :

جمعها دلائل ما يقوم به الإرشاد ، البرهان، الدليل، أن يبرهن على المطلوب في كيفية رياضية لإظهار استحالة النقيض.

والدليل : الحجم الدافعة[5].

والدلالة : دل عليه واليه دالة، أرشد ، ويقال دله على الطريق ونحوه أي سدده إلى الطريق الصواب، واستدل عليه، استوضحه بالشيء، اتخذه دليلاً.

وهي، الإرشاد والدلالة وما تقتضيه اللفظ عند إطلاقه وجمعها دلائل ودلالات وأدلة[6].

وفي معجم لسان العرب (**لابن منظور**) لم تذكر الدلالة كما هي معروفة في يومنا هذا ، ونحاول اقتباسها من اللسانيات الغربية ولكنها وجدت على الوجه الآتي :

الدليل... ما يستدل به

---

(1) **الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر**: مختار الصحاح ، مادة (علم)، الناشر، دار الرسالة الكويت، 1982، ص451-452.

(2) المعجم الفلسفي، الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979، ص 122.

(3) **الرويلي، ميجان، وآخرون**: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط2 ، 2002 ، ص108 .

(4) **بالمر، ف**: علم الدلالة، ت : **مجيد عبد الحليم الماشطة** ، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية ، 1985 ، ص4.

* تقوم السيميولوجيا عند (**سوسير**) على قطبين هما وجهان لعملة واحدة – الأول: الدال والثاني : المدلول.وتقوم عند (**بارت**) على ثلاثة وجوه هما : 1-الدال 2- المدلول 3- الدلالة، الدال Signifier ، المدلول Signified الدلالة Significant .

(5) المنجد في اللغة والأعلام، مادة (دلَّ) ،ط21، 1973.

(6) المجمع الوسيط – مجمع اللغة العربية –ج1، المكتبة العلمية، طهران.

والدليل ... الدال.
ودله على الطريق
ولكنه على الرغم من ذلك فان علم الدلالة بوصفه علماً من العلوم له جذور في التراث العربي ، إذ تطرق إليه:
الجاحظ في (البيان والتبيين).

عبد القادر الجرجاني في كتاب (أسرار البلاغة) وكتاب (علم البيان) وكتاب (دلائل الإعجاز)[1].

ويعرف الباحث الدلالة إجرائياً :
(كل شكل داخل بنية اللوحة يحيلنا إلى دلالة أشارية ظاهرة أو ضمنية (مستترة) إلى مضمون ما) .

4. الرموز Symbols :

جاء تعريفها في المعجم الفلسفي .
(علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما ومنه الرموز العددية والجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية).
أما الرمزي
فهو نسبة إلى الرمز ومنه الكتابة الرمزية والتصوير الرمزي والرمزية .
نسق من الرموز للدلالة على معان خاصة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات ومنه الرمزية الفنية والرمزية الأدبية وكثيرا ما استعمل في الطقوس والتعاليم الدينية .

الطقوس والتعاليم الدينية:

ويعرفها (**البستاني**):
الرمز والترميز والإشارة والإيحاء والجمع الرموزي، كلها رموز[2].
وورد تعريفها في الموسوعة الفلسفية
" وهي علامة تدل على شيء ليس له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله"[3].

ويعرفها (**هربرت ريد**)
الرمز أو الإشارة (المصطنعة) معناها شيء متفق عليه وهو معنى لا ينبغي أن نعرفه إلاّ إذا عرفنا أنه متفق عليه[4].
ويعرفها (**مايرز**) بأنه:

---

(1) **شريم ، جوزيف**: التعيين والتخمين في علم الدلالة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 18 ، 19، بيروت ، 1982 :72.
(2) المعجم الفلسفي، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979 ، ص92.
(3) **البستاني، فؤاد افرام**: منجد الطلاب، دار الشؤون، بيروت، لبنان 1986 :262.
(4) **بروزنتال، م، وآخرون**: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء السوفيتيين، ط3، ت. سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، 1981 ، ص488.

" إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة "[1].

وقد تبنى الباحث تعريف (**البستاني**) للرمز كونه يتناسب مع أهداف وإجراءات بحثه.

[1] **مايرز، برنارد**: الفنون التشكيلية وكيف تذوقها، ت. سعد المنصور، وآخرون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ، ص54.

المبحث الأول :
ماهية العلامة (العلامة والوعي الإنساني)

لقد ارتبطت العلامة بفكر الإنسان بوصفه كائناً مدركاً لها وهي لا تعد شيئاً جديداً في عالم الفلسفة ، بل كانت موجودة عند الأقدمين وقد استخدمت في الفكر العراقي القديم ، ويعد المكتشف الأول لها وذلك لكونها ظهرت في الفكر العراقي القديم على شكل عفوي ومن ثم ذاتي و موضوعي حيث أخذت عدة مستويات كان الفعل البشري محورها وأن كل ما يحيط بنا من أشياء يمكن عدها نموذجاً من نماذج العلامة فهي موجودة في كل المجالات وتحت جميع الأشكال .

ومن شأنها أن تعد أحد الجوانب التي تفسر وجود الإنسان في هذا الكون من خلال تعامله مع ما يحيط به ومن خلال تغيره مع الأفراد الآخرين واكتشاف العلة التي تربط الإنسان والوجود عامة ، مما يجعل من العلامات تعمل وفقاً لنظام اجتماعي ووعي داخلي لدى الفرد لكي تصبح الأشياء داخل هذا المجتمع قابلة للمعرفة والإدراك ويمكن إدراكها وفهمها سواء أ كانت هذه المعرفة علماً نظرياً أخلاقياً أم قيماً جمالية أم ظاهرة أم مادة ملاحظة بوساطة الحدين التي تدور حولهما المعرفة عامة والتي تؤكد حضور الأشياء أمام الشخص الملاحظ للعلامة التي تشكل معطى حسي داخلي ، وتشكل أيضاً البدايات التي تظهر الواقع داخل الشعور عن طريق تسخير ما يحيط بنا من معرفة وظواهر وتأتي عن طريق التأمل للقوى المحركة للكون ، ولابد من مناقشة ذلك قبل الخوض في الآراء المختلفة للمفكرين والفلاسفة في مجال العلامة .

يهمنا في هذا المجال أن نفرق في العلامة بين ما هو ذاتي خاص بالإنسان وما هو موضوعي خاص بالأشياء الخارجية وخصائصها .

إذ نعلم إن عملية المعرفة تستلزم قيام جانبين رئيسين هما جانب الذات المدركة من جهة وبين الموضوع القابل للإدراك من جهة أخرى . وقد جرى العرف إننا نركز على الجانب الآخر وهو جانب إدراك الأشياء باستخدام العلامة ، أي جانب الموضوع الذي تنص عليه عملية المعرفة ذاتها أي ما تعرفه في الأشياء من صفات ونواحي والذي يحاول الجانب الأول (الذات) البحث فيه لكونه متغيراً يعتمد على طريقة إدراك العلامة والحالة النفسية والخبرة ... الخ) .

ولأكثر من ذلك إن صفات الأشياء الموضوعية تكون أكثر ثباتاً ومن هنا ظهرت الفكرة القائلة (بأن في المعرفة جانباً ثابتاً وآخر متغيراً والجانب الثابت هو الجانب الموضوعي الذي لا يمكن الاختلاف حوله أو الجدل بشأنه)[1] .

لقد أدرك الفلاسفة والعلماء هذه الحقيقة وعلموا إن في جوانب الإدراك وعملية المعرفة اعتبارات كثيرة منها ما يتصل بالذات (الإنسان) ، ومنها ما يتصل بالموضوع الذي يتجه إليه الإدراك ، وتدور حوله عملية المعرفة ، التي من شأن العلامة تفسير ذلك والعمل على زيادة العملية الإدراكية للمعرفة من خلال استثارة أحاسيس الإنسان الباطنية أو مشاعره الذاتية مهما كانت طبيعتها وقد لا زمت هذه الإشكالية المفكرين وخاصة مفكري عصر النهضة*

---

[1] **العمر ، عبد الله عمر** : فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، الكويت ، 1978 ، ص30 .

* مفكري عصر النهضة : **جاليلو ، نيوتن ، بويل ، ديكارت ، جون لوك ، هيوم** ، كانت ... الخ .

إذ أكد (**لوك**)** أن المعرفة البشرية ميداناً محدداً ومجالاً لا يمكن تجاوزه وقد أكد (ديكارت) إمكانية معرفة كل شيء في الطبيعة إذا ما استخدمنا الوسيلة المناسبة مع وجود الأفكار الفطرية في الذهن و استنباط القوانين والمبادئ العلمية من تلك الأفكار الفطرية التي تقودنا إلى المعرفة الحقة والتي تتمثل بالمعطيات الحسية في العالم الخارجي وبالخبرة الحسية وحدها يمكن الوصول إلى العفوية .

وتشكل العلامة المحور المهم من المعطيات الحسية وإن جذورها تشكل أثراً مهماً وعميقاً في تاريخ الثقافة الإنسانية ، وأن التفكير العلاماتي لم يبدأ مع (**بيرس أو سوسير**) ولم ينته مع التيارات السيميائية المعاصرة . والسبب في ذلك إن أصول وجذور العلامة بعيدة في التفكير الإنساني وإن هذه الجذور نمت وأخذت تتموضع مع ظهور الوعي الإنساني وقد أصبحت العلاماتية من القضايا الفلسفية والعلمية التي طرحها العقل البشري و سوف يقوم الباحث بتتبع العلامة من خلال جذورها التاريخية عند الفلاسفة اليونانيين والذي يرجع إلى أكثر من ألفي سنة (قبل الميلاد)[1] .

يعد **الرواقيون*** هم أول من أكدوا بأن للعلامة وجهين هما الدال والمدلول[2] كما تؤكد فلسفة الرواقيون على إن الدال يدرك بالحواس والمدلول يفهم بالذهن أو يترجم فيه[3] .

ويعزو **أمبرتوإيكو**** اكتشافهم للدال والمدلول إلى ازدواجيتهم اللغوية وذلك بسبب اختلاط لغتهم التي هي في الأصل سامية ، وبسبب قدومهم من المستعمرات الفينيقية ليكونوا أعمال أجانب في أثينا ومعهم ظهر أول مرة في الحضارة الإغريقية أولئك الذين لا يتكلمون اليونانية لغة أصيلة ، ومن هنا ظهر الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها

** **جون لوك** (1632-1704) ، ولد بولاية سومرست بأنجلترا وهو فيلسوف وطبيب نال درجة الليسانس عام 1656 ، ودرجة الماجستير عام 1658 ، تأثر لوك بفلسفة (ديكارت) وكان هذا التأثير واضحاً مع تأثير كثيرين غيره أن لم يظهر كثيراً في النتائج فقد ظهر في المصطلح وفي الاهتمامات التي تبتدى بعمل **لوك** الفلسفي ، وفي عام 1671 ألف **لوك** مسودتين قصيرتين وتوسع فيهما طيلة العشرين سنة التالية حتى أصبحتا كتاب (مقال في العقل الإنساني) ، للمزيد ينظر : فؤاد ، كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية في القاهرة ، 1963 ، ص270-272 .

[1] **الأهواني ، أحمد فؤاد** : فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط ، بلا دار شر ، القاهرة ، 1954 ، ص 33 .

* **الرواقيون** : إحدى الفلسفات التي شاعت في الفترة الهلينستية – الرومانية أسسها زيتون الكيتوى في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد وتستمد أسمها من (الرواق) وهو بهو ذو أعمدة ، للمزيد ينظر : فؤاد ، كامل وآخرون : مصدر سابق ، ص218 .

[2] ينظر : الملف المنشور في مجلة العرب والفكر العالمي عن **امبتوإيكو** ، العدد الخامس ، 1989، ص 146 .

[3] **بركة ، بسام** : الإشارة ، ص 47 ، نقلاً عن :

Remem , Jakobson ," Ala recherché delesseneeda Lam ' PMprpb Iemes dalang , call , Dicgeme , 1960, p.p.28-39 .

** **امبرتو إيكو Umberteco** : كاتب ومفكر إيطالي متعدد الاهتمامات الثقافية ، واسع الأفق، ومن أبرز الأساتذة الجامعيين في إيطاليا يعد **إيكو** واحداً من أهم المؤسسين والمنظرين والمدرسين للعلامات علم العلامات الجديد ، السيموتيكية .

عندهم أي شكلها الخارجي الذي يرعى بالدال ، ينبغي إلا يخدعهم ، فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية ، توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريباً[1] .

بينما يرى الفيلسوف اليوناني (**بارميندس**)* في القرن الخامس قبل الميلاد الذي قاد الفصل بين (الوجود واللاوجود) والذي أكد على أن اللغة المنطوقة بألفاظها وأسمائها تزودنا بمعرف كاذبة تقوم على خداع التجربة لأنه لا يمكن معرفة اللاوجود لكونه مستحيلاً ولا يمكن التعبير عنه باللغة ذلك لأنه الفكر واللغة يفترضان ، إن الوجود والمعرفة الحقيقية بالوجود تصبح ممكنة فقط بوساطة العلامات [2] .

" فالكلمات ليست إلا تعبيرات خادعة تماماً مثل المفاهيم الخادعة ، بينما العلامات هي النقطة الصحيحة للانطلاق نحو استدلال حقيقي عن الطبيعة الفعلية للكائن "[3] .

بينما يرى (**أفلاطون**)** في محاوراته عن (**سقراط**)*** إن موضوع اللغة ومدلولها من القضايا التي تعرض لها في هذه المحاورة وكان اتجاهه صوب العلاقة الطبيعية الذاتية مدعياً إن تلك الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في نشأتها الأولى ثم تطورت اللغة ولم يعد من اليسير أن تبين3 بوضوح تلك الصلة ، أو نجد لها تحليلاً وتفسيراً [4] .

أما في محاورته المسماة (**الكراتيل**) Cratyle اعتباطية العلامة وهذا الموقف يعارضه (**سوسير**) ويرى إن الكلمات تعكس الشيء لدرجة إن معرفة اسم الشيء تكفي لمعرفة خصائصه وطبيعته ، معطياً فكرتين أساسيتين أولهما : أنه من الأفضل استعمال العلامات اللغوية التي تحمل علاقة ما مع الواقع الذي تدل عليه ، وثانيهما : إخضاع استعمال هذه العلامة لنظام يفرضه (المشرع أو الذي يضع الأسماء) على المتكلم بوساطة قواعد (صوتية وحرفية ونحوية)[5] .

ولكن نجد **أرسطو*** قد خالف **افلاطون** في فهمه للعلاقة اللغوية وبذلك قد شارك (**بارميندس**) في عدم عد الكلمات علامات ، وإن أرسطو قدم أول تفريق في اللغة بين الدال

---

(1) ينظر : الملف المنشور في مجلة العرب والفكر العالمي، مصدر سابق ، ص 146 .

* **بارمينـدس** : فيلسوف يوناني من إليا في جنوب إيطاليا ، ولد حوالي عام (515) قبل الميلاد ونظم قصيدة فلسفية بقت منها شذرات هامة ، للمزيد ينظر : فؤاد ، كامل وآخرون ، مصدر سابق ، ص 103 .

(2) **الأهواني ، أحمد فؤاد** ، مصدر سابق ، ص 33 .

(3) **أيكو ، امبرتو** : نظرية العلامات ودور القارئ ، ت : عبد الستار جواد ، مجلة الأديب المعاصر البغدادية ، العدد 246 ، 1994 .

** **افلاطـون** (448/427-347ق.م) : فيلسوف مثالي ومؤسس المثالية الموضوعية ومؤلف أكثر من ثلاثين محاورة فلسفية .

*** **سقراط** (469-399ق.م) : فيلسوف يوناني م بأثينا بدأ بمذهبه التحول من النزعة الطبيعية المادية إلى المثالية ، وقد عاش ودرس في أثينا وكان من بين تلاميذه العديدين ، افلاطون ، اربيسيبون ، اقليديس ، الميجاري ، للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية ، وضع من العلماء الأكاديميين السوفيت ، مصدر سابق ، ص245 .

(4) **عمر ، أحمد مختار** : علم الدلالة ، ط1 ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982 ، ص 18 .

(5) **الآلوسي ، حسام الدين** : الفلسفة اليونانية قبل أرسطو ، دار الحكمة، بغداد ، 1990، ص65.

* **أرسطو** (384-322 ق.م) : فيلسوف واقعي وعالم ومؤسس علم المنطق وعدد من الفروع الأخرى للمعرفة خاصة .

والمدلول معرفاً العلامة على أنها مبدأ استدلال ، عندما عدّها تمثيلاً للشيء الذي تشير إليه .

ويقول **أرسطو** (إن الألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت) وبما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين ، كذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى .. ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة، متطابقة عند الجميع كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضاً مطابقة[1] .

فإن العلامات تنقسم حسب تصنيف أرسطو على قوية أو ضرورية وأخرى ضعيفة[2] . وقد ذهب **أرسطو** إلى أن الصلة بين اللفظ والمعنى لا تعدو أن تكون صلة اصطلاحية عرفية تعارف عليها الناس[3].

في حين يرى الفيلسوف (**أوغسطين**)* وهو الذي يمثل قمة الفلسفة المسيحية في العصر الكنسي (**الوسيط**) وهو العصر الذي تمت فيه التوحيد بين نظرية اللغة ونظرية العلامات ، وذلك مع ظهور الفلسفة المسيحية على يد أوغسطين الذي تُعّد أفكاره قمة هذا العصر " إذ يعد الجامع لكل ما سبقه من تفكير مسيحي في القرون الأربعة الأولى وما تلاها في القرنين الخامس والسادس الميلاديين ، خاصة عند بابوات الكنيسة الأوائل "[4] .

ومن الواضح أن أوغسطين قد أتبع مبدأ (الرواقين) وهو القائل (بأن كل تعبير لغوي له تناظر دلالي) وإن هذا الفيلسوف لم يخرج تفكيره وفهمه للأتصال العلاماتي عن النظرية الأرسطية ، إلا أنه قدم واحدة من أهم التطورات في النظرية العلاماتية [5].

وقد استطاع (أوغسطين) وذلك بشرحه لفلسفة أرسطو أواخر العصر الوسيط أن يحول محور التفكير المسيحي من المثالية الأفلاطونية إلى الواقعية الأرسطية ممهداً بذلك لظهور (الفلسفة المدرسية)[6]* .

---

(1) **أيكو ، امبرتو** : مصدر سابق ، ص 37 .

(2) **أيكو ، امبرتو** : السيمياء وفلسفة اللغة ، ت. انطوان ابو زيد ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ص104 .

(3) **أنيس ، ابراهيم** : دلالة الألفاظ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط3 ، 1972 ، ص 63 .

* **أوغسطين (354-440)** : يعرف بالقديس ويعرف أيضاً باسم أورليوس اوغسطينوس ولد في طاجسطيا من أعمال توميديا (سوق أهواس بالجزائر على الحدود التونسية) ، وكانت فلسفة أوغسطين فلسفة العصر الوسيط وبعد أن أنهى دراساته الأولى في مسقط رأسه ذهب إلى **مادور** (**Madaure**) ثم إلى قرطاجة ليدرس الأدب والخطابة اللذين علمهما بعد ذلك في نفس المدينة ، أخذ م أمه **مونيكا** (**Monigae**) منذ الصغر حب المسيح ولكنه لم يعمد ولم يكن يعرف العقائد المسيحية معرفة جيدة ، خاصة وإن حياته كانت مليئة بالاضطرابات النفسية ونزوات الشباب التي كانت تمنعه من قبلها . للمزيد ينظر : كتاب (نماذج من الفلسفة المسيحية) ، مصدر سابق ،ص9.

(4) **حنفي ، حسن** : (نماذج الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط) – **أوغسطين ، أنسليم ، توما الأكويني** ، ط2 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1981 ، ص3.

(5) **م. روزنتال ، ي- يودين** : الموسوعة الفلسفية ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ت : سمير كرم ، ط3 ، 1981 ، مصدر سابق ، ص67 .

(6) **حنفي ،حسن** : نماذج من الفلسفة المسيحية ، مصدر سابق ، ص4 .

* الفلسفة المدرسية – السكولائية : وهو الاسم الذي أطلق على (فلسفة المدرسة) في العصور الوسطى والتي كان أتباعها هم المدرسيون الذين يحاولون أن يقدموا برهاناً نظرياً للنظرة العامة الدينية للعالم وإن هذه الفلسفة تعتمد على الأفكار التي جاءت بها الفلسفة القديمة ، فلسفة أفلاطون وخاصة فلسفة أرسطو التي كانت فلسفته المدرسية تكيف آراءها مع أغراضها الخاصة وتنقسم الفلسفة المدرسية

وهذا ما نشاهده في كتاب أوغسطين (محاورة المعلم)** الذي وضع له عنواناً هو (العلامات Designs) وهذا في القسم الأول من الجزء الأول .

وكان أهم ما جاء به أوغسطين هو عملية الدمج بين نظرية العلامات ونظرية اللغة ، وذكر سابقاً فالكلمة ما هي إلا علامة على الأشياء الموجودة في الخارج وعندما نقول (علامة) نعبر عن كلمة وعندما نقول (كلمة) نعبر عن علامة فالعلامة والكلمة علامتان وكلمتان في ذات الوقت إلا أن العلامة قيمة أكبر من الكلمة ، فكل كلمة (علامة) وليست كل علامة كلمة [1] ، ويرى (أوغسطين) الكلمة أضيق نطاقاً من العلامة وسبب ذلك إن هناك العديد من الكلمات لا تدل على شيء " وإننا لا يمكن أن نسميها علامة ما لم تدل على شيء "[2].

وإذا كانت العلامات ثنائية التصنيف لدى (أرسطو والرواقيين) فإن (أوغسطين) يميز بين أربعة أنواع من العلامات هي :

1. الكلمات ما هي إلا علامات على الأشياء الموجودة داخل الإنسان .
2. علامات تدل بنفسها على نفسها .
3. الكلمة التي لا تدل على شيء لا تكون علامة .
4. العلامة التي تدل على علامة أخرى وتتميز عنها ، فالاسم والصوت يدل أحدهما على الآخر من دون أن يكون هناك أي فرق بينهما سوى فرق الصوت[3] .

إذن فاللغة تخلق في داخلها عالماً من العلامات بحجب الأشياء نفسها ويحول من دون الوصول إليها والكشف عنها ، وإن كان الاسم هو كلمة فليس بالضرورة أن تكون كل كلمة اسماً ، لأن حروف الجر وأدوات العطف والشرط والاستفهام كلمات من دون أن تكون أسماء والحرف لا يدل على شيء ، ومن ثم فالكلمة لا تدل على شيء ، وبذلك تدل العلامة على نفسها من دون أن تحتاج لشيء تدل عليه ، فالكلمة علامة للفعل وللحرف على السواء ، تدل بنفسها كما تدل العلامات على بعضها البعض ، فكلمة حرف عطف " تدل " و ، إذن التي هي علامات على لا شيء وبذلك تدور اللغة في حلقة مفرغة مع نفسها

تاريخياً إلى عدة فترات هي الفترة المبكرة والتي تمتد من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر وكانت تحت تأثير الأفلاطونية الجديدة : أما الفلسفة المدرسية الكلاسيكية التي تمتد في القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي كانت تسودهما الأرسطية المسيحية ، وللمزيد ينظر كتاب الموسوعة الفلسفية . م. رونتال . ي . يودين ، مصدر سابق ، ص 350 .

** " محاورة المعلم Demagistro " : المعلم من مجموعة المحاورات الفلسفية التي كتبها **أوغسطين** في أول عهده بالتفكير الفلسفي سنة 389م بعد أن قبل طقس العماد أخيراً على يد القديس **أمبراوز** في ميلانو سنة 387م ونزح إلى مسقط رأسه في أفريقيا عاكفاً على نفسه مؤسساً بذلك أول دير أفريقي . ومحاور **أوغسطين** هو **أديودات Adeodat** " " ابن خطيئته " كما يسميه ، وهو من أوائل من انتسبوا إلى ديره كان عمره وقتئذ ستة عشر عاماً ويؤكد أوغسطين في اعترافاته أن ابنه قد قال بالفعل كل ما ورد عل لسانه في المحاورة ، وإن البناء الداخلي للمحاورة يقوم على حدس فلسفي ذي جوانب ثلاثة :

أولاً : حدود اللغة وقصورها عن إيصالها الحقيقة وعجزها عن أن تقوم بدورها وسيلة للتعلم أو للتعليم، أي أن القديس أوغسطين يقوم بنفي ما هو متعارف عليه حتى الآن خاصة بدور اللغة ، وللمزيد ينظر كتاب (نماذج الفلسفة المسيحية) ، مصدر سابق ، ص10-11.

[1] **حنفي ، حسن** : نماذج من الفلسفة المسيحية ، مصدر سابق ، ص34 .

[2] المصدر نفسه ، ص 38 .

[3] **حنفي ، حسن** : نماذج من الفلسفة ، مصدر سابق ،ص 44 .

من دون أن تخرج من هذا الحصار الذي فرضته العلامات عليها وفصلتها به عن العلام الخارجي "[1].

نرى إن القديس (**أوغسطين**) أكد على المعاني والألفاظ وكذلك الكلمة على أنها علامات فالكلمات التي لا تدل على شيء لا تكون علامات وهذا ما أشار إليه (**توما الأكويني**) الذي يمثل قمة الفلسفة المدرسية في العصر الوسيط في تأويله لأرسطو . وفي كتابه (الوجود والماهية) نجده قد قام بتحديد معاني الألفاظ في مقدمة كتابه والكيفية التي تشير بها هذه الألفاظ إلى الأشياء التي تدل عليها ، ونجد إن هذه الألفاظ تشير إلى المعاني ، وذلك بأنها علامات تعمل في طياتها على الأفكار المنطقية التي تعنيها وهي القيمة الثلاثية (لفظ ، معنى ، شيء) وهذه القيمة الثلاثية قد أكد عليها أيضاً (**القديس أوغسطين**) الذي عدّ الكلمة علامة ، والكلمة التي لا تعمل لا تكون علامة "[2] .

لقد كان تأثير الفلسفة الإسلامية خلال العصر الوسيط في الفكر العلاماتي واضحاً وقد استطاع الفكر العربي الإسلامي أن يتوصل في مرحلته المتأخرة إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة ، التي يمكن جعلها أكمل النظريات التي سبقت الأبحاث المعاصرة [3] .

وذلك بتوصلها إلى وضع قاعدة عامة شاملة لنظرية العلامات (Singe) تحت عنوان (الدلالة) ولا يستبعد أن يكون الفلاسفة العرب المسلمين قد استمدوا انطلاقتهم من تأثير المدرستين المشائية ، والرواقية [4].

ونلمس هذا التأثير الواضح لدى (**الفارابي**)* و (**ابن سينا**)[5]** .

---

[1] المصر نفسه ، ص 45 .

[2] **حنفي ، حسن** : نماذج من الفلسفة المسيحية ، مصدر سابق ، ص 209-219 .

[3] **فاخوري ، عادل** : علم الدلالة عند العرب ، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 5 .

[4] **فاخوري ، عادل** : منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث ، ط2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 38 .

* **الفارابي ، أبو نصر محمد** (AlFarabi) (870-950ميلادية) :ولد في مدينة فاراب التي استمد أسمه منها في تركستان وتوفي في دمشق ، ويعد الفارابي من أعظم فلاسفة العرب وهو الذي درس في بغداد وحران وقد لقب **الفارابي** بالمعلم الثاني وذلك على أساس إن المعلم الأول في ذلك العصر هو (**أرسطو**) وكان **الفارابي** ضليعاً في الرياضيات والموسيقى ومن مؤلفاه (الجمع بين رأي الحكمين) وهو الذي حاول في هذا الكتاب التوفيق بين آراء فيلسوفي اليونان **افلاطون وأرسطو** ومن كتبه الرئيسة أيضاً (رسالة نصوص الحكم) و (السياسة والمدينة) و (كتاب الموسيقى الكبير) و (أراء أهل المدينة الفاضلة) والذي فيه يبين الفارابي آراءه في كيفية أن يكون المجتمع الأفضل على النحو الذي فعله **افلاطون** في (الجمهورية) للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية للعلماء السوفيت ، مصدر سابق ، ص325 .

[5] **فاخوري ، عادل** : أقسام العلامة ومجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 3 ، 1980 ، ص 93 .

** **ابن سينا ، أبو علي (Ibn Sina)** (980-1037) : فيلسوف وطبيب وعالم طبيعي وشاعر بآسيا الوسطى عاش في بخارى وإيران وقد قام **ابن سينا** بالكثير لتدعيم التفكير العقلي ونشر العلم الطبيعي والرياضة واحتفظ **ابن سينا** في فلسفته بكل الاتجاهات المادية والمثالية عند أرسطو وانحرف في بعض المشاكل عن الأرسطية نحو الأفلاطونية الجديدة ومن كتبه كتابه الرئيسي (كتاب المعرفة) يقدم عرضاً موجزاً لآرائه في المنطق ، والفيزياء ، للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية للعلماء السوفيت) ، مصدر سابق ، ص 8 .

إذ تنحصر العلامة لديهم على العلامة اللفظية ، فالعلامة بنظرهم تتناول اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمى بالصور الذهنية والأمر الخارجي [1] .

ولابد من التنبه هنا إلى أن " مفهوم العلامة يقابل في التراث مفهوم الدلالة ولعل النظرة العربية – الإسلامية للعالم بوصفه دلالة على وجود الخالق – وهي نظرة يؤيدها القرآن – ما يؤكد تفسير مفهوم الدلالة في الفكر العربي الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميائي الحديث[2].

نرى إن دراسات اللغويين العرب أضفت للألفاظ وتوسعهم فيها توسعاً كبيراً أدى إلى خروج مباحثهم عن حدود تعيين العلامة بين الألفاظ والمعاني إلى تعيين العلاقة بين الدال والمدلول عموماً – سواء أ كان الدال لفظاً أم غير لفظ ، ويظهر ذلك من تعريفهم للدلالة وهي " لكون الشيء بحالة يلزم من العلم به بشيء آخر "[3].

وهذا ما أكد عليه الفيلسوف (**ابن سينا**) حول تعميم مفهوم الدلالة اللفظية على كل العلامات لفظية كانت أم غير لفظية ، فيصبح تعريف الدلالة لدى (ابن سينا) " فهم أمر من أمر " وهذا يرجع إلى الصور الذهنية أي أن فهم الأمر الأول ، أي (الدال) يستدعي في الذهن فهم المر الثاني وهو (المدلول)[4].

إذن فإن نظرية الدلالة عند الفلاسفة العرب قد تجاوزت حدود السيمياء اتفق عليها الفلاسفة المعاصرون في هذا العالم لأنها تشمل كذلك على ما يسمى بالعلامات .

وهناك أربع حالات يستعرضها الفلاسفة العرب وهي كما يأتي :

أولاً : في هذه الحال الدال والمدلول لفظاً .

ثانياً : في هذه الحالة كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على الأعداد .

ثالثاً : " كون الدال لفظاً والمدلول غير لفظ ، كزيد الدال عل الشخص الإنساني "

رابعاً : في هذه الحالة وهي عكس الحالة الثالثة كالخطوط الدالة على الألفاظ " .

نشاهد إن الحالة الأولى والحالة الثالثة تندرج تحت ما يسمى بالدلالة اللفظية ، ولكن السيمياء العربية وبسبب هذا التمييز في طبيعة الدال تقترح تقسيماً آخر يرتبط بنوعية العلاقة الدلالية نفسها ، وهذا التقسيم هم كما يأتي :

1. الدلالة العقلية : وهي الدلالة التي ترتبط بنوعية العلاقة الدلالية نفسها ومثال ذلك الدخان هو علامة على النار .
2. الدلالة الطبيعية : وفي هذه الدلالة تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تصويرية ، وتقصر أمثلة العرب على الظواهر البدنية والحالات النفسية التي تمر بالإنسان وهي كدلالة الحمرة على الخجل والصراخ على الألم .
3. الدلالة الوضعية : التي تأتي عن اتفاق بين الدال والمدلول ومثال ذلك دلالة الخطوط والألفاظ والحركات ، ومن خلال هذه التقسيمات على الدلالتين اللفظية وغير اللفظية نحصل على ستة أنواع هي كما في المخطط الآتي[5] :

(1) **فاخوري ، عادل** : علم الدلالة عند العرب ، مصدر سابق ، ص 7 .

(2) للمزيد ينظر : **نصر حامد أبو زيد** : (العلامات في التراث : دراسة استكشافية) ضمن كتاب (مدخل إلى السيميائيات) ، ص 78 .

(3) **القاض** الدلالة عند العرب الفكر العربي المعاصر ، ص

(4) **فاخوري ، عادل** : علم الدلالة عند العرب ، مصدر سابق ، ص 10 .

(5) **فاخوري ، عادل** : منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث، مصدر سابق ، ص 39-42.

ونرى إن الدلالة الطبيعية عند العرب تقابل في السيمياء الحديثة الدلالة الإيقونية، أما الدلالة العقلية فتقابل الشاهد وأما الدلالة الوضعية فتقابل الرمزية ، وسوف يقوم الباحث من خلال بحثه باستعراض وافٍ لهذه التقسيمات الحديثة فيما بعد [1].

العلامة عند ديكارت :

لقد شهد عصر النهضة الأوربية تطوراً كبيراً في شتى مجالات الحياة وكان لمجال الفلسفة وعلم الجمال جانباً مهماً من هذا التطور بالرغم من هيمنة الفكر الفلسفي الأفلاطوني والأرسطي على التفكير الإنساني بصورة عامة ، وكان للكثير من الفلاسفة والمفكرين أثر واضح في هذا المجال منهم (**ديكارت**)* الذي رأي أن فعل الله (سبحانه وتعالى) تجلى في خلق العالم من ناحية ومن ناحية أخرى في سير هذا العالم منذ الأزل وفق القوانين الذي وضعها الله (سبحانه وتعالى) ومن أهم هذه القوانين قانون (التصور الذاتي) الذي يقول بأن كل شيء يبقى على ما هو عليه ما لم يعرض له ما يغيره .

كذلك إن علاقة الجسم المتحرك تميل إلى الاستمرار في حركته على خط مستقيم، وأنه يفسر الطبيعة وصيرورة الأجسام فيها هو التفسير الآلي (الميكانيكي) وإن للطبيعة مظاهر مختلفة أو أشكالاً متعددة تتناوبها[2] .

---

[1] **فاخوري ، عادل** : علم الدلالة عند العرب ، مصدر سابق ، ص 42 .

* **ديكارت ، رنيه** : فيلسوف فرنسي (1596-1650) وعالم رياضي وفيزيائي وعالم فسيولوجيا وترتبط فلسفة **ديكارت** بنظريته في الرياضيات وعلم نشأة الكون والفيزياء وأحد من مؤسسي الهندسة التحليلية وفي الميكانيكا نوه بنسبية الحركة والسكون وصاغ القانون العام للفعل ، والفعل المضاد : **لديكارت** مقولات كثيرة ومن أشهر هذه المقولات هي (أنا أفكر إذن أنا موجود) والذي عدّ التفكير علامة لوجود الإنسان ومن مؤلفاته كتابه (قواعد لهداية العقل) وهو كتاب لم يتم ، ولم ينشر بأن حياته عام 1628 وفي عام 1641 ، نشر ديكارت (تأملاته في الفلسفة الأولى) ولكن من مؤلفاته الرئيسية (مقالة في المنهج) ، 1637 وكتابه (مبادئ الفلسفة) ،ص1644 .

[2] **العمر ، عبد الله عمر** : فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 22 .

وكان لديكارت كما كان لأتباعه مثل (**جيرودي ، كوردموا**) ، (**بورواييال**)* وخاصة في أبحاثهم الخاصة التي أثبتوا فيها تماثل التفكير عند البشر وتناظر كلياته وما تدل عليه العلامات على أفكارنا وعواطفنا وأن اختلفت مصادرها[1].

ونلاحظ إن هذه الآراء قد تطورت عند المفكرين الذين بحثوا في قواعد العلامة ليتمكنوا من صياغة نظرية سيميائية للعلامات وبما يجعلها تتحدى كل مستويات التفكير المحض للعلامة ، سواء أكان منها الطبيعي أم الدلالي ، كما أنها ليس إلا وصفاً سواء بعدت صلتها بالشيء الذي تمثله أو انعدمت تماماً عنه وحجتهم في ذلك إن الصوت لا ينقل الشيء ، وأنها فكرة الصوت هي التي تحوي لفكرة الشيء وإن الكلمات ليست أصواتاً فقط ، وأنما علامات أيضاً .

وبعبارة أخرى إن أكثر العلامات اللغوية لا تستحضر في الذهن في المحادثة العادية أية فكرة على الإطلاق وأنها فكرة جرائية فقط ، وتكون بمثابة علامة لأفكار جزئية أخرى ، وهو ما يستند عليه (**ديكارت**) في بعض أبحاثه و خاصة في الجانب الإيحائي من العلامة ، إذ أن العلامة تخلق الفكرة ذاتها وبذلك تعد جميع الملكات الذهنية، سابقة على استخدام العلامات ، ودور العلامة هو إن يتيح إمكانية التوسع في هذه الملكات التي يتضمنها الإحساس فالذهن لا يمكن أن يعرف الفكرة من غير صيغتها اللفظية [2] .

وعلى هذا النحو يشير (**ديكارت**) إلى أمرين هامين في هذا الموضوع :

الأمر الأول : الإحساس وأهميته للعضو الحسي الذي يستقبل المؤثرات الصوتية والمرئية .

الأمر الثاني : التأكيد على وجود ضرب من الاتزان في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن .

ومن خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما (**ديكارت**) يتضح بناء كيفية إشراك العقل والحس معاً لتحقيق اللذة الجمالية ، وكيفية إدراك العلامة من خلال مشاركة الحس والعقل معاً حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية مع خضوعها لمؤثر الملاحظة والتجربة معاً [3].

وعبر (**ديكارت**) عن معيار آخر إدراك العلامة وكان ذلك معيار اليقين الذي طبقه على جميع ما تلقاه من معتقدات واضحة متميزة ، وله في ذلك قاعدة مشهورة في (منهجه) تنص على أنه لن يقبل من المعتقدات إلا ما يبدو له أنها صادقة على نحو واضح ومتميز[4] .

---

* **ديربورويال (portroyal)** : وهو دير (البندكتان) الشهير قرب باريس ، والذي كان واحداً من أنشط مراكز الجانيسية وهي حركة دينية اجتماعية كانت تقوم على أساس تعاليم اللاهوتي الهولندي **كورنيليس جانس** ، وكان **بورورويال** مركزاً كبيراً لحركة التنوير في فرنسا في القرن السابع عشر وكان أهم ما صدره كتاب (النحو العام المعقلن) عام1960 وكتاب (المنطق) الشهير وإن تأثيرات ديكارت كانت واضحة على نتاجاتهم ، للمزيد ينظر الموسوعة الفلسفية ، م ، **روزنتال** ، مصدر سابق ، ص 207.

[1] **برهييه ، أميل** : تاريخ الفلسفة (القرن السابع عشر) ، ج4 ، ت : **جورج طرابيشي** ، دار الطليعة ، بيروت ، 1983 ، ص 145-146 .

[2] ينظر : **ج. بردي** : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج1 ، ت: **عبد الرحمن بدوي** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1964 ، ص 7 .

[3] **عباس ، راوية** : القيم الجمالية ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 1987 ، ص 83 .

[4] **كامل فؤاد وآخرون** : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص140 .

أما في الفلسفة الحديثة فإن العلامة قد أخذت اتجاه آخر وهو (العلامة الرمزية) وهذا أحد التصانيف الثلاثة التي سوف نأتي على ذكرها بالتفصيل والشرح في موضوع تصنيف العلامة ، إذن فإن العلامة في الفلسفة الحديثة كانت عند (**هيجل**)* رمزاً وكذلك عند (**كانت**)** و (**سوزان لانجر**) ***.

أما هيجل كان من أكثر المشتغلين على الرمز إذ أن جزءً كبيراً من دراسته تعنى بالرمز ولاسيما في مجال الفن الذي يقسمه على ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : الرمزية

المرحلة الثانية : الكلاسيكية .

المرحلة الثالثة : الرومانسية .

وإن الفن عنده علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فإنه يسمى رمزياً في مرحلته الأولى[1].

والرمز عنده يخاطب الحدس بصورة مباشرة وهو لا يأخذ بوجوده الخارجي وإنما ذو معنى أوسع بكثير من الشكل الخارجي[2].

ويرى أنه لا يمكن أن نسمي شيئاً ما بأنه رمزاً ، إلا إذا أتصف بأنه قبل كل شيء دلالة ، فالنص بصفة عامة يستلزم علاقة قرابة بين المدلول والشكل فضلاً عن ذلك فإن هذه الدلالة لا تكون غير مبالية بل دلالة ذات معنى ، وعلى سبيل المثال الأسد، والثعلب يتمتعان بصفات وخواص يفترض بها أن تعبر عن معناه ، كذلك فالرمز غير ملزم بأن يكون مطابقاً لمعناه فلا يكترث المضمون بالشكل الذي يمثله فالرمز يمتلك معنىً مزدوجاً [3].

قسم **هيغل** المرحلة الرمزية على ثلاثة أقسام هي :

1. الرمزية اللاواعية .
2. رمزية الجليل .
3. الرمزية الواعية .

فالرمزية اللاواعية تكون خارج ذات الفنان فالشكل فيها يكون تعبيراً مطابقاً لمضمون معين ويتجسد هذا في الفن الهندي والفن المصري القديم ، ومروراً بالمرحلة الثانية حيث الارتباط بالحقائق والقوى العليا المتصلة بالخالق ومن حيث هو جوهر ومجرد من كل شيء ولا وجود حسي له [4].

---

* **جورج فيليهم فريدرش هيغل** (1770-1831) : أحد الفلاسفة الكلاسيكيين الألمان وهو مثالي موضوعي .

** **كانت (1724-1804)** : فيلسوف وعالم آلماني ومؤسس المثالية الألمانية .

*** **سوزان لانجر** : فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت بمدينة نيويورك عام 1895م من أبوين ألمانيين الأصل تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن .

[1] **هويسمان ، دنيس** : علم الجمال الاستطيقيا ، ت : **أميرة حلمي مطر** ، دار أحياء الكتب العربية، القاهرة ، ص 46 .

[2] **هيغل** : فكرة الجمال ، ط2، ت : **جورج طرابيشي**، دار الطليعة للطباعة، بيروت ، 1987 ، ص 11 .

[3] **هيغل** : الفن الرمزي، ط1، ت : **جورج طرابيشي**، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص11-16.

[4] **هيغل** : الفن الرمزي ، مصدر سابق ، ص 95 .

وحينما ينتقل الجدل ضمن وعي الفنان فحينئذ يسميه (**هيغل**) الرمزية الواعية فهي لا تعني المضمون فحسب بل تصور على نحو صريح على وجود تمايز بين الرمز وتمثيله الخارجي ، فالعلامة بين الشكل والمضمون غير مسوغة ويكمن مصدرها في ذاتية الفنان ويبرز العمل الفني الانفصال والتقارب معاً بين المدلولات وأشكالها [1].

وتظهر أشكال الرمزية الواعية في الحكاية الرمزية والمثل الرمزي وكذلك تتجلى في المتشابهات من حيث المنطق الداخلي في اللغز والرموز والاستعارة والتشبيه .

أما التأثير الكبير الذي حصل في المذهب الرمزي فكان وراءه فلسفة (**كانت**) سواء أ كانت الفلسفة العامة أم الفلسفة الفنية ، ومن جوانب التأثير هي تمييزه بين الجمال لذاته والمنفعة ، فالعمل الفني ذو خصائص وميزات جوهرية [2].

ويرى إن الشيء موجود لذاته والإنسان هو غاية بحد ذاته وليس أداة وإن هناك توافقاً بين الإنسان المُدرك والشيء المدرك[3].

وإن الرمز بعد اقتطاعه من الواقع يصبح طبيعة مستقلة بحد ذاتها أي فكرة مجردة ولا يوجد أي نوع من التشابه بين الرمز وبين المرموز ، بل إن العلاقة تكون نتيجة نهائية[4].

أما (**سوزان لانجر**) فإن نظرتها إلى الرمز هو من خلال الفن ترى إن الفن بجميع أشكاله هو رموز والعمل الفني صورة رمزية معبرة عن الوجدان البشري وقابلة للإدراك الحسي إذ تركز (**لانجر**) على الشكل فالرمز يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة العناصر ، بحيث يمكن إدراكه والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية ولكي تبدو بوضوح وتوضيح في استخدامات جديدة أي تعمل كعلامات رمزية وهي معبرة فالرمز قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوحدات وذلك بإسقاطه في العمل الفني[5].

وإن الرمز عند (**لانجر**) ما هو إلا أداة أساسية في كل الأعمال الإبداعية التي تخص البشر وإن الفن والدين والأسطورة ما هي إلا رموز يعبر من خلالها الإنسان عن ما لا يستطيع التعبير عنه بوساطة اللغة [6].

وتفرق (**لانجر**) بين الرمز والإشارة " فالرمز هو أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري في حين إن الإشارة شيء تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة العقل "[7] .

---

(1) المصدر نفسه ، ص 116-117 .

(2) **هلال ، محمد غنيمي** : الأدب المقارن ، ط5 ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ص 285 .

(3) **أوفسيانيكوف م . ز . سمير نوفا** : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط2 ، ت : **باسم السقا** ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 254 .

(4) **كرم ، أنطوان غطاس** : الرمزية والأدب الحديث ، دار الكشاف للطباعة والنشر ، بيروت ، ص 9 .

(5) **حكيم راضي** : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 13-18 .

(6) المصدر نفسه ، ص 37-38 .

(7) **ابراهيم ، زكريا** : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966 ، ص 315 .

العلامة عند بيرس :

إن العلاقة لم تصبح مادة علم قائم بذاته إلا عند (**تشارلز ساندرز بيرس**)* وهو الذي عرفناه فيلسوفاً ومنطقياً وعالم رياضيات ينتمي إلى الفلسفة الأمريكية المسماة بالذرائعية (البراجماتية)** ، ولذا فإن هذا الفيلسوف قد اخذ العلامة من الزاوية التي تهم اختصاصه وبناءً على ذلك أصبح مصطلح (السيموطيقيا)*** مرادفاً للمنطق الذي تجسده العلامات ، إذ يقول **بيرس** " أعتقد إني وضحت أن المنطق بمفهومه العام ، وهو اسم آخر لعلم السيموطيقيا Semiotic المبدا شبه الضروري أو الشكلي للعلامات "[1] .

أو هو (علم التمثيل الصادق)[2] .

لذا فإن مصطلح السيموطيقيا يكون بذلك (العلم العام للعلامات في علاقتها مع الصدق أو هو العلم الذي يميز داخل هذه العلامات علامات الصدق من علامات الكذب، فيكشف عن الوظيفتين اللتين قد تقوم بهما وظيفة نقل الدلالة الصادقة ووظيفة نقل الدلالة الكاذبة)[3] .

---

* **بيرس (1839-1914)** : فيلسوف وعالم منطق أمريكي ، وهو أحد مؤسسي علم السيموطيقيا ولد في كمبردج في ولاية ماستشوستس الأمريكية ودرس في جامعة هارفرد ، وقد وضع **بيرس** على النقيض من نظرية المعرفة المثالية الذاتية نظرية مثالية موضوعية في التطور تقوم على أساس مبدأ الصدفة والحب بوصفه القوة الموجهة للتطور ، للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية م. **روزنتال** وآخرون ، مصدر سابق ، ص98 .

** **الذرائعية (البراجماتية)** : وهو اتجاه مثالي ذاتي واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة ، وإن مصطلح البراجماتية له مرجعيات يونانية (براجما) يعني الأشياء التي يجري عملها وما يسمى بمبدأ الذرائعية هو محور الفلسفة الذرائعية الذي يحدد قيمة الصدق بفائدته العملية وهذا الاتجاه يستخدم بوصفه منهجا لحل المنازعات الفلسفية بوساطة مقارنة النتائج العملية الناتجة عن نظرية ما .

*** **السيموطيقيا** : وهو مصطلح جاء به المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس **ساندرزبيرس** وقد فضل الأمريكيون استخدام هذا المصطلح عن غيره والسيموطيقيا لدى دارسيها تعني علم أو دراسة العلامات (ألإشارات) ، دراسة منتظمة ، للمزيد ينظر كتاب (دليل الناقد الأدبي) د . **ديجان الرويني** وآخرون ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية، 2000، ص 106 .

(1) **هوبكنز ، ترنس** : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : **عبيد الماشطة**، مراجعة : **ناصر حلاوي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 13 .

(2) **Ibid , Vol**, I , faragra phas, p539.

(3) **مبارك ،حنون** : دروس في السيميائيات ، ص 78.

ومن هنا فإن العلامة عند **بيرس** تهدف إلى الكشف عما ينبغي أن تكون ولا تقتصر فقط على ما هو كائن في العالم [1].

ويمكن أن نعرف سيموطيقيا (**بيرس**) ، (العلم الذي يدرس العلامات اللسانية وغير اللسانية لأنه مفهوم العلامة ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها ، فقد أكد على أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والجاذبية وعلم الأصوات وتاريخ العلوم ... الخ إلا بوصفه دراسة سيموطيقية)[2] .

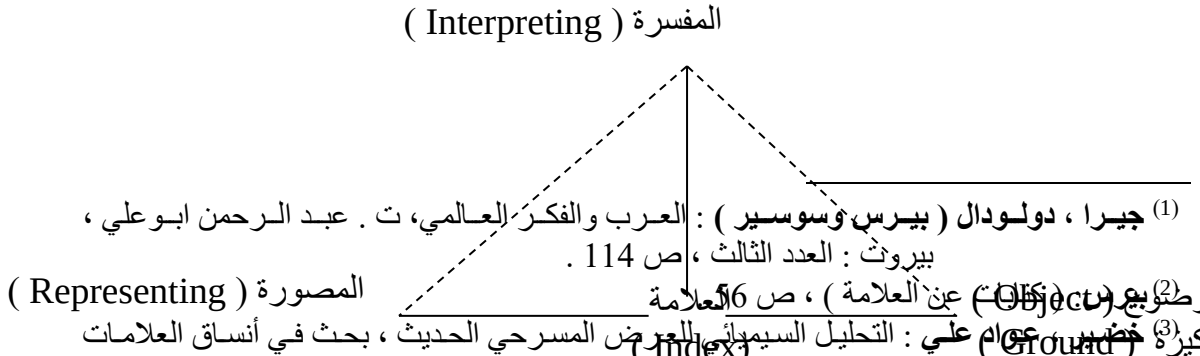
ويرى الباحث إن **بيرس** لم يتعامل مع العلامة كما هي بل سعى إلى الكشف عن حقيقة العلامة في هذا العالم ، لذلك نراه قد تعامل مع العلامة أين ما كانت ، لسانية أو غير لسانية وجعل دراسته على العلامة تشمل كل شيء وفي مختلف العلوم .

لذلك " يمكن النظر إلى العلامة عنده بوصفها علامة للتمثيل والتواصل والدلالة في الوقت نفسه ، وعليه فإن العلامة كما هي لها وجودها الخاص فالسفير مثلاً رغم أنه يمثل بلاده ، هو سفير بالنسبة إلى نفسه بتاريخه الخاص الذي يميزه عمن كان يشعل المهمة نفسها قبله ، إذن فهذا بعد تمثيلي ، أما البعد الثاني فهو بعد دلالي وذلك فالسفير يقوم بدور معين في الوقت الذي يقدم فيه أوراق اعتماده هو البعد الثالث بعد تواصلي فردي وملموس)[3] .

وقد استطاع **بيرس** أن يتوصل إلى تقسيم العلامة عل ثلاثة أقسام فقد أطلق على العلامة تسمية (المصورة) معرفاً العلامة بأنها هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من جهة ما وبصفة فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أو ربما علامة أكثر تطوراً وإن هذه العلامة التي تخلقها أطلق عليها (مفسرة) للعلامة الأولى[4].

أما العلامة التي تنوب عن شيء ما فهذا الشيء هو موضوعها وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع من كل الوجهات ، بل الرجوع إلى نوع من الفكرة التي أطلق عليها (**بيرس**) اسم الركيزة أو الموضوع [5].

وهذه التقسيمات الثلاثة تعود إلى إن (**بيرس**) عدّ العلامة ثلاثية المبنى وسوف يقوم الباحث باستعراض كل قسم من هذه التقسيمات الثلاثية وعليه يمكن توضيح التقسيمات الثلاثية من خلال المخطط الآتي :



(1) **جيرا ، دولودال (بيرس وسوسير)** : العرب والفكر العالمي، ت . عبد الرحمن ابوعلي ، بيروت : العدد الثالث ، ص 114 .

(2) **بيرس** : (تصنيف العلامات) في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، ت : **فريال غزول** : مصدر سابق ، ص137 .

(3) **خضير ، عمار علي** : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، بحث في أنساق العلامات المسرحية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1990 ، ص .. .

(4) **بيرس** : (تصنيف العلامات) في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، ت : **فريال غزول** : مصدر سابق ، ص137 .

(5) المصدر نفسه ، ص 137-138 .

ونشاهد إن في هذه الفروع الثلاثة ق خضع كل عنصر من عناصرها الثلاثة إلى فروع ثلاثة أخرى وهي كما يأتي :

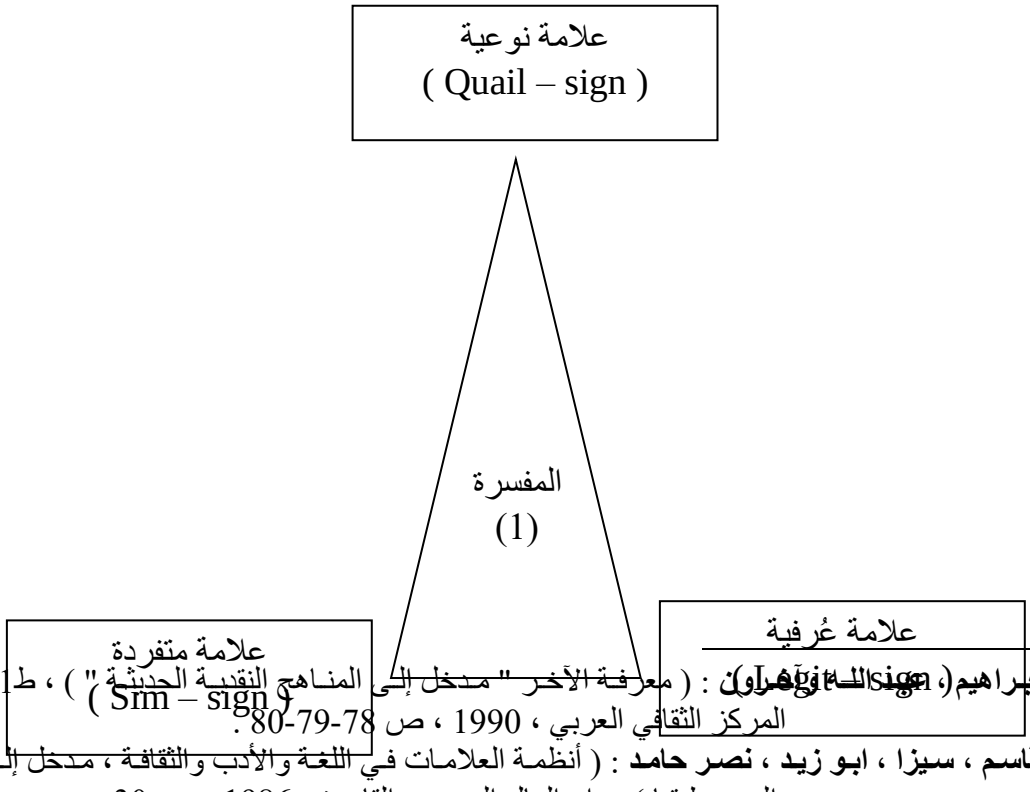
1. **المفسرة** : وهو العنصر الأول والذي يتفرع إلى ثلاثة عناصر فرعية هي :
   أ. علامة نوعية .
   ب. علامة متفردة .
   ج. علامة عرفية .

وعليه فإن العلامة (النوعية) هي علامة لا يمكنها أن تكون حتى أن تتجسد ولكن هذا التجسيد ليس على علاقة بطبيعتها من حيث كونها علامة أي أن هذا التقسيم يعتمد على ماهية العلامة في ذاتها[1].

أما العلامة (المتفردة) فهي التي تعني الشيء الواضح الموجود أي له وجود فعلي الذي تشكل علامة .

أما العلامة (العرفية) فهي العنصر الثالث من التقسيم الثلاثي الأول ، تكون هذه العلامة نتيجة اتفاق يتعارف عليه الناس لذا تكون علامة عرفية وعليه فإن العلامة العرفية ليست موضوعاً واحداً بل هو نمطاً عاماً .

ومثال ذلك دلالة اللون الأسود عند العرب والمسلمين هو الحزن بينما نرى إن هناك بعض الشعوب يكون اللون الأبيض هو العلامة على الحزن فهو علامة عُرفية ، وكذلك اللون الأبيض هو علامة عرفية اتفاقية تعارف عليه البشر[2].



(1) **ابراهيم ، نهاد صليحة وآخرون** : (معرفة الآخر " مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ") ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1990 ، ص 78-79-80 .

(2) **قاسم ، سيزا ، ابو زيد ، نصر حامد** : (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيموطيقيا) ، دار العالم العربي ، القاهرة ، 1986 ، ص 30 .

هذا المخطط يوضح أقسام العلامة (المفسرة) وهي الأولى من التقسيم الثلاثي الرئيسي للعلامة .

أما الموضوع وهو القسم الثاني من تقسيم العلامة (التقسيم الثلاثي) والذي ينقسم على ثلاثة أقسام وهي كما يأتي :

2. الموضوع :

أ. **الأيقونة Icon** .. وفي نظرية (**بيرس**) تكون أي علامة من العلامات أيقونية حين يتطابق (الدال مع المدلول) أي حين تدل على ما تدل عليه ، وذلك يعود إلى التشابه أو التماثل بين العلامة وما تشير إليه [1].

ومن هنا نصل إلى إن مبدأ التشابه أو التطابق هو المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة إذ أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي ، وذلك من حيث المبدأ ، ليقيم علاقة أيقونية [2].

ومن أشهر الأمثلة على العلامة الأيقونية هي الصور الفوتوغرافية والرسوم البيانية المعروفة .

ب. **الإشارة Index** .. يحدد (**بيرس**) الإشارة بقوله " أنها علامة تحددها الديناميكية وفقاً للعلامة الحقيقية بينهما " فهي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع "[3].

" ويرى الباحث إن العلامة الإشارية ترتبط بمرجعها ارتباطاً سببياً " وقد استعار (**بيرس**) أسمها أي العلامة الإشارية من السبابة أو المشيرة التي تحيل إلى المشار إليه[4].

ومن الأمثلة على تلك العلامة (الإشارة) الدخان الذي يرتبط بعلاقة سببية بالنار ، وكذلك الأثر الذي نراه على الأرض الذي يدل على المسير وأيضاً احمرار الوجه الذي يدل على الخجل .

ج. **الرمز Symbol** .. وهو من العلامات التي تكوّن العلاقة بين الدال والمشار إليه اتفاقية (عرفية) وغير معللة ، أي اصطناعية غير طبيعية يحكمها قانون "[5].

ويقول (**بيرس**) " الرمز هو علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة " ويعدّ هذه العلامات تجريداً ويطلق عليها (**بيرس**) بعض الأحيان تسمية العادات أو القوانين وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة ويمكن القول إن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست الرمز نفسه [6].

ويود الباحث وضع مخطط يوضح أيضاً العنصر الثاني من التفريغ الثلاثي الرئيسي وهو (الموضوع) وتفرعاته الثلاث :

---

(1) **شولز ، روبرت** : السيمياء والتأويل ، ت : **سعيد الغانمي** ، ط1 ، بيروت ، 1994 ، ص 242.

(2) **البعلبكي ، منير** : المورد قاموس انكليزي – عربي ، ط15 ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1981 .

(3) **جلال ، زياد** : مدخل إلى السيمياء في المسرح (مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصار) ، ط1 ، منشورات الثقافة الأردنية ، عمان ، مطابع الدستور التجارية، 1992، ص 36.

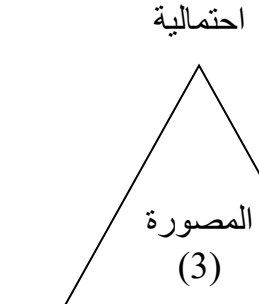
(4) **ابراهيم ، عبد الله وآخرون** : معرفة الآخر ، مصدر سابق ، ص 82 .

(5) **إيلام كير** : سيمياء المسرح والدراما ، ت : **رئيف كرم** ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الحمراء ، 1992 ، ص 37 .

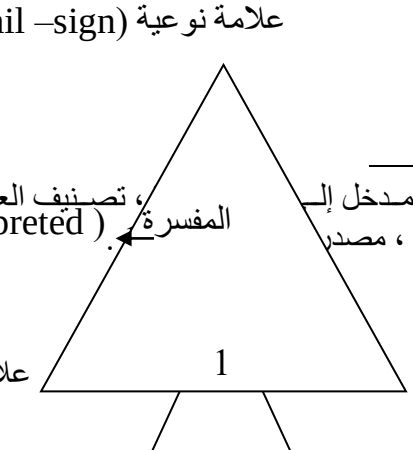
(6) **حسام ، بلاسم محمد** : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيق ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ن كلية الفنون الجميلة ، 1999 ، ص 36 .

ويعد هذا التقسيم أي التقسيم الثلاثي (الأيقونة ، الإشارة ، الرمز) من أشهر التقاسيم التي وضعها (**بيرس**) ، والتي يصل عددها إلى ستة وستين نوعاً من العلامات .
ونحن في هذا البحث قد أخذنا جزءً من التقسيم الرئيسي وتفرعاته الثلاثية ووصلنا إلى التقسيم الثلاثي الرئيسي (المفسرة ، الموضوع ، المصورة) وهو :

3. **المصورة (Represented)** : كما قلنا سابقاً المصورة هو العنصر الثالث من التقسيم الثلاثي الرئيسي في تقسيم العلامة وهو بدوره يتفرع إلى ثلاث فروع أخرى ، فالمصورة شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من وجهة ما و بصفة ما ، فهي قائمة على أساس تصوير المفسرة للعلامة أما بوصفها :
أ. علامة على أمور احتمالية .
ب. علامة عل أمور واقعية .
ج. علامة على أمور عقلية[1].
وهذا مخطط للتقسيم الثالث مع تفرعاته الثلاثة وهو كما يأتي :



وبعد الإطلاع على كل التقسيمات الثلاثية الرئيسة عند (**بيرس**) وتفريعاتها الثلاثية لكل قسم من الثلاثية ، يود الباحث هنا أن يضع مخطط تقريبي لكل التفرعات التي ورد ذكرها سابقاً وهو كما يأتي :



(1) **قاسم ، سيزا وآخرون** : مدخل إلى ، تصنيف العلامات (**بيرس**) ، ت . **فريال غزول** ، مصدر

ويرى الباحث إن احتواء هذا المخطط على هذه العلائقية الكلية أنما تعطي العلامة أهميتها في تقسيمات (**بيرس**) ، وهي أحياناً تجسد من مركز الشيء إلى أقصى وفي أحياناً أخرى العكس .

العلامة عند دي سوسير :

(**سوسير**)* هو الذي بشر بظهور علم يدرس العلامات في الحياة الاجتماعية ووضع له أساسه الأول ، وهو أيضاً الذي اقترح تسمية علم العلامات بـ (**السيميولوجيا**)** ، وقد توصل إلى ذلك من خلال أبحاثه اللغوية التي توجها بمحاضراته التي جمعها اثنان من طلبته هما (**شارل بالي ، وآلبرت سيكاهي**) بعد وفاته ، وصدرت في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة أو علم اللغة العام) عام 1916 ، أي بعد وفاته بثلاث سنوات .

ويقول (**سوسير**) في الفصل الثالث من هذا الكتاب الذي يحمل عنوان (هدف علم اللغة) اللغة نظام من العلامات System of Signs التي تعبر عن الأفكار ، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة ، أو الألفباء) المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق أو الطقوس

---

* **فردينان دي سوسير (1857-1913)**: أشهر لغوي في العصر الحديث ولد في جنيف من أسرة مشهورة في العلم والأدب وإن أشهر كتاب يحمل اسمه هو كتاب علم اللغة العام .

** **السيميولوجيا : (Semiology)** التي تعني علم العلامات وهو من العلوم التي تطورت بوتيرة سريعة طوال القرن العشرين منذ ظهور كتاب (**فردينان دي سوسير**) محاضرات في علم اللغة العام إلى آخر أبحاث رولان بارت وهو العلم الذي عرفه **سوسير** بدراسة حياة العلامات في المجتمع ، للمزيد ينظر : كتاب محمد نظيف (ما هي السيميولوجيا) ، ط1 ، افريقيا الشرق ، 1994 ، ص 5-6 .

الرمزيـة أو الصـيغ المهذبـة أو العلامـات العسـكرية أو غيرهـا مـن الأنظمـة ، و؟؟؟ أهمهـا جميعاً .

ويمكننا أن نتصور علماً يدرس نظام العلامات في المجتمع مثل هذا العلم يكون جزءً من علم النفس الاجتماعي ، وهو بدوره جزء من علم النفس العام أو (علم العلامات) وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية .

(Semeiom = العلامة) وقد حدد (**دي سوسير**) علاقة اللغة بهذا العلم بأنها جزء منه والقواعد التي يكتشفها يمكن تطبيقها على علم اللغة [1] .

وإذا كانت العلامة عند (**بيرس**) وحدة (ثلاثية المبنى) فإن العلامة عند **سوسير** وحدة (ثنائية المبنى) وسوف يقوم الباحث باستعراض هذه الثنائيات وكما يأتي :

أ. الثنائية الأولى – لغة ، كلام .
ب. الثنائية الثانية – علامة ، مرجع .
ج. الثنائية الثالثة – دال / مدلول .
د. الثنائية الرابعة – تزامن / تعاقب .

أما بالنسبة إلى الثنائية الأولى (اللغة – الكلام) فإن **سوسير** يرى إن الدراسة العلمية يجب أن تهتم باللغة وتستبعد الكلام ، فاللغة نظام اجتماعي لا علاقة لها بالأداء الفردي وهو الكلام ، أما بالنسبة إلى الثنائية الثانية وهي (العلامة ، المرجع) فاللغة هي مجموعة علامات ذات طبيعة اتفاقية عرفية تكون علاقتها بالمرجع أي الواقع المادي علاقة اعتباطية غير معللة ، واللغة هي المدلول وليس المرجع الذي ترمز إليه ، أما بالنسبة إلى الثنائية الثالثة وهي (الدال والمدلول)* فهما وجهان لعملة واحدة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وتكون العلاقة بينهما علاقة اعتباطية وعليه فإن العلامة تتكون باتحادهما أي الدال والمدلول[2].

أما بالنسبة إلى الثنائية الرابعة وهي (التزامن / التعاقب) فهذه الثنائية تخص الطريقة التي يجب اتباعها لتحليل الظاهرة اللغوية ، وفي هذه الثنائية يرى (**سوسير**) إن هناك نمطين من الدراسة ، دراسة تؤدي إلى دراسة تزامنية ، أو دراسة تخص اللغة على نسق في تطور فتؤدي إلى الدراسة التعاقبية التي تهتم بالتغيرات اللغوية عبر التاريخ ، ونجد إن **سوسير** قد أعطى الأولوية إلى الدراسة التزامنية لأنه وجد الدراسة التعاقبية غير مجدية لأنها خاضعة إلى التطوير اللغوي عبر مراحل التاريخ[3].

وقد اعتقد (**سوسير**) بأن جميع أشكال التواصل الاجتماعية واللغة ما هي إلا أنظمة تتكون من خلال الاعتباطية التي يتم فيها الاتحاد بين الدال والمدلول ، وذلك من دون ارتباط العلامة بالعالم الواقعي لأنها أنظمة قائمة بذاتها ، " والعلامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى ، وليست من خلال علاقاتها بالعالم الخارجي بمعنى أنها

---

[1] **دي سوسير ، فبدينان** : علم اللغة العام ، ت : **يوئيل يوسف عزيز** ، مراجعة **د. مالك يوسف المطلبي** ، صادر عن دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 ، ص 34 .

* **الدال والمدلول** : إن العلامة اللغوية تتكون من جانب مادي محسوس وهو (الدال) وجانب ذهني متصور وهو (المدلول) وهذا ن الجانبان يكونان درجة الدلالة الأولى والدال يمكنه تغطية مدلولات عدة للمزيد ينظر : كتاب المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، **يوسف الصديق** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ط2 ، 1980، ص230 .

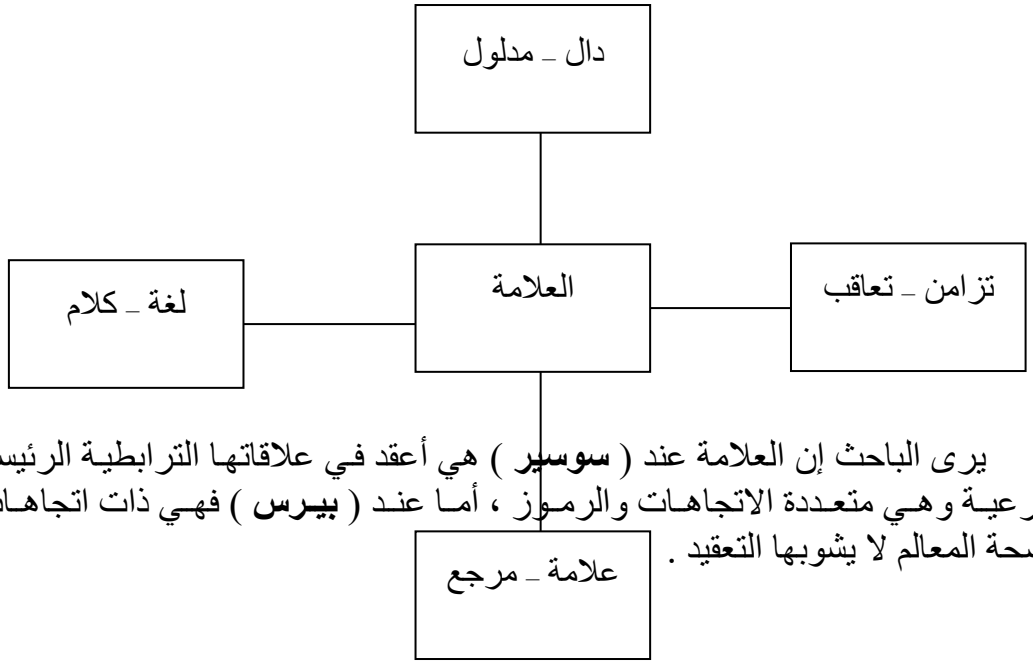
[2] **عبد الحمزة حسن الخالدي ، ميمون** : (الإلقاء في العرض المسرحي) دراسة في سيميائية الإلقاء ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1999 ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، ص71-72 .

[3] ينظر : **جورج دورليان** : بحث عن وجيه **سوسير** ، 123-124 .

تكتسب معناها في اختلافها مع العلامات الأخرى . ومن هنا ينشأ الفرق بين (**سيميولوجيا سوسير**) و (**سيميوطيقا بيرس**) إذا همل الأول المرجع (الواقع الخارجي) في حين جعله الثاني شرطاً لاكتمال العلامة "[1].

ونرى إن (الدال) عند **سوسير** تقابل (المصورة) عند **بيرس** وكذلك (المدلول) ، عند **سوسير** تقابل (المفسرة) عند **بيرس** ، أما (الموضوع) عند **بيرس** فلا يوجد ما يقابلها عند **سوسير**[2].

وهذا مخطط يوضح الثنائيات التي ورد ذكرها في البحث للعلامة عند **سوسير** وهي كما يأتي :



يرى الباحث إن العلامة عند (**سوسير**) هي أعقد في علاقاتها الترابطية الرئيسة والفرعية وهي متعددة الاتجاهات والرموز ، أما عند (**بيرس**) فهي ذات اتجاهات واضحة المعالم لا يشوبها التعقيد .

---

(1) **عبد الحمزة حسن الخالدي** ، ميمون : مصدر سابق ، ص 72 .

(2) **ابراهيم ، عبد الله وآخرون** : معرفة الآخر ، مصدر سابق ، ص 78 .

المبحث الثاني :
الاتجاهات السيميائية الحديثة :

على الرغم من الدراسات العديدة التي شهدتها السيمياء في عالم اليوم (نظرية أو تطبيقية) فإنها ما زالت في مرحلة نشوئها ولا زالت لم تكتمل لتكن علماً من العلوم حسب المفهوم العلمي للمسميات وهي حدها الحالي اتجاهات متعددة متناظرة لها نظريات هي الأخرى متعددة ولكنها اتحدت في قضية تناول العلامة وبذلك كانت هذه النظرية على ثلاث اتجاهات وكآلاتي :

الاتجاه الأول : السيمياء التواصلية .
الاتجاه الثاني : السيمياء الدلالية .
الاتجاه الثالث : السيمياء الثقافية [1].

الاتجاه الأول .. السيمياء التواصلية :

يتزعم **سوسير** هذا الاتجاه ويعد كل من (**بريسنس ، بربيتو ، مونان ، كرايس ، أوستين ، فتجنشتاين ، مارتينية**) هم أنصار هذا الاتجاه وقد ذهبوا جميعهم إلى إن العلامة (ثلاثية البناء) هي _ الدال – المدلول – القصد) وبذلك ركزوا على الاتصال في مفهوم العلامة وهي ما سميت السيمياء التواصلية وفقاً لذلك وهي لا تقتصر على اللسانيات ولكن اقترن هذا الاتصال بعملية القصدية وما للمرسل من تأثير في ذلك وعليه يجب أن تكون القصدية تلك بمثابة تواصل واعٍ محصور في موضوع سيمياء العلامة ، وبناءً على ذلك أورد (**لي روبير**) تعريفه الشهير للعلامة على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما ، أو علامة بشيء ما) .

لقد طالب هؤلاء بالجنوح إلى أفكار **سوسير** بشأن طبيعة العلامة الاجتماعية لدراسة أنساق العلامات ذات الطبيعة التواصلية إذ ينبغي للسيمياء وفق هذا المبدأ الاهتمام بعملية الإدراك المرتبطة بحالات الوعي للتمييز بين الوظيفة الدلالية والوظيفة القصدية للعلامة حتى تشكل واقعة قابلة لإدراك العلامة التي أنتجت من أجل استخدامها بوصفها إشارة "[2].

إن القصد لا يكفي لمعرفة دلالة العلامة حتى يجب أن يكون المرسل إليه قادراً على حل رموز تلك الإشارة والتعرف على الهدف من وراء واقعية الإدراك ، وذلك فإن عدم كفاية القصد المزدوج هذا كشف عن (**كرايس**) والذي أوجد حلاً يقود إلى تكرار غير محدد من القصد من الدرجة الثانية والثالثة حتى اللانهاية ، وهذا انتقد (**ماكاي**) تكرار القصد في نظرية (**كرايس**) وقال أنها أما تكون ملائمة تماماً أو أنها لا تصح أصلاً لنظرية لتفسير العلامة وفق ذلك المنطق[3].

وإذا كان **سوسير** قد رأى إن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال فإن أنصار سيمياء التواصل قد طوروها بتفصيلات كثيرة في أبحاثهم* هي :

---

(1) **بنفينست ، أميل** : سيميولوجيا اللغة ، في أنظمة العلامات ، تعريب : فنون مبارك ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، المغرب ، 1986/2 ، ص 172 .

(2) **بنفنيست ، أميل** : سيميولوجيا اللغة ، مصدر سابق ، ص 173 .

(3) المصدر نفسه ، ص 174 .

* ابحاث **تروبسكوي ، يويسنس ، مارتتيه ، برييتو** .

أولاً : محور التواصل :

إنّ لسيمياء التواصل نوعين أساسين وكل منهما يحوي فروعاً أخرى وهي كالآتي:

أ. التواصل اللساني ..

يتجسد في التواصل ما بين البشر بوساطة الكلام ، ولكي يتوضح ذلك فإن لكل من(**سوسير ، ليلومفيلد ، وشينون**) آراءه في ذلك وهو قد نظر لعملية التواصل اللساني من وجهة نظره ومن زاوية نظر غير الزاوية التي نظر منها وهي :

- **سوسير** .. يرى إن التواصل اللساني ما هو إلاَّ حدث اجتماعي يلاحظ بفعل الكلام ولكي تتحقق دائرة الكلام وجب وجود جماعة أو عدة أشخاص لأحداث تلك الدائرة .
- **بلومفيلد** .. يرى أنه عبارة عن تحليل لحوار دار بين اثين وحسب طبيعة ذلك الحوار تكون دائرة التواصل بينهما .

إن مشاهدة **بلومفيلد** للدائرة الكلامية تلك قد طرحها من وجهة نظر (سلوكية) أي ملاحظة ما يجري من الخارج (سلوك) وليس من الداخل (بايلوجياً) ، وبذلك تم التمييز بين الحركات والأشكال والأحداث في وضعية قبل فعل الكلام مباشرة وبفعل الكلام نفسه وقد حللها إلى ثلاث لحظات هي :

- الوضع الذي سبق الكلام .
- الكلام .
- الوضع الذي تلا الكلام [1].

إن **بلومفيلد** بهذه النظرة قد اقترب من آراء (**سوسير**) حين ركز على الطابع الاجتماعي للغة وفي وجود روابط لغوية في حدود جماعة اجتماعية استخدمت أنظمة خاصة في منطوق الكلام لأحداث علامات منطوقة تم وفقها فهم التواصل المطلوب[2].

- **شينون** .. يؤكد على عامل مشترك للتواصل تتجسد فيه نقل الخبر في علامة بوساطة شفرات لكل عملية إرسال للشيء الذي يجعل من الرسالة أشبه بالعامل المشترك مع المرسل وهكذا .

ب. التواصل غير اللساني ..

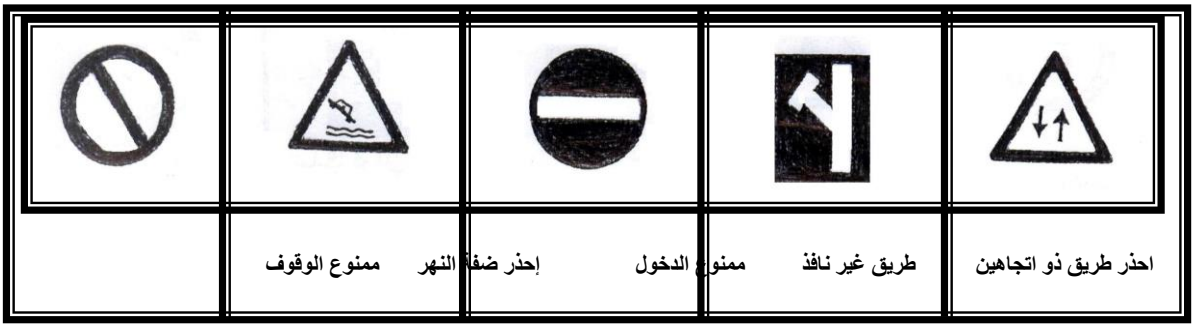
يسمى (**يويسنس**) هذا المفهوم لغة غير اللغات المعتادة ، ويحلله في ثلاثة معايير هي :

---

[1] **السرغيني ، محمد** : محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، 1988 ، ص32.

[2] المصدر نفسه ، ص 33 .

- **المعيار الأول** : معيار الإشارة النسقية ، وهنا تكون فيها العلامات ثابتة ودائمة كالأشكال الهندسية ، مما يشكل أصنافاً من العلامات المحددة ، وهذا ما نشاهده في الشكل (1) لعلامة السير المرورية .

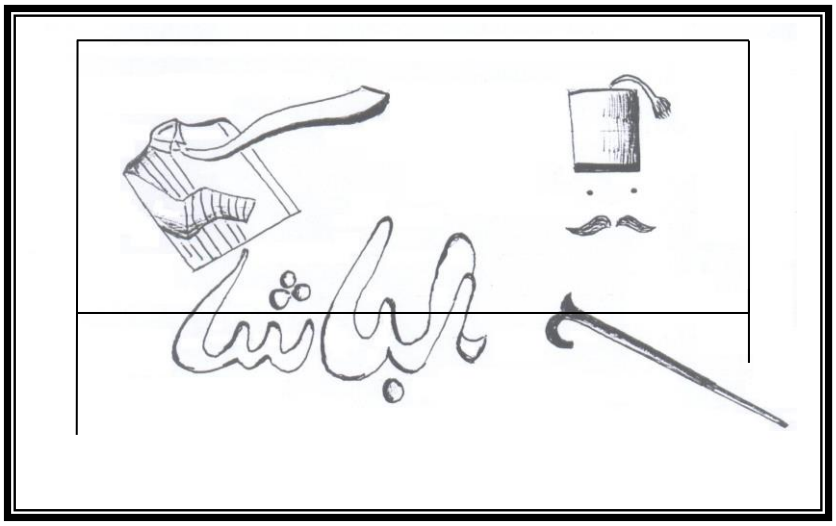


شكل (1)

- **المعيار الثاني** : معيار الإشارية اللانسقية هنا تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة كالملصقات الدعائية التي تستخدم الأشكال والألوان لإثارة النظر وهذه تتغير باستمرار ، كما هو مبين في الشكل (2) لأحد الملصقات الدعائية .

شكل (2)

- **المعيار الثالث** : معيار الإشارة حسب معنى المؤشر ، وهي علاقة جوهرية ما بين العناصر ، مثال ذلك كالشعارات الصغيرة التي ترسم على واجهات المحلات (القبعة أو مظلة) بوصفها دليلاً على البضائع التي فيها[1] (الشكل 3) .



[1] **السرغيني ، محمد** : محاضرات في السيميولوجيا ، مصدر سابق ، ص 38 .

ثانياً : محور العلامة :

إنّ الدال والمدلول يشكلان معاً ما يسمى بالعلامة وذلك وفق رأي (**بريبتو**) أي أنهما وجهان لعملة واحدة ، إذ يصنف هذا الاتجاه (العلامة) إلى أربعة أصناف هي :

1. الإشارة : هي على أنواع أيضاً كالآتي :

- الإشارة التي توحي بظواهر لا تزال في عالم الغيب (السحب التي تنبأ بالمطر) توحي بالمستقبل .
- الإشارة إلى الظواهر الملموسة (الحمى التي تؤدي إلى المرض) توحي بالمستقبل .
- الإشارة من خلال الآثار والرسوم (صور الحضارات) وهي توحي بالماضي وهي النوع الثالث والرابع .

2. المؤشر : العلامة الاصطناعية ، تفصح عن فعل معين .
3. الإيقون : العلامة التي تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة إذ تتعرف على النموذج الذي جعل الإيقون مقابلاً له .
4. الرمز : العلامة التي تكون نيابة عن علامة أخرى مرادفة لها وهو دال على شيء ليس له وجود إيقوني كالفرح ، الحرب , الإخلاص وتعد الرموز كل الشعارات مهما اختلفت [1]

الاتجاه الثاني : السيمياء الدلالية :

إن في مقدمة أنصار هذا الاتجاه هو (**رولان بارت**) الذي نظر إلى (العلامة Index) على أنها ذات وحدة " ثنائية المعنى " أي أنها ذات (دال ومدلول) وذلك ما سبقه إليه (**سوسير**) في نظرته إلى العلامة اللغوية ، وإن ما يميز هذا الاتجاه عن الاتجاهات الأخرى في نظرة (**بارت**) ويجعله مخالفاً لسوسير هو أن علم العلامة يمتاز بالجزئية وليس الكلية وما هو إلا فرعاً من فروع علم اللسانيات[2].

---

[1] **السرعيني** : محاضرات في السيميولوجيا ، المصر السابق ، ص 11، 13 ، 15 ، 46 .

[2] **بارت ، رولان** : مبادئ في علم الأدلة ، تعريب ، محمد البكري ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1996 ، ص 39 .

وبناءً على ذلك أعدّ النظام اللغوي مغلقاً وهو بمثابة نموذج لعلم اللسانيات في دراسة الأنظمة الدالة ، ولذا فإن السيمياء في عمومها هي نسخة للمعرفة اللسانية في علوم اللغة ، وما يؤكد ذلك عدم وجود أنظمة علامات محددة غير اللغات البشرية المتعارفة في حياة المجتمع المعاصر بأسره ، لأن الماهيات البصرية تأخذ دلالاتها من خلال الاقتران بالرسالة مثل السينما ، ومسارح الهزل والصورة الصحفية فهي ليست إلا ماهيات بصرية ترتبط بالرسالة الإيقونية بعلامات بنيوية في أنظمة اللغة لا أكثر .

وكان لـ (**بارت**) في ذلك نظام من العلامة عندما أسماه بنظام الأساطير الحديثة في العلامة فيما حدد في كتابه (**الأساطير**)* (إن السيمياء تقوم على العلاقة بين الدال والمدلول وهي أيضاً مبنية على دال ومدلول وللدوال عبارت وللعبارات مدلولات على صعيد محتوى الأيقونات[1]

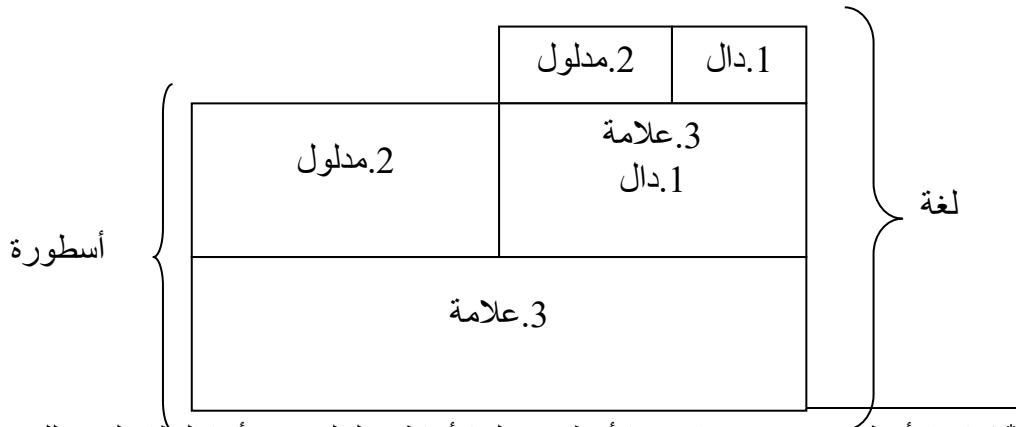
السيمياء ← دال ← مدلول ← عبارات ← مدلولات ← المحتوى فإذا أخذنا نظام (الأدب) على سبيل المثال نجد أنه مكون من العام نظام ثلاثي للعناصر السيميائية هي :

الدال ← العنصر الأول ← القول الأدبي
المدلول ← العنصر الثاني ← العلة الخارجية للعمل الأدبي
العلامة ← العنصر الثالث ← العمل الأدبي .

والعنصر الثالث هو صاحب الدلالة في هذا المثلث والدلالة هي الجمع بين هدفي (أنا) وطبيعته التقليدية في الجمع ، إذن السلسلة هنا واسعة لكنها ذات صيغ تقليدية وبهذا فهي محددة وتعني نظاماً معقداً في " الترميز "[2] .

ووفق هذا النظام يرى (**بارت**) إن الترميزية هي عملية ثلاثية لها خصوصية لكونها نظاماً سيميائياً مركب على أساس سلسلة علامية معهودة ، وهي بمثابة حصيلة ترابطية (بين الدال والمدلول) و هنا يقول (**بارت**) " يحدث كل شيء كما لو إن الأسطورة نقلت النظام الشكلي للدلالات الأولى " .

ويرى (**بارت**) في المخطط الآتي تجسيداً لتلك النظرة :



* كتاب الأسطورة : لا يعني بارت بالأسطورة علم الأساطير التقليدي ، وأنما النظام المعقد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكونها مجتمع ما لكي يسند ويوثق شعوره بوجوده هو ، أي نظامه الخاص بالمعنى نفسه ، ينظر أمينة رشيد : السيموطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر في أنظمة العلامات ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، 1988 ، ص 53 .

[1] المصر نفسه ، ص 154 .

[2] **هوكز ، ترانس** : البنيوية وعلم الإشارة ، مصدر سابق ، ص 119 .

فـي هـذا النمـوذج تمثيـل الشـكل المكـاني للعلامـة وهـو شـكل (مجـازي) وحسـب المخطط فإن العلامة ثابتة سلفاً (علامة التدليل) وبتحريرها من دلالاتها تصبح دالاً خالياً[1] .

عناصر سيمياء الدلالة :

كان لـ (**بـارت**) توزيعـاً رباعيـاً لهذه العناصـر بتجـاوز ثنـائي مستفادة مـن الألسنية البنيوية وهي :

1. اللغة والكلام ..

تميـزت الألسـنية باللغـة والكـلام ولا تفـرق السـيميائية بينهمـا فـلا لغـة مـن دون كـلام وهما يتجاوران في ألسنية الثقافات في كل العصور وهو نظام لفظي لموضوعات دلالية تشكلها قواعد الجمع بين وحداتها المختلفة على مستوى التنسيق بين عناصرها .

يرى (**بارت**) إن التوسع السيميائي لمفهوم اللغة ، الكلام لا يخلو من إثارة مشاكل في علم اللسانيات تتعلق بأصل النظام وجدلية اللغة وكلامها ، وبناءً على ذلك يستحيل الكلام من دون الاستجابة لوظيفته التواصلية ما لم يستمد من اللغة دلالاتها[2].

2. الدال والمدلول ..

تعد العلامـة حسـب رأي (**بـارت وسوسـير**) وحـدة ثنائيـة (دال ومـدلول) فهنالـك علامات لسانية وأخرى سيميائية لا تفهم إحداها إلا بفهم طبيعة الأخرى ، على أن السيميائية تتميز عن اللسـانية فـي الوظيفـة الاجتماعيـة وهـي رهينـة بالاستعمال ، وهـو مشـروط بوقت محدد وهـي لـيس شـيئاً غيـر دال وغيـر ذي علامـة ، وعلـى سـبيل المثـال تسـتخدم المعـاطف للوقايـة مـن البـرد ، ولكـن يجـب أن نسـتخدمها فـي الشـتاء ولـيس فـي الصـيف ، وهـذا الوقـت علامة دالة ومدلولها ارتداء المعطف في حين إن العلامة اللسانية توحد بين دالها ومدلولها .

أمـا المـدلول فهـو لسـاني وسـيميائي فـي آن واحـد إذ يتميـز اللسـاني عـن السـيميائي بالمصداقية في علم الدلالة[3].

3.المركب والنظام ..

يـرى **سوسـير** إن توحيـد العلاقـات بـين الألفـاظ تـزاح باتجـاهين وفـق أنمـاط النشـاط الذهني .

النمط الأول : السلسة الكلامية .

هنـا تسـتمد كـل لفظـة مـن طبيعـة التعـارض مـع ألفـاظ أخـرى سـابقة ولاحقـة لهـا ، والنشاط التحليلي إلا مركب في اتجاه التقطيع للكلمات .

النمط الثاني: تداعي الألفاظ .

وهي تتجمع في نظام موحد خـارج سياق الخطـاب ، وهنـا طبـق (**جاكوبسـن**) مبدأ تعارض الاستعارة (وهي طبيعة النظام) مع المرسل في لغات غير لسانية وأخرى من إنجاز المرسـل ، وأن فـتح البـاب للصـور مـن الألسـنية إلـى السـيميائية ، وذلـك هـو تعبيـر (**بارت**) ولولا تلك التعارضات الناتجة عن التصنيف لما كان الاختبار الاستبدالي العام على الدال والمدلول وهنا من الممكن أن نضـع أنظمـة سيميائية تتعلـق بالمركب التعبيري للنظـام من دون الإساءة إلى وحدات التعبير مهمـا كانـت ، لـذا فـإن التحليل السيميائي يقوم بتوزيـع

---

(1) **هوكز ، ترانس** : البنيوية وعلم الإشارة ، مصدر سابق ، ص 130 .

(2) **السرغيني ، محمد** ، مصدر سابق ، ص 30 .

(3) المصدر نفسه ، ص 50 .

الأحداث على كل المحاور ولكن من البديهي أن الأمر عندما يتعلق بنظام مجهول الدلالة يجب البدء بعناصر تداولية للكشف عنها بالتجريب وعندما يتعلق الأمر بعناصر نظرية يجب أن يراعي الترتيب المنطقي للنظام السيميائي في الأعمال (شعر ، لغة ، رسم .. الخ)[1].

4. التقرير والإيحاء ..

إن لكل نظام سيميائي مخطط يعبر عنه وكذلك مخطط للمضمون وهناك علاقة اتصال ما بين النظامين هذه العلاقة تعدّ وسيلة رابطة في نظام آخر يأتي امتداداً للأنظمة السابقة و بذلك يحدث التداخل ما بين تلك الأنظمة ، وكذلك الانفصال نتيجة لذلك الرابط وهو ما يتحقق بطريقتين مختلفتين عند بعضهما .

الأول : يعد النظام مخططاً تعبيرياً وهو (دال) للنظام الثاني .

الثاني : يعد بمثابة منطقة التوسع الدلالي للنظام الأول وهو ما يسمى (الإيحاء) .

وبذلك يمكن القول إن النظام (الموحي لا يتكون إلا بمستوى تعبيري ذات نظم دلالية ، أي أنه معقد يعتمد اللغة المنطوقة وهذا ما يتجسد في فنون الأدب .

أما النظام الثاني فهو ما يعد مخططاً للتعبير وشأنه شأن الدلالة الإيحائية وهو بمثابة مخطط المضمون أو مدلول النظام الثاني وهكذا يعد نظاماً دلالياً سيميائياً [2].

الاتجاه الثالث : السيمياء الثقافية ..

مثل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت أطلق عليهم تسمية (**جماعة موسكو – تارتو**)* وهم يرون إن العلامة تتكون من بناء ثلاثي هو (الدال والمدلول والمرجع) .

لقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962 بعمل منهجي منظم لأنظمة العلامات في تصور إن لكل من البشر والحيوان وحتى الآلات لها علامات وتسمى (نسقاً للعالم) .

وانطلاقاً من هذا المفهوم قدم (**أيفانوف**) الأنظمة المنمذجة وهي أساساً محورياً في الدراسات السيميائية السوفياتية إذ وضعت عناصر العالم الخارجي في تصور ذهني (**نسق**) ، وبذلك يرى **أيفانوف** أن تصنف أنظمة العلامات ذو شكل هرمي واللغة هي أساس ذلك الهرم وعلى رأسه وكل الأنظمة الأخرى مشتقة منها مثل الأساطير والأديان والفنون[3].

إن في أنظمة **ايفانوف** هذه اعتمدت التركيز على الجانب التوصيلي في أنظمة العلامات وكذلك نقل المعلومات والعلامة هنا لا تكتسب دلالتها إلا في سياق الإطار الثقافي لها ، وهنا ينظر إلى مجموعة علامات في آن واحد لا علامة واحدة ، وتم البحث في العلاقات التي تربط بينها سواء داخل ثقافة واحدة أم علاقة هذه الثقافة بالثقافات الأخرى .

---

(1) **بارت ، رولان** : مبادئ في علم الدلالة ، مصدر سابق ، ص 104 .

(2) **السرغيني ، محمد** : محاضرات في السيميولوجيا ، مصدر سابق ، ص 34 .

* **(جماعة موسكو – تارتو)** : يوري لوتمان ن فياتسلاف ، ف . ايفانوف ، بوريس اوسبنكي ، فلاديمير توبورف وآخرون ، وكذلك الإيطاليين (روسي ولاندي).

(3) **قاسم ، سيزا** : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، القاهرة ، دار الياس العصرية ، 1986، ص 39 .

إن من أبرز ما جاءت به هذه المجموعة هو :

1. تقوم الأنظمة السيميائية المنفصلة بأداء الوظيفة في إطار من الوحدة والمساندة كلٌ للآخر وليس لأي منها القيام بشيء إلا بمساندة الأخرى .
2. يمكن أن تتشكل وحدة بنائية ووظيفية من تشكل ثقافات عدة في نطاق سياقي أوسع .
3. يستخدم النص بمعنى (سيميولوجي) أي ليس كل رسالة باللغة الطبيعية نصاً في منظور الثقافة .
4. يعامل النص على أنه علامة متكاملة مستقلة وقد يعامل على أنه مجموعة علامات .
5. يمكن عدّ الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميائية من وجهة النظر السيميائية.

ولعل من ابرز ما جاء من تحليل للعلامة ما جاءت به (كرستيفا) و أقطاب سيمياء الثقافة في إن الحركات والإشارات المرئية المؤلفة وكذلك الرسم والفوتوغراف والسينما هي لغات تنقل إشارات في شفرة معينة لتكن علامات مميزة في نهاية الامر[1] .

[1] **رشيد، أمينة** : السيميوطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر ، مصدر سابق، ص56 .

المبحث الثالث :
العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة

العلامة عند لالاند :

وضع (**أندريه لالاند**) تصنيفاً للعلامة في عام 1914 وذلك عندما قام بتوزيع العلامة على خشبة المسرح إلى صنفين. العلامة الطبيعية والعلامة الاصطناعية وذلك حسب استخدامها في العمل المسرحي وحسب آلية اشتغالهما مما يخدم العملية المسرحية أي أن (**لالاند**) قد استوحى هذا التصنيف من المسرح مما جعله يقسم العلامة إلى (طبيعية ومصطنعة).

ويقول في تعريفه للعلامة الطبيعية " هي التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعة كمثال الدخان الذي هو علامة النار ".

أما تعريفه للعلامة المصطنعة " هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار إرادي واعٍ وغالباً جماعي "[1].

أي أن العلامات الطبيعية علامات ناتجة عن قوانين طبيعية ليس للإنسان أي تدخل فيها، ومثل ذلك الأعراض التي تظهر على الإنسان وهي تكون دلالة على المرض فهذه علامات طبيعية وغير مصطنعة، ولكن هذا المثل يمكن أن يكون علامة مصطنعة إذا استخدم في المسرح. فالعلامة الطبيعية هي علامة لا إرادية ولا واعية مثل الظواهر الطبيعية كالرعد علامة تدل على العواطف وأن هذه العلامة يمكن أن تكون علامة مصطنعة وذلك إذا قام الرسام باستخدام هذا البرق في السماء ووضعه في عمل واقعي في رسم الطبيعة فيكون بذلك قد تحول العمل اللاإرادي إلى عمل إرادي أي تحول العلامة الطبيعية إلى علامة مصطنعة[2].

أما العلامة المصطنعة فنرى أن (**أندريه لالاند**) قد عد أن جميع العلامات في المسرح علامات مصطنعة، وإن كانت طبيعية في واقع الحياة أي أن كل حالة طبيعية تأخذ من الحياة اليومية وتستخدم على خشبة المسرح تتحول من الحالة الطبيعية إلى الحالة الاصطناعية، وذلك بسبب الإضافات التي تضاف من قبل المخرج وذلك لكي تحقق هذه العلامة وظيفة إتصالية بين الفنان والمتلقي، لأن هذه الحالة المستعارة من واقع الحياة اليومية قد تكون غير ذي معنى ولا تحقق وظيفة إتصالية ولكن على مسرح تحقق هذا الشيء وذلك بحسب ما يرى (**كافزان**) في ذلك.

ويرى (**لالاند**) أن آراء الممثل تكون من العلامات المصطنعة وفي أحيان أخرى يختلط أداء الممثل بين الطبيعية والمصطنعة أي بين الفعل الإرادي والفعل اللاإرادي[3].

ويرى الباحث أن (**لالاند**) اقتصر على الفن المسرحي في إظهار العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة ولم يتطرق إلى الفن التشكيلي (بشكل عام)، وذلك لما يحمله هذا الفن من علامات ان كانت طبيعية أو مصطنعة وذلك لما نجده في المدرسة الواقعية التي يقوم الفنان بنقل الواقع كما هو ، أي النقل الحرفي، فنجد أن العلامة هنا

---

(1) **جلال، زياد**: مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مصدر سابق :3 .

(2) **إيلام، كير**: سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة سمير كرم، مصدر سابق: 34.

(3) المصدر نفسه.

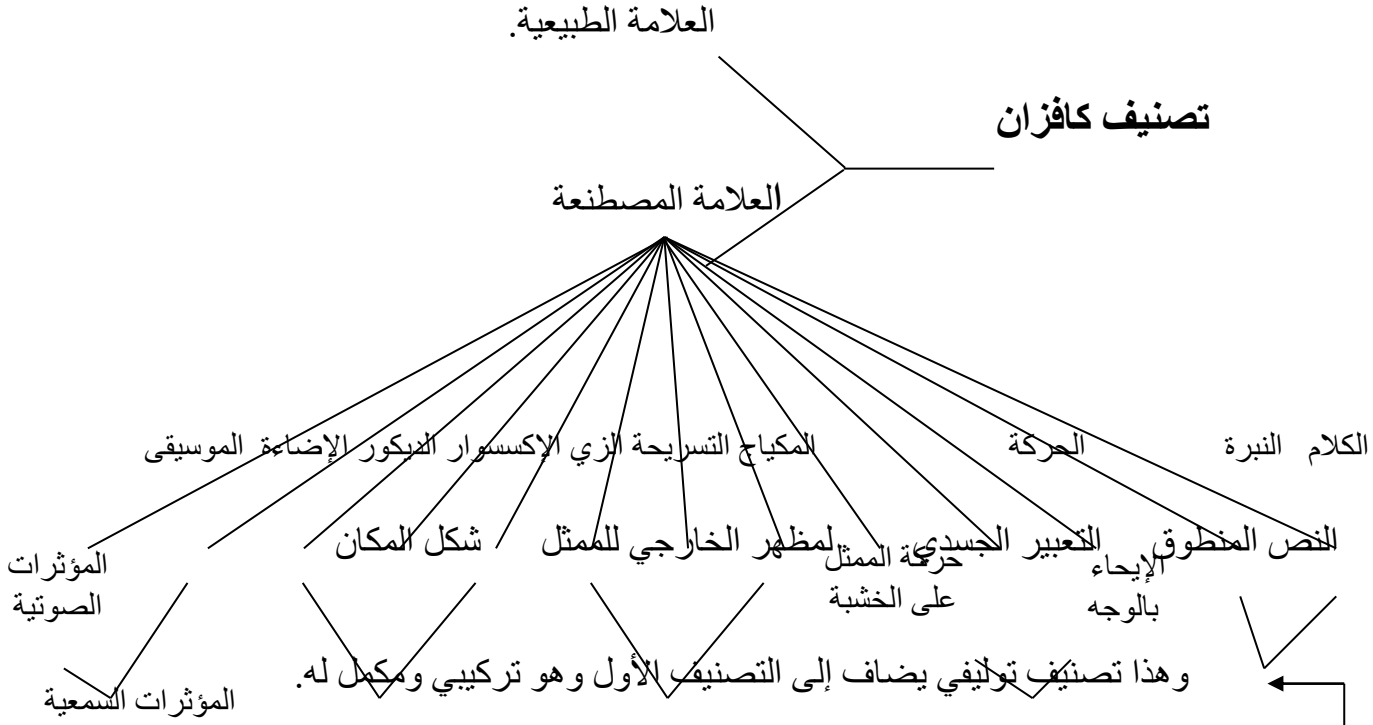
علامة طبيعية ويكون الفنان مقيداً بها. أما في المدرسة الانطباعية فان العلامات الطبيعية تتحول إلى مصطنعة أي يتحول ويختلط الفعل الإرادي إلي الفعل اللاإرادي، وذلك لما يضفيه الفنان من أحاسيس ومشاعر خاصة من خلال الألوان لجعل الواقع أجمل، ولكن يتغير هذا المفهوم بالنسبة للمدرسة الحديثة فان جميع العلامات تكون علامات مصطنعة وحسب ما يتطلبه العمل من رموز وعلامات.

العلامة عن كافزان :

وفي عام 1968 ظهر اقتراح آخر ذلك الذي قدمه (**تادوز كافزان**) وذلك بعد قيامه بدراسة تصنيف (**لالاند**) الذي يفصل بين العلامات الطبيعية والمصطنعة، كما أسلفنا سابقاً رأي **كافزان** الذي عدَّ أن جميع العلامات على خشبة المسرح هي علامات مصطنعة ، ومن هذه العلامات الإلقاء بوصفه علامة اصطناعية، وذلك لأن منتجي العرض هم الذين يتدخلون إرادياً بتوجيه العلامة، وتصبح معها حتى العلامة الطبيعية على الخشبة، علامة مصطنعة أي أنها علامة قصدية مستلبة من واقع الحياة أو استلاب تخيلي يتحول إلى واقع مسرحي، وأن (**كافزان**) أراد أن يقدم محاولة جديدة أي أنه أراد أن يقدم تصنيف للعلامة في المسرح، ويكون شامل كل أدوات المسرح وكل ما تحض الممثل المسرحي الذي لم يتطرق لها تصنيف **لالاند**، وقد أصبح تصنيف (**كافزان**) في ثلاثة عشر منظومة من العلامات وهي كما يأتي:

1. الكلام.
2. النبرة.
3. الإيحاء بالوجه.
4. الحركة.
5. حركة الممثل على الخشبة.
6. المكياج.
7. التسريحة.
8. الزي.
9. الإكسسوار.
10. الديكور.
11. الإضاءة.
12. الموسيقى.
13. المؤثرات الصوتية.

وهنا يمكن وضع مخطط يوضح تصنيف (**كافزان**) وهو كما يأتي :



وهذا تصنيف توليفي يضاف إلى التصنيف الأول وهو تركيبي ومكمل له.

ومن خلال هذا الرسم أو المخطط لتصنيف العلامات في المسرح تصبح العلامة المستخدمة تنتمي برمتها إلى فئة العلامات الاصطناعية وهي علامات مصطنعة من الدرجة الأولى لكونها ناتجة عن عملية إرادية مبنية على تصميم مسبق وهدفها التواصل " الإيصال الآني وهذا أمر عادي بالنسبة لفن لا يمكن أن يوجد من دون جمهور "[1].

ولكن من المهم التنويه إلى أن أكثر العلامات التي نستخدمها في المسرح ترجع إلى مظاهر الطبيعة ، وقد تكون طبيعية، وقد يدركها المتلقي في كونها على هذا النحو، ولكن يبدو أن الاختلاف يكون في مستوى (البث) وليس في مستوى (الإدراك) حسب طبيعة العلامة على المسرح، مثلما يرى (**كافزان**) ذلك في (البرق) بوصفه علامة طبيعية، تتحول إلى مصطنعة من خلال الإضاءة (ومضة الضوء) أو عندما تناط شخصية كبيرة السن ، الممثل طاعن في السن تكون معه ارتجافات الصوت أو الحركة البطيئة أو الظهر المحني، علامات طبيعية، لكن اختيار هذا الممثل لهذا الدور وتطابق مظاهره الطبيعية مع صفات الدور نفسه إنما هو نتاج اختيار واعٍ وإرادي من قبل المخرج لكي تصبح معه لاإرادية الممثل في خدمة إرادة المخرج في إنتاج علامات اصطناعية خدمة لأهداف العرض[2].

---

(1) **كافزان ، تادوز**: العلامة في المسرح : 38 .

(2) **الخالدي، ميمون عبد الحمزة حسن**: الإلقاء في العرض المسرحي، مصدر سابق ، ص8.

وبناءً على ذلك يرى الباحث أن العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة التي وضع تصنيفها (**لالاند**) وأقرها وأضاف عليها (**كافزان**) في الفن المسرحي يمكن تطبيقها على فن الرسم وإيجادهما وذلك من خلال ما نشاهده في المعارض من أعمال واقعية وأكاديمية تحمل مواضيع ذو صبغة حياتية يومية أو قد تكون مواضيع تخيلية كما هو في المسرح، ولكنها تفرض على الفنان قيود في عدم خروجه عن المألوف، ولكن كما قلنا سابقاً أن المدارس الحديثة أتاحت للفنان عدم التقيد والتصرف باختزال الكتل وتحويلها إلى رموز وعلامات ذو دلالة كما هو الحال في المدرسة الرمزية أو تجريد الأشياء من شكلها المتعارف عليه وإرجاعها إلى حقيقتها، كما نشاهده في أعمال الفنان (**موندريان**)* وهكذا مع باقي المدارس الحديثة وحسب مسمياتها وكلها تحمل علامات اصطناعية أو علامات طبيعية ومختلطة بين الطبيعة والمصطنعة، ولكنها لا تخرج عن كونها ذو دلالة قصدية.

* بييت موندريان (piet mondrian) وهو من الفنانين الذين ينتمون إلى الحركة التجريدية، وقد تزعم موندريان أحد فروع الفن التجريدي والتي أطلق عليها تسمية بـ " التجريدية الهندسية " وذلك في عام 1917 وقد أخذ هذا الفنان ومع مجموعة من الفنانين على عاتقهم استخدام الأشكال الهندسية دون غيرها، وبخاصة المستطيل أساساً للتصميم، سواء في فن التصوير أو النحت أو العمارة ومن أعمال الفنان موندريان اللوحة التي تحمل عنوان (تكوين). وللمزيد ينظر كتاب (قصة الفن الحديث) تأليف سارة نيو ماير ، ترجمة. رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، ط2، ص152.

سيميائية العلامة في الرسم:

إن طبيعة التعامل مع العلامة في فن الرسم ما هي إلاّ إشكالية تفرضها سيميائية العلامة في التعامل البصري الفيزياوي في الرسم وهي بذلك ستكون إشكالية معقدة الجوانب والاتجاهات حتى جاءت دراستها وبحثها ذا طبيعة متباينة ومختلفة على الرغم من اختلاف آراء الباحثين في ذلك، وهنا يمكن تحديد اتجاهين لتلك الاختلافات على وجه التحديد في ذلك:-

- الاختلاف الأول : ان العلامة في فن الرسم حتى ولو كانت ذات أطر واقعية متعددة فإنها لا تدخل في سياق الخاصية التكوينية للموضوع الذي تعبر عنه.
- الاختلاف الثاني : إن العلامة ثابتة ولها خاصية الاستمرارية في العلاقات المشفرة بين الظاهر (المدلول) والباطن (الدال) وبذلك فإن التعالق بينهما يتحدد وفق جذور أصول تاريخية واجتماعية .. الخ.

إن أتباع الاختلاف الأول يقولون في أن الفن وخصوصاً الرسم له (الذاتية والشكلية والتجريدية) ويعارضون ارتباط العمل الفني بالظواهر الفعلية وحسب ما يرون أن كل نتاج إبداعي هو نتاج مستقل عن الظواهر الاجتماعية مهما اختلفت ولا يرون كذلك اية روابط او علاقات بين الفن والواقع ولا يرون وجود علاقات جمالية تدل على الأشكال والأشياء والظواهر فأن ارتبطت العلامة بكل تلك الاتجاهات فأنها سوف تفقد منطقيتها ودلالتها وبذلك سيكون الإقرار بالعمل الفني شيء غير مقبول[1].

وبذات الاتجاه فان العلامة هي بمثابة الوسط الناقل بين شيء ودلالته وهي ذات خصائص دالة خارج نطاق الآيقونية ومن ثم تنفرد بالاستقلالية والاتجاه الذاتي في تعاملاتها مع فن الرسم[2].

أما أتباع الاختلاف الثاني فان رأيهم إلى ثبات العلامة واستمراريتها في العلامة الظاهرة بين الدال والمدلول أي بين الموضوع ودلالته ولا يذهب إلى إقصاء الأصول التاريخية والاجتماعية بين العلامة ومدلولاتها[3].

وعلى أثر ذلك ظهرت محاولات عدة للدمج ما بين الرأيين وباستثناء (**بيرس وموريس)** تركزت الاهتمامات عند الشكلانيين الروس وأصحاب المذهب البنيوي على قضية التواصل بين العلاقة واثرها وبذلك نظروا إليها وفق مبدأ التشابه بينها وبين العلامة في اللغة وكلاهما تتصف بالتعبير.

وهنا يرى **(موركافسكي)*** بأن العلامة في الفن يمكن رؤيتها على نحو خاص حين يقول " تنشأ الشخصية العلاماتية للعمل الفني أساساً من الطبيعة الاجتماعية للفن " وما

---

(1) **فرابتشنكو وآخرون**: طبيعة الاشارة الجمالية، ت. مصطفى عبود، دار الحمداني للطباعة والنشر،المعلا، عدن، 1984 :6 .

(2) **Morris** : signification and signification; Cambridge Mass, 1964, P.67.

(3) **Mokarorsky, Jan**, studies in Asthetics praha, 1966, P.12.

البنية الداخلية للعمل الفني الا انعكاساً لموقف محدد باتجاه الواقع وحسب الدالة الاجتماعية قبل الدالة الإيديولوجية أو التاريخية.

في حين يرى (**لوتمان**)* أن سمات العلامة في الرسم ذات نظام منمذج متواصل منفرد في آن واحد وما الأعمال الفنية إلا رسائل تكتب لأغراض ذلك التواصل ويؤكد قوله ذلك رأيه " أن التشديد على التواصلية في الفن والعلاقة بالواقع أمر غير قابل للنقاش "[1].

إن في قول **لوتمان** هذا يرى أن الرموز المنبثقة عن أعمال ابداعية هي بمثابة شفرات للمشتغلين بالفن لأن إدراكه هو عبارة عن ترجمة لتلك الرموز أو الشفرات العلاماتية وأن إعادة التشفير هي من مسؤولية المتلقي وبذلك يؤسس للغة مشفرة.

وفي ضوء ذلك يرى الباحث أن تشفير الأفكار ومناقشتها هي مدعاة للوصول إلى تأسيس قراءة سيميائية دالة لطبيعة العلامة في الرسم وصولاً إلى تحليل وتفكيك محتوى ومضمون العمل الفني وفقاً لترميزها.

وكان لـ (**سوسير**)** رأي آخر حين حدد العلامة بأنها " وحدة ثنائية المبنى داخل تكوين من الدال والمدلول " وهنا يرى على سبيل المثال أن سلسلة من الأصوات أو النغمات هي الدال عند المتلقي، أما الصورة الذهنية المتكونة فهي المدلول وبهذا تنشأ الرابطة بين الدال والمدلول لتتكون علامة لهذا الحدث الظاهراتي.

وهنا يمكن الاستدلال على أن الدال في الرسم هو (الخطوط والألوان) وان صح التعبير فأنها ضوضاء بصرية لا تشكل دلالة إلاّ بعد أن تشكل صورة ذهنية لها وذلك ما يلاحظ في الأعمال التجريدية بشكل جلي. وعليه فان بزوغ الدلالة في فن الرسم لا يتكون بالنظام الصوتي بل بالنظام البصري وهو ما يمكن القول عنه أن مجاور للموسيقى أكثر

---

* **موركامنسكي:** جان موركامنسكي (1891-1975) وهو من أهم رواد حلقة رواج اللغوية وهي التي تأسست في سنة 1929 بدأ حياته العلمية لغوياً غير أن بحثه المتجدد الحي أدى به إلى وضع نظرية متكاملة في النقد الأدبي والسيموطيقيا وعلم الجمال. وللمزيد ينظر كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيموطيقيا) اشراف سيزا قاسم وآخرون، دار الياس العصرية، طباعة دار العالم العربي، القاهرة: 285.

* **لوتمان**: **يوري لوتمان** (1922-) ولد بلنكراد ودرس الأدب الروسي والحياة الثقافية واشتهر بدراساته في هذين المجالين " وقد أسس لوتمان مجموعة السيموطيقيا سنة 1964 انضم اليها عدد من الدارسين المرموقين من تخصصات مختلفة منها الرياضيات واللغويات والدراسات الشرقية والأساطير والفولكلور والجماليات ومن أهم مؤلفات لوتمان الترجمة (بناء العمل الفني) و (بناء العمل الشعري). وللمزيد ينظر كتاب (مدخل إلى السيموطيقيا) ، المصدر نفسه.

[1] **Lotman Yuri**; struktra khodozhestrennog beksta, Moscow, 1970, P.31.

** **فردنان دي سوسير**: (1857-1913) أشهر لغوي في العصر الحديث ولد في جنيف عام 1857 من أسرة مشهورة بالعلم والأدب، درس في جامعات جنيف ولايبزك وبرلين وحصل على درجة الدكتوراه من لايبزك عام 1880 عمل مدرساً في مدرسة الدراسات العليا في باريس من 1881-1891 ، ثم أستاذاً للغات الهندية الأوربية والسنسكرينية من 1891-1913 وأصبح أستاذاً لعلم اللغة العام في عام 1907 في جامعة جندل وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام 1913.

وأشهر وأهم كتاب يحمل أسمه هو كتاب (علم اللغة العام) وهو مجموعة من المحاضرات جمعها اثنان من طلابه هما شارل بالي وآلبرت سيكاهي، وللمزيد ينظر كتاب (علم اللغة العام)، فردينان دي سوسر. ترجمة. الدكتور يؤبيل يوسف عزيز، ط3، تصدر عن دار آفاق عربية، 1985، ، ص300، مصدر سابق.

من بقية الفنون وعليه فان المدلول في الرسم يختلف كلياً عن المدلولات اللغوية ذات الاتجاهات العدّة.

لقد مرّ في ذلك التحليل لـ (**سوسير**) إقصاء الموجودات الواقع بالميل إلى الجوانب النفسية والذهنية على حساب الواقع وإذا ما كان مفترض في أن الدلالة هي نتاجاً بين (المفهوم والصورة السمعية) فإنها في الرسم لا تكون كذلك لأن الأعمال الفنية بشكل عام تعتمد على تفسير وتحليل الصورة الذهنية عند المتلقي حصراً وعلى هذا الأساس وعلى سبيل المثال يمكن إضافة قواعد دلالة لرؤية وتحليل الألوان في الرسم، ولكن هذا لا يقبل عند كل المتلقين ولا ترتضيه أغلب الفنون فلو كان هذا قاعدة لا تحقق كل التيارات الأخرى في الفن[1].

وتأسيساً على ذلك فان العلامة في فن الرسم تدخل نظاماً آخر وتنفرد بخصائص وحسب الآتي:-

1. إن العلامة داخل النظام التشكيلي للوحة هي علامة (آيقونية) لأن الرسم يبدأ بالآيقونية.
2. هناك أشكالاً بصرياً تعزل آيقونياً لا رمزياً وعلى سبيل المثال رمز الغيمة مؤشراً ما تضمنه حصراً وهو المطر وهذا في الرسم.
3. إن العلامة ترتبط بجانبين:-

الأول : وظيفي.

الثاني : تداولي.

وإن هذين الجانبين يظلان في حدود السيمياء المعروفة اجتماعياً والتي ركز عليها (**بيرس**)* ، فالجانب الأول هو بمثابة تأسيس نوع من التواصل الهادف ما بين الدال والمدلول وهو قد أسس اتجاهات عدة في الفن مثل فنون الإعلان والبوستر التي تشير العلامة فيه إلى جوانب وظيفية للمجتمع ويمكن قراءتها بعد عقود من الزمن داخل حدود الثقافة الإنسانية، ومثال لذلك تشير مجموعة كثيفة من الأشجار إلى وجود مياه غزيرة.

إن العلامة بشكلها العام تكتسب ملازمتها لجوانب في الحياة البشرية كالسياق التاريخي والاجتماعي وهذه العلامة تنسب إلى مرجعيتها الآيقونية، ويمكن التعامل معها داخل اللوحة على أساس الجانب التكويني التركيبي للعلامة أو للمرحلة برموزها وهكذا[2].

إن بعض الأعمال الفنية في الفن الحديث قد لا تشير إلى موضوع معين بذاته وفق آخر العلامة لأنها متعددة الكيفيات والألوان والأشكال، لذا لا يمكن أن يكون هناك تحليلاً لعملٍ فني من دون المرور بحالة التأويل لأن كل تحليل للعلامات يستدعي علامة معينة

---

[1] **Lotman, Yuri**; Ibid .P33.

* **بيرس** : (1839-1914) فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس الذرائعية (البراجماتية) وفي مقالة " كيف نجعل أفكارنا واضحة " (1878) أدخل ما يسمى (قانون بيرس) قيمة فكره ما نكمن في نتائجها العملية وقد وحد بيرس بين النتائج العملية والاحساسات فاتخذ موقف بيركلي وفهم العلم على أنه " تقوية العقيدة " وقد وضح بيرس ثلاثة مناهج ذرائعية " منهج الثبات " و " منهج السلطة " و " المنهج العلمي " الذي تحول إلى (مبدأ بيرس) وقد وضع بيرس على النقيض من نظرية المعرفة المثالية الذاتية - نظرية مثالية موضوعية في التطور تقوم على أساس مبدأ الصدفة والحب بوصفه القوة الموجهة للتطور، وللمزيد ينظر الموسوعة الفلسفية السوفيتية، م.روزنتال وآخرون، مصدر سابق :98.

[2] **جيرار . لودال. بيرس أوسوسير**: في مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1983 :112.

بـذاتها وعلـى سـبيل المثـال للألـوان علامـات مغلقـة ومفتوحـة وكـذلك للخطـوط والأشـكال والمساحات، أما المدلول فهو الرسم حصراً من خلال طرق إنشاءه وتكوينه.

وبناءً على ذلك يبرز السؤال الآتي:-

هل للعمل الفنـي القابليـة علـى الإيحـاء بمـدلولات محـددة لمعنـى محـدد ؟ وهنـا عنـد الإجابة نرى أن مفهوم النموذج الذي جاء به ايفانون لهو جدير بتحليل طبيعـة العلامـة فـي الرسم حتـى يتضـح مـن ذلـك أن أي عمـل فنـي مهمـا صـغر حجمـه يمكـن أن يصـور عالمـاً واسع الأفق في التصور الذهني ومن نسق معين على الرغم من أن ايفـانون رأى أن نظـام الرسم لا يقترب من ما هو منطقي في النموذج (النمذجة) بل هو نظام أعلـى مـن المنطـق لأن اللوحة بانتهاء دلالتها وتصبح وسيلة لنقل المعلومات، وهي في ذلك تـدخل نطـاق علـم السيموطيقيا*[1].

إن فهم الرسالة (اللوحة) من المتلقي هو الجانب الفعـال فـي عمـل اللوحـة وهـي قـد لا تتمخض عن فعل اجتماعي أو جمالي بقدر ما هي توحي بنتائج معينة لمخاطبـة الإدراك وفق عدد من المعاني قد لا تدرك للوهلة الأولى، وهنـا لابـد للعلامـة فـي الرسـم مـن تكـوين نظـام رمـزي لمجموعـة مـن المعـاني المتعـددة. وفـي ضـوء ذلـك فهنالـك نوعـان مـن هـذه العلامات:

الأول: علامات الموضوع. وهو ما تميز به الفن الكلاسيكي على الإطلاق.

الثاني: علامات العرض. وهو ما تميز به الرسم الحديث أو الفن الحديث[2].

---

* **السيموطيقيا**: السيمولوجيا (السيموطيقا) لـدى دارسـيها، تعنـي علـم أو دراسـة العلامـات (الإشـارات) دراسة منتظمـة ويفضـل الاوربيـون مفردة السيمولوجيا التزامـاً بالتسمية السويسـرية، أمـا الأمريكيـون فيفضلون السيموطيقيا التـي جـاء بهـا المفكـر والفيلسـوف الأمريكـي تشـارلس سـاندرز بيـرس (1838-1914). وللمزيد ينظر كتاب (دليل الناقد الأدبي). د. ميجـان الرويلـي، سـعد البـازي، المركـز الثقـافي العربي، ط2000،2 ، ص106، وكتاب (معرفة الآخر) عبد الله ابراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 ، ص73.

[2] Lotman, Yuri ; In Artistic Greativity and man. P.489.

[2] خراتيشكو وآخرون: طبيعة الإشارة الجمالية، المصدر السابق نفسه : 14.

الانغلاق والانفتاح في العلامة:

يعد النسق الدلالي في اللوحة دالاً وهذا طبقاً للمنهج السيميائي وذلك بتحليل علامات هذا النسق ونظامه التركيبي ففي اللوحة المعاصرة يكون إدراك العناصر المكونة وفهمها نوعاً من الدلالة، لكن في النص هناك لا تماثلية تتجاوز سلطة ذلك النص، وهكذا تكون السيمياء لأنها رد فعل مباغت على المناهج الاجتماعية والتاريخية والنفسية التي كانت تبرز منه السياق اللامتماثل نفسه في تفسير النص[1].

- وفي ضوء ذلك يأتي التساؤل الآتي :
- هل تمثل اللوحة حقيقة ما أم لا ؟

فالإجابة عن هذا السؤال تتطلب معرفة ماهية اللوحة وما معناها وما اشتغالها. ويجب عندها حل تلك الأسئلة وصولاً إلى حل السؤال الوارد الذكر وهنا وجب تحليل علامة اللوحة وتحديد أطر اشتغالها ضمن حدود الإنتاج الفني، والسبب في هذا أن الفن غالباً ما يشكل عالماً تحكمه قوانين ضمن حدود الظواهر الاجتماعية، ويخضع الكل لقوانين الكم والكيف والقاعدة والموضوع، وهنا يكون تأويل الفن باختلاف عن تأويل

[1] **غزوان، عناد**: محاضرات حول تأويل النص.

الواقع وباستطاعة هذا الدخول من باب فتحت على مصراعيها بدءاً من التأويل إلى المطلق، ومن التأويل إلى التفسير، ومن ثم جعل ذلك ضمن حدود الواقع[1].

إن الفن ذي صفة تأويلية مطلقة، لأن حكم الجمال على هذا الفن هو قوانين التماسك والتناظر والتوازن. وعلى سبيل المثال فان العلاقة ما بين (عناصر التكوين الفني)* وعناصر الجمال هي ذات وشيجة متماسكة لا تفصلها فواصل مهما اختلفت العلامة ومهما اختلف التأويل ومهما كانت الرسالة الفنية.

كان قبل السيميائية ينظر إلى الشكل والمعنى بوصفها ظواهر منفصلة، أما في العصر الحديث فان كل اتجاهات النقد الحديث عدت أن الشكل غطاء المعنى وأن المعنى قلب الشكل مما كون سيميائية ثنائية للانفتاح والانغلاق في العلامة ودلالتها.

في ضوء ذلك فان الفن التشكيلي ينتمي إلى مستوى آخر من المستويات وهو تآلف عناصر التكوين والحركة في أطر داخلية لهذا التكوين وهي أنظمة معقدة بعض الشيء لا تحدها حدود في علاقات دالة وبلغة فنية داخل الأعمال الفنية[2].

---

[1] **حليم، راضي**: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق: 48.

* عناصر التكوين الفني: يؤكد (فردرين مالتز) أن عناصر التكوين الفني تعتمد على عدة عناصر منها الخط والحركة والوحدة والسيادة في العمل الفني، ويؤكد ذلك في الرسم للحصول على عمل فني متكامل فضلاً عن الألوان التي تعد أحد العناصر المهمة في التكوين الفني وما يحمله من فكر أي مضمون العمل الذي يكمله ويركز (مالنز) على الرسم فقط ولم يتطرق بشيء من التفضيل إلى الفروع الأخرى من الفنون التشكيلية. للمزيد ينظر: كتاب فردريك مالنز، (الرسم كيف نتذوقه، عناصر التكوين) ط1، ترجمة. هادي الطائي وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة،1993، ص 226.
أما **عبد الفتاح رياض**، يعرفه " بأنه الفنون الإنسانية جميعها هي فنون تجمع العناصر لإيجاد تكوين فني جديد، وللمزيد ينظر: كتاب عبد الفتاح رياض (التكوين في الفنون التشكيلية)، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص10-11.

[2] **المطلبي، مالك**: محاضرات في التحليل البنيوي.

المبحث الرابع:
المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين

تمهيد :

قبل الدخول في موضوع المراحل الأسلوبية التي مرت بها لوحة الفنان (**محمد مهر الدين**)* من تغيرات في الأسلوب والمعالجات التقنية والمواد المستخدمة في تنفيذ أعماله، علينا أن نتطرق إلى معنى الأسلوب الفني ومفهوم هذا الأسلوب وبعد ذلك سنتطرق إلى مرحلة الستينات والتي ينتمي إليها الفنان مهر الدين لكي نمهد الطريق لمعرفة المراحل الأسلوبية والتقنية في أعماله.

أولاً : معنى الأسلوب الفني :

إن كلمة الأسلوب واسعة في معناها العام الأمر الذي يجعل وضع تعريف خاص يحدها بحدود واضحة المعالم أمراً صعباً لذا تعددت تعريفات الأسلوب ومفاهيمه.

من هنا فان الأسلوب هو (مجموعة من الصفات والخصائص التي تتكرر معاً في الأعمال الفنية والأدبية في مكان ما أو فترة زمنية معينة)[1].

فان النظام المستقى من حصيلة تفاعل العناصر المكونة للعمل الفني بهدف الاستساغة والقبول وصولاً إلى تعبير جميل[2].

والأسلوب تحديد السمات الفنية المتجانسة وإحصائها وجعلها أصنافاً مميزة من حيث التقنيات وطرق تنفيذها[3].

وإن مصطلح الأسلوب بمعانيه المختلفة يختلف من فن إلى آخر ومن زمن إلى زمن آخر، لذا قال عنه العرب (رفعه في المعنى، فأسلوب فلان وأسلوب العصر الفلاني وأسلوب المدرسة الفلانية وإذا قالوا أسلب عنوانه جعل أسلوبه فروقاً أو أنه زوق كلامه، التزويق من الشكل، وإذا قالوا (Stylize) عنوانه صاحب أسلوب وأسلوبي أي ذو اهتمام بشكل كتابته أي صاحب (أسلوب)[4].

وعند الغرب فان الأسلوب مفهوم قديم، يرتفع إلى بدايات التفكير الأدبي في أوربا ويصبح أكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر ولا يكون هناك ثمة سبب ظاهر بذلك، مما جعل الأسلوب جزءاً من صنعة الإقناع، وبذلك يجري نقاشه عموماً تحت موضوع الخطابة، فالبلاغة القديمة تميز بين الخطابة الاحتفالية والخطابة السياسية والقضائية وان لكل منها مناسبته الخاصة ومبتكراته الملائمة وإذا أرادت أن تنتج هذا التأثير الخاص فهذه

---

* ملحق رقم (1)

(1) **ستاندال، رولف**: مفهوم الأسلوب، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1982 ، ص41.

(2) **عيد، كمال**: فلسفة الأدب والفن، الشركة الليبية التونسية للنشر، 1975، ص148.

(3) **الصراف، عباس**: آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد، بغداد،1978 ، ص118 .

(4) **الطاهر، جواد علي**: مقدمة في النقد الأدبي، ط21، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، المكتبة العالمية،1983، ص306.

هي الوسائل التي تحدثه يمكن ان تعني اللفظة المناسبة وصياغة الجمل والصور البلاغية للغرض المطلوب أي أنه إرشادي، تقديم التوجيهات لتأليف المناسب والمؤثر[1].

ثانياً – مفهوم الأسلوب في الفن..

لقد قام العلماء بتمييز الأساليب حسب الوسط الذي تعبر فيه إلى ثلاثة أساليب وهي:-

1. البسيط.
2. المعتدل.
3. العالي.

وأن هذه الأساليب الثلاثة تشير إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة ونلاحظ أن الأشكال تحتفظ بانعكاسات الأشياء التي تشير إليها الأوساط التي تستعملها[2].

فالأشكال تكون محمولة على الذات والمليئة بانعكاسات الأشياء التي تشير إلى حد الأوساط والأسلوب من وجهة نظر الأفلاطونية صفة، نوعية خاصة أما قائمة أو غير قائمة، فهي ليست شيئاً يضاف إلى الفنان، كما إنها ليست مجرد لوحة توضع فيها الأشكال، لكنها صفة حاصلة فيما هو مرسوم[3]. فهو صفه في ذات الفنان تبعث في الأشكال، أما (**ابن خلدون**)* فيرى أن الأسلوب قالب ذهني تصب فيه تراكيب الأشكال لتعبر عن الفكرة وتراكيب الأشكال هي مادة الأسلوب، غير أن الأسلوب أبعد من هذا كله، أن طريقة صياغة الشكل هو عملية هندسة هذه القوالب التي يصب فيها الشكل وهي جوهر الأسلوب[4].

وعنده الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال على شكل قالب، وبهذا يؤكد ابن خلدون الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير اللذين لا يمكن فصلهما، وإذا كان الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال، تُحتم أن ينعكس فيها تفكير صاحبه أو بالأحرى شخصيته[5].

فهو طريقة غير تقليدية في استخدام الأشكال الفنية تخرج عما هو مألوف وهو طريقة مميزة لتكوين العلاقات الشكلية لتكوين المدرك الشكلي[6].

ويتضمن الأسلوب مجموعة من العلاقات، ومن الملاحظ لعدة مقاييس شرط الأساس إدراك الأشكال الفنية[1].

---

(1) **هاف، كراهام**: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة. كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية للصحافة والنشر،1985، بغداد، ص19.

(2) **جيرو، بيير**: الأسلوب والأسلوبية، ت.منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت، 1994:11.

(3) عز الدين، اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، 1978، ص 38.

* ابن خلدون ، عبد الرحمن (1332 – 1406) : وهو مؤرخ وفيلسوف وعالم اجتماع وكذلك هو رجل دولة وسياسة ، درس المنطق والفلسفة والفقه والتاريخ ، ويعد ابن خلدون عالم بعيد النظر دقيق الملاحظة ذو نزعة علمية متقدمة في أحكامه التاريخية ومن أشهر مؤلفاته التي اشتهرت باسم (مقدمة ابن خلدون) وقد ولد ابن خلدون في تونس عام 1332 .

(4) أبو ملحم، علي: في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1968، ص 5.

(5) مري، مدلتون: معنى الأسلوب، ترجمة. صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1982،ص 69.

(6) ستاندال، رولف: مفهوم الأسلوب، ص116، مصدر سابق.

بينما نجده عند (**مدلتون مري**) يذكر في ثلاثة جوانب، فالأسلوب فردية متميزة وأداة فنية للتعبير، ومنجز فني في أعلى مستوياته، والفرصة للخلط بين هذه المفاهيم كبيرة.

ولقد بقيت القوالب الأكاديمية آلة للنقد والتقويم سائدة حتى القرن الثامن عشر، إذ عدّ الأسلوب وسيلة للتعبير عن التجربة الذاتية التي عناها الفنان ولم يُعد مجرد مرآة تنعكس فيها الأشياء الخارجية وتصور الذات[2].

---

[1] فاولر، روجه: نظرية الانسياق ودراسة الأدب، ترجمة. سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1982، ص 78.

[2] **مري، مدلتون**: معنى الأسلوب، مصدر سابق،ص 70.

- عقد الستينات:

إن اختيارنا لهذا العقد في هذا المبحث لم يأتِ بمحض الصدفة بل جاء نتيجة إلى أن الفنان محمد مهر الدين ينتمي إلى جيل الستينات أو (مرحلة الستينات) التي كانت غنية بالتحولات المواقف التي كان لها انعكاسها في نسيج الفن بما أغناه ومنحه بعداً وثائقياً وفنياً فريداً، وخاصة الأحداث السياسية.

فقد سعى الرسم المعاصر في العراق إلى تجاوز أطره الاجتماعية لخلق المناخ الفني المناسب، والفن بهذا المفهوم ليس فقط انعكاساً، بل انه يدخل في صميم الحياة فأفضل الأعمال هي التي تحمل بذاتها العاطفة الوطنية أو بعض الأفكار السياسية.

فأخذ الفنان يبحث عن الحل الإبداعي، من خلال التمرد على الفن التقليدي السائد، واعتماد الحرية في التعبير عن الأفكار الإنسانية، والاهتمام بالسطح التصويري من خلال الاشتغال على طاقة الأشكال ودلالاتها الرمزية فإزاء المشكلات الفنية التي عاشها هذا الجيل وسابقه جيل الرواد الذي استمد منه الكثير جيل الستينات، بحث الستينيون عن لغة فنية جديدة تمنح للذات فرصة التعبير عن أشكالها ودلالاتها الخاصة على أساس الموهبة الفردية، من دون التقيد بصلاتها العيانية[1].

إن ذلك أدى إلى اكتشاف بعض الوسائل الفنية الجديدة ومنها (التمرد على الأساليب التقليدية) استلهام التراث بروح العصر ، استعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته، فهم الفن بوصفه حرية لها أساسها التاريخي الموضوعي جعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة[2].

وقد ظهر في هذا العقد جماعات فنية عدة* من أكثرها شيوعاً هما (جماعة المجددين)** و (جماعة الرؤية الجديدة)*** التي ينتمي إليها فنانا محمد مهر الدين فقد اتجه فنانو جماعة المجددين كلاً وفق رؤيته الخاصة نحو البحث عن تقنية معاصرة، باستخدام الخامات الفنية، كأحبار الطباعة وألوان البوستر والألمنيوم والكولاج والموسنايت.

وفي الوقت الذي كانوا يكاشفون الإنسانية عن همومها وانشغالاتهم كانوا في الوقت نفسه يعبرون عن حريتهم في التعبير عن ذاتيتهم متوخين في ذلك الغوص وراء المعاني

---

(1) **كامل، عادل**: الحركة التشكيلية في العراق – مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص13.

(2) **كامل، عادل**: الحركة التشكيلية في العراق – مرحلة الستينات، المصدر السابق ، ص11.

* **جماعة المجددين** : 1965 **والبيان التأملي** 1966 **وجماعة الزاوية** 1967 و**جماعة الرؤية الجديدة** 1969.

** وهم الفنانون سالم الدباغ، صالح الجمعي، صبحي الجرحقبنجي، علي طالب، فائق حسين، طالب مكي، فداء كاظم، ظاهر جميل، عامر العبيدي، إبراهيم زاير، سلمان عباس، خالد النائب، إذ قدمت الجماعة معارض مشتركة للأعوام 1965، 1966، 1967، 1968.

*** هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح الجمعي، إسماعيل فتاح الترك، وهي الجماعة التي أصدرت بياناً في تشرين الأول 1969.

الكامنة في حقيقة البنية الشكلية والتي قد تشكل أكثر نزوعاً، وبذلك فقد رفضوا الرسم في حدود الواقع كما هو الحال مع جيل الخمسينات.

فنشاهد الرموز والأشكال التي تستخدمها جماعة المجددين في أعمالهم مستقاة من التاريخ العربي والذي يشكل نقطة لانطلاق خيالهم ليصور شكلاً يلائم غرضهم المعاصر[1].

أما بالنسبة إلى (جماعة الرؤية الجديدة) التي ظهرت في أواخر الستينات فقد حاولت هذه الجماعة استبدال الرؤية الفنية كما جاء في بيانها " فحضور الشيء في تطوره المستمر وتغييره الدائم إذ تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للإنسان الواعي فان الفنان المعاصر كف عن طرح العالم بوصفه شيئاً ساكناً غير قابل للتغيير، وبذلك فان غموضه دفعه للاهتمام باكتشاف الجوهر الحقيقي لا لشيء ووضع نفسه ازاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي، وبذلك يطرح مقدرته على تجاوز حدود المظهر الذي تفرضه الطبيعة والعلاقات الاجتماعية عليه في مجال التجربة "[2].

وقد تجسد هذا المعنى في تجارب الفنان (**إسماعيل فتاح الترك**) ففي أواسط الستينات قد م الفنان تجربة غريبة بالرسم، أثارت غضب الجمهور وسخطه إذ قدم الفنان الجسد البشري (العجز والتشويه والاستلاب) كمحنة وجود، تحدث الترك عن الموت والحب (الجنس) كمتناقضين، فهو يحاول أن يعبر عن الأحداث في الخارج عبر تقنية اللوحة الفنية، وعلى حد قول عادل كامل : (فهو يكاد) (يلهو) أو (يلعب) بحرارة التعبير عن اغترابه الوجودي أو الإنساني، فالتراث عنده استقلت، لكنها لم تفلت من قبضة الخارج، هكذا سيرسم الصراع وكأنه محض (عراك وألوان وكتل، وكلها في خلاصتها، تجذر بعدها الانتقادي أو تؤشر حقائق ذلك الوجود)[3].

كما تخضع الفكرة إلى حركة الشكل في رسوم الفنان (**محمد مهر الدين**) فيصبح الشكل وعاءً لها، فهو يعبر عن المضمون الدال على معاناة الإنسان ويسعى الفنان للتعبير عن أفكاره وعن الحالات النفسية بطريقة عقلية ورمزية وهي كعلامات تعبر عن الواقع الموضوعي بأشكال واضحة القصد وبالوقت نفسه يكون لهذه الأشكال موضوعات أخرى، أما الرؤية عند الفنان هي رؤية تصدم الشاهد بغرابتها وأسلوبها الحديث فاللوحة تحاول الكشف عن محتوى إنساني مأساوي واضح من خلال عمل الفنان على الموازنة بين الموضوع والجمال في اللوحة[4].

المراحل الأسلوبية في أعمال محمد مهر الدين:

إن اللوحة عند الفنان محمد مهر الدين مرت بعدة مراحل أسلوبية منذ عودته من الدراسة في بولونيا، وذلك بعد أن درس الرسم في بغداد على يد الأستاذ الفنان (**فائق حسن**) الذي أثر فيه كثيراً وخصوصاً في تكوين العمل من ناحية الألوان وقيمتها بوصفها جزءاً من مضمون العمل الفني، ولكن كانت ثمة مشكلة وهي الإتقان الحرفي وكيفية صناعة اللوحة التي تجاوزها هذا الفنان لما يمتلكه من موهبة جعلته لم يغفل عن قيمة

---

(1) **جبرا، إبراهيم جبرا**: جذور الفن العراقي، بغداد، الدار العربية، دار واسط، 1986، ص 64.

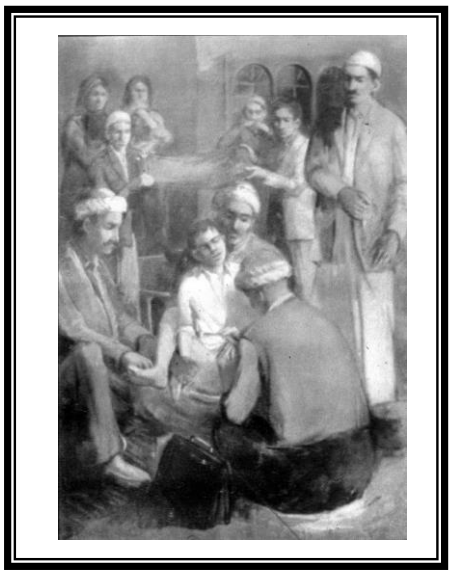
(2) **آل سعيد، شاكر حسن**: البيانات الفنية في العراق، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973 ، ص31.

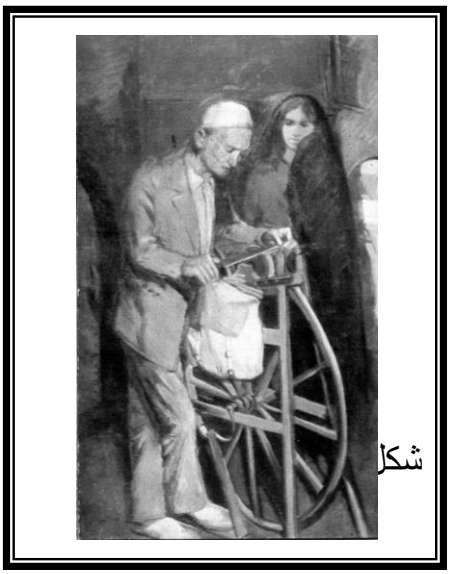
(3) **عادل، كامل**: التشكيل العراقي التأسيس التنوع، بغداد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة،2000 ، ص18.

(4) **كامل، عادل**: الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الستينات، المصدر السابق نفسه ، ص34.

المعالجات المدرسية الأكاديمية ، أي الحرفية المعبرة عن مضمون العمل ، وانه قد أدرك كما يبدو أن قيمة الفكرة لا تكمن في الفكرة بل في الصياغة وفي الأسلوب الذي يتضمن رؤية الفنان وفلسفته.

إذن فان الفنان **محمد مهر الدين** كان فناناً يمتلك الموهبة في الرسم والتي جعلت منه فناناً أكاديمياً يمتلك كل العناصر في خلق لوحة ذو اتجاه أكاديمي وهو أساس كل فنان متمكن فان المدرسة الأكاديمية هي نقطة انطلاق نحو المدارس الأخرى، وهذا ما ينطبق على محمد مهر الدين الذي قدم مجموعة من الأعمال الأكاديمية الواقعية التي تصور بعض الحرف الشعبية في المجتمع العراقي، وهذا ما نشاهده في الشكل رقم (4) لوحة (الختان) والشكل رقم (5) لوحة (شحاذ السكاكين).





شكل

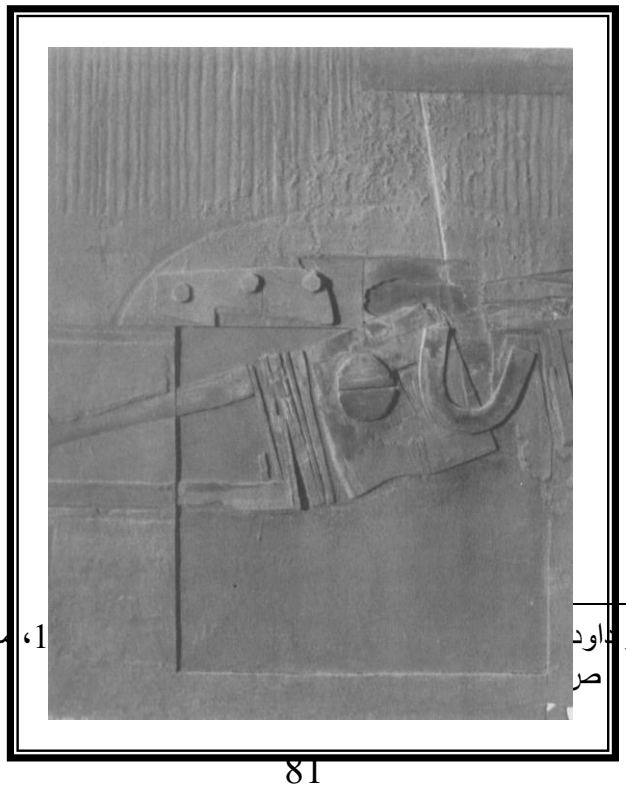
وقد رسم أيضاً في هذا الاتجاه أعمالاً أكاديمية كثيرة، فقد رسم القرية في عام 1957 على قماش الكانفاس التي تتكون من ثلاث نساء يعملن في تحضير الخبز وفي مكان مفتوح وغني بالألوان الحارة والزاهية الشكل رقم (6).

شكل (6)

وهذه اللوحة تنتمي للفترة التي كان فيها محمد مهر الدين طالباً في معهد الفنون الجميلة، ويقول الفنان محمد مهر الدين عن تلك الفترة " كنت أعرف جيداً أن الطالب يتأثر عن من سبقوه ... فعندما كنت في بغداد تأثرت بأساتذتي وتحديداً بأستاذين (**فائق حسن وجواد سليم**).. رسمت أعمالاً أكاديمية في الفترة الأخيرة لوجودي في بغداد، وبعد تحفيز من الأستاذ فائق حسن بدأت بتحديث الأشكال الواقعية ...كالمبالغة في الألوان وعدم الاهتمام بالنسب "[1].

ولكن ما يهمنا هنا هو التحول في أسلوب الفنان وكذلك التقنيات التي بدأ يستخدمها في تنفيذ أعماله بعد عودته من الدراسة في بولونيا، فقد بدأ هذا الفنان يستعمل المواد المختلفة وينظمها باشتغاله على السطح التصويري بشكل رائع، فقد أدخل في أعماله الرمل وبرادة الحديد ونشارة الخشب والدلك والحرق، وعلى هذا المستوى من التقنية أقام الفنان محمد مهر الدين في عام 1967 معرضاً شخصياً وهو الثاني في بغداد لأن الأول كان مكرساً لفن الكرافيك عام 1965 وأن هذا المعرض أي المعرض الثاني أقامه الفنان على قاعة (أيا) وقد أثار هذا المعرض دهش الحاضرين لأن محتوياته ذات صفة تقنية غير مألوفة في الحركة التشكيلية العراقية.

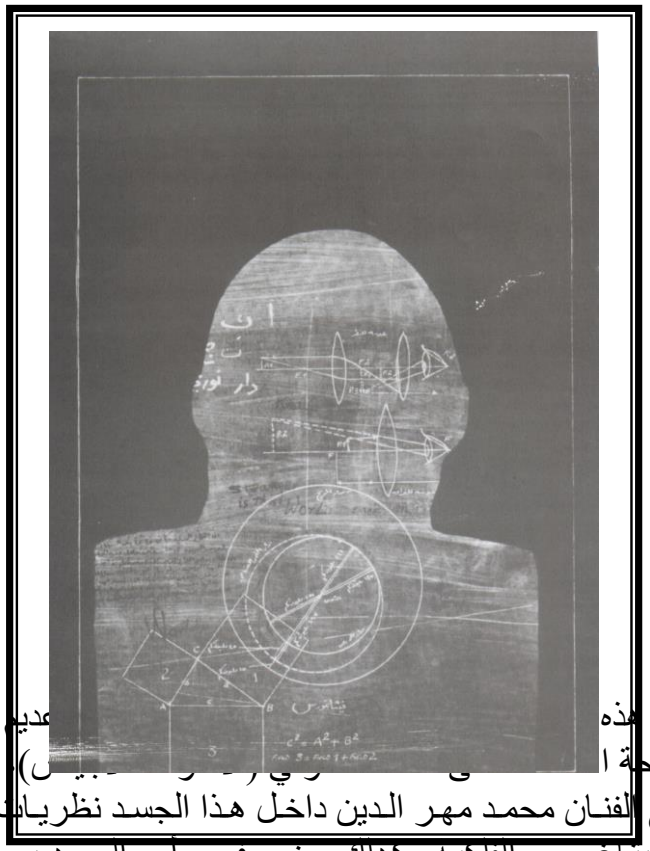
وهذه تعد المرحلة الأولى في التحول الأسلوبي والتقني التي استمرت قرابة الثماني سنوات، وفي هذه المرحلة انتقل الفنان من المادة إلى التقنية العالية ذو الملمس الخشن وهذا ما نشاهده في الشكل رقم (7) عام 1968 والتي استخدم فيها مواد مختلفة والتي ذكرناها سابقاً، وفي هذه المرحلة أيضاً كان الإنسان هو المهيمن داخل اللوحة أي أن محمد مهر الدين كان يستخدم التشخيص في أعماله ولكن بتجريد بسيط وبطريقة التجسيم التي تشبه إلى حد كبير (**الرليف**)، أي أن الإنسان هو العلامة المهيمنة داخل العمل وهذا يعني أن العلامة في هذه المرحلة علامة آيقونية.



(1) ينظر كتاب ثامر داود ... 1، مطبعة النظائر للطباعة والتصميم، 2003 ص...

شكل (7)

أما المرحلة الثانية التي مرت بها لوحة محمد مهر الدين والتغير في استخدام التقنيات، فقد أدخل هذا الفنان تقنيات مختلفة كأسلوب الكرافيك والنحت، وكذلك استعمل الفوتوغراف السالب والموجب مع الرسم، وهذا ما قدمه في معرضه الثالث عام 1978، وفي هذه المرحلة أصبح هنالك تحول من الصورة الآيقونية إلى الهندسية أي أن الأسلوب قد تغير لدى الفنان ليس في التقنيات المستخدمة فقط، وانما في الرسم واستخداماته للرموز، فقد أصبحت الرموز المستخدمة في هذه المرحلة رموز هندسية، نظريات رياضية، أي أن الهيمنة هي هيمنة هندسية وهذا ما نشاهده في الشكل رقم (8) وهذه اللوحة ترجع إلى معرضه والذي يحمل عنوان (غريب هذا العام) عام 1978.



ونشاهد في هذه [illegible] عديم الملامح ذو خلفية سوداء، أي أن اللوحة ا[illegible] وهو كالفوتغراف السالب وقد وضع الفنان محمد مهر الدين داخل هذا الجسد نظريات رياضية هندسية والمتمثلة بنظرية فيثاغورس الفلكيه وكذلك وضع في رأس الجسد بعض النظريات عن أنواع العدسات ومساقط النظر. وهذا يدل على أن في هذه المرحلة أصبحت الاستعادة لدى الفنان استعارة هندسية داخل اللوحة أي في هذه المرحلة بدا الجسد بالتغيب التدريجي وكذلك بدأت التقنية ذو الملمس الخشن بالتراجع[1].

المرحلة الثالثة التي بدأ الفنان محمد مهر الدين يميل إلى المضامين الاجتماعية ان كانت محلية أو عالمية وهذا يعني أن الاستعارة عنده للرموز والعلامات كلها مباحة لديه من أجل تحقيق الهدف والفكر داخل العمل، فهو يرى أن أعماله ليست تناقش أو تطرح مشاكل

[1] **كامل، عادل**: الفن التشكيلي المعاصر في العراق – مرحلة الستينات، المصدر السابق نفسه، ص 48.

مجتمعه فقط بل هي أعمال عالمية فهو يلاحق أي اضطهاد للإنسان في أي مجتمع، أي أن قضيته ليست قضية تخص مجتمعه بل العالم، لذا فإننا نشاهد في لوحاته الكثير من الرموز العالمية وكذلك التاريخية، ومن حضارات أوروبية قديمة ، فهو في هذه المرحلة قدم أعمالاً كثيرة ضمن المعارض والمهرجانات هذا فضلاً عن المعارض الشخصية.

وعن هذه المرحلة كتب الكثير من النقاد والأدباء، مما جعل بعضهم يطلق على هذه المرحلة تسمية (الواقعية النقدية) فالواقعية عند الفنان محمد مهر الدين هي الإشارة أو الارتباط بالبيئة، بيد أن الجانب النقدي يتكشف بعدة مستويات أو أبعاد وهي:-

أولاً : الإشارة إلى القضية (الموضوع).
ثانياً : معالجة القضية باتجاه يناقض الواقع.
ثالثاً : أما على المستوى الفني، فان محمد مهر الدين يقترح الأسلوب الذي يرتبط عملياً أو فكرياً بالقضية وهذه القضية هي ذات اتجاه سياسي.

وقد اعتمد الفنان **محمد مهر الدين** في هذه المرحلة على الدمج بين أشكال إنسانية ورموز وكذلك الكتابات غير المقروءة هذا فضلاً عن أن المكعب وأجزاء من جسم الإنسان وشخصيات تاريخية مهمة تنتمي إلى حضارتنا وكانت في هذه المرحلة تجارب قريبة إلى طريقة الكولاج مع بعض الخطوط الهندسية وكذلك البقع اللونية التي استخدمها الفنان وبشكل سريع وذلك لكسر حدة الهندسة التصميمية في اللوحة والشكل رقم (9) يوضح ذلك أي الدمج بين ما هو جسدي وبين ما هو تجريدي والتجريد في هذه المرحلة أما أرقام (علامات رقمية) أو خطوط هندسية. وفي هذه المرحلة بدأ الفنان محمد مهر الدين التهيؤ إلى الانتقال التدريجي إلى مرحلة أخرى وذلك بعد ما استنفذ التجربة السابقة وأشبعها بحثاً كاملاً ليؤسس عليها تجربته اللاحقة التي يكون قد امتلك كل مسوغاتها وأسسها ويقول الفنان محمد مهر الدين عن تجاربه " بعد هذه التجارب الفنان لا يستقر ... فهو دائم البحث ... وفي الوقت نفسه تراه يبحث عن الاضافات والجديد بغية تطوير إنجازه الفني "[1].

[1] ينظر كتاب (**ثامر داود**) (**محمد مهر الدين**) حياة / فن / نقد، المصدر السابق نفسه ، ص8.

وقد شاهدنا هذا التغيير في المرحلة الجديدة التي جاءت امتداداً للمراحل السابقة ونتيجة التراكمات الفنية والإمكانيات التي يمتلكها هذا الفنان في المعالجات التقنية وكيفية التعامل مع العمل بكل حذر.

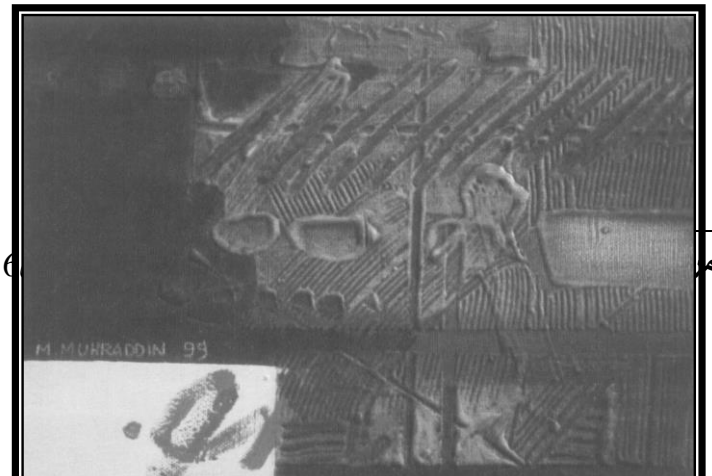
المرحلة الرابعة في هذه المرحلة التي اتجه الفنان فيها إلى الأعمال الورقية والتي تجعله يمارس وأثناء تنفيذه لها حرية أكبر، وذلك لسهولة عملية الحذف والإضافة في تقنية التلصيق وهذا التغير في الأسلوب والتقنية جاء نتيجة ملاحظة التغيرات والتطورات السريعة والتي تحصل نتيجة التقدم في الإنجازات التكنولوجية والتي هي بالأساس ذات وجهين:-

الوجه الأول- يمكن استعمالها لإسعاد الإنسان وتحسين ظروفه الحياتية.
الوجه الثاني- الذي يسعى إلى تدمير الإنسان وتهميش دوره في المساهمة لتطوير إنسانيته وحضارته.

أي أن النشاط الإنساني متغير ومتبدل وهو يتخذ أساليب متعددة وهذا يعني بالنسبة للفنان التغير في الأساليب والتقنيات المستخدمة لكي تتماشى مع هذه التغيرات في المجتمعات.

وعن هذه التجربة أو المرحلة كتب مجموعة من النقاد عن معرضه الذي أقامه في المركز الثقافي الفرنسي في 3/4/ 1999 الذي يؤكد فيه على الجانب الجمالي والبنائي في أعمال محمد مهر الدين الفنية ويقول أحد النقاد " نستطيع القول أن أعمال محمد مهر الدين ذات لغة شديدة التركيز تمتلك من القدرة ما يمكنها من بث الدلالات البصرية المتعددة، كما إنها ذات نسيج بنائي تتداخل فيها النوازع والمؤثرات وتتفاعل خلالها مستويات عديدة تفاعلاً تحويلياً داخل بناءات ممتلكة لشروطها التكوينية الخاصة باللغة البصرية "[1].

ومن خلال هذا المعرض نشاهد أن الفنان محمد مهر الدين سعى إلى وضع إضافات غزيرة ومتطورة عن الأعمال التي سبقها وذلك من خلال ناحية الاهتمام الكبير بالسطح وتكامل البناء المعماري للأشكال بالإضافة إلى ألوان ورموز مغايرة تنسجه مع التقنية المستخدمة التي يريد الفنان الوصول إليها وهذا ما نشاهده في الشكل رقم (10) والذي استخدم فيها العجينة على جزء من العمل فضلاً عن الألوان، وفي هذه اللوحة نشاهد الاختزال العالي في الأشكال التي تحولت إلى خطوط ورموز لونية، أي أنه بدأ الإعداد إلى أن تكون العلامات في هذه المرحلة هي علامات لونية وهذا ما موجود في أعماله اللاحقة .



[1] ينظر كتاب **ثامر** . 6

شكل (10)

- الدراسات السابقة ومناقشتها :

لم يتسنَ للباحث العثور على دراسات سابقة ذات علاقة بموضوع الدراسة الحالية إلا على دراستين أحدهما أطروحة دكتوراه والأخرى رسالة ماجستير وذلك لأحدث الدراسات الأكاديمية في هذا المضمار وكالآتي:-

1. دراسة (للمياحي 1999). أطروحة دكتوراه[1].

(التحليل السيميائي لفن الرسم، المبادئ ((التطبيقات)))

- أهداف الدراسة..

دراسة فن الرسم وفق المنهج السيميائي لتأسيس قراءة من نوع آخر للفن العراقي المعاصر.

-مجتمع الدراسة ..

مجموعة من الأعمال الفنية للرسم العراقي المعاصر.

-عينة البحث..

عينة قصدية مكونة من (9) أعمال فنية توزعت على عقدي الثمانينات والتسعينات.

- منهج البحث..

استخدم الباحث المنهج السيميائي في تحليل العينات.

- نتائج واستنتاجات البحث..

1. إن البنية التشبيهية هي السائدة في الرسم العراقي المعاصر وهي حاولت المزج بينهما وبين التجريد في الرسم العراقي المعاصر.
2. بنيت اللوحة التشكيلية العراقية وفق قاعدة الاستقرار المسطح والانتشار العلامي وخصوصاً في توزيعات الضوء والظل.
3. أينما يظهر التجريد يظهر التعين المرتبط بالعلامة الآيقونية المعرفية.
4. ان اللوحة العراقية المعاصرة لا تقرأ من الدال الاجتماعي وإنما تكمن وظيفة الدال من كونه علامة تحول إلى الدال الوجودي.

2. دراسة (عبد الرزاق 2000) رسالة ماجستير[2].

(التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد).

- أهداف الدراسة..

- الكشف عن مفهوم التجريد في الرسم، من حيث هو نظام فكري وجمالي وتطويري.
- الكشف عن إمكانية أنظمة الإطار السيميائي في كشف أنظمة الرسم.
- فحص الطاقة السيميائية للشكل المجرد.

- مجتمع الدراسة..

لم تتطرق الباحثة الى مجتمع الدراسة مطلقاً.

- منهج الدراسة..

---

[1] **المياحي، بلاسم محمد جسام**: التحليل السيميائي لفن الرسم، المبادئ والتطبيقات، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.

[2] **عبد الرزاق، هناء مال الله**: التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000.

لم يسير البحث وفق منهج علمي محدد وانما كان أشبه بالبحث المكتبي يخلو من المنهجية العلمية.

- نتائج الدراسة..

1. إن المعنى يكمن في فعل الاتصال وليس في الشكل المجرد.
2. إن بنائية التجريد للأشكال المرسومة تتوازى قيمتها مع قيمته اكتشاف الكتابة.

- مناقشة الدراسات السابقة:

بعد أن قام الباحث بعرض الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة الحالية كانت هناك بعض نقاط التشابه والاختلاف بين الدراسة الحالية والدراسات السابقة من النواحي الآتية:-

1. من حيث المنهج..

اتبعت الدراسة السابقة (المنهج السيميائي) بوصفه منهجاً للتحليل يتفق مع منهج الدراسة الحالية فقد استخدم المنهج السيميائي استخداماً علمياً دقيقاً في دراسة (**المياحي 1999**) ولم يستخدم.

2. من حيث الأهداف..

تباينت الدراسات السابقة في أهدافها فمنها ما يهدف الى دراسة فن الرسم وفق المنهج السيميائي وتطبيقاته كدراسة (**المياحي 1999**) ومنها ما يهدف إلى الكشف وتخص الطاقة السيميائية لبنية الشكل المجرد كما في دراسة (**عبد الرزاق** 2000).

3. **من حيث الإجراءات..**

أ.مجتمع البحث..

اختلف تحديد مجتمع البحث من دراسة الى أخرى، إذ لم يحدد العدد الكلي لمجتمع البحث في دراسة (**المياحي** 1999) ولم تتطرق الباحثة في دراسة (**عبد الرزاق** 2000) إلى أية إشارة للمجتمع وهذا ما يعد في لغة المنهج العلمي في الدراسات الأكاديمية أما الدراسة الحالية فقد تطرقت إلى مجتمع البحث وتحدد بالأعمال الزيتية التي رسمها الفنان محمد مهر الدين للمدة من عام 1970 إلى عام 2003 الموجودة في قاعات العرض والمجاميع الخاصة التي تحتوي رسوم الفنان محمد مهر الدين.

ب.عينات البحث..

اختلف عدد أفراد العينة من دراسة إلى أخرى وذلك يرجع الى أهداف وطبيعة البحث والمجتمع الذي جرت عليه الدراسات. ففي دراسة (**المياحي 1999**) كانت العينة (9) أعمال فنية من نتاجات الرسم العراقي المعاصر، وفي دراسة (**عبد الرزاق** 2000) لم تحدد الباحثة أية عينة كما أنها لم تحلل أية عينات، وذلك يعد مخالفاً للمنهج العلمي في الدراسات الأكاديمية.

أما الدراسة الحالية فقد اختار الباحث فيها (15) عملاً فنياً من أعمال الفنان محمد مهر الدين لدراسة العلاماتية في أعماله.

ج. من حيث أداة التحليل..

لم تستخدم أي من الدراستين السابقتين للمياحي وعبد الرزاق أداة لتحليل الأعمال، واستخدمت الدراسة الحالية أداة (الملاحظة) المبينة من عدة فقرات كأداة لتحليل الأعمال الفنية.

يتسنى مما سبق أن الدراسة الحالية جاءت بمثابة إكمال لمسيرة الدراسات العلمية التي تناولت العلاماتية والسيميائية وهي الدراسة الثالثة في هذا المضمار استخدمت المنهج السيميائي والعلاماتي في الرسم العراقي المعاصر.

أولاً : مجتمع البحث ..

يتكون مجتمع البحث الحالي من الأعمال الفنية (الرسم الزيتي) ، فضلاً عن الأعمال التي تدخل في تكويناتها المواد المختلفة التي رسمها الفنان محمد مهر الدين للمدة من (1970-2003) والمحددة بدراسة موضوع البحث الحالي والموجودة في قاعات العرض التشكيلية في بغداد ، إضافةً لما موجودة في المجاميع الخاصة للفنان محمد مهر الدين ، وقد تعذر الباحث الحصول على العدد الإجمالي الكامل لأعمال مهر الدين منذ بداية مسيرته الفنية ولحد الآن ، وذلك حتى من الفنان نفسه ، وعليه تم تحديد ذلك المجتمع وفقاً لثلاثة عقود زمنية مضت .

ثانياً : عينة البحث ..

لغرض تحقيق أهداف البحث الحالي بتحديد عينات بحثه في ضوء الآتي :

1. قام الباحث بعرض أغلب مصورات الأعمال الفنية للفنان محمد مهر الدين على مجموعة من المختصين* في مجال الرسم ومنهم المشرف على هذا البحث وقد تم اختيار عينة بلغت (15) خمسة عشر عملاً فنياً التي مثلت ثلاثة عقود من الزمن وقد أختيرت تلك الأعمال بشكل قصدي من قبل المتخصصين** .
2. شكلت الأعمال الفنية المختارة تمايزاً واضحاً في عملية اشتغال العلاماتية في رسوم مهر الدين .
3. يرى الباحث إن الأعمال الفنية المختارة يمكن أن تحقق أهداف البحث الحالي .

ثالثاً : أسلوب البحث :

أعتمد الباحث المنهج التحليلي (التحليل السيميائي) وذلك ما يتماشى وتحقيق الأهداف التي جاءت من أجلها الدراسة الحالية .

رابعاً : أداة البحث :

أ. **بناء الأداة** : قام الباحث بإعداد استمارة تحليل تتكون من محورين ، يحوي كل محور عدد من الفقرات تم وضعها وفق ما جاء في الإطار النظري للدراسة ، وكذلك في ضوء الأهداف ، وقد تم بناء الاستمارة بصيغتها الأولية والنهائية وفق الآتي :

1. أجرى الباحث عدداً من المقابلات الشخصية المفتوحة* مع أساتذة من ذوي الاختصاص والخبرة الطويلة وتم محاورتهم في موضوع البحث الحالي

---

*

1	د. عاصم عبد الأمير	أستاذ	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
2	د. مكي عمرا	أستاذ	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
3	د. علي شناوة	أستاذ	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
4	د. بلاسم محمد	أستاذ مساعد	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
5	د. فاخر محمد حسن	أستاذ مساعد	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
6	د. كاظم نوير	أستاذ مساعد	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
7	د. عارف وحيد	أستاذ مساعد	جامعة بابل – كلية التربية الفنية ، المشرف على الرسالة

** ملحق رقم (2) .

- المقابلات الشخصية :

وتسجيل الملاحظات التي في ضوئها تم اعتمادها في بناء فقرات الاستمارة بصيغتها الأولية .

2. اعتماداً على معلومات الإطار النظري وما تم توثيقه في مقابلات الأساتذة ذوي الاختصاص تم بناء استمارة (تحليل محتوى) اتسمت بالموضوعية والعلمية .
3. تم للباحث الإطلاع على الأدبيات التي تناولت موضوع العلاماتية في كل مجالات البنائية والأدبية والمفاهيمية إذ تم اعتمادهم التصنيفات للعلامة ومنها تصنيف (**بيرس**) ، وذلك ما ساعد على بناء الأداة بصيغتها الأولية**.

ب. صدق الأداة :

بعد بناء فقرات الأداة تم وضعها في استمارة (أ،ب) عرضت على مجموعة من الخبراء * لبيان مدى صلاحيتها للقياس ، وبعد التعديل والحذف والإضافة من قبل الخبراء تم للباحث صياغة الفقرات النهائية لاستمارة التحليل ، وتم استخراج نسبة الاتفاق للخبراء فبلغت (83.99%)** ، وذلك باستخدام (معادلة ، كوبر) وهي تعد نسبة اتفاق جيدة أكدت صدق فقرات الأداة وبذلك أصبحت استمارة التحليل بصيغتها النهائية وجاهزة لتحليل عينات البحث*** .

1	د. علي شناوة	أستاذ	2004/2/23	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
2	د. عاصم عبد الأمير	أستاذ	2004/2/22	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
3	د. فاخر محمد حسن	أستاذ مساعد	2004/3/14	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
4	د. محمد أبو خضير	أستاذ مساعد	2004/2/3	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
5	د. بلاسم محمد	أستاذ مساعد	2004/3/17	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
6	د. حامد عباس	أستاذ مساعد	2004/4/22	جامعة بابل – كلية التربية الفنية

** ملحق رقم (3) .

- السادة الخبراء :

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	الاختصاص	مكان العمل
1	د. علي شناوة	أستاذ	تربية فنية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
2	د. عاصم عبد الأمير	أستاذ	رسم	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
3	د. مكي عمران	أستاذ	رسم	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
4	د. فاخر محمد حسن	أستاذ مساعد	رسم	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
5	د. بلاسم محمد	أستاذ مساعد	رسم	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
6	د.عبد الرضا بهية	أستاذ مساعد	تصميم	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
7	د. محمد أبو خضير	أستاذ مساعد		جامعة بابل – كلية التربية الفنية
8	د. حامد عباس	أستاذ مساعد	رسم	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
9	د. كاظم نوير	أستاذ مساعد	تربية فنية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية

** ملحق رقم (4) .

*** ملحق رقم (5) .

خامساً : الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة :

استخدم الباحث المعادلات الآتية :

أ. معادلة كوبر :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ إن :

Pa = نسبة الاتفاق .

Ag = عدد المتفقين .

Dg = عدد غير المتفقين[1].

ب. معادلة سكوت :

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

إذ إن :

Ti = معامل الثبات

Po= النسبة الأولى (المتفقين) .

Pe= النسبة الثانية (المختلفين)[2] .

سادساً / تحليل العينات

اعتمد الباحث في تحليل العينات (طريقة تحليل المحتوى) لعينة البحث .

عينة رقم (1)

اسم العمل : القمع

سنة الإنتاج : 1973 .

القياس : 100×70سم .

نوع الخامة : خشب .

الأسلوب : واقعي نقدي .

المواد المستخدمة : خشب محروق مع زيت مع قطع قماش مع مواد مختلفة .

العائدية : متحف ، مركز بغداد للفنون .

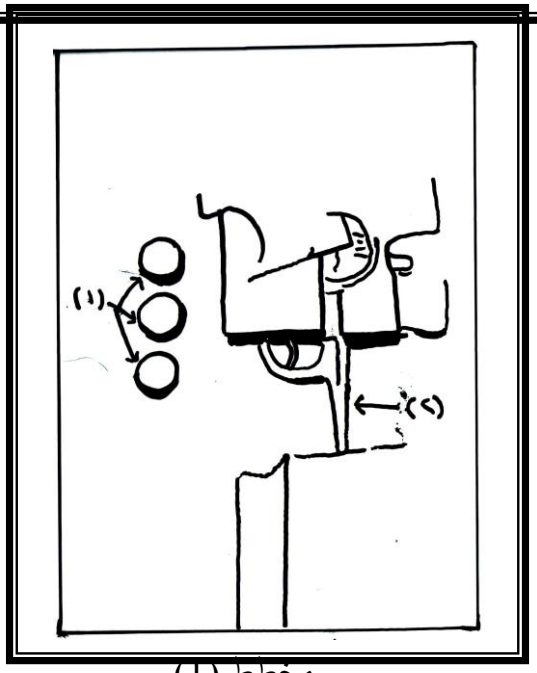
---

(1) Coper –Jaund " Measurement and Analysis" , New York . 5th ed Helt Rinhart and Winston . 1963. P.27.

(2) Holstilobe , R.;" Content Samurais " , hand Book with Supplication of the Study intimation crisis . 1963 , in Richard Budded content analysis of communication , New York , Macmillan , 1907 , p.132.

الوصف العام

العمل ذو ألوان بنية قاتمة ذو ملمس خشن يشبه إلى حد ما النحت البارز على جدار من الحجر مليئة بالعلامات المختلفة التي كونت بنية العمل الهندسية التركيبية التي تتميز بالتكنيك الحرفي العالي والمتنوع (حفر بارز ، حفر غائر ، حفر على هيأة حزوز) .



مخطط (1)

تحليل العمل :

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

يتم قراءة هذا العلم بوصفه مدركاً يتطلب استيعابه من قبل القارئ (المتلقي) تراكماً اجتماعياً وثقافياً وحرفياً مشتركاً ، فهناك حوار ينشأ بين المتلقي والعمل الفني يقوم

على أساس هذا التراكم الذي يتميز بذهنية مجردة مرتبطة مع التشكيل البنائي لمجموعة من العلامات التي توصل حقيقة إلى المضمون حيث يجري التعبير عنها بصورة موضوعية من خلال التلاحم والترابط بين الشكل ومجموعة العلامات الذي يوحي بها الشكل من خلال قراءة حسية بصرية داخلية تثير مشاعر المتلقي من خلال التأمل الذهني ، وفي هذا العمل بالذات هنالك مجموعة من العلامات الفاعلة ، والتي تتزاحم جميعاً أمام ذهن المتلقي وتسجل حضوراً فاعلاً بحيث يصعب على المتلقي أن يحدد أيهما أقوى من الأخرى ، وذلك بسبب أحادية اللون و هيمنة الملمس الخشن على سطح اللوحة ، ومع هذا الالتباس الحاصل في القرار يستطيع المتلقي أن يحدد عدداً من العلامات الفاعلة تبدأها بالعلامة (1) ثلاث دوائر في وسط اللوحة إلى اليمين التي شكلت علامة هيمنة إلى جانب مهم من جوانب اللوحة ، والتي استطاعت إضفاء الروحية على واقع الحياة والوصول إلى عالم الخيال ، فهي تتسامى فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطني للحقيقة والتي يتم اقترانها بالعلامات والإيقونات الذاتية، وربما بالموضوعية عند المتلقي فهي العيون الواسعة السومرية مثلاً أو ربما رموز اصطناعية معروفة لدى المتلقي .

وبهذه الحالة يعتمد المتلقي الخبرة المتراكمة لديه في علمية الإدراك البصري لهذه العلامة لكونها متعددة المضامين (تاريخية ، جمالية، فنية) وهي خير مثال لاقتران الرمز بالمضمون لتكوين صورة بصرية علاماتية ومختلفة أحياناً باختلاف البيئات الاجتماعية .

إن هذه العلامات الدائرية الثلاثية تعد خطوة أولى نحو المنظور في بنية الشكل العام للعمل ، فهي فسحة تستطيع العين أن تميزها لفن غائر ذي بعدين وهي تكوينات شكلية لتصوير عالم ثلاثي الأبعاد وعلى مساحة تصويرية ثنائية الأبعاد .

وبذلك تتسامى فوق مستوى الواقع الشكلي لكي تساهم في كشف المضمون الباطني للحقيقة وهي في الوقت نفسه عملية اختزال وتبسيط في التأليف الشكلاني للعمل ربما ناتجة عن الوعي والقصدية لدى الفنان في آلية بنية العمل ، وبذلك لم تكن تلك القصدية خوضاً في تفاصيل الأشكال المرئية ، أرادها الفنان ترجمة للمعنى من خلال إثارة الأحاسيس الإنسانية الباطنية وهي في الوقت نفسه قراءة بصرية من خلال التحليل البنيوي للعمل .

وهنالك علامة أخرى فاعلة ربما تأتي بالمرتبة (2) وهو جزء من سلاح يظهر بين الصفائح المتراكمة عليه الذي يكون في وسط اللوحة وهو ذو رأس مدبب وهنالك تفرع جانبي حلزوني الشكل باتجاه اليمين . لقد احتلت هذه العلامة وسط اللوحة وقد ساهمت في التنظيم الشكلي وبالتعبير عن المضمون بشكل قريب من الطبيعة وهي نوع من أنواع التقليد والمحاكاة للواقع بشيء من العفوية والاحساسات المباشرة التي يريد الفنان أن ينقلها إلى اللوحة بأمانة ، كما يراها ويدركها المتلقي ولكنها لا تخلو من مظاهر ماورائية للظاهرة الآنية والتي تتحدى ظواهرها الخارجية والتي تحاول عما هو أساسي وجوهري وإعادة الموضوع إلى المحتوى العقلاني ، وربما محاول للتعبير عن أفكار من خلال الشكل أو آليات الأفكار أشكالاً معروفة واضحة وملموسة ووسيلة لتحقيق العلامة ، وتعد إحدى الصعوبات الأساسية في الرسم العلاماتي وذلك هي صعوبة أن يوفق الفنان بين الشكل والفكرة أي اقتران العلامة بالموضوع لتكوين صور بصرية علاماتية .

وفي هذا الصدد يرى الباحث إن الفنان أراد إيجاد توازن غير متماثل في بنية العمل فالدوائر إلى يمين العمل وحركتها والقضيب المعدني (السلاح) في الوسط وحركته الحلزونية كلاً لإيجاد الحركة ، ولكنها غير متماثلة ، وهكذا نجد باقي العلامات الأخرى .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

إن الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر ، الذي يعد الكائن الوحيد الذي له القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه وهي لا نخضع إلى معيار ثابت بسبب المتغيرات في البنية الحضارية ومظاهر السلوك الإنساني والمدركات الحسية ذات المرجعيات الحضارية التي شكلت محوراً أساسياً في بنية هذا العمل على المستويين التاريخي والموضوعي إذ شكلت العلامات التي أشرنا لها سابقاً (1-2) والعلامات الأخرى نظاماً سيميائياً في بنية التنظيم الشكلي الكلي للعمل وكذلك لا بد من الإشارة إلى إن هذه العلامات اكتسبت معناها من خلال تكامليتها مع العلامات الأخرى، ولو تتبعنا مضمونها نجدها أن هنالك علامة رمزية وأخرى أيقونية .

لقد اعتمد هذا العمل على مرجعيات لا واعية وأخرى واعية ، فهو ينطلق من الأشكال الواقعية رموزاً يحورها للتعبير عن إحساس الفنان الداخلي ، والتعبير عن فكرة تحقق للوحة الوحدة في اللون أو اقتصرت على اللون الأوكر وتدرجاته محققاً إيقاعات لونية تحقق التوازن اللوني في اللوحة وكذلك الانسجام اللوني مما جعل من الشكل يحتل موقع السيادة وفق تمثل هذا الشكل بالعلامة فضلاً عن الوحدة بالموضوع. إن علاقة العلامة (الشكل) بالمضمون علاقة وظائفية ، فترى الفنان يوظف علاماته بقدرة عالية من أجل التعبير عن المضمون في الوقت نفسه يعطي قيمة للشكل (العلامة) وقيمة للمضمون لتبين العلامة هنا عن مجمل الأفكار العامة المتصلة بالحياة وصراع الإنسان من أجل الحياة فهنالك مرجعيات تاريخية ، وهنالك علامات للأسلحة التي تساهم في قتل الإنسان وتجريده من إنسانيته ويساهم في ذلك المناخ اللوني العام في اللوحة ، والذي يشتغل كثيراً مع موضوع اللوحة والذي يوحي بالمصير المحتوم والذي يجسد صراع الإنسان الدائم بين الحياة المتمثل بالدوائر (1) وهي علامة رمزية كما موضحة في المخطط العلاماتي رقم (1) ونذير الموت الذي يتمثل بالعلامة رقم (2) وهو السلاح وهذه علامة أيقونية وهذه العلامات هي الأكثر فعالية من بقية العلامات الموجودة في اللوحة أي إن هناك علامات أقل فعالية مثل علامة الصفائح المعدنية والتي تخفي جزء من السلاح وهذه العلامة تمثل وجود أمل لإنهاء هذا الصراع ، وقد عمل الفنان على إحالة هذه الرموز والأيقونات إلى أشكال تحمل قيمة فكرية وجمالية أيضاً فهو يعيد تشكيل الأشكال ويمنحها أبعاد جديدة ، تجعل من اللوحة طاقة مؤثرة تعطي قيمة للمضمون إلى الشكل أي الفعل البنائي على حد سواء مما يساهم في تحقيق الجمالية للدال والمدلول بسبب تحقيق حالة من الانسجام بينها .

عينة رقم (2)

اسم العمل : التحدي
سنة الإنتاج : 1974 .
القياس : 100×70سم .
نوع الخامة : عمل ورقي .
الأسلوب : واقعي نقدي (تجريد) .
المواد المستخدمة : ألوان بوستر ، باستيل ، أقلام ملونة ، ورق .
العائدية : مجموعة خاصة (خارج العراق) .

الوصف العام :

العمل ذو بنية شكلية تجريدية وهو ينقسم على مستويين ، يكون المستوى الأول وهو الأعلى ذو بنية لونية تتدرج من السماني الفاتح إلى أكثر زرقة (مائلة إلى السواد)، أما المستوى الثاني فهو الأسفل الذي يحتوي على مجموعة من العلامات الأيقونية والرمزية والإشارية فضلاً عن بعض الأشكال الهندسية والخطوط المتقاطعة والمنكسرة وكذلك وجود بعض الكلمات العربية والإنكليزية على الجانب الأيمن في اللوحة .

مخطط (2)

تحليل العينات :

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

إن هذا العمل يتم قراءته عن طريق تداخل مستوى الإدراك الحسي والانزياح به نحو الإدراك الذهني ويمكن للمتلقي أن يلمس هذين المستويين عند قراءته للعمل وهو الإدراك (الذهني) من قبل المتلقي لأن العلامات الأيقونية تفرض عليه إدراكاً مباشراً حسياً وهذا عامل جذب يأخذ المشاهد إلى بنية اللوحة أي إن هنالك جذب لذات المتلقي من قبل موضوع العمل ، وذلك لخلق بعداً إدراكياً آخر يتجه صوب التفسير الرمزي وهذا ما يحدث من خلال تحريك العلامات الموجودة على سطح اللوحة ، ويتطلب هذا منا إدراك للبيئة الاجتماعية التي ولد بها العمل بكل مفاصلها السياسية والثقافية لأنها بلا شك تقبع خلفها بنى اجتماعية تلك هي العلامات المبثوثة على سطح اللوحة .

فالعلامة الواقعة في منتصف العمل التي تحمل رقم (1) كما نشاهدهُ في المخطط العلاماتي رقم (2) التي هي من العلامات الفاعلة في اللوحة وتمثل تشخيص لصورة وجه حيواني (القرد) داخل مربع ، وهذه الصورة لا تعبر عن ماهية صورة القرد بقدر ما تعبر عن الكيفية التي عرف بها القرد أو الوحش وأثر ذلك المدلول في البيئة الاجتماعية ، وهذه العلامة قد ركبت على صورة جسد الإنسان وهو العلامة التي تحمل رقم (2) وحسب المخطط العلاماتي وهي أيضاً علامة فاعلة وحسب تأثيرها على المتلقي التي تكون في الأسفل من وسط اللوحة وهي عبارة عن جسد إنسان قد غاب عنه الرأس ووضع مكانه راس الوحش ، وهي من العلامات المركبة ، إذن في هذه اللوحة كان للجسد حضوراً وذو هيمنة كبيرة مما يدفع بنا نحو تأويل تلك العلامة الجسدية فهي بلا شك ليس جسداً منفرداً لشخص معين بل هو مطلق الجسد أو المادة المهيمن على الواقع الاجتماعي من خلال العلامة رقم (3) والمتمثلة باليد التي ارتكزت على أسفل اللوحة والتي بينها الفنان من خلال تجسيدها على مستوى لوني أبيض أو فاتح القيمة بالنسبة إلى لون اليد ، وعليه فإن إدراك هذه العلامة جاء نتيجة الخبرّة المتراكمة والثقافة العامة لدى المتلقي فهي علامة واضحة المعالم من حيث الشكل ولكن دلالاتها تبقى مرهونة بتكامل علامات العمل الفني

فإنها تعود بنا إلى التسلط وعملية الهيمنة ، أما العلامات الأخرى الثانوية في قوة فعاليتها وتأثيرها على المتلقي والمتمثلة بعلامة رقم (4) وهي (×) والتي وضعت على صور الجسد وهناك علامة أخرى والمتمثلة بصورة السهم الذي يشير إلى ذلك الأكس وتحمل رقم (5) أما العلامة التي تساند العلامة رقم (4،5) فهي العلامة رقم (6) والممثلة بالحروف المكتوبة على جانبي الجسد باللغتين العربية والإنكليزية وهي علامة مقروءة لها مدلولها الثقافي .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

إن الكشف عن العلامات وتصنيفها في العمل الفني يبقى موضوعاً لا حياة فيه أنْ لم نجد لتلك العلامات رابطاً فيما بينها إذ يجعلها تتكامل وترتبط بسلسلة بنائية العمل الفني ، هذا فضلاً عن إيجاد مفاهيم كلية أو ليس جزئية ، توحد لغة العلامات فتجعل العلامة الطبيعية والمصطنعة علاقتين متداخلتين وإن تداخلهما هذا ضمن بنائية العمل ، فلا يمكن استبعاد أي علامة من العلامات الفاعلة والعلامات الثانوية من العمل الفني ، وذلك بسبب تراكبيتها مع العلامات الأخرى ، وفي هذا العمل بالذات يمكننا أن نقسم العلامات التي تم توضيحها في المخطط رقم (2) على قسمين ، فالقسم الأول يضم العلامات (1،2،3) إذن فهذه العلامات تشكل نقل حرفي لمفاهيم النماذج البصرية فالعلامة (1) هي علامة أيقونية ذات مدلول رمزي وهي صورة القرد ، وكذلك العلامة (2) هي أيضاً علامة أيقونية التي تم تجريدها لكي تصبح ذات مدلول رمزي أما العلامة (3) فهي علامة إشارية ، فهذا التكامل بين العلامات الثلاث جعلها ترتبط بسلسلة بنائية داخل العمل الفني كما قلنا فإن العلامة (1) تمثل صورة القرد والعلامة (2) تمثل صورة الجسد البشري ، أما العلامة (3) تمثل صورة اليد . إذن هناك جسداً متسلطاً بكل وحشية وهذا التسلط جاء نتيجة وضع اليد أسفل الجسد خلق حالة علاماتية مهيمنة داخل العمل الفني ، فالهيمنة على الواقع الثقافي والسياسي وهي تتجه نحو القمعية والوحشية ، هذا ما مثلته العلامات السابقة ، والقسم الثاني من العلامات المتبقية فهي (4،5،6) كما موزعة في المخطط (2) فإن مجموع تلك العلامات وارتباطها بعملية حوار مع العلامات الموجودة داخل العمل يمثلان ذلك التسلط والهيمنة ، فنرى إن العلامة (4) وهي علامة إشارية والتي ظهرت في المخطط على شكل (×) وهي علامة رفض ، أما العلامة رقم (5) المتمثل بصورة السهم ، وكذلك العلامة رقم (6) المتمثلة بالحروف العربية والإنكليزية ، فإن مجموع تلك العلامات وارتباطها بعملية صراع مع العلامات الموجودة في القسم الأول جعل من اللوحة متكاملة بنائياً لذلك يرى الباحث إن في مثل هذا العمل لم يغيب الجسد عن ساحة الحدث الذي جعل من هذا الجسد وهو المطلق لأي شخص كان يمثل ذلك التسلط ، وقد أكد الفنان على هذا بصورة اليد وهي بتلك الهيأة المهيمنة على فضاء غير معين وقسوتها على ذلك الفضاء الذي لا نجد فيه تحديداً لزمان أو مكان معينين ، وكأنه هناك هيمنة مطلقة ولكن ما نشاهده في الجانب ، والقسم الثاني من العلامات والذي يمثل عملية صراع كما قلنا للحد من هذا التسلط ، وذلك بعملية الرفض لذلك التسلط وقد أكد الفنان على ذلك الرفض من خلال العلامة رقم (5) ، ولكن مع ذلك الرفض هنالك حالة من الحوار مع ذلك التسلط والمتمثلة بالعلامة رقم (6) إذن هناك خطاب لكل تسلط موجود في أي مكان وذلك لخلق حالة من الحوار ومهما اختلفت اللغات .

عينة رقم (3)

اسم العمل : انجيلا
سنة الإنتاج : 1976 .
القياس : 100×120سم .
نوع الخامة : موسنايت .
الأسلوب : عمل تعبيري .
المواد المستخدمة : خشب ورمل ومواد لاصقة وألوان زيتية .
العائدية : المتحف الوطني .

الوصف العام :

إن هذا العمل ينتمي إلى التيار (التجريدي التعبيري) الذي نشاهد فيه شخص يفترش سطح اللوحة وهو قابع وراء القضبان والذي احتل جزءً من مساحة الفضاء والذي أتضح فيه المنظور على نحو يذكر بالرليف العراقي القديم وإن هذا العمل ذو بنية لونية زرقاء وبدرجات متفاوتة ، وكذلك فإن العمل ذو ملمس خشن ، وذلك بسبب التقنية المستخدمة في العمل والذي هو عبارة عن جدار لسجن يحتوي على قضبان وشخص ملقى في داخله .

مخطط (3)

تحليل العمل :

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

تم قراءة هذا العمل عن طريق اعتماد الحالة النفسية الآنية بمساعدة الخبرة الذاتية التي يمتلكها المتلقي التي تساعده في إدراك العلامات الفاعلة في هذا العمل ففي هذا العمل هنالك طرح مباشر للعلامات مما يخلق سهولة في التعامل معها وكذلك في عملية تحديدها كعلامات فاعلة وقوية داخل العمل .

وإن أول ما يطفو على سطح اللوحة هي العلامة رقم (1) والممثلة بالإنسان الملقى وراء القضبان ، وإن هذه من العلامات التي تفرض على المتلقي إدراكاً مباشراً حسياً مما يخلق لدى المتلقي مقترباً من روح العمل ككل حتى يصل إلى المضمون الخاص به فإن هذه العلامة هي من العلامات التي تخلق حالة من التعاطف بينها وبين المتلقي ، لأنها تخلق في ذاتية المتلقي انعطافاً نحوها لما تحمله من مأساة ، وذلك من خلال وضعها في اللوحة .

إذن أصبح لدينا مجال في اعتماد الخبرة المتراكمة والثقافة العامة التي يمتلكها المتلقي في عملية إدراك مثل هكذا علامات ، ولكن وفق البيئات الاجتماعية ، وهكذا بالنسبة للعلامة رقم (2) والممثلة للقضبان وهي من العلامات الفاعلة والقوية داخل العمل ، التي توازي في قوتها وفاعليتها العلامة رقم (1) إذن نحن أمام علامتين الواحدة توازي الأخرى ، كذلك في آليات اشتغالها داخل العمل فهما يؤديان إلى المضمون وهو الذي سوف نتطرق آلية في القراءة الثانية للعمل .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

بعد أن توصلنا في القراءة الأولى إلى العلامات الفاعلة التي تمثل أكثر اشتغالاً داخل العمل الفني علينا أن نعيد قراءة العلامات الفاعلة في هذا العمل بنائياً وكذلك مفاهيمياً من قبل المتلقي .

إن العمل كما نشاهده ذو صبغة سياسية وهذا أول انطباع نسجله على هذا العمل ولكن علينا أن نتتبع هذا العمل من خلال ما طرح من علامات فاعلة التي تشكل نقل حرفي لمفاهيم النماذج البصرية وإن ما نشاهده في العلامة رقم (1) وهي علامة أيقونية تصور لنا إنسان يعرض نفسه وراء القضبان ، وإن هذه العلامة ورغم إيقونيتها فهي علامة رمزية والتي ترمز إلى الاضطهاد والقتل بكل وحشية (القتل من غير شهود) فهي علامة رئيسية في العمل من الناحية البنائية ، وكذلك من الناحية المفاهيمية ، وهي تشتغل ضمن نظام بنائي داخل العمل الفني فهذه العلامة ذو ملمس خشن كما قلنا سابقاً فهي تذكرنا

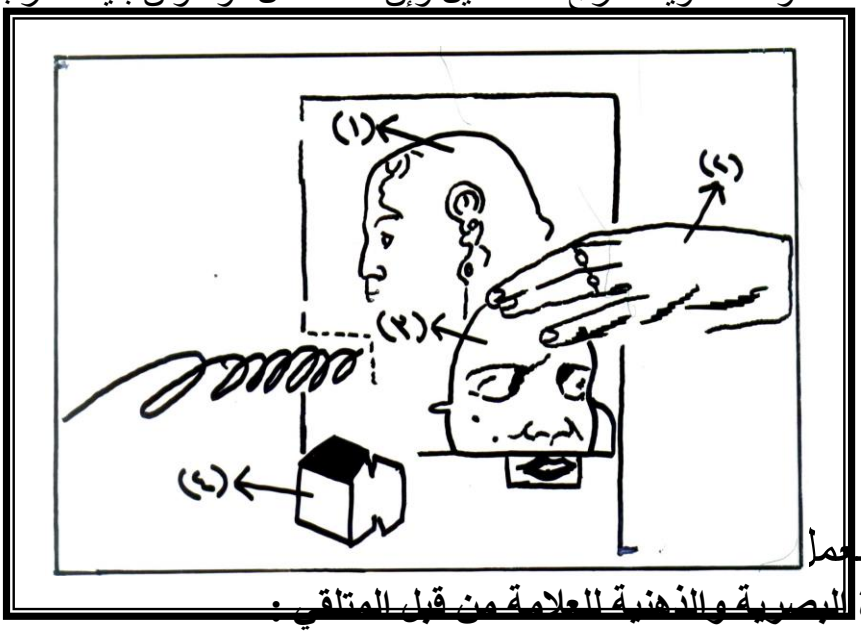
بالنحت العراقي القديم (الرليف) فإن هذه التجسيم أعطى العلامة رقم (1) بعداً بنائياً داخل العمل وهذا جعلها ترتبط بسلسلة بنائية العمل الفني ، وذلك من خلال التجسيم البارز وكذلك اللون الذي تحمله (الأزرق الذي يميل في بعض أجزاء الفكر إلى الشذري وبدرجات متفاوتة) وكذلك لون خلفية الشكل والتي تتكون من مجموعة ألوان التي أعطتنا الإحساس بالجدار الذي يتكون في السجن أو المعتقل (لون غامق ترابي) والذي يجعلنا نحس بالخوف والرعب من هذا المكان ، أماالعلامة رقم (2) فهي علامة أيقونية وذلك بتطابق الدال مع المدلول أي الشكل يتطابق مع المضمون وهو الممثل بصورة القضبان (السجن) والذي يقبع في داخله العلامة رقم (1) وهذا موضح في المخطط العلاماتي رقم (3) ، فإن هذه العلامة تكتسب معناها من تكامليتها مع العلامات الأخرى فهي تخلق لنا وسطاً ناقل بين الشكل ورموزه، لولا وجود هذه العلامة داخل العمل لأصبح هنالك خلل في بنية اللوحة وكذلك خلل في مفهوم اللوحة ، إذن وجود العلامة رقم (2) مهم وكذلك فعال بالنسبة للعلامة رقم (1) فهي ليست مستقلة عن باقي العلامات داخل العمل وإلا أصبح وجودها داخل العمل غير مبرر ، إذن فالعلامة رقم (2) أيضاً ترتبط بسلسلة بنائية العمل الفني مثل العلامة رقم (1) وباندماجهما يصبح هنالك تكامل واضح في بنائية العمل الفني من ناحية ومفاهيميا من ناحية أخرى وذلك لكل علامة من العلامات الفاعلة في هذا العمل ، فقد حاول الفنان أن يدل المشاهد على طريقة إلى اللوحة من خلال ما يعرفه عن (أنجيلا) وهو أسم اللوحة ويرى الباحث إن هذا يضعف العمل ، والسبب هو ما نعرفه عن أنجيلا تلك الفتاة التي تعرضت إلى التعذيب بسبب التمييز العنصري في مطلع الستينات ، لذا أصبح هذا الاسم رمزا سياسيا ، إذن فأن هذا العمل هو بمثابة عملية فضح ما هو مستور من جرائم العصر وهكذا تكون الثقافة التي يمتلكها الفنان والمتمثلة برسمه هذه اللوحة بوصفها عنصرا مباشرا وحيا في مقاومة القمع والذي يقوم بالتضييق على حياة الإنسان بكل وحشية وهي عملية (دفن الحقيقة) ، ولكن العلامة رقم (1) ، ولكن العلامة رقم (1) متشبثة بالحياة وذلك من خلال ما نشاهده من تشابك الأيدي مع القضبان الحديدية وعرض نفسها أمام المتفرجين لكي تفضح جرائمهم ضد الإنسانية ، وبذلك أصبحت العلامة رقم (1) رمزاً للحرية وكذلك للكفاح .

عينة رقم (4)

اسم العمل : تغريب الحضارة
سنة الإنتاج : 1982 .
القياس : 100×70سم .
نوع الخامة : عمل ورقي .
الأسلوب : واقعي نقدي .
المواد المستخدمة : طباشير ملون ، أقلام ، أحبار .
العائدية : مجموعة خاصة (خارج العراق) .

الوصف العام :

تصور هذه اللوحة مجموعة من العلامات الأيقونية والرمزية والإشارية وذلك من خلال ما نشاهده فيها ، وقد استغل الفنان معظم سطح اللوحة ولم يترك فراغا إلا وقد وضع في علامة فنشاهد الوجه الجانبي داخل مستطيل هندسي ، وكذلك اليد المملوئة والتي وضعت عل راس امرأة نائمة وهي أيضاً داخل المستطيل الهندسي ، وهناك أيضاً المكعب الذي لم يكتمل والذي قطع جزءً منه ووضع هذا الجزء بجانب المكعب ونشاهد أيضاً بعض العبثية في الخطوط الملتوية خارج المستطيل وإن هذا العمل ذو ألوان بنيّة متدرجة .



تحليل العمل

1.القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

يتم قراءة هذا العمل بوساطة القراءة الحسية الداخلية ، وذلك لإثارة مشارع المتلقين فإن هذا العمل كما نشاهده يحوي مجموعة من العلامات التي تحتاج من المتلقي حالة من التدقيق والتأمل المستمر لفترة ليست بالقصيرة وذلك لإدراكها .

وإن هذه العملية التي يقوم بها المتلقي تجعله يحدد العلامات القوية من العلامات غير القوية التي هي أيضاً تثير مشاعر المتلقي ، إذن علينا أن نحدد العلامات الأكثر فعالية في هذا العمل لذلك علينا أن نبدأ بأقوى علامة والتي تم إدراكها من قبل المتلقي ، وهي العلامة المتمثلة برأس تمثال إغريقي وهي تحمل رقم (1) وهنا يكون الدال مرتبط بالمدلول في تكوين الصورة ، وإن عملية إدراك هذه العلامة من قبل المتلقي تتم من خلال الخبرة الثقافية والدراية التاريخي المتراكمة لدى المتلقي ، أما العلامة الفاعلة في هذا العمل فهي العلامة المتمثلة بصورة (يد امرأة) ظهرت من أحد جوانب اللوحة في الوسط وهي ترتدي بعض الخواتم ، وإن هذه العلامة تحمل رقم (2) ، وذلك حسب ظهورها في المخطط العلاماتي رقم (4) ، وهي أيضاً تمثل عودة للتاريخ أو الحضارة جاءت لتظهر من جديد ، فهذه العلامة ترتبط مع العلامة رقم (1) لكونهما ذو مرجعيات تاريخية ولكنهما يختلفان من ناحية الدلالة ، إذن كما قلنا سابقاً فإن العلامة رقم (1) والعلامة رقم (2) يمثلان الجانب التاريخي من حضارات مختلفة ، ولكن العلامة الفاعلة رقم (3) والممثلة بوجه المرأة النائمة التي وضعت داخل شكل هندسي معيني فهي نقطة انطلاق لعلامات تمثل الحضارة الحديثة ، فإن هذا التجاور بين العلامات يخلق حالة من الإدراك لدى المتلقي ، وذلك لاختلاف العلامات من ثقافة إلى أخرى ، وإن الإدراك يمر من البصر ومن ثم إلى الذهن وذلك للوقوف عل مضامين هذه العلامات إن كانت أيقونية أو إشارية أو رمزية ، أما العلامة الفاعلة الأخرى والممثلة بالمكعب المقطوع وغير المكتمل والذي يحمل رقم (4) فهو من العلامات المهمة في هذا العمل والذي يخلق حالة من التوازن العلاماتي ، فإن عملية إدراك مثل هكذا علامات تكون بوساطة تشكيل الصور الذهنية المتخيلة لأشكال العلامات ورموزها ، فإن الدال لا يتطابق في هذه العلامة مع المدلول ، ولا يمكن أن نحكم على هذه العلامة على أنها شكل هندسي مجرد بل علينا الوصول إلى حقيقة هذه العلامة وإظهار العلاقة بينها وبين باقي العلامات التي تجاورها وهذا ما سنقوم به في القراءة الثانية من تحليل هذا العمل .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

إنّ في هذه القراءة علينا قراءة العلامات التي حددناها في القراءة الأولى لهذا العمل التي ظهرت قوتها وفعاليتها من قبل المتلقي ، ولكن في هذ القراءة لابد من إيجاد العلاقات البنائية والمفاهيمية لهذه العلامات وأن بعض هذه العلامات تشكل نقل حرفي لمفاهيم النماذج البصرية وهي العلامات الأيقونية ، وذلك من خلال حاسة البصر وهي أقوى الحواس والتي تكون الناقل إلى الذهن لكي يكمل ويعطي المفاهيم والتصورات الكاملة للعمل .

فنجد العلامة رقم (1) وهي علامة أيقونية والمتمثلة بصورة رأس التمثال الإغريقي الذي جعله ، الفنان في وسط اللوحة كنقطة ارتكاز لبداية العمل أو لبداية الصراع المحتدم بين الحضارات لذا ، ومن هنا تظهر أهمية هذه العلامة لذلك فإننا لا يمكن أن نستبعد هذه العلامة من العمل لأنها سوف تخلق حالة من عدم التوازن داخل العمل من الناحية البنائية والمفاهيمية وهي أي العلامة تكتسب معناها الحقيقي من تكامليتها مع العلامات الأخرى وذلك ما نجده في العلامة رقم (2) وهي علامة أيقونية وهي أيضاً

رمزية وهي تنتمي إلى حضارات سابقة والممثلة بكف المرأة ، التي تنتمي إلى الطبقة (الأرستقراطية) وذلك من خلال الخواتم التي ترتديها فهي علامة تتكامل مع العلامة رقم (1) وذلك لخلق مفهوم تاريخي داخل العمل ، أما العلامة رقم (3) الممثلة بوجه المرأة النائمة فهي علامة أيقونية والتي تمثل الحضارة الحديثة المنهكة بالأحداث مما جعل العلامة تمر بوقت أو بحالة من التوقف عن مواصلة التقدم الحضاري إذن فهي علامة طبيعية قد استعارها الفنان في خدمة العمل ، وكذلك يمثل ارتباطهما وتكاملها مع العلامات الأخرى سلسلة بنائية داخل العمل الفني فهي علامة فاعلة .

إذن أصبح لدينا ثلاث علامات والتي نستطيع من خلالهما أن نكون مفهوماً وافياً وهو إن الحضارات السابقة والممثلة بالعلامة رقم (1) و (2) أرادت أن تجعل الحضارات الحديثة أن تستفيق من غفوتها وتصحوا من خلال وضعية اليد على رأس المرأة التي في داخل الشكل المعيني ، أما العلامة رقم (4) فهي علامة رمزية والممثلة بالمكعب الهندسي المقطوع وهو الذي أراد الفنان أن يجعله ينتمي إلى الحضارة الحديثة والذي يرمز أي المكعب في أي مجتمع إلى التطور العلمي ، أما هنا فنجد إن هذا المكعب مقطوع ولكن هناك أمل في إعادة هذا المكعب إلى وضعه الطبيعي لمواكبة التقدم ، وذلك بصحوت العلامة رقم (3) وهي المرأة الممثلة بالحضارة النائمة لأن جزء هذا المكعب ما زال بجانب المكعب الكبير . ان النظام البنائي في هذا العمل موضوع بشكل لا يمكن التغير به أو استلاب أي علامة منه لأنه يسبب خلل في بنية العمل وأن العلامة أصبحت جزء من النظام البنيوي للعمل الفني .

عينة رقم (5)

اسم العمل : الحضارة

سنة الإنتاج : 1983 .

القياس : 120×100سم .

نوع الخامة : قماش كانفاس .

الأسلوب : واقعي نقدي .

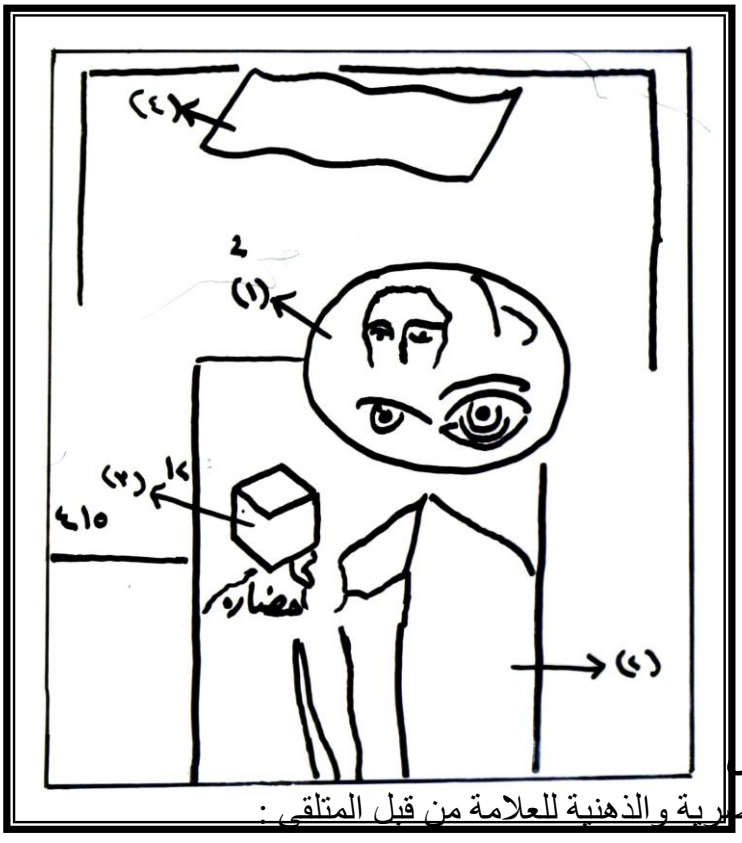
المواد المستخدمة : زيت مع مواد مختلفة .

العائدية : المتحف الوطني .

الوصف العام :

يتكون هذا العمل من مساحتين لونيتين متراكبتين ، المساحة الأولى ذات شكل معيني ذو الوان حيادية وخطوط منكسرة ومستقيمة وأشكال هندسية فضلاً عن بورتريت لرأس (الجوكوندا) للفنان (ليوناردو دافنشي) وكذلك يوجد مخطط لبساط طائر في فضاء اللوحة .

أما المساحة الأخرى فهي عبارة عن مستطيل لصورة فوتغرافية وضعت في أسفل وسط اللوحة لرجل قد غاب عنه الرأس وهي صورة غير معلومة الملامح ذو مساحات لونية داكنة ، وفي داخل هذه الصورة بعض الأشكال الهندسية وفي إحدى زوايا هذا المستطيل العليا هناك عين ثاقبة النظر .



تحليل العمل

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

يعد هذا العمل من الأعمال المشحونة بعلامات هندسية متعددة فضلاً عن الصور الأيقونية التي تحتويها ، فهذا العمل ينتقل بأذواقنا من القراءة الحسية إلى القراءة المتخيلة فهناك علامات فاعلة وبارزة حسياً كالدائرة السوداء وما بداخلها من عيون بشرية وحيوانية التي تحمل رقم (1) وحسب المخطط أعلاه ، ثم هنالك علامة حسية واضحة أخرى متكونة من الهيأة البشرية الموجودة في أسفل الوسط من اللوحة والتي موه الفنان ملامحها البشرية ، تعد هذه العلامة من العلامات الفاعلة والتي تتصل بذات المتلقي وهي تأتي بالمرتبة (2) .

أما العلامة الفاعلة في هذا العمل التي تحمل رقم (3) فهي علامة المكعب الهندسي وهو الذي يكوّن صورة بصرية ، تحيلنا إلى مضمونها فالمكعب دال ومدلول غير مغيب لأنه مقرون بذاتية المتلقي ، فالأشكال المجردة المنتشرة في هذا العمل التي تميل إلى الهندسية العالية هي عبارة عن رموز مقترنة بالمضمون ، ذلك لتكوين صورة بصرية علاماتية لدى المتلقي ، وهذا ما تجسده العلامة الفاعلة رقم (4) والتي تمثل البساط الطائر في فضاء اللوحة والذي يمكن إدراك هذه العلامة عن طريق الخبرة المتراكمة لدى المتلقي لكون هذه العلامة متعددة المضامين (جمالية، اجتماعية ، فنية) .

وهناك علامات مقروءة مثل كلمة (حضارة) وأيضاً أرقام وهي علامات مساندة للعلامات الفاعلة وذلك لكي تكون صورة بصرية كاملة .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

إنّ السمة المميزة لهذا العمل الفني هي عملية التراكب والتداخل ليس على المستوى البنائي الشكلي فقط ، وإنما أيضاً على المستوى العلاماتي من حيث تداخل وتراكب في هذه البنى ولعل العلامة الفاعلة والمميزة هي التي تخاطب المتلقي بصورة مباشرة وتجذبه إلى مستوياتها المفاهيمية والجمالية ، فالعين في هذا العمل وهي الأكثر اشتغالاً التي تعد من العلامات الفاعلة وهي أيضاً ذو سمة جمالية مميزة في الموجودات الكونية كافة فعن طريقها ومن خلالها نستكشف الأشياء ومظاهرها ، وأيضاً هي شاهد على كل الحضارات من خلال حصرها في دائرة الزمن الحضاري وهذا ما نلمسه في هذه العلامة (1) يوجد نقص كبير في النص وهي لكي تكتمل العلامة (1) مع العلامة رقم (2) وذلك لخلق علامة متكاملة أو صورة لدى المتلقي ، وقد أصبحت تنتقل وتتصفح باقي الحضارات وذلك من خلال النظرة الفاحصة ، وإن كانت نظرة ضيقة وذلك ما وضعه الفنان داخل الصورة الفوتغرافية وهو المكعب الهندسي الذي يمثل العلامة رقم (3) ، وهو علامة رمزية تمثل الانغلاق إذن أصبح لدينا انغلاقات المكعب وكذلك إطار الصورة الفوتوغرافية ، ولكن هذا الانغلاق لا يمنع من وجود أمل وهو الممثل بالعلامة رقم (4) وهو الذي يمثل مفهوم البساط الطائر ، وإن تكن اسطورة في مدلولها الرمزي وذلك من خلال عبور ذلك البساط عبر تلك الحضارات وتصفحها فإن هذه العلامة تكاملت مع العلامات السابقة وارتبطت بسلسلة بنائية العمل الفني ، فهي تكتسب معناها من هذا التكامل مع العلامات الأخرى لكي تخلق نظاماً ثقافي ، فهنالك الإنجازات الهندسية لتلك الثقافة والممثلة بالخطوط المستقيمة والخطوط المتقطعة التي تحيلنا إلى سير الحضارة بالرغم من المعوقات وبعض الانغلاقات ، وكذلك الرموز الرقمية والكتابات التي تعد توقيعاً على هذا المشروع فهي علاقة تحيلنا إلى مضمون ذلك العمل .

تمثلت العلاماتية هنا مجموعة أطر وهي في آن واحد (العلامة المثالية ، العلامة الواقعية ، العلامة الفيزياوية) بمنظور بصري حرف ، وذلك ما تجسد من خلال الأشكال

الهندسية المثالية وصورة الموناليزا الواقعية وأقواس قوس قزح والذي تمثل بالخط الأبيض في وسط اللوحة ، وهذا يعني ان هذا العمل قد مثل صورة واعية للتجربة العالية الحس وهو لا يخلو من تأثيرات الفنان بأعمال تجريدية خالصة الحسن كأعمال الفنان كاندانسكي وخصوصا في عمله (الخط الأبيض).

عينة رقم (6)

اسم العمل : في إعاقة التقدم

سنة الإنتاج : 1983 .

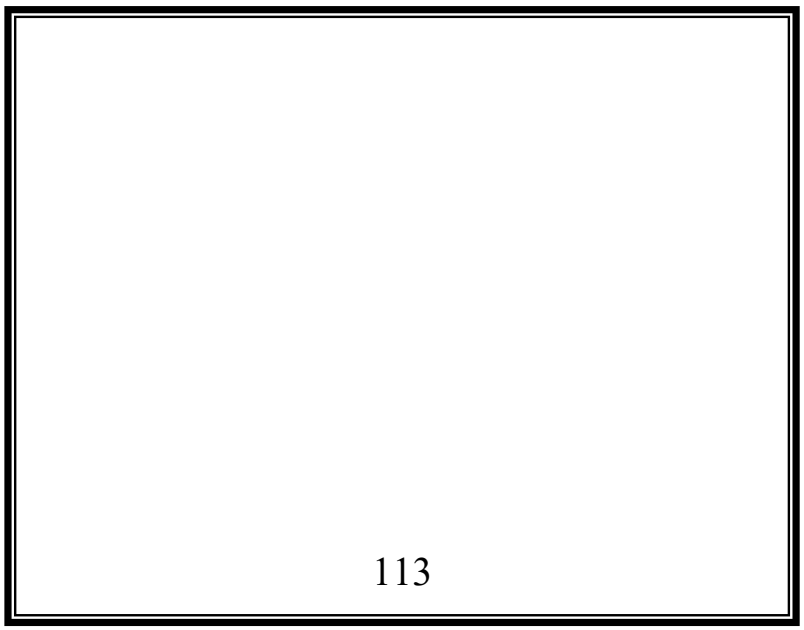
القياس : 100×80سم .

نوع الخامة : عمل ورقي .

الأسلوب : واقعي نقدي (تجريد) .

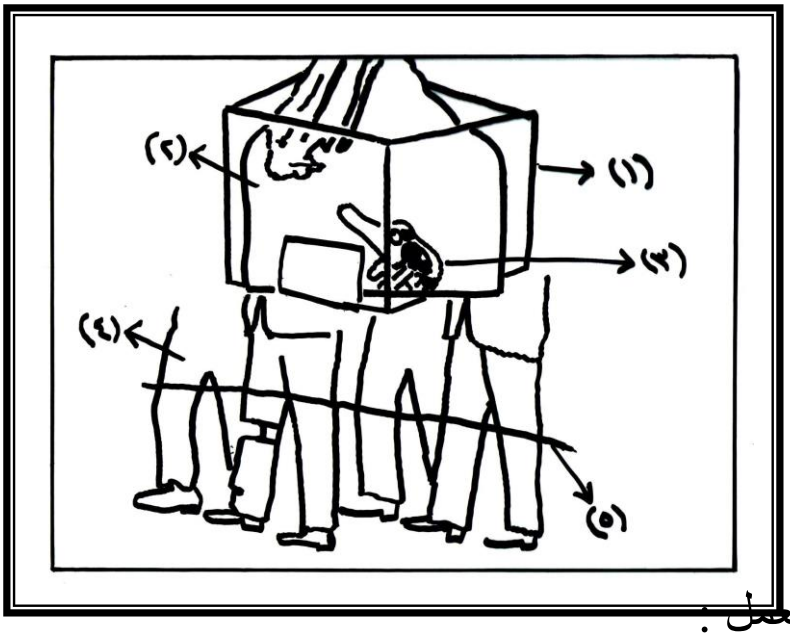
المواد المستخدمة : أحبار مع أقلام ملونة .

العائدية : مجموعة خاصة خارج العراق .



الوصف العام :

تنقسم بنية هذا العمل الفني على كتلتين بتكوينين مختلفين ، الكتلة الأولى التي تقع في أعلى العمل (اللوحة) وتمثل هذ اللوحة أربعة عناصر هي العنصر الأول وهو عبارة عن نصف جسد ذو لون أسود ، العنصر الثاني وهو عبارة عن مكعب ذو خطوط هندسية (آوت لاين) ، أما العنصر الثالث والممثل بصورة اليد فهي ذو لون أبيض مائل للرصاصي ، واللون الأسود وهي أيضاً داخل المكعب المتوازي الأضلاع ، أما العنصر الرابع والمتمثل برسم مخطط لنظرية هندسية قديمة وضعت بجانب اليد داخل المكعب ، أما الكتلة الثانية التي تقع أسفل العمل والمتمثلة بأربع رجال لا يظهر منهم إلا الجزء الأسفل وهم في حالة سي وفي اتجاه واحد وذو ألوان أحادية تعتمد على الظل والضوء ، ويوجد أيضاً خط غير منتظم وباللون الأسود وضع على الأقدام .



تحليل العمل :

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

إن هذا العمل هو من الأعمال التي تحتاج فترة من التأمل من قبل المتلقي لذا فإن قراءته تتم باعتماد الخبرة المتراكمة والثقافة العامة في عملية إدراك العلامات داخل العمل وعملية اشتغالها وإن هذا العمل يقوم على مجموعة من العلامات والتي ذكرناها في الوصف العام للعمل ، ولكن هنا سوف نتطرق إلى العلامات الفاعلة وقوة تأثيرها على المتلقي ، فالعلامة الأولى وهي من العلامات الفاعلة والتي تحمل رقم (1) وهو المكعب الهندسي والمفتوح من فوق ، وهو يقع في أعلى اللوحة وهو يمثل عملية الاحتواء أو الانغلاق ، أما الفاعلة التي تأتي بالمرتبة الثانية والتي تحمل رقم (2) وذلك حسب المخطط رقم (6) فهو الإنسان الذي وضع داخل المكعب ولم يظهر الرأس من هذا الإنسان وكأن الفنان أراد أن يضع المتلقي أما سؤال ، (لماذا أصبح الإنسان بهذه الصور) ، إذن اصبح هنالك مسؤولية على المتلقي أن يكمل هذه العلامة من خلال الصور المتراكمة لديه ، ومن ثم يصل إلى الحقيقة الدلالية لهذه العلامة الفاعلة ولكن هذه البنائية لم تكتمل إلا بالعلامة الفاعلة ، وهي التي تحمل رقم (3) والمتمثلة بصورة اليد ووضعيتها الإشارية وذلك بتوجيه أصبح الاتهام إلى كل متلقي مما يثير بعض الأحاسيس لدى المتلقي ، وذلك من قوة هذه العلامة الفاعلة وكذلك تحميل المتلقي مسؤولية هذه الرسالة الموجهة إليه لكي تبنى هذه

العلامة ويرجعها إلى مدلولاتها ، وذلك وفق بيئته الاجتماعية ولكن الخطاب العلاماتي لم ينتهي إلى هذا الحد وذلك بوجود العلامة رقم (4) والمتمثلة بالأقدام أو الأجساد التي كما قلنا سابقاً يظهر منها النصف السفلي من جسم الإنسان ، وهذه الأقدام وهي في حالة سير وتقدم نحو الأمام ومن دون توقف ، ولكن قوة هذا التقدم يتفاوت بين هؤلاء المتقدمين الأربعة وهذا التفاوت قد ميز الفنان من خلال قوة اللون على هذه الأقدام السائرة ، ولكن هناك نوع من الحواجز أمام سير هذه الأقدام، وهذه الحواجز والممثلة بالعلامة رقم (5) وهو الخط الافقي الذي وضع على الاقدام وباللون الأسود ، وذلك لكي يخلق حالة من التوازن العلاماتي في هذا الخطاب التشكيلي الذي يخاطب به جميع الثقافات في العالم .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

إنّ في هذا العمل لابد لنا أن نقول أنه تم اعتماد الكتل على حساب المساحات اللونية ، أو على تعدد القيم اللونية فيه ، فإن الحالة البنائية لهذه التكوينات قد وزعت بصورة قصدية ، وذلك لخلق حالة من التأمل والوقوف الطويل أمام هذا العمل ، وإن البنائية التي فيه ليس في توزيع الكتل فقط بل وفي استخدام التضاد اللوني ، فهنا قصدية أخرى وهي قيمة جمالية وأن الإحساس بالجمال وتذوقه من الصفات التي تميز بها البشر عن باقي الكائنات ، إذن فهذا العمل يجمل في طياته الكثير من المفاهيم وهذا ما جاءت به العلامات التي توزعت في هذا العمل يحمل في طياته الكثير من المفاهيم ، وهذا ما جاءت به العلامات التي توزعت في هذا العمل كما ذكرناها في القراءة الأولى وحسب ما ظهرت في المخطط رقم (6) ، فالعلاماتت فيه تنقسم على قمسين ، ففي القسم الأول والذي احتوى على العلامات (1،2،3) أما العلامة (1) فهي علامة رمزية تمثل الانغلاق والعلامة الثانية وهي علامة أيقونية تمثلت بالإنسان داخل المكعب، أما العلامة (3) فهي علامة إشارية أيقونية والمتمثلة بصورة اليد فإن هذه العلامات أصبحت تشكل نقل حرفي لمفاهيم النماذج البصرية وأن اختلفت في دلالاته ، أما في القسم الثاني الذي تضمن علامتان فاعلتان وهما العلامة (4) فهي علامة أيقونية والمتمثلة بالأقدام السائرة نحو الأمام كما جاء ذكرها في القراءة الأولى ، ومن ثم العلامة التي تأتي بعدها رقم (5) وهي علامة رمزية والمتمثلة بالخط الأفقي على الأقدام ، إذن أصبح لدينا علامات أيقونية ورمزية وإشارية ، وهذا التكامل في العلامات خلق حالة من الترابط فيما بينها بنائياً داخل العمل الفني ، فالمكعب وهو الذي يمثل نوع من الانغلاق على الجسد الذي يحاول الخروج منه والذي يتمثل بالجزء العلوي من المكعب المفتوح ، وهذه الإعاقة إلى هذا الجسد جعله يوجه أصبع الاتهام إلى كل متلقي وذلك من خلال الخطاب (اللوحة) الموجهة إلى ذلك المشاهد الذي يتلقى هذا الخطاب كي يتخذوا موقف ويتحركوا لتخليص هذا الجسد ولا يقفوا مكتوفي الأيدي ولكن الجسد وبالرغم من هذه الإعاقة فهو يسير نحو الأمام ، وذلك ما مثلته الأقدام السائر رغم الإعاقة الثانية والمتمثلة بالخط الأفقي .

عينة رقم (7)

اسم العمل : ضد الحصار

سنة الإنتاج : 1984 .

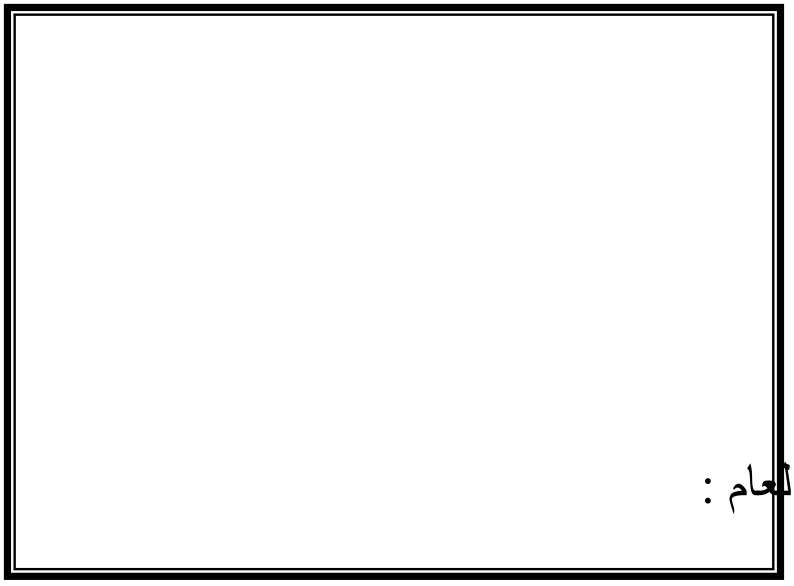
القياس : 100×70سم .

نوع الخامة : عمل ورقي .

الأسلوب : واقعي نقدي .

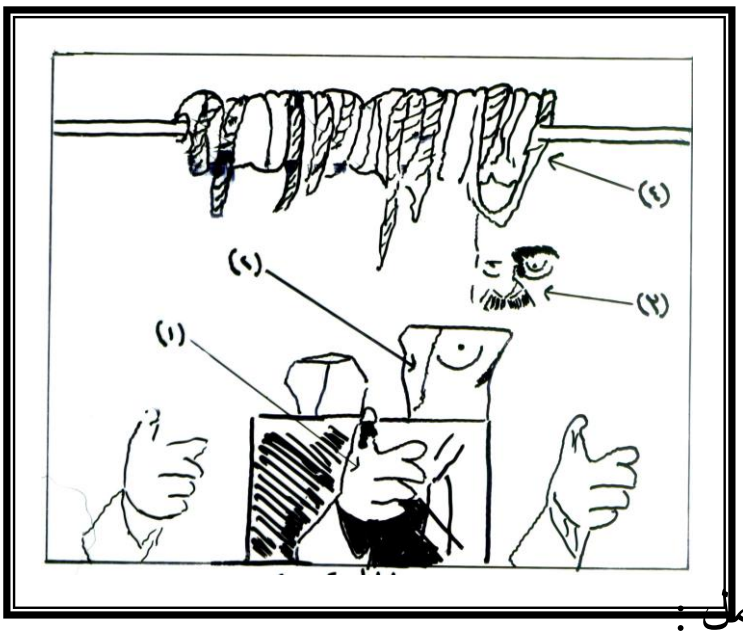
المواد المستخدمة : أحبار مع طباشير ملون مع مواد مختلفة .

العائدية : مركز بغداد للفنون – العراق .



الوصف العام :

العمل ذو ألوان بنيّة متدرجة ويحوي كذلك على مشاهد متعددة بعضها متشابهة وبعضها مختلف وبدرجات لونية مختلفة ،ونرى إن هنالك قضيب يلف حوله حبل ونشاهد أيضاً جزء من جسد امرأة عارية وفوق هذا الجسد صورة لرجل كهل يظهر بصورة ضبابية ، أما في الجهة المقابلة لجسد المرأة فتوجد كتلة بلورية الشكل وكذلك يوجد خط عمودي يفصل الكتلتين عن يعضهما (الجسد العاري والقطعة البلورية) ونشاهد أيضاً في أسفل اللوحة ثلاثة أيدي (أكف) تسير باتجاه المشاهد وأقواهما في الوسط .



تحليل العمل :

1.القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

يتم قراءة هذا العمل قراءة حسية داخلية يعتمد على أقوى علامة فاعلة على إثارة مشاعر المتلقي ، وقد مرت هذه القراءة بفترة غير قصيرة في التأمل الذهني تجسدت بعلامة اليد اليمنى في الوسط و شكل أصبع السبابة ، مما يجعلها تشكل علامة ذو قوة فاعلة يمكن أن توضع بالمرتبة رقم (1) إذ إشارة إلى المتلقي نفسه وتحميله مسؤولية الظلم الذي وقع من خلال الحصار فهي مخاطبة بصرية لها فعلها من خلال إشارتها باتجاه المتلقي .

أما العلامة الفاعلة التي تثير أحاسيس المتلقي فقد كان من نصيب جسد المرأة العاري الذي تمثل المرتبة رقم (2) ، وما تحمله من مضمون ، أن وجودها في وسط اللوحة جعلها تحتل مركز اللوحة بصرياً فضلاً عن تأثيرها الفاعل لكونها علامةً فاعلةً والتي لها علاقة بالحالة النفسية الآنية لدى المتلقي وما يملكه من خبرة اعتماداً على العوامل الموضوعية وما يثيره من أحاسيس باطنية ، مما يشكل اقتراناً ملحوظاً للعلامات بالذاتية عند المتلقي .

أما العلامة الفاعلة التي تأتي بالمرتبة رقم (3) فهي الصورة الضبابية لوجه رجل كهل ، وأن هذه العلامة الأيقونية التي تحتاج منا التأمل الطويل وذلك لإيجاد العلاقة بينها وبين العلامة السابقة وهو جسد المرأة العارية ، وذلك لتكون صورة بصرية ما تحمله هذه الصورة من تأثير على المتلقي ، وأن إدراكها يأتي من الخبرة المتراكمة لدى المتلقي .

وإن العلامة رقم (3) ليس بالعلامة القوية الفاعلة لو جاءت في مكان آخر ، ولكن لقربها من العلامة رقم (2) الفاعلة فقد أخذت وضع فاعل في اللوحة أي إن الجسد أصبح يحيلنا إلى وجه الرجل الكهل وذلك بسبب اكتمال الصورة في ذهن المتلقي ، أما العلامة

الأخرى فهي أيضاً علامة فاعلة التي تحمل رقم (4) والتي تتمثل بعلامة القضيب الذي يلتف حول حبل وإن إدراك مثل هكذا علامة يحتاج إلى الثقافة المتراكمة لدى المتلقي وذلك للوصول إلى مدلول تلك العلامة ، وإيجاد العلاقة بينها وبين العلامات الأخرى لخلق صورة متكاملة داخل اللوحة ، وإن التصور الذهني يلعب دور في إدراك تلك العلامة ، ومن الملاحظ هناك اختلاف في التعامل مع هذه العلامة وربما يكون للبيئة الاجتماعية أثر واضح في ذلك .

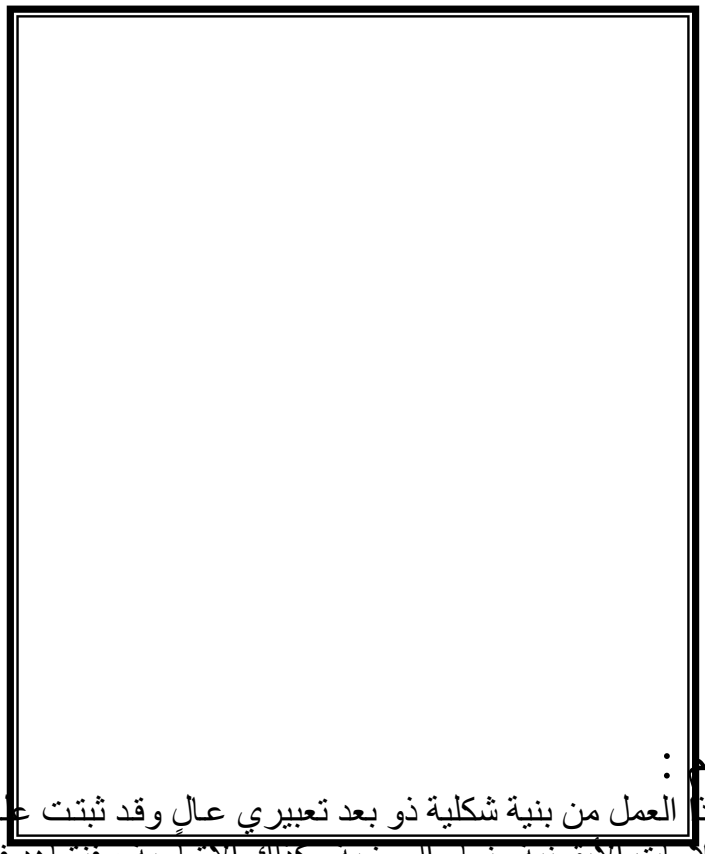
هناك علامات أخرى لها أثرها في قراءة العمل بصرياً وكانت متفاوتة في التأثير منها باطن الأيدي ، وكذلك الشكل البلوري الذي وضع لانحراف جمالي أو تكويني أراد الفنان وضعها على سطح اللوحة ، وفي المخطط رقم (7) تم توزيع العلامات الفاعلة وعلامات أخرى وذلك لإظهار العلامات الفاعلة .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

لابد من إعادة قراءة العلامات التي ظهرت قوتها وفعاليتها من قبل المتلقي في القراءة البصرية السابقة وإيجاد العلاقات البنائية والمفاهيمية فهنالك نماذج بصرية كان لها حضورها على سطح اللوحة ، وهي وإن جاز التعبير تعد الحد الفاصل بين لغة الكلمات ولغة الصورة وربما تكون لغة الصورة أكثر قوة وفاعلية لكون حاسة البصر أقوى الحواس ولذا تلك العلامات قد تحمل شكلاً مختلفاً تماماً عن مضمون ذلك الشكل لو قرأناها بصورة منفصلة حيث تشكل العلامة مفهوماً آخر عندما يتم قراءتها مع علاقتها مع العلامات الأخرى ، ولو تناولنا العلامة رقم (1) وهي علامة أيقونية إشارية ، نجد أن هذه العلامة (وهي علامة مركبة) شاركت في بنية التنظيم الشكلي الكلي للعمل الفني حيث لو رفعت من مكانها نجد أن هنالك خلل واضح في دال تلك العلامة ، إضافة للخلل الواضح في مدلول تلك العلامة ، أي أن هناك خلل يحدث في بنية الشكل أو عناصر الشكل لذلك العمل ، فضلاً عن مضمونه ، وهذا يؤكد مدى تشكيل العلامات للوحدات البنائية والوظيفية في العمل الفني وفي الوقت نفسه ترى أن تلك العلامات تشكل تكاملاً وارتباطاً بسلسلة بنائية العمل الفني ، فلو تناولنا علامة اليد التي تشير بأصبع السبابة نحو المتلقي ، نجد إن هنالك عدد من الأفكار تحملها تلك العلامة ، كما إن تلك العلامة تكتسب معناها من تكاملها مع العلامات الأخرى المجاورة، إن مضمون تلك العلامة ربما يفسر إن الإشارة هنا باتجاه المتلقي تؤكد على إن المتلقي هو المثقف العراقي ، أو في أي مكان آخر وهو المكبل بشتى أنواع الحصار (الثقافي أو الاقتصادي) وهو المعنى بنار الحصار وتأثيره النفسي عليه أي تقيد المبدع وتوجيه إبداعه نحو ما يريده المتسلط وهذا يؤكد وجود علاقة طبيعية بين أثر وتأثير تلك العلامة، لقد كونت علامة اليد أو العلامة التي تحمل رقم (2) وهي علامة أيقونية أيضاً والتي تمثلت بجسد المرأة العاري ، وكذلك العلامة رقم (3) والمتمثلة بوجه الرجل الكهل ، وهي علامة أيقونية تتلاشى مع الجو العام للعمل الفني ، وعلامة الحبل الملفوف على قضيب التي تحمل رقم (4) وهي علامة رمزية وسطاً ناقلاً بين شكل العلامة ورموزها ، وهي جزء مساعد إلى تكوين الصورة الذهنية للمتلقي ، ونلاحظ إن بعض الأشكال تنحاز نحو رمزيتها وابتعادها بعض الشيء عن كونها علامة تمثل شكلاً بل نراها تحمل مضموناً ، وعلينا أن نقرر في النهاية إن جميع العلامات تتساق مع بعضها داخل بنية العمل الفني وتتحول إلى رموز لها مضامينها من دون أشكالها وفي هذه الحالة تعلن العلامة عن مضمونها وتتجاهل شكلها ولو لفترة قصيرة وتصبح العلامة معبرة أو رمزية بعيدة بعض الشيء عن شكلها ، وهذا ما يحصل فقط عند بنائية العلامة على سطح اللوحة .

عينة رقم (8)

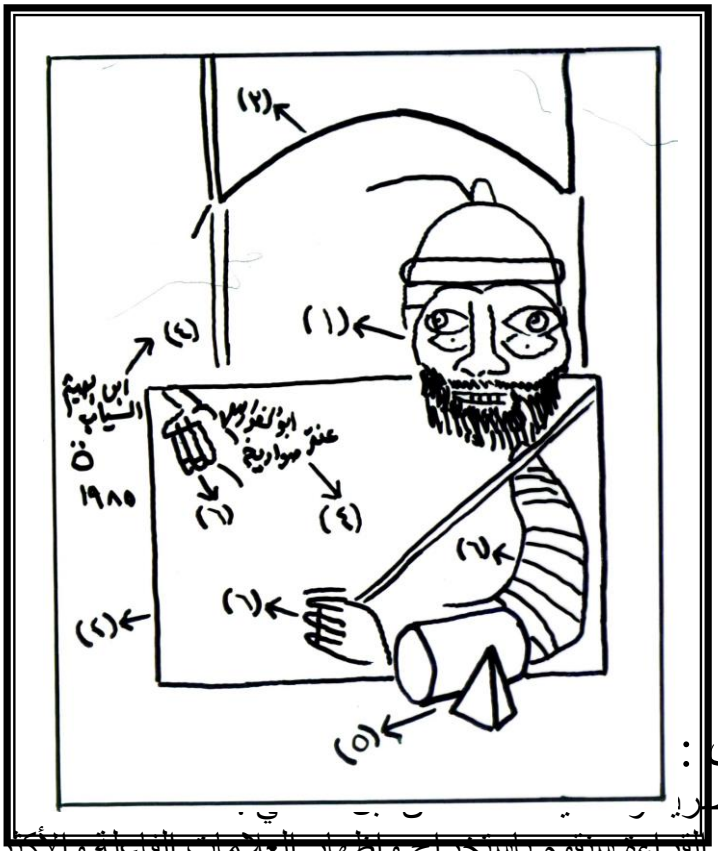
اسم العمل : أبو الفوارس .
سنة الإنتاج : 1985 .
القياس : 100×70سم .
نوع الخامة : كانفاس .
الأسلوب : الواقعية النقدية .
المواد المستخدمة : الوان زيتية ، أقلام ملونة ، طباشير ملون .
العائدية : مركز بغداد للفنون - العراق .



الوصف العام :

يتكون هذا العمل من بنية شكلية ذو بعد تعبيري عالٍ وقد ثبتت على سطح اللوحة مجموعة من العلامات الأيقونية منها والرمزية وكذلك الإشارية ، فنشاهد في أعلى اللوحة قوس يمثل بوابة ذو مرجعيات تاريخية عربية ، ويوجد كذلك بعض الخطوط العمودية الهندسية ، وفي الوسط صورة لفارس عربي ، ولكن بطريقة (كاركاتيرية) وفوق رأس الفارس خوذة الحرب ، وقد وضع الرأس على صفحة بيضاء كتبت عليها عدة كلمات عربية وفي أسفل اللوحة هنالك أسطوانة هندسية وضعت بشكل افقي وكذلك يوجد بجانبها مثلث على شكل هرم ، ونشاهد أيضاً وعلى الصفحة البيضاء بعض الرسوم وعلى شكل

خطوط مجردة تمثل أكف و أقدام وخط اسود وضع بطريقة عبثية ، إن الألوان في هذا العمل قد لعبت دوراً مهماً في إظهار العلامات داخل العمل .



تحليل العمل :

1. القراءة البصرية

في هذه القراءة سنقوم باستخراج وإظهار العلامات الفاعلة والأكثر قوة والموجودة داخل العمل الفني ، وذلك سوف تتم القراءة بوساطة القراءة الحسية الداخلية وإظهار الواقع في مشاعر المتلقي ، فإننا أمام عمل قد اثقل بالعلامات والتي جعلها الفنان في حالة صراع فيما بينها ، وذلك كما هو الحال مع باقي أعماله في تلك الفترة ، أي فترة الثمانينيات والتي تعبر عن هموم تلك الفترة القاسية التي كان يمر بها الفنان والمجتمع بشكل عام .

فإن العلامات المستخدمة في هذا العمل هي وليدة ذلك الزمن مما جعل من الفنان أن يسقطها في لوحاته بطريقة تعبيرية ، فجعل من اللوحة رسالة يخاطب بها العالم ، وذلك من خلال العلامات المستخدمة داخل اللوحة التي جاءت فاعليتها وقوتها متفاوتة لكي لا تكون على وتيرة واحدة ، فتخلق حالة من الملل عند المتلقي أو المشاهد وعندما تتصفح العلامات الفاعلة تأتي العلامة والتي تحمل رقم (1) والممثلة بصورة وجه رجل ملتحي ذو عينين شاخصتين وفوق رأسه خوذة حرب ، وإن هذه العلامة في حالة حركة متواترة غير مقيدة قد اتخذت الجانب الأيمن في اللوحة وذات لون أبيض مجاور للعلامة رقم (2) والممثلة بالصفحة البيضاء التي ساعدت هذه العلامة بإظهار قوة العلامة رقم (1) ، وإن اعتماد الخبرة المتراكمة والثقافة العامة ساعدت في إدراك هذه العلامة ، وقد ساعد أيضاً في إدراك العلامة الفاعلة رقم (3) والممثلة بالبوابة والتي وضعت بوصفها خلفية للمشهد المتمثل بالعلامة رقم (1) و (2) وقد تميزت العلامة رقم (3) عن باقي التكوينات أو العلامات من خلال اللون البني الغامق ، وهي علامة تذكرنا بالتراث العربي ، فهناك رابطة قوية بين هذه العلامات الثلاث وهي موضحة في المخطط العلاماتي رقم (8) ،

وذلك لتحديد موقعها داخل العمل الفني ، وإن هذه العلامات تمثل ثقافة ذو مرجعيات عربية إسلامية ، وليس أي ثقافة أخرى لأن العلامات تختلف م نثقافة إلى أخرى .

وهنالك علامة فاعلة أدركها المتلقي التي تحمل رقم (4) في المخطط العلاماتي والممثلة بالكلمات المنتشرة على سطح اللوحة وهي من العلامات المقروءة والتي تجعلنا لا نتخبط في إدراك مضمونها ، لأنها ترتبط بالمضمون العام للعمل وتأتي من سياق واحد ضمن العلامات الفاعلة الذي أصبح إدراكها وفق البيئات الاجتماعية التي ولد بها العمل والذي أصبح مرآة عاكسة لتلك البيئة والمحيط الذي يعيشه الفنان ، وكذلك المتلقي ، وهنالك علامة أخرى فاعلة التي تحمل رقم (5) والممثلة بالأسطوانة و الهرم المنتصب ، والذي وضعهما الفنان في أسفل اللوحة وذو ألوان باردة تميل إلى الهدوء والاستقرار وهي من العلامات الهندسية ، أما العلامة البيضاء فهي الأكف وكذلك القدم الملفوفة بشريط يوحي بالقماش ، فإن هذه العلامة والتي جاءت نتيجة اقتران العلامات والأيقونات بالذاتية والموضوعية عند المتلقي فهي من العلامات المهمة التي تجعل الصورة المفاهيمية تكتمل عند المتلقي وهذا ما سنتطرق له في القراءة الثانية للعمل .

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

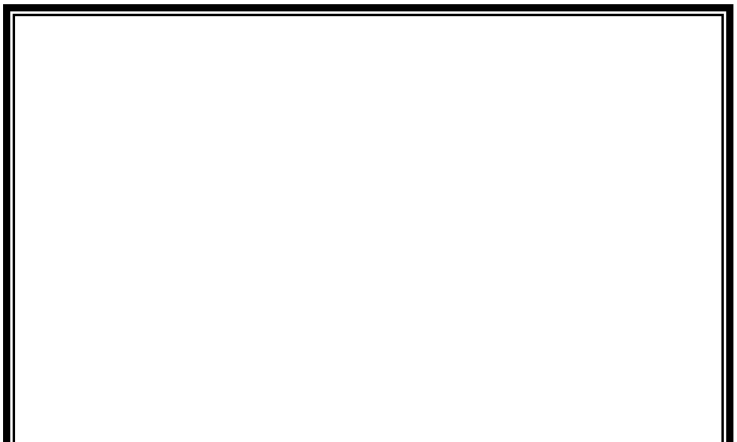
نحن أمام عمل فني يعبر عن (قضية) تحاكي المواقع بكل تفاصيله أن كانت سياسية أو ثقافية أو اجتماعية ، قضية أثرت في ذاتية الفنان التي جعلته يحاكيها ، والمحاكاة هنا ليس التقليد كما في نظرية أفلاطون ، بل هي عملية تحليل للواقع وتحويله إلى رموز وإلى أجزاء وإلى مشاهد تدين هذا الواقع ، ولكن من وجهة نظر متقدمة ، فالعلامات التي انتشرت في هذا العمل كثيرة ، ولكننا قد أدركنا في القراءة الأولى العلامات الفاعلة والقوية من قبل المتلقي ، ولكن علينا في هذه القراءة إعادة قراءتها بنائياً ومفاهيمياً ، وذلك لكي نصل إلى مفهوم العمل من وجهة نظر المتلقي ، فهنالك نماذج بصرية كان لها حضورها على سطح اللوحة ، وهي وإن جاز التعبير تعد الحد الفاصل بين لغة الكلمات ولغة الصورة وربما تكون لغة الصورة أكثر قوة و فاعلية وهذا ما جسدته بعض العلامات الفاعلة التي حددناها في القراءة رقم (1) التي كان لها حضورها في العمل وتأثيرها الفعال على المتلقي .

فإن هذا العمل على الرغم من أنه يطرح قضية تحيلنا إلى الخارج فهو يمنحنا لذة ، إلا أن اللذة هنا هي اللذة المحفزة التي تحيلنا من العمل إلى البيئة ، وذلك يعود إلى العناصر البنائية داخل العمل والذي جاء نتيجة نوع من التكامل بين العلامات داخل العمل والذي جعلها ترتبط بسلسلة بنائية داخل اللوحة ، وهذا يجعل خلق شعور باللذة المحفزة التي تعرفنا بالقصدية من وراء اختيار مثل هكذا علامات ، وكذلك معرفة السبب بطريقة توزيعها على هذا النحو وهذا كله خلق حالة جمالية داخل العمل بالرغم من طرح القضية بهذه الصورة التي استخدم فيها الفنان الألوان الغامقة لكي تظهر العلامات ،والطريقة البنائية لها والتي تجعلها أكثر اشتغالاً في النظام البنائي داخل العمل الفني ، وهذا ما حققته العلامات التي تم إدراكها من قبل المتلقي ، وهي العلامات الفاعلة والأكثر اشتغالاً داخل اللوحة فالعلامة رقم (1) فهي علام أيقونية الممثلة بصورة وجه الفارس والذي صوره الفنان بصورة كوميدية ، والهدف منها هو أن لا يوجد في هذا الزمان فارس حقيقي يحمل صفات الفارس العربي والتي كلنا يعرفها من شجاعة وإقدام وصدق وقوة كلمة أمام الظالم ، إذن فإن الفارس الحقيقي مُغيب في هذا الزمان ، أما الفارس الذي أمامنا فهو خائف وهذا الخوف يتجسد في عينيه ، هذا ما جاءت به العلامة رقم (1) من مفاهيم التي تكتسب معناها من تكامليتها مع العلامات الأخرى داخل العمل ، أما العلامة التي تحمل رقم (2) فذلك

حسب موقعها في المخطط العلاماتي رقم (8) وهي علامة رمزية والممثلة بالصفحة البيضاء والتي جاء بها الفارس غير الحقيقي بوصفه نوعاً من الاستسلام ، أمام الطاغوت فلكي يكتب عليها الثاني ما يريده من شروط بوصفه نوعاً من الموافقة على قبول الاستسلام ، وإن هذه العلامة تعد وسطاً ناقلاً بين الشكل ورموزه ، أما العلامة رقم (3) فهي علامة رمزية وكذلك ايقونية لأن الشكل يطابق المضمون ، إذن فهي باباً أو كما قلنا قوساً لدخول هذا الفارس عندما يعود منتصراً ، ولكنه هنا عاد مستسلماً كذلك أصبح هنا القوس مظلماً من خلال اللون الذي يحمله ، وأيضاً من خلال الخطوط المبعثرة هنا وهناك على سطح هذه البوابة ، وكذلك علامة الرفض عليها (×) وهذا كله يمثل نوع من الهروب أمام المواجهة أما العلامة رقم (4) فهي علامة رمزية أيضاً ، وكذلك هي من العلامات المقروءة التي أثبتت قوتها وفاعليتها في هذا العمل و الممثلة بالكلمات المكتوبة على الصفحة البيضاء، وهذه الكلمات كتبها الطاغوت ليذكر الفارس الوهمي المستسلم بالفارس الحقيقي أما العلامة رقم (5) فهي علامة أيقونية والممثلة بالأشكال الهندسية (الأسطوانة ، والمثلث الهرمي) وهذا نوع من الحضارة العربية الإسلامية التي دمرت على يد هؤلاء الفرسان الضعاف المستسلمين والذين أصبحوا هم أنفسهم مبعثرون في أحضان الطاغوت ، وهذا ما مثلته العلامة رقم (6) وهي علامة رمزية والممثلة بالأكف والأقدام المربوطة ، أو الأيدي الملفوفة .

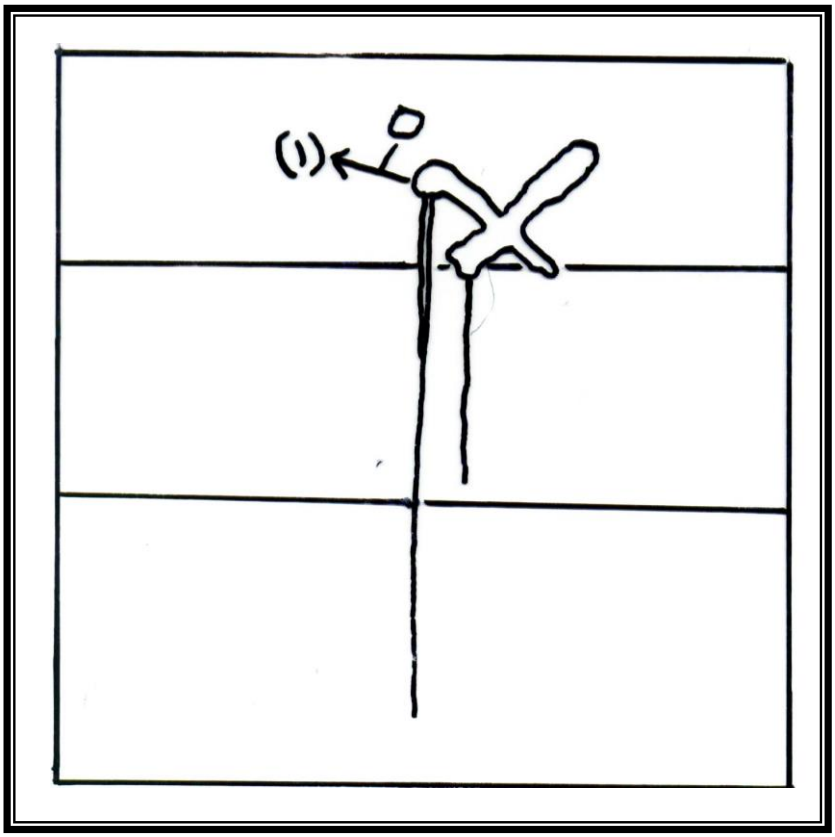
عينة رقم (9)

اسم العمل : إبداع
سنة الإنتاج : 1993 .
القياس : 70×70سم .
نوع الخامة : قماش كانفاس .
الأسلوب : تجريد .
المواد المستخدمة : الوان الكرك ألوان بوستر ، أقلام ملونة .
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .



الوصف العام :

العمل ذو أسلوب تجريدي مملوءة بالعلامات وفي وسط العمل تقريباً شريط عريض أفقي ذو ألوان مختلفة تحيط به من الأعلى ، وكذلك من الأسفل فضاء باللون الأسود يغلب على تكوينه شكل المربع وهناك خطوط أفقية ، وأخرى شاقولية هيمنت على تكوين العمل .



مخطط (9)

تحليل العمل

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

يقرء العلم قراءة حسية عن طريق العلامات الموجودة على سطح هذا العمل التي تفرض نفسها عند مشاهدة هذا العمل من قبل المتلقي وتبدأ هذه القراءة بالعلامة الفاعلة رقم (1) والمتمثلة بالعلامة التي هي على هيأة (ix) وحسب ما ستوضح في المخطط العلاماتي رقم (9) وموقعها في اللوحة ، وإن هذه العلامة هي علامة الرفض التي تفسر من قبل المتلقي على أنه رفض سلبي غير فعال ، وذلك بسيلان خط من الأعلى والأسفل والذي يشكل التكوين الأساس لهذا العمل ويزيد من تلك القراءة قوة الألوان (اللون الأبيض) ، داخل إطار الألوان المحيط بها (الأسود) وتقع هذه القراءة ضمن القراءة البصرية ومن خلال التحليل العام البنيوي لهذا العمل إذ شكلت صورة ذهنية متخيلة اقتربت هذه الصورة بأيقونة الرفض وهي أيقونة ذاتية و موضوعية في آن واحد ، وفي الوقت نفسه هي صفة موضوعية غير قابلة للجدل و يراد بها أن تكون صفة شكلية للرفض المتعارف عليه .

ويدرك المتلقي العلامات الأخرى المتجمعة التي تشكل علامة فاعلة أخرى ، ولكن لخدمة مضمون العلامة الفاعلة رقم (1) ، وذلك لزيادة تأثيرها وفاعليتها إذ كانت النقطة على العلامة الرئيسة ، وكذلك الألوان الأخرى الموجودة في داخل الخط الأفقي فهي علامة تعد مساندة للعلامة رقم (1) ويرى المتلقي إن جميع العلامات الأخرى وضعت لمساندة وتأكيد فعالية العلامة رقم (1) ، ولها جانب آخر هو ضرورة تشكيلية باحتوائها على الألوان والمساحات الموزعة داخل العمل .

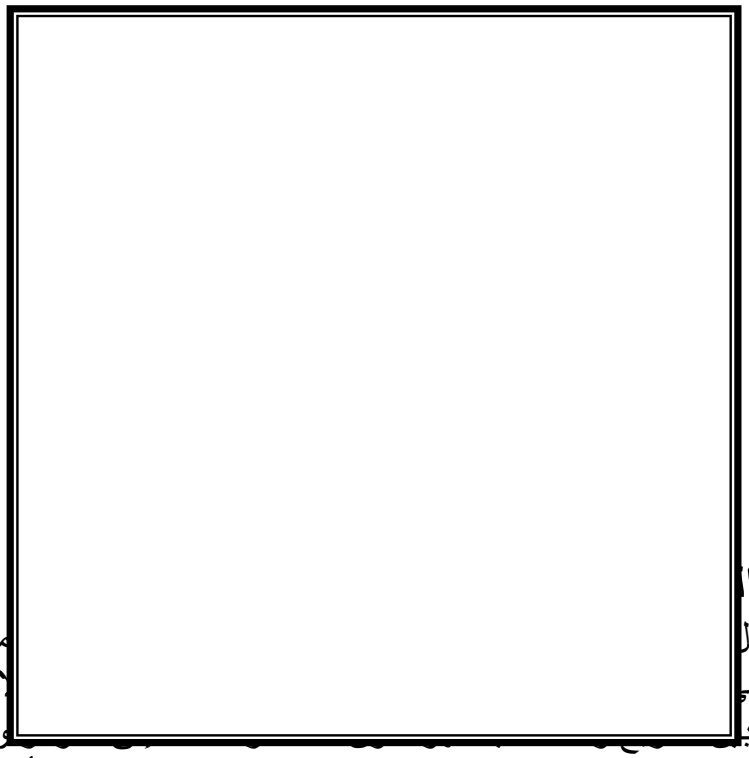
2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

في هذا العمل بالذات اعتمد الفنان على أسلوب آخر يطرح العلامة الفاعلة إذ احتلت العلامة الفاعلة رقم (1) أعلى الصورة ولكن لها أن تكون فاعلة لوجودها ولكن اقترح الفنان أن تكون لهذه العلامة جانب آخر وهو جانب الضرورة الفنية التشكيلية إذ كان الشريط العريض الأفقي الذي احتل خط الأفق في اللوحة ، وهي عودة جديدة لبنائية اللوحة بأسلوب آخر يراد به تذكير المشاهد بالأسلوب الكلاسيكي حيث وازن العلامة الفاعلة رقم (1) كما قلنا سابقاً وهي الممثلة بعلامة (×) وهي علامة رمزية بأن جعل عنصراً آخراً يكملها وهي النقطة والتي تقع فوق العلامة الفاعلة رقم واحد وهذه العلامة علامة إشارية وهي موضحة في المخطط العلاماتي رقم (9) وفي الوقت نفسه كثرة الألوان في الشريط الأفقي والخطوط الأخرى الأفقية والشاقولية والأشكال الهندسية ، لكن ذلك زاد من بنائية اللوحة .

وفضلاً عن ذلك ما جاءت به العلامة رقم (1) من مفاهيم متعددة يتعامل بها الجميع بكل موضوعية ، وهي الرفض السلبي للعولمة إذ انسيابية الخطوط إلى الأسفل مما يعني وفي الوقت نفسه وضع اللوحة إذ إشارة واضحة إلى الجاذبية الأرضية للعمل، وبما أن هذه العلامة هي علامة رمزية بوصفها شكلاً يعد الحد الفاصل بين لغة الصورة ولغة الكلمات لذلك أصبحت هي العامل المشترك بين العلامة اللغوية والعلامة الشكلية وفي الوقت نفسه استطاعت أن تؤدي وظيفتها بصورة جيدة إذ كانت تحوي مضامين متعددة ومنها هو عملية الرفض بشكل أساسي وسلبي وما يحيط بها من مختلف الألوان ويؤكد قوة هذا الرفض ، ولكن نستطيع القول أن تلك العلامة تميزت بالاستقلالية داخل العمل الفني وتجاوزت في الوقت نفسه الثقافات المتعددة .

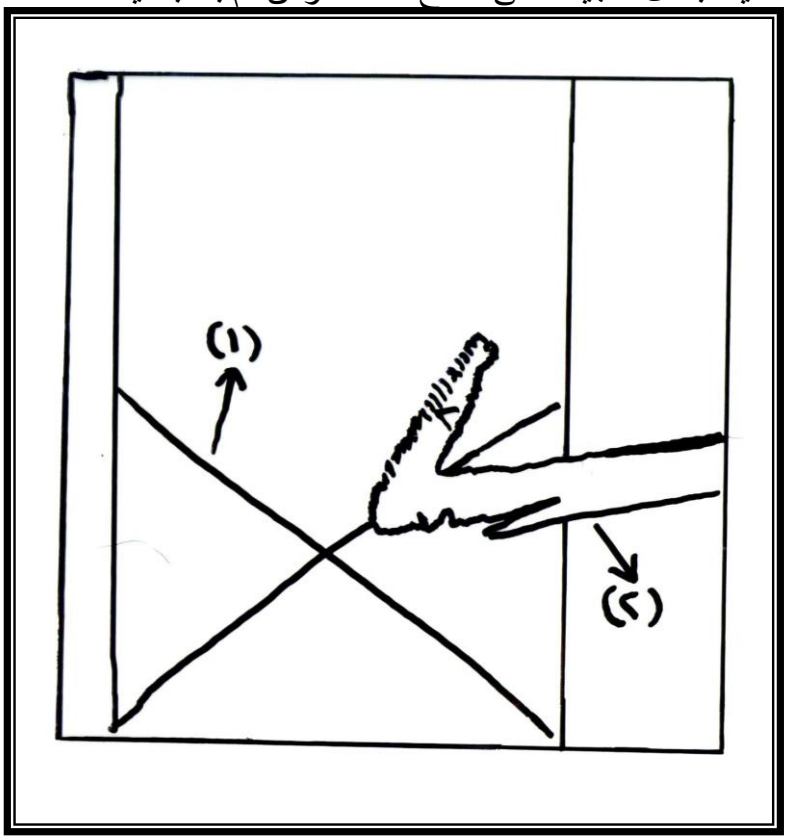
عينة رقم (10)

اسم العمل : بدون عنوان.
سنة الإنتاج : 1996.
القياس : 70 × 70 .
نوع الخامة : كانفاس.
الأسلوب : تجريد.
المواد المستخدمة : ألوان زيتية، أربريش أقلام، عجينة واتربروف.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة.



الوصف ا

العمل مستطيلة الشكل، وتحتوي عل لوكر الغامق، أما الذي يربط ب وفي أعلى العمل هنالك تقنية عالية وعلى شكل كولاج هو شريط غير منتظم باللون الأصفر المحمر، أما الربع فقد تم تنفيذه بعمل عجينة على سطح الخامة ومن ثم بدأ بتنفيذ العلامات عليه.



مخطط (10)

تحليل العمل:

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي:

إن في هذا العمل تتسابق العلامات في فاعليتها وكذلك قوتها أمام المتلقي ولكن سوف تتم قراءتها من قبل المتلقي بما يمتلكه من خبرة متراكمة وثقافة عامة تساعده في عملية إدراك العلامات الأكثر فاعلية وقوة داخل العمل، كي تساعده في تشكيل الصور الذهنية المتخيلة لهذه العلامات.

فان أول العلامات التي ألقت بتأثيرها على المتلقي وتجاذب معها هي العلامة التي تحمل رقم (1) والممثلة بالعلامة (×) وهي علامة الرفض، والتي سوف يعاد رسمها في المخطط العلاماتي رقم (10) لتحديد موقعها داخل العمل الفني الذي نحن في صدده وان هذه العلامة رغم فاعليتها وقوتها، لكنها علامة مهيمنة داخل العمل وكذلك أصبحت مركز ثقل العمل ونقطة الارتكاز لباقي العلامات الفاعلة وغير الفاعلة.

وان البيئة الاجتماعية قد تلعب دوراً في إدراك مثل هكذا علامة وكذلك المرجعيات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، كما قلنا سابقاً هي الأخرى تساعد في عملية الإدراك لدى المتلقي، وبما أن هذه العلامة فاعلة داخل العمل، فيجب أن تكون هناك علامة أخرى تمتلك الفاعلية والقوة نفسها وذلك لكي تخلق حالة من التوازن داخل العمل، إذن فان العلامة الأخرى الفاعلة التي تحمل رقم (2) والممثلة بعلامة (√) وهذه العلامة التي جاءت من المربع واخترقت المستطيل لكي تثبت قوتها داخل العمل وتأثيرها على المتلقي، ومن خلال موقعها داخل العمل وكذلك من خلال اللون الذي تحمله وهو كما قلنا في الوصف العام الأصفر المائل إلى الأوكر (كركمي) وبعد ان حددنا العلامات الفاعلة في هذا العمل والتي جاءت نتيجة لادراكها من قبل المتلقي، علينا أن نقرأها ثانية بنائياً مفاهيمياً وهذا ما سيحصل في القراءة الثانية.

2.القراءة البصرية والذهنية بنائياً ومفاهيمياً :

إذن علينا قراءة العلامات التي تم تحديدها في القراءة الأولى والتي فرضت نفسها على المتلقي من خلال قوتها وفاعليتها داخل العمل، وكذلك كونها عنصراً فاعلاً في الحالة البنائية لأن العلامات ترتبط بسلسلة بنائية العمل الفني، وهذا يشمل العلامات الفاعلة والعلامات الأقل فاعلية، وكذلك غير الفاعلة فان جميع العلامات تعمل في خدمة فكرة العمل الفني، لأن العمل الفني نظام من العلامات متعددة الأفكار.

وفي هذا العمل هنالك استلاب لذات المتلقي من قبل العلامات الفاعلة التي حددناها في القراءة الأولى، وكذلك لخلق بعداً ادراكياً آخر يتجه صوب التفسير الرمزي، وهذا يحدث من خلال تحريك العلامات في مخيلة المتلقي والموجودة على سطح اللوحة، وهذا

يتطلب منا إدراكاً للمفاهيم البيئية الاجتماعية التي نفذ بها العمل بكل مفاصلها الثقافية ووحداتها الاجتماعية التي تركت بصماتها على ذات الفنان، وذلك في استخدامه هذه العلامات التي انتشرت على سطح اللوحة.

فان العلامات الفاعلة خاصة مما يخلق حالة لم توضح بصورة اعتباطية داخل العمل، بل وفق بنائية خاصة مما يخلق حالة من التوافق والنسقية فيما بينها، وهذا يعني بأنه لا يمكن الغاء أو تهميش أي علامة من العلامات ذات الفاعلية القوية في العمل لأنه يخلق حالة من الارباك داخل اللوحة ولا يمكن أيضاً اضافة أي علامة أخرى إلى العمل، وذلك لأن العلامات وضعت كلها في خدمة العمل ككل فنشاهد العلامة الفاعلة رقم (1) وهي علامة رمزية، كما نشاهدها في المخطط العلاماتي رقم (10) والممثلة بعلامة أكس وهي تمثل الرفض، التي نفذها الفنان على سطح ذو ملمس وذلك لتأكيدها وتأثيرها على المشاهد وكذلك ينحصر التأكيد على العجينة أو الملمس الموجود داخل المستطيل في اللوحة، بل كان هنالك تأكيد آخر على قوتها وفاعليتها هو اللون الذي زاد من تأثيرها على المتلقي (الأسود)، وهذا يزيد عملية الرفض المستمر للواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعيشه الانسان العادي والمثقف.

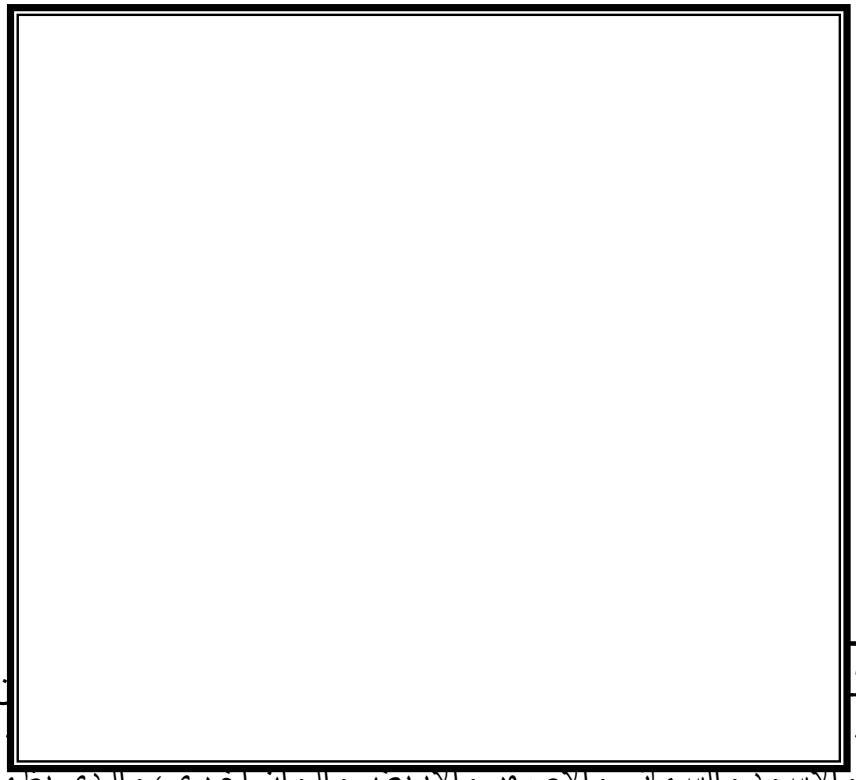
إذن فان هذه العلامة شكلت في مخيلة المتلقي صورة كاملة لعملية الرفض، وكان هنالك من يساند هذا الرفض وذلك بالعلامة رقم (2) وهي علامة اشارية والممثلة بعلامة (√) وقد وضحناها في المخطط العلاماتي، وهذا يؤكد قيام العلامات بتساندها مع بعضها داخل العمل الفني، وذلك لكي تبين كل واحدة منها قوتها وفاعليتها داخل اللوحة ومدى اشتغالها في النظام البنائي والمفاهيمي داخل العمل الفني.

عينة رقم (11)

اسم العمل : احتجاج.

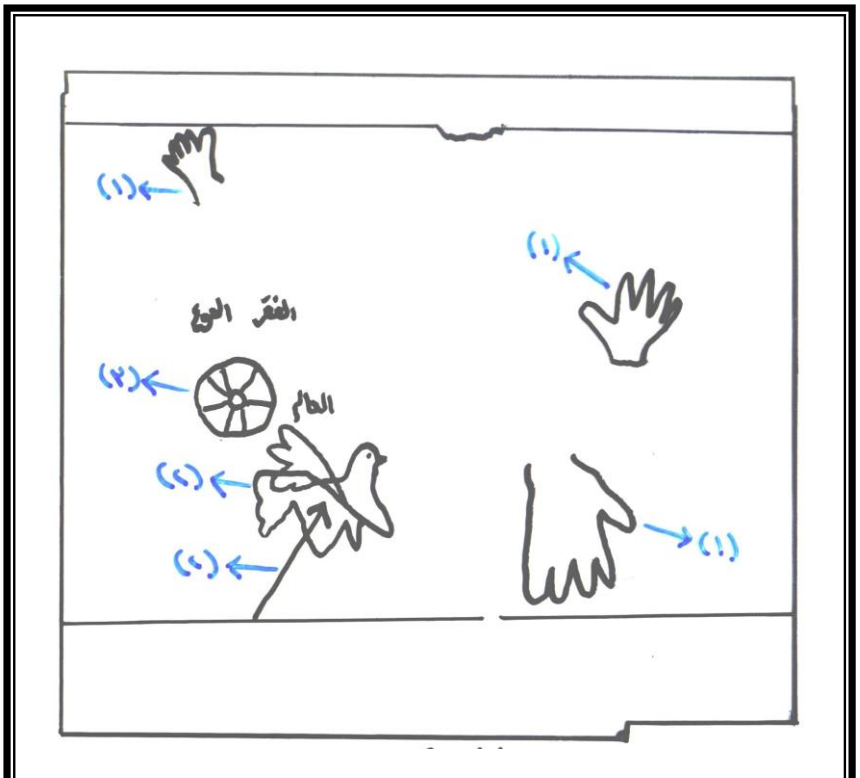
سنة الإنتاج : 2000 .

القياس : 30 × 40 سم .
نوع الخامة : ورقي .
الأسلوب : تجريد / كرافيك .
المواد المستخدمة : أحبار ملونة .
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة.



الوصف

ال ن متراكبتين
المساحة من الأحمر
الغامق والأسود والسماني والأصفر والأبيض والوان أخرى، والذي يظهر من هذه المساحة فقط خط لوني أفقي في الأعلى، وكذلك خط أفقي في الأسفل، أما المساحة الثانية فهي المهيمنة والمليئة بالعلامات، وهي ذات لون رصاصي مائل إلى السمائي الفاتح والعلامات فيها ذات لون أبيض وهو اللون الغالب على العلامات.



مخطط (12)

تحليل العمل..

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي:

العمل ذو طرح مباشر وسهل التعامل معه لدى المتلقي، ومهما كانت التكونات داخل العمل ولكن ذو دور فاعل موحد من حيث مجموعة الأكف وهي علامة فاعلة التي تحمل رقم (1) وحسب المخطط العلاماتي، وهذه الأكف وهي باتجاهات مختلفة مما تجعل فاعليتها موحدة وذلك خدمة لمضمون واحد وهو الرفض أو الإحتجاج، فعند مشاهدة الكف اليمنى والتي تتجه نحو اليمين والكف اليسرى والتي تتجه إلى اليسار وكذلك الكف السفلى والتي تتجه إلى الأسفل نشاهد أن جميع هذه الأكف ذات فعالية أو ذات عنصر فاعل يكاد يكون متوازياً أو موحداً مهما اختلفت الاتجاهات وهي قوية إذ الحركة التي تؤديها.

أما المشهد التالي الذي يأتي بالدرجة الثانية بالنسبة لفاعليته لدى المشاهد إلى اليسار واتجاه السهم الذي يحاول اختراق حمامة السلام، إذن السهم هنا هو علامة فاعلة وذلك بارتباطه بالعلامة رقم (2) وهو يحمل الرقم نفسه في المخطط العلاماتي رقم (11) .

وهنالك عناصر فاعلة أخرى، وهي العجلة الموجودة في وسط اللوحة إلى اليسار وهذه العجلة علامة فاعلة التي تحمل رقم (3) وإن هذه العلامة هي إشارة واضحة للعالم إذ العبارة الموجودة بالقرب منها وما يعانيه العالم من مآسي ومشاكل، المبين بعدد من العبارات والكلمات وهنالك عناصر أخرى أقل فاعلية لدى المشاهد، وقد وضعت لأغراض جمالية أو مكملة لأدوار أخرى أو عناصر أخرى أكثر فاعلية وهكذا.

2.القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً:

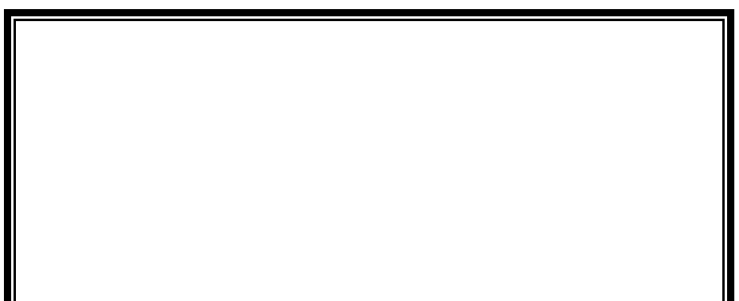
لقد توزعت في هذا عدد من العلامات الفاعلة :

وقد جاءت تلك العلامات بهيأة خطوط ولكنها أدت دورها بشكل ايجابي، وكانت لها قوة التأثير المباشر لدى المتلقي إذ دلت على الاحتجاج أو الرفض الصريح مما يحوي هذا العالم من ويلات الجوع، الفقر ، الظلم ، البطالة، كل ذلك تحقق بفعل العلامات التي بدأت بهيأة أكف مختلفة الاحجام وذات اتجاهات مختلفة والتي أشرنا لها بالعلامة رقم (1) وهي علامة رمزية، وان حقيقة الاحتجاج والرفض هي من جميع أنحاء العالم أو من اتجاهات مختلفة، إذ أن هذه العلامة تشكل نقلاً حرفياً لمفاهيم النماذج البصرية، وكذلك فان القراءة لهذه العلامة اعتمدت على الحالة الآنية وبمساعدة الخبرة الذاتية عند المتلقي وان هذه العلامة وحسب توزيعها داخل العمل جعلها ترتبط بسلسلة بنائية العمل وذلك لخلق صورة ذهنية متكاملة لدى المتلقي، إذن فان موضوع الاحتجاج أو الرفض لا يتحقق بالعنف أو القسوة لكي يوصل الرسالة بل بالسلام وهذا ما حققته العلامة رقم (2) والممثلة بحمامة السلام، إذن هذه العلامة الفاعلة داخل العمل حققت نوعاً آخراً من التكامل، وهي علامة أيضاً رمزية بالرغم من آيقونيتها، ولكن هناك اتفاق عرفي على أنها رمز للسلام، ولكن هذا السلام والممثل بالحمامة قد رفض من قبل الذين نحتج عليهم وذلك من خلال العلامة المصاحبة للعلامة رقم (2) والممثلة بالسهم الموجه للحمامة، وان هذا السهم هو علامة إشارية يثير انتباه المتلقي على مدى قيام هذه العلامة بتساندها مع العلامة السابقة داخل العمل الفني، وعليه فان دائرة الصراع بين قوى الخير والشر مستمرة في هذا العالم وهذا ما مثلته العلامة رقم (3) الممثلة بالعجلة وهي علامة آيقونية، ان جميع العلامات في هذا العمل الفاعلة منها وغير الفاعلة جاءت على شكل خطوط لأشكال فرغ محتواها وبطريقة مبسطة مما جعلها تذكرنا بالرسوم الموجودة على جدران الكهوف وهي أيضاً علامات

خطية مبسطة ومجردة، والتي تمثل عملية الصراع بين الإنسان القديم والعالم الذي يعيش فيه من حيوانات قوية، وكذلك قوة الطبيعة التي يعيش فيها إذن فان الصراع مستمر وكذلك الاحتجاج والرفض مستمر.

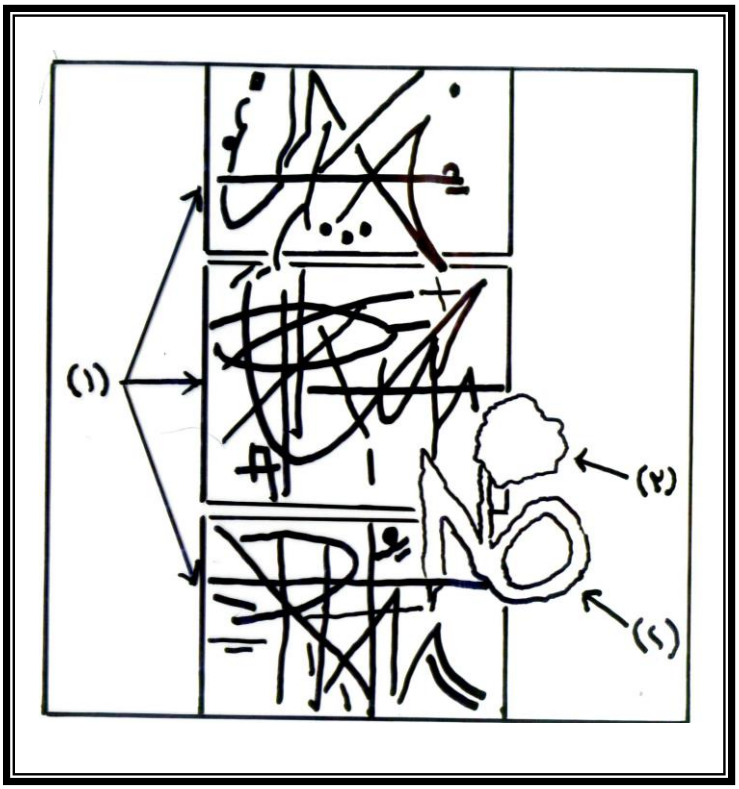
عينة رقم (12)

اسم العمل : فخ العولمة.
سنة الإنتاج : 2001 .
القياس : 70 × 70 سم .
نوع الخامة : كانفاس – CANVAS .
الأسلوب : تجريد .
المواد المستخدمة : ألوان زيتية ، آكريلك ، باستيل، عجينة.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة.



الوصف العام..

يتكون هذا العمل من عدة مستويات أو من عدة مساحات، أما اللون الغالب على سطح العمل الأخضر الغامق (الزيتوني) وأما المساحات الثلاث فهي تحمل اللون نفسه ولكن بدرجات متفاوتة، وهذا العمل يحتوي على الكثير من العلامات والرموز التي حصرها الفنان داخل المربعات الثلاثة ما عدا علامتان جعلهما في وضع متداخل بينهما وبين العلامات داخل المربع.



مخطط (12)

تحليل العمل..

1.القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي:

تتم قراءة هذا العمل بوساطة القراءة الحسية الداخلية وإظهار الواقع وذلك من قبل المتلقي عن طريق العلامات الموجودة على سطح اللوحة التي وضعت بطريقة قصدية من قبل الفنان والتي أراد بها مخاطبة العالم بوصفها رسالة احتجاج أو رفض وذلك من خلال عدة علامات فاعلة وقوية وهي المبثوثة على سطح اللوحة ونبدأ هذه القراءة بالعلامة الفاعلة رقم (1) الممثلة بالعلامات داخل المربعات الثلاثة والموضحة في المخطط العلاماتي رقم (12) وموقعها داخل اللوحة، وهذه العلامة التي تمثل الدور السلبي للعولمة عند الشعوب، وهذا الجانب السلبي هو غير فعال وذلك بسبب ما نشاهده في هذه العلامات من عبثية متداخلة بين العلامات داخل هذه المربعات الموجودة داخل العمل الفني، وكأن هذه العلامات رقم (1) في حالة حركة غير مستقرة بسبب تكرار بعضها داخل المربعات الثلاثة، وهي لا تخلو من قيمة جمالية من خلال تكويناتها بوصفها خطوطاً منحنيةً ومتقاطعةً فيما بينها، وهذا يقع ضمن القراءة البصرية وهي أيضاً ومن خلال تكويناتها شكلت صورة ذهنية متخيلة تقترب في بعض الأحيان إلى صور آيقونية وهي مقترنة بوصفها علامات بالذاتية والموضوعية عند المتلقي، أما العلامة رقم (2) والممثلة بالعلامة (NO) وهي من العلامات الفاعلة التي تقع في الجانب الأيمن من اللوحة وهي من العلامات المقروءة والتي يتفق عليها مهما اختلفت الثقافة وبالرغم من أنها تمثل اللغة الإنكليزية والتي تعني باللغة العربية (لا) أي الرفض أو أي معنى مرادف لها، والذي جاء إدراكها نتيجة اعتماد الخبرة المتراكمة والثقافة العامة التي يمتلكها المتلقي، أما العلامة الأخرى فهي فاعلة وقوية في تأثيرها على المتلقي التي تحمل رقم (3) والممثلة بالبقعة البيضاء والتي تقع بجانب العلامة رقم (2)، وحسب ما وضحناها في المخطط العلاماتي رقم (12)، وهذه العلامة ذو أهمية خاصة داخل هذا العمل وقد ميزها الفنان من خلال اللون وكذلك الموقع، وعلى الرغم من وجود علامات توازيها ليس في الأهمية ولكن بالتكوين العام داخل العمل وهي التي أي العلامة رقم (3) تخلق في ذهنية المتلقي صوراً متخيلة لشكل العلامة ورمزيتها داخل العمل، إذن أصبح لدينا ثلاث علامات فاعلة داخل هذا العمل والأكثر اشتغالاً.

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

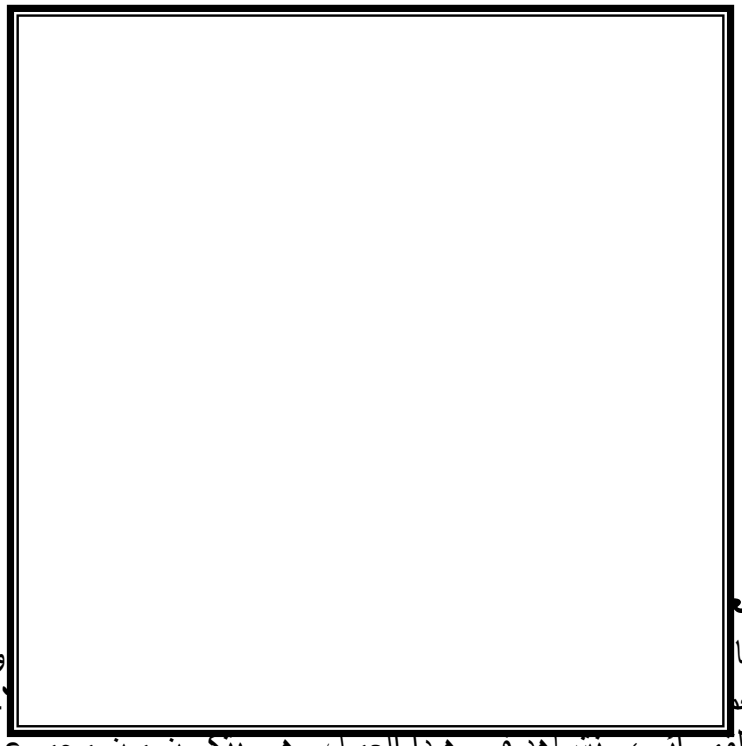
إن عملية البحث عن العلامات الفاعلة والأكثر اشتغالاً داخل العمل ومن ثم تصنيفها، فان هذا لا يحقق لنا شيئاً إن لم نجد لتلك العلامات التي تم إدراكها في القراءة الأولى رابطاً فيما بينها حيث يجعلها تتكامل بسلسلة جزئية مما تجعلها تصب في المفهوم العام للعمل، وكذلك اشتغالهما ضمن بنائية العمل، فلا يمكن استبعاد أي علامة من العلامات الفاعلة أو تهميشها داخل العمل، وذلك بسبب ارتباطهما الواحدة بالأخرى بوصفها وحدات بنائية ووظيفية في العمل الفني، التي نجعلها تكتسب معناها من تكامليتها مع العلامات الأخرى، فالعلامة رقم (1) وهي من العلامات التشاكلية في بنية العمل، وان التداخل فيما بينها أعطاها بعداً آخر وهو البعد الجمالي داخل اللوحة فهي تمثل ثلاث شاشات تلفزيونية تضخ لنا نحن الشعوب والتي توجه لها العولمة بكل سلبياتها، وهذا الابث غير خاضع للرقابة والهدف منه ليس تطوير هذه الشعوب بل على العكس تحطيم الإنسان من الداخل فنشاهد هذه العلامة تتصارع على إظهار نفسها أمام المشاهد لكي تثبت قوتها وفاعليتها بوصفها نماذجاً يجب الإحتذاء بها وتقليدها. ولكن عملية توزيعها بهذه الطريقة خلق حالة من الاستقرار داخل بنية العمل أم العلامة رقم (2) الممثلة بالرمز (NO) فهي من العلامات الرمزية وكذلك من العلامات الآيقونية التي اتفق عليها فهي

تصور لنا رسم لحروف إنكليزية أتفق على أنها تدل على الرفض وعدم القبول وأن وجودها في هذا العمل للدلالة على الرفض للعولمة التي بهذه الصورة فهي عولمة جاءت للتحطيم وليس للبناء، وأن دليل التحطيم موجود في هذه اللوحة وهو ما مثلته العلامة رقم (3) البقعة البيضاء وهي علامة إشارية لكي تنبه المشاهد إلى عمليات التحطيم التي تمارسها عمليات العولمة في هذه الشعوب، إذن هنالك سقوط وذلك من خلال هذه البقعة، فهذا يعني أن مفهوم اللون الأبيض قد تغير من دلالته على الأمل والانفراج إلى التحطيم والانهيار وكشف الحقيقة أي تحويله من علامة عرفية متفق عليها إلى علامة إشارية.

عينة رقم (13)

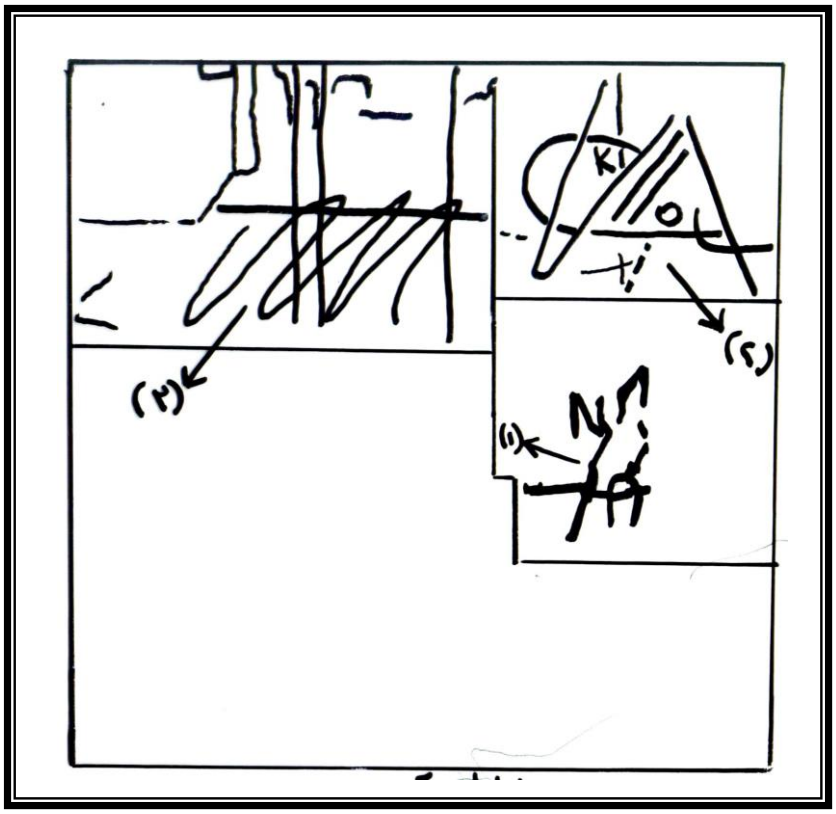
اسم العمل : إبداع.
سنة الإنتاج : 2002 .
القياس : 70 × 70 سم .
نوع الخامة : كانفاس.
الأسلوب : تجريد.
المواد المستخدمة : ألوان زيتية ، واتربروف، طباشير ملون.

العائدية : خارج العراق.



الوصف العـ

أول ما ... وهو الذي يمثل الجو العام للعـ... لحمرار، وكذلك المائـل إلـى الفهـوائي، وتشـاهد فـي هـذا العمـل وهـو يتكـون مـن مجموعـة مـن اللوحـات المتناظرة والمتداخلة، وكذلك كثرت الخطوط والعلامات التي تملأ سطح اللوحة والتي سنأتي على ذكرها من خلال تحليل العمل.



مخطط (13)

تحليل العمل..

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

إن قراءة هذا العمل تتم عن طريق اعتماد الخبرة المتراكمة والثقافة العامة لدى المتلقي التي تساعد في عملية الإدراك، فان تحديد العلامات الفاعلة في هذا العمل ليس بالأمر السهل، وذلك بسبب قوتها وفاعليتها داخل العمل، ولكن هذا لا يمنع بأن هناك علامات أكثر اشتغالاً وحركة في اللوحة وقد أخذت موقع الهيمنة في العمل والتي تفاعل معها المتلقي وذلك بسبب تأثيرها عليه.

إذن هناك مستويات في العلامات التي أدركها المتلقي بصرياً وكذلك ذهنياً، وهذا ما تمثله العلامة رقم (1) المتمثلة باللون السود وهي علامة فاعلة ومهمة داخل العمل، لأن الهيمنة التي تمارسها ليس فقط على سطح اللوحة وإنما على أدراك المتلقي لها بصرياً وذهنياً، وعليه فان هذه العلامة تأخذ موقع الصدارة في التسلسل العلاماتي في هذا العمل لأن الإدراك في هذه العلامة يعتمد التصور الذهني لكونه سابقاً على إدراك العلامة، أما العلامة الفاعلة فهي التي تحمل رقم (2) والمتمثلة بالمربع وما يحتويه من علامات والتي تكونت على شكل خطوط منكسرة ومنحنية ودائرية وحروف إنكليزية، وكذلك خطوط متقطعة وكل هذه الرموز والإشارات داخل المربع الذي يقع في الجهة اليمنى في أعلى اللوحة والذي يحمل لون قهوائي مائل إلى الاحمرار، وهذه العلامة هي أيضاً تشكل مركزاً بصرياً للعمل ولكنها تختلف في عملية قراءتها بالنسبة للمشاهد، وذلك بسبب اختلاف العلامات من ثقافة إلى أخرى، ولكن الخبرة الذاتية التي يمتلكها المتلقي هي التي تساعده في إدراك هذه العلامة وتحديد معالمها وإرجاعها إلى مدلولها الحقيقي، أما العلامة الفاعلة الأخرى في هذا العمل فهي التي تحمل رقم (3) وحسب المخطط العلاماتي رقم (13) والممثلة بحزوز طولية وحزوز أفقية، والأخرى على شكل خطوط متعرجة والتي وضعها الفنان على شكل يناظر العلامة رقم (2) قد نفذها الفنان مباشرة على الخامة المستخدمة بلون أفتح من الخلفية أو الأرضية لكي تبرز، أما العلاقة رقم (3) فان الخطوط قد نفذها الفنان على عجينة وضعت على الخامة الرئيسية فأصبحت هناك حزوز غائرة نحو الأسفل.

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهمياً :

إن القراءة السابقة وقفت على تحديد العلامات الفاعلة والقوية وذلك من خلال هيمنتها داخل العمل، أما في هذه القراءة فلابد لنا من إعادة قراءة العلامات التي تم تحديدها في القراءة السابقة وقراءتها بنائياً، وكذلك قراءتها مفاهيمياً وإيجاد العلاقات فيما بينها.

وبما أن العمل الفني هو نظام من العلامات متعدد الأفكار فهذا لا يمنع بأن لكل علامة خصوصية شكلية تجعلها تختلف عن الأخرى، ولكنها تتكامل فيما بينها من خلال مفهوم عام للعمل وجميعها تصب باتجاه فكرة اللوحة، أي اننا عندما نقرأ العلامة لا نقرأها بمعزل عن العلامات المجاورة لها، لأن العلامات المجاورة هي التي تساند العلامة بنائياً ومفاهيمياً فان العلامة رقم (1) وهي علامة رمزية حسب تقسيم (بيرس) والتي تتصدر العلامات الفاعلة في هذا العمل وذلك من خلال اللون الأسود الذي استخدمه الفنان بوصفه

نقطة انطلاق لهذه العلامة في الهيمنة داخل العمل، فان اللون الأسود دلالة تشخيصية في هذا العمل على الرغم من التجريد العالي مما جعل الفنان يتحول من العلامة الايقونية إلى الرمزية، لكي يخلق حالة من التوازن في بنية العمل، وكذلك جعلها مرتبطة بالسلسلة البنائية مع باقي العلامات الفاعلة وغير الفاعلة في العمل الذي نحن في صدده، لذا فان استبعاد هذه العلامة يخلق خلل في بنية العمل وعدم التوازن بين عناصر العمل الفني، أما العلاقة رقم (2) فهي علامة تراكبية بين الرمزية والإشارية، وهي علامتان متجاورتان فهي تحتوي على الخطوط الهندسية المستقيمة والمنحنية وهي علامات رمزية وكذلك الحروف الإنكليزية والأرقام العربية وهي علامات إشارية، أما العلامة رقم (3) فهي علامة رمزية والمتمثلة بالخطوط العمودية والأفقية المتقاطعة من الوسط وكذلك الخطوط العبثية فوق الخطوط المنتظمة وكل هذه الخطوط على شكل حزوز، وهي تمثل المستوى الثاني في المفهوم لهذا العمل أي أن العلامة رقم (1) والعلامة رقم (2) تمثل المستوى الأول، وهو المستوى الذي يمثل عدم الاستقرار في طرح المفاهيم، والمستوى الثاني يمثل الاستقرار في المفاهيم إذن نحن أمام مستويين مستقر وغير مستقر.

وان هذا الاستقرار وعدم الاستقرار ليس في بنية العمل بل في تشاكلية العلامات في بنية التنظيم الشكلي الكلي داخل العمل الفني.

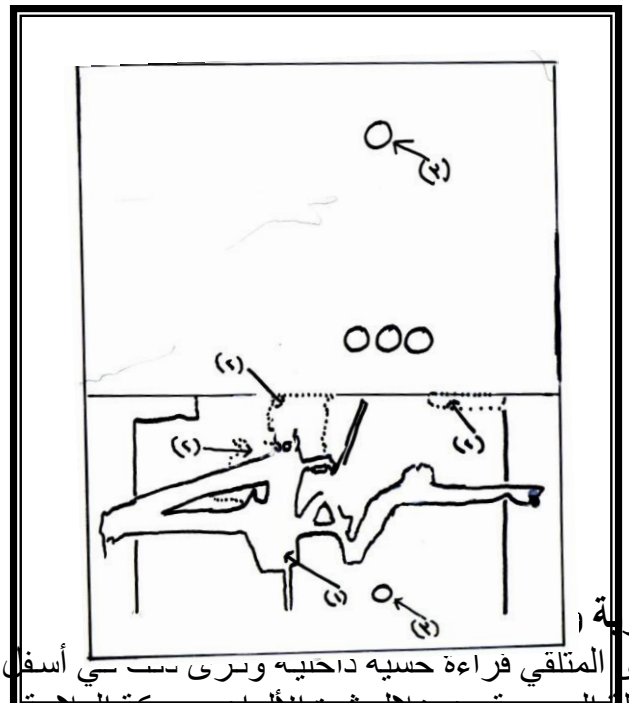
عينة رقم (14)

اسم العمل : إبداع.
سنة الإنتاج : 2002 .
القياس : 120 × 80 سم .
الخامة : عمل ورقي ذو ملمس .
الأسلوب : تجريد.
المواد المستخدمة : ألوان بوستر، مع اكريليك وآتربروف، أقلام ملونة.
العائدية : قاعة آثر، بغداد.

الوصف العام..

يظهر لنا من خلال مشاهدة العمل انه يتكون من قسمين يفصلهما خط الأفق وكأنهما عالمان مختلفان.

ويتكون العالم الأول وهو عالم مفرغ من الألوان ولكن محمل بمجموعة من العلامات المتداخلة مع بعضها، أما العالم الآخر وهو أسفل اللوحة وهو مثقل بمجموعة من الألوان، ويمثل هذا الجزء من اللوحة ثقل العمل على الرغم من أن مساحة الجزء الأول يمثل ثلثي العمل، ولكن هيمنة الألوان مثل اللون الأسود وكذلك الأحمر واللون الأصفر جعلا العمل بهذه الصورة وهو لا يخلو من علامات مهمة ولها قوتها داخل العمل.



تحليل العمل..

1. القراءة البصرية (

يثير العمل لدى المتلقي قراءة حسيه داخليه ونرى ذلك في أسفل هذا العمل حيث تتمركز العلامة الفاعلة البصرية من خلال شدة الألوان وحركة العلامة وهيمنتها في أسفل اللوحة، ويلاحظ أن تأثير العلامة بوصفه شكلاً له أبعاد قد غاب في هذا العمل وتحول إلى علامة لونية أكثر منها شكلية، إذ ان اللون الأسود الذي طغى على سطح اللوحة في

الأسفل هو الذي شكل العلامة رقم (1) وساند تلك الحركة التي أكثر بها هذا اللون لدى المتلقي، ثم تشتغل العلامة الفاعلة والتي تأتي بالتسلسل رقم (2) إذ كان أيضاً للون أثراً واضحاً في ذلك فهناك اللون الأحمر، الأصفر الذي يشكل علامة رقم (2).

أما العلامة الفاعلة الأخرى فهي الدائرة باللون الأحمر التي تحمل رقم (3)، وكذلك الدائرة في القسم الأعلى من العمل والتي أخذت اللون الأبيض فهي تحمل الرقم نفسه وهو (3) وهما دائرتان متقابلتان وأن ذلك ربما أي هذه العلامة تكون آيقونية ذاتية، وهي في الوقت نفسه موضوعية لدى المتلقي، وكذلك هي وسائل غير مقروءة تفسر بعضها البعض، وترى أن إدراك العلامة هنا مركزاً بصرياً للعمل فهنالك عدد من العلامات موزعة هنا وهناك مقترنة بالموضوع، ولكنها مختلفة بالنسبة للمتلقي بسبب اختلاف الثقافات، ولها أثرها بسبب ما تحمله من رمز عند المتلقي وعندما ننتقل إلى أعلى اللوحة، نجد أن أغلب مساحة للوحة تقع في الأعلى، وربما هذا جميعه يشكل لنا علامة متكاملة إذ نقلت المتلقي إلى جو آخر من قوة العلامات وفعاليتها في الوسط وعلاقتها مع بعضها إلى جو آخر يحمل علامة هادفة حيث هنالك هدوء تام في أعلى اللوحة وربما أراد الفنان أن يعمل على تحقيق ذلك بالتغير الكامل في جو اللوحة وهي علامة متكاملة تشمل قراءة حسية بصرية متكاملة.

2. لقراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

لابد من التأكيد على وضع العلامات على سطح اللوحة وتكوين بنيتها داخل العمل ونحو تناول موضوع شكل العلامة في هذا العمل ، وهو الشكل الذي اعتمد على اللون فقط لا على المساحة أو الحجم ، بل على قوة تأثير اللون لدى المتلقي ، ولكن نؤكد هنا أن هذا الشكل اللوني للعلامة لو رفع من سطح اللوحة نراه يُحدث عدم التوازن في بنية العمل الفني ، وكذلك في عناصر تكوين العمل الفني ومن ثم يكون ذلك عنه أثره في مضمون العمل الفني، ونلاحظ كذلك ان العلاقات البصرية التي خطتها تلك العلامات كانت متكاملة في شكل تحقق الأضداد هنا في أسفل اللوحة مجموعة علامات فاعلة، أما في الأعلى فلا يوجد ذلك بل هدوء تام في فعالية العلامة بالنسبة للمتلقي، ولم يكن ذلك اعتباطياً بل كان مخططاً له وذلك لتحقيق المضمون المنتظر من خلال رمزية العلامة وغرضها الذي وحدت من أجله وهذا بدوره يؤكد على مدى إدخال بنائية العمل وتكوينه للوحدات البنائية الأخرى، ومدى تأثيرها في مضمون العمل ، ومن ثم يحقق تكاملاً وارتباطاً بسلسلة بنائية العمل الفني ، وما تحمله من أفكار وما تكتسبه من معاني من خلال تكاملها مع العلامات الأخرى المجاورة التي تقع بصورة متناظرة (أعلى أسفل).

لقد شكلت علامات الأشكال الهندسية فضلاً عن الدوائر التي تحمل رقم (3) وحسب وجودها في المخطط رقم (14) وهي علامة اشارية حسب تصنيف بيرس وهي الدائرة الحمراء وكذلك الدائرة البيضاء الموجودة في أعلى العمل وتمثل الدائرة البيضاء وسطاً ناقلاً بين شكل العلامة ورمزيتها، وهو عامل مساعد على تكوين الصورة الذهنية لدى المتلقي وكذلك أراد الفنان أن يأخذ بيده بين أمرين، الأول مجموعة من العلامات ذات الحركة القوية والموجودة في الأسفل ، وهي العلامة رقم (1) وهي علامة رمزية والممثلة باللون الأسود وكذلك العلامة رقم (2) وهي أيضاً علامة رمزية والممثلة باللون الأحمر وعلى شكل ضربات لونية واللون الأصفر الذي يحمل الرقم نفسه في المخطط العلاماتي وهو رقم (2) ، وكذلك في الجزء الأعلى من اللوحة الذي يشكل بحد ذاته علامة متكاملة ولكنها في جو آخر من الهدوء والسكينة وغير ذلك إذ أراد الفنان أن يريح بصر المتلقي

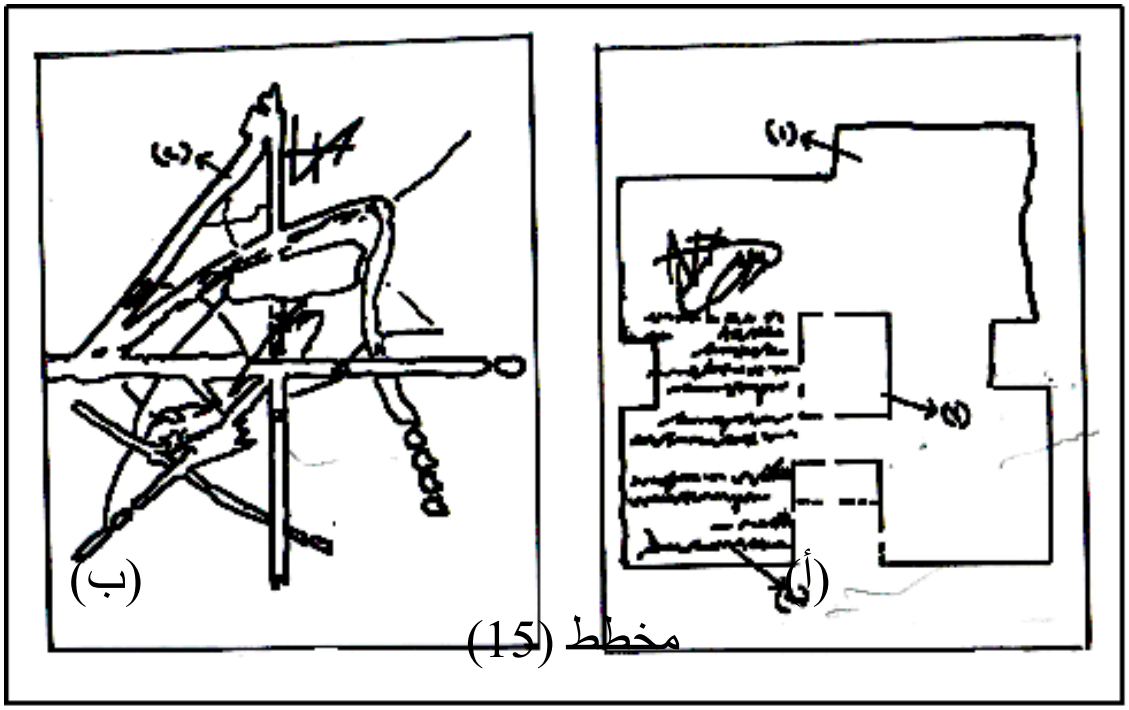
وأن ينقله الى جو آخر ومن هنا تشكلت علاقة قوية بين الطرفين من خلال تجاورها ورمزيتها وابتعادها بعض الشيء عن كونها علامة ذات شكل محدد يمكن مسكه وتحديده للصورة الذهنية، بل نرى أن للمضمون دوراً فاعلاً هنا عند قراءة العلاقة البنيوية بين تلك العلاقات، ومن ثم لا تفقد هويتها لكونها ذات رموز وإشارات تحمل معاني مختلفة تساهم بشكل فعال في إيجاد مضمون العمل الفني بوصفه تلك البنائية هي الوعاء الكامل لحمل ذلك المضمون.

عينة رقم (15)

اسم العمل : ضد العولمة.
سنة الإنتاج : 2003 .
القياس : 40 × 40 .
نوع الخامة : ورقي .
الأسلوب : تجريد.
المواد المستخدمة : ورق، ألوان بوستر مع أكرليك، طباشير ملون.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة.

الوصف العام..

العمل ذو بنية تجريدية عالية يعتمد بالدرجة الأساس على حركة الألوان والأشكال الهندسية ، فمعظم مساحة العمل هي ذات لون أحمر أضيف عليه ضربات سريعة تقترب الى مساحة الخط باللون الأسود فضلاً عن وجود بقع لونية صغيرة (الأصفر والوردي) فضلا عن وجود كتابات حروفية غير مقروءة باللغة الإنكليزية يغلب على تكوين العمل شكل المربع الهندسي، فهنالك مربع منتظم وآخر غير منتظم وآخر مقطوع أو مفتوح من أحد جهاته والتكوين في هذا العمل جميعه يستقر على مساحة بيضاء.



مخطط (15)

تحليل العمل..

1. القراءة البصرية والذهنية للعلامة من قبل المتلقي :

إن قراءة هذا العمل تتم عن طريق الإدراك الذهني العالي لقيمة الشكل المحض ففي هذا العمل تتلاشى العلامات الآيقونية لتترك المجال أمام العلامات الرمزية والإشارية لتخاطب أو لتقيم حوار مع ذات المتلقي بعيداً عن الصور الذهنية المتخيلة، فهنالك العلامة الفاعلة التي تحمل رقم (1) والمتمثلة باللون الأحمر السائد الذي يغطي ثلثي العمل وهنالك أيضاً اللون الأسود وهو العلامة التي تأتي بالمرتبة الثانية رقم (2)، وهي عبارة عن خطوط عريضة على شكل يوحي للمتلقي بالرقم (4) باللغة الإنكليزية، وهي تمثل الجهات الأربع، كذلك وجود خطوط عبثية انتشرت على سطح اللون الأحمر، أما العلامة الأخرى فهي أيضاً علامة فاعلة التي تحمل رقم (3) وهي علامة متكررة في الأعمال

السابقة، ولكن ذو قراءات مختلفة ومدلولات أيضاً مختلفة وممثلة بالشكل الهندسي (المربع) ، فالمربع هنا ذو دلالة رمزية فان ادراك هذه العلامة يعتمد على الحالة النفسية الآنية لدى المتلقي، وكذلك الخبرة الذاتية التي يمتلكها في تحديد مدلول هذه العلامة التي ترتبط بمفاهيم البيئة الاجتماعية والثقافية بالنسبة للمتلقي، فنجد هيمنة شكل المربع بكل هيأته فهنالك المربع الصغير والمربع الكبير، وكذلك مربع مكتمل الأضلاع ومربع ناقص الأضلاع فضلاً عن وجود علامة أخرى ، وهي العلامة التي تحمل رقم (4) وذلك حسب توزيع العلامات الفاعلة في المخطط رقم (15) فهذه العلامة والممثلة ببعض الكلمات الإنكليزية والعربية الممتزجة فيما بينها وعلى شكل سطور، وضعها الفنان على سطح اللون الأحمر في أسفل اللوحة وعلى الجانب اليسر وأخذت اللون الأسود ، وذلك لإظهارها وهي لا تخلو من عبثية مقصودة لخلق حالة من التوازن في اللوحة.

2. القراءة الذهنية والبصرية بنائياً ومفاهيمياً :

تشكل العلامة نقلاً حرفياً لمفاهيم متعددة خصوصاً ونحن بتكامل مع هذا العمل الفني على أساس قراءة علامات أشكال تجريدية، وعلى الرغم من تعيين العلامات بصورة آيقونية واضحة واتجاهها صوب الرمزية والإشارية في التعامل مع المتلقي، مما أدى الى تأسيس بنية بصرية علاماتية يتم قراءتها في هذا العمل ، ولعل من السهل إيجاد مفاهيم لعلامات آيقونية ، ولكن من الصعب إيجاد مفاهيم ومعاني جزئية لعلامات رمزية وإشارية مجردة.

وفي هذه اللوحة تخاطبنا العلامات المتفرقة فمنها اللونية ومنها الهندسية ومنها الحروفية والرقمية ولكنها تتكامل وترتبط مع بعضها البعض لتشير الى فحوى الرسالة المراد قراءتها في هذا العمل، نجد أن اللون الأحمر علامة رمزية ربما هي غير ظاهرة بصورة واضحة، ولكن إن دققنا النظر فيها أي اللوحة نجد أن اللون الأحمر هو الوحيد الذي يشترك فيه جميع البشر، فجميع البشر تصطبغ دماؤهم في هذا اللون فهو المعبر الحقيقي عن وحدة البشرية، إذن العلامة رقم واحد (1) هي علامة رمزية حسب تقسيم بيرس، أما اللون الأسود فهو العلامة رقم (2) وهو أيضاً علامة رمزية الذي يمثل الجانب المظلم من تلك البشرية، ومن هنا ننطلق لفهم العمل أكثر وبصورة سيميائية لأن السيمياء هي العامل المشترك ما بين العلامة اللغوية والعلامة الشكلية، وهذا ما نشاهده في اللون الأسود والذي يتمثل في شكل (4) أربعة باللغة الإنكليزية الذي نشاهده موضح في المخطط العلاماتي رقم (15) ، وهناك أيضاً المربع الهندسي وهو علامة إشارية الذي يحمل رقم (3) الذي يدل على الجهات الأربع التي تضم تلك البشرية مما يدعم قولنا هذا، وقد ارتبطت هذه العلامة وتكاملت بسلسلة بنائية داخل العمل الفني لأن العمل الفني هو نظام متكامل من العلامات تساند بعضها البعض الآخر، وذلك لخلق صورة ذهنية وكذلك بصرية لدى المتلقي، أما العلامة التي تحمل رقم (4) فهي الممثلة بالكلمات العربية والإنكليزية وهي من العلامات الرمزية والتي تكمل المفهوم العام للعمل وان كانت هذه الكلمات غير مفهومة ولكنها ذات دلالة غير مقروءة ترمز للكلمات والتي تمثل مجموع اللغات والأكثر انتشاراً في العالم وهي اللغة الإنكليزية والصورة للعولمة في العالم وكذلك اللغة العربية والموجهة لها العولمة بكل سلبيتها.

النتائـــــــج

أ. النتائج المتعلقة بالهدف الأول :

1. كانت العلامات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان منذ وجوده على الأرض منذ ستة آلاف سنة قبل الميلاد .
2. وجدت العلاماتية متوافقة مع النظام الاجتماعي وبالشيء على مر العصور إذ تعامل معها الإنسان برمزية عالية منذ أقدم العصور ولحد الآن .
3. كان للفلاسفة وعلماء اللغة آراؤهم في عملية ترميز العلامة وفقاً لمتطلبات الإنسان الفكرية والمحسوسة منها على حد سواء .
4. تميزت العلامة بالدال والمدلول في ازدواجية لغوية على الرغم من اختلاف الثقافات بين الأمم .
5. اكتسبت العلامة آيقوناتها من خلال آلية اشتغالها بوصفها مدلولاً رمزياً عند الأمم بمفهوم تحليلي مرةً وتفسيري مرةً أخرى .
6. أعدت كل اللغات المطلوبة بوصفها رموزاً لألفاظ وجمل ومقاطع تشبيهية تجسد من خلالها الغرض المطلوب ، وتراحلت معها غرضية اللفظ و المعنى والشكل لكل علامة من العلامات .
7. أكد الفلاسفة والعلماء على ثنائيات لتصنيف العلامات ابتداءً من أرسطو واغسطين مروراً بيرس وسوسير ووصولاً إلى المحدثين .
8. كان لعلماء المسلمين يداً في وضع النظريات التطبيقية في العلاماتية على يد الفارابي وابن سينا ، فكان لأبن سينا نظرية الدلالة وكان للفارابي نظرية الصور الذهنية وهو بما يتناسب مع المفهوم السيميائي للعلامة في العصر الحديث .
9. كان لديكارت رأيه في العلامة من خلال نظرية اليقين الذي عممها على جميع المعتقدات إذ قال إن المعتقدات ما هي إلا الصادقة .
10. وصفت العلامة بالرمزية وكان ذلك الوصف على يد فلاسفة مثل (هيكل وكانت ولانجر) فكان لهيكل الرمزية الواعية ورمزية الجليل وكان لكانت رمزية الجمال الذاتي والنفعي ، وكان لسوزان لانجر رمزية الإشارة .
11. كان لبيرس دراسة العلامات المنطوقة وغير المنطوقة وبمختلف العلوم وهي ما سميت بنظرية التواصل للعلامة المصورة والمفسرة حتى أعدّها علامة ثلاثية البناء.
12. أما سوسير فكان له نظرية السيميولوجية التي تعني في نظره علم العلامات بكل أنظمتها .
13. امتازت العلاماتية بجانبين ، الجانب الطبيعي والجانب المصطنع وكلاً له تفرعاته ودلالاته فما هو طبيعي قد يكون واعياً ولاواعياً لظواهر طبيعية عدة وما هو مصطنع يتسم بلا إرادية وحسب وظيفة الاتصال وهو ما يتميز به على سبيل المثال الفن المسرحي بكل أشكاله .
14. كانت للعلامات تصنيفات عدة ومنها على سبيل المثال تصنيف لالاند الذي أمتاز بكثير من التفاصيل والمنظومات وهو ما توضح في الإطار النظري .
15. إن سيميائية العلامة اتخذت اتجاهات عدة منها نظرية فيزياوية ومنها فكرية متخيلة ، وكان لأختلاف الآراء دوراً في تحديد اتجاهاتها فمنها ما كان ثابتاً دال ومدلول ومنها ما كان متغيراً ضمن الإطار الواعي لطبيعة العلامة .

16. اتسمت العلاماتية بالذاتية حيناً وبالموضوعية حيناً آخر ، وذلك ما تعلق باختلاف الظواهر الاجتماعية بين البشر .
17. اتسمت العلاماتية بالثبات حيناً وبلاستمرارية حيناً آخر وهناك توفيق بين الحالتين على يد علماء الشكلانية وأنصار الاتجاه البنيوي وهذا ما عبر عنه موركافسكي بكل وضوح .
18. اتسمت العلاماتية باستخدام نظام النمذجة لكل الأغراض بشكل عام والأغراض الفنية لشكل خاص وذلك ما كان (ليوري لوتمان) رأياً فيه .
19. ارتبطت العلاماتية بنظريات النقد الأدبي والسيموطيقيا وعلم الجمال والأدب والفلسفة كلاً حسب تخصصه ورمزيته .
20. جسدت العلامة نظاماً آيقونياً داخل التشكيل العام داخل اللوحة .
21. ارتبطت العلامة بدورين لا يمكن تجاوزهما في حدود السيمياء المعروفة وخصوصاً التي ركز عليها بيرس ، وهما الدور الوظيفي والدور التداولي .
22. خضعت العلاماتية إلى عدة مناهج وفق النظرة المثالية الموضوعية في تطورها وهذين المنهجين ، هما النهج العلمي البحث ذات الأسس الثابتة والمنهج الإنساني المرن .
23. كانت لوحدة المعنى في العلاماتية مدلولات موحدة أيضاً وفق أسس التطور الذهني والنظام التشيكلي ذات المنطق السيميولوجي .
24. اتسمت العلامة بمفهوم الإنسان الدالة وفق نظام تركيبي تجاوزته سلطات النص في الرسم والأدب والشعر بشكل عام .
25. اختلف التأويل المثالي والواقعي من منهج إلى آخر في سيميائية العلامة على الرغم من عمرها القصير .
26. عدت كل اتجاهات النقد الحديث المرتبطة بالسيميائية ذات بعد ثنائي متجاور (الانفتاح والانغلاق) .
27. تبين إن النظام العلامي اختلف باختلاف سيمياء الدلالة فمنها ما هو تواصلي ومنها ما هو دلالي ومنها ما هو ثقافي .
28. اتصفت العلاماتية ببناء ثلاثي القاعدة لا يمكن له الاكتمال من دون أحد أطرافه وهي (الدال والمدلول والرسالة) .
29. اشتغلت العلاماتية وفق عدة معايير منها ما هو أشاري نسقي كما في الأشكال الهندسية ومنها ماهو أشاري لا نسقي مثل العلامات غير الثابتة (الملصقات) ومنها ما هو أشاري حسب المعنى مثل الشعارات والعلامات التجارية .
30. ليس من المفترض أن تكون رمزية العلامة لشيء ما عند قوماً لهم ثقافتهم وتاريخهم هي نفسها عند الشعوب الأخرى .

ب. النتائج المتعلقة بالهدف الثاني :

1. اعتمدت أعمال محمد مهر الدين في مرجعياتها على تصورات ذهنية واعية ولا واعية في آنٍ واحد منطلقة من الأشكال الواقعية في رموزها إلى الأشكال المتخيلة وفقاً لما مثلته الأشكال بعلامات عالية التركيز في الشكل والمضمون .
2. جاءت العلامات في رسوم محمد مهر الدين بصفة عالية التعبير عن قيمة المضمون أعلاما تميزت به عن قيمة الشكل وبهذا كانت العلامة عند مهر الدين جزءً لا يمكن التخلي عنه في صراع المتضادات .

3. جسدت معظم العلامات المتداولة في رسوم محمد مهر الدين نقلاً حرفياً لأسلوب النمذجة البصرية ، وهي بمثابة علامات آيقونية ذات مدلول رمزي مجرد .
4. تجسدت العلامات هنا مرتكزة على المفهوم المثالي المطلق لصالح المضمون على حساب الشكل .
5. لغرض التعامل مع بنائية العلامات وفقاً لحالة ، من التأمل تم الاستعانة بكثير من المضادات لإظهار رمزية العلامات وآيقونيتها كالتضاد اللوني والشكلي والخطي ... الخ .
6. تبين من تحليل الأعمال إن هناك أثراً واضحاً للخبرة والثقافة والقدرة الإبداعية والإدراك لمضمون العلامة واستخدامها كرموز في الأعمال الفنية .
7. جاءت العلامات هنا بمثابة الحدود الفاصلة بين اللغة البصرية و اللغة المتخيلة ولكل منهما قوة وقابلية في إزاحة التفكير نحو الرمز العلاماتي المطلوب .
8. إن العلامات المستخدمة بوعي مطلق حملت مضمونها من أنساق علاماتي متسلسل لا يحصل إلا على سطح اللوحة فقط .
9. ظهرت عمليات التحليل والتركيب والتداخل واضحة البناء من خلال أنماط العلامات الفاعلة المباشرة التي تبدو للناظر بأنها أكثر اشتغالاً من عناصر التكوين الأخرى .
10. تكتسب العلامة الواحدة في هذه الأعمال معناها من خلال العلامات الأخرى في إطار نظام متكامل المعنى والمضمون والشكل .
11. إن القراءة الأولى لأي عمل من أعمال محمد مهر الدين تظهر لنا علاقات بنائية متماسكة الأوصال آيقونية البصر ناقلة للمعنى المطلوب بتصور كامل الأفق .
12. لعبت الحضارة دوراً بارزاً في تحقيق وتجسيد علامات رمزية وتعبيرية لكونها قاعدة ثرية بأسس الإبداع في كل الاتجاهات (اللغة ، الفن ، البناء) وهذا ما تبين في أعمال محمد مهر الدين لكونها ذات مرجعيات تاريخية عميقة .
13. تبين إن هناك نظام علائقياً مترابطاً في بناء العلامة ما بين بناء العلامة ومفهومها ، وذلك ما أعطاها رمزية خاصة بتجرد عن الأنظمة المجاورة لها وهو ما أعطى علامات محمد مهر الدين تميزاً خاصاً ، وهذا ما تبين في نظرية بيرس .
14. من خلال استخدام العلامات في أعمال محمد مهر الدين تبين إنها لا ترتبط بالاستقرار وعدمه في تشكيل النظام البنائي العام داخل العمل الفني .
15. احتوت العلامة على عدة مفاهيم منها ما هو سلبي ومنها ما هو إيجابي ولكن باستقلالية تامة .
16. لعبت البيئة الاجتماعية دوراً مهماً في ترميز العلامة بشكل واضح المعالم عند محمد مهر الدين .
17. مثلت العلامات المستخدمة اتجاهات عدة في سيرة النظريات السيميائية سواءً بقصدية الوعي من قبل الفنان أم من دونه .
18. اتسمت كل العلامات المستخدمة بقضية إيصال رسالة ما على شكل ترميز محدد لبلوغ المضمون المطلوب .
19. هناك مركزية عالية الدقة في استخدام العلامات بمضمونها التعبيري لتشكيل الكل العام لمنهج العمل الفني .
20. كانت العلامات ذات معاني وإشارات ورموز عبرت عن المضمون والشكل لتحقيق نسق متكامل لسلسلة بنائية محكمة للعمل الفني .
21. اتسمت بعض العلامات بالتجريد العالي ولكن بآيقونية واضحة المعالم والمفاهيم .

22. كانت للحروف على أشكالها دوراً في الترميز سواء العربية منها أم الإنكليزية التي جاءت بمثابة تجسيداً لثقافات عدة في آنٍ واحد تماشياً مع الثقافات المتعددة لدى الفنان .
23. هيمن الرمز الإنساني داخل اللوحة في إشارة من محمد مهر الدين إلى التشخيص بأسلوب التجسيم .
24. تعدد التقنيات المستخدمة أشبه بأسلوب الكرافيك والنحت والفوتغراف السالب منه والموجب .
25. هيمنت الرموز الرياضية والهندسية بأسلوب واضح المعالم وباستخدام تقنية المتضادات بكل أشكالها وهي ما تسمى بالاستعارة الرياضية المطلقة للرموز .
26. احتلت الرموز الاجتماعية المستعارة حيزاً لا بأس به في علامات محمد مهر الدين في أغلب لوحاته .
27. تجسد استخدام الرموز ذات الفكر المطلق لقضايا عدة في اتجاهات متعددة أيضاً .
28. شكلت الاستخدامات التكنولوجية للمواد حيزاً وارداً في تجسيد علامات ذات مغزى ثنائي الرمز .
29. تعددت وفقاً لما أراده مهر الدين في انتقالته بين الأساليب الفنية الإشارية في تكامل المعمارية الأشكال علامات لونية مغايرة وفقاً لما استخدم من تقنيات .

الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث يورد الباحث الاستنتاجات الآتية :

1. ارتبطت العلامة مع الإنسان منذ نشوءه على الأرض وما آراء العلماء والفلاسفة برمزية العلامة وفقاً للنظم الاجتماعية إلا دليلاً على ذلك .
2. لولا الرموز الدالة عند البشر لما كان للعلامة أيقونيتها وفقاً للتفسير الرمزي لها .
3. لم تشتغل العلاماتية على نظام ترميزي موحد بل اختلف هذا النظام حسب تصانيف عدة كان للثقافة من شعب إلى آخر دوراً فيها .
4. كان للعلماء والفلاسفة المسلمين دورهم الفاعل في وضع نظريات خاصة بالعلامة ورموزها إذ لم تقتصر تلك النظريات في العلاماتية على علماء الغرب .
5. كان للمعتقدات عند الشعوب أثراً في اختلاف عملية الترميز العلاماتي من دور تاريخي إلى آخر في حياة الشعوب .
6. تبين إن هناك علامة منطوقة وأخرى غير منطوقة تعارف عليها البشر وبكلا الاتجاهين وهي ذات رموز إشارية غير محددة .
7. للعلاماتية جانبين منها ما هو بترميز طبق المصدر ومنها ما هو مرمز مصطنع من قبل الإنسان نفسه .
8. شملت العلاماتية كل الاتجاهات الفكرية الخاصة والبصرية الفيزياوية وكلاً حسب محتواه وما ينبغي إليه من غرضها في إيصال محتوى العلامة ورمزها المقصود .
9. شكلت العلامات أطراً رئيسة في مقتضيات عدة منها الجمالية ، النقدية والفلسفية واللغوية الصرفة كلاً حسب تخصصه .

10. جاء التأويل العلاماتي مختلفاً في الرمز والاتجاه من منهج إلى آخر حتى شمل ذلك كل العلوم تقريباً .
11. مهما اختلف التصنيف العلاماتي فكراً ومادة فإنه التقى في ثلاثية متناغمة هي (الدال والمدلول والرسالة) .
12. عبرت العلامة عن محمد مهر الدين عن المضمون قبل الشكل وهذا ما مثلته كل أشكاله المرسومة وفقاً لهذا النظام .
13. تعامل مهر الدين مع مضمون مطلق مثالي لا مادي حتى جاء ذلك على حساب الأشكال لديه .
14. أظهرت أعماله أنه وبلا وعي قد تعامل مع متضادات رمزية لتجسيد العلامة وآيقونيتها في الشكل الواحد على حد سواء .
15. تم لمحمد مهر الدين الاستخدام المتسلسل في النظام العلاماتي وذلك ما حصل على سطح اللوحة .
16. تمثل لمحمد مهر الدين المثلث الذهبي في أعماله (الدال والمدلول ، الرسالة) بشكل يلفت النظر إلى استخدامه النظم العلاماتية مع سبق الإصرار .
17. لم يكن محمد مهر الدين يفكر في عمليات استقرار الأشكال في لوحاته ولذلك فقد أسس لنظم المضمون العلاماتي واستقراره من دون الشكال .
18. تساندت العلامات في أعماله فرمز الأولى يكمل الثانية وهكذا .
19. استندت اشتغالات العلامة عند مهر الدين على قاعدة حضارية عريقة لها رموزها وعلاماتها وآيقوناتها ممثلة بحضارة وادي الرافدين .
20. ظهر التجريد العلاماتي واضحاً في استخداماتها للرمز وعلامته مهما اختلفت الأشكال لديه .

التوصيـــــات :

في ضوء نتائج واستنتاجات البحث يوصي الباحث بالآتي :

1. اعتماد الاختصاصات المجاورة للفن التشكيلي ومنها الأدب والموسيقى لاستظهار دراساتعلمية وأكاديمي أو ما تسمى بدراسات (البنى المجاورة) بين الفن والأدب لدراسة العلاماتية ودورها في تواشج العلاقة العلامية في الترميز ما بين هذه الدراسات .
2. التأكيد على نظريات العلماء المسلمين في العلامة وعدّها من الموضوعات الرئيسة في الدراسات العلمية الأكاديمية وخصوصاً آراء ابن سينا والفارابي وغيرهم .
3. الرجوع إلى ما زخرت به الفنون الرافدينية القديمة من تجسيد واضح للعلامة والرمز لكونها أول حضارة جسدت العلاماتية في إبداعاتها الفنية ومنها على سبيل المثال الكتابة المسمارية التي تعد من أهم الرموز التي تواردها التاريخ حتى عصرنا الحاضر واعتماد ذلك في الشواهد الثقافية المعتمدة في ثقافة العصر الحديث في العراق .
4. توجيه الباحثين في اعتماد تصانيف ذات سمات مستقاة من حضارة وادي الرافدين وخصوصاً في الدراسات الجمالية .
5. إدخال الدراسات (السيميائية) في المناهج الحديثة للجامعات العراقية ودراستها دراسة تعددية اعتمادها في الدراسات العليا بوصفها مادةٍ من أهم المواد أن تكون هناك دراسات أولية أو مايسمى بالبحوث الجامعية للدراسات السيميائية .
6. دراسة الفن العراقي المعاصر دراسة سيميائية لغرض استظهار مدى تأثير الحضارة في انجازات الرسم العراقي المعاصر .

المقترحـــات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات العلمية الأكاديمية الآتية :

1. أثر حضارة وادي الرافدين في تجسيد الرموز والعلامات في إنجازات الرسم العراقي المعاصر .
2. دراسة العلاماتية وتأثيرات نظريات السيمياء الغربية في الرسم العراقي المعاصر .
3. العلاماتية بين المثالية والمادية في الرسم العراقي المعاصر .
4. الرسامون العراقيون بين الإبداع وتأثيرات السيمياء الغربية في الرسم العراقي المعاصر .

المصـــــادر

أولاً ـ المصادر العربية..

1. **القرآن الكريم.**
2. **آمهـز ، محمـود** : الفـن التشـكيلي المعاصـر، 1870-1970، المثلـث للتصـميم والطباعة، لبنان، 1981، ص7.
3. **الـرازي، محمـد بـن أبـي بكـر عبـد القـادر**: مختـار الصـحاح ، دار الرسـالة - الكويت، 1982، ص430.
4. **البسـتاني، فـؤاد احـزام**: منجـد الطـلاب ، دار الشـؤون، بيـروت، لبنـان، 1986، ص 262.
5. **الصديق ، يوسف**: المفـاهيم والألفـاظ فـي الفلسـفة الحديثـة، الـدار العربيـة للكتـاب ، ليبيا، تونس، ط2، 1981: 235.
6. **الرويلـي، ميجـان، وآخـرون**: دليـل الناقـد الأدبـي، المركـز الثقـافي العربـي، ط2 ، 2000، ص 108.
7. **العمـر، عبـد اللـه عمـر**: فكـرة التطـور فـي الفلسـفة المعاصـرة، الكويـت، 1978، ص30.
8. **الأهواني، أحمد فؤاد** : فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط، بلا دار نشر، القاهرة، 1954، ص33 .
9. **الآلوسـي: حسـام الـدين**: الفلسـفة اليونانيـة قبـل أرسـطو، دار الحكمـة، بغـداد، 1990، ص66 .
10. **أنيس، إبراهيم** : دلالة الألفاظ،مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1972، ص63 .
11. **أبـو زيـد، نصـر حامـد**: العلامـات فـي التـراث، دراسـة استكشـافية، ضـمن كتـاب، مدخل الى السيموطيقا، ج1 ، ص78.
12. **إبـراهيم، زكريـا** : فلسـفة الفـن فـي الفكـر المعاصـر، مكتبـة مصـر للطباعـة، القاهرة ، 1966، ص315.
13. **أبـو ملحـم، علـي** : فـي الأسـلوب الأدبـي، المكتبـة العصـرية ، صـيدا ـ بيـروت، 1978 ، ص5 .
14. **إبراهيم، عبد اللـه وآخرون**: معرفـة الآخـر، (مدخل إلـى المنـاهج النقديـة الحديثـة)، ط1 ،المركـــــز الثقـــــافي العربـــــي، 1990، ص 78،79،80.
15. **ايـلام، كيـر** : سـيمياء المسـرح والـدراما، ت.رئيـف كـرم، ط1، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، الحمراء، 1992، ص73 .
16. **السـرغيني، محمـد** : محاضـرات فـي السـيمولوجيا، الـدار البيضـاء، دار الثقافـة، 1988، ص82.
17. **الصراف، عباس**: آفاق النقد الأدبي، دار الرشيد، بغداد ، 1978 ، ص118.
18. **الطـاهر، جـواد علـي**: فـي الأسـلوب الأدبـي، ط21، بيـروت، المؤسسـة العربيـة للدراســـات والنشـــر، بغـــداد، المكتبـــة العالميـــة، 1983 ، ص306.
19. **آل سـعيد، شـاكر حسـن**: البيانـات الفنيـة فـي العـراق، بغـداد، دار الحريـة للطباعـة، 1973، ص31.

20. **أوفيسيا نيكوف م، ز. سمير نوفا**: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ط2، ترجمة. باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979 ، ص254.
21. **بارت، رولان**: أساطير، ترجمة . سيد عبد الخالق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995 ، ص40.
22. **بيرس، تشارلس، سندرس**: تصنيف العلامات، ج1 ، ترجمة . فريال جبوري، كتاب (مدخل الى السيموطيقيا)، دار الياس العصرية، مصر، 1986 ، ص137.
23. **بالمر، ف**: علم الدلالة، ت. مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1985 ، ص4 .
24. **برهييه، اميل**: تاريخ الفلسفة (القرن السابع عشر) ، ج4، ت.جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1983 ، ص145-146 .
25. **بيرس**: (كتابات عن العلامة) ، ص56، بلا دار نشر، ولا طبع.
26. **بارت، رولان** : مبادئ في علم الأدلة، تعريب . محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1986 ، ص39.
27. **جيروم، بيروم**: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ت.منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا،1992 ، ص67.
28. **ج، بتروءي**: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا،ج1، ت.عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964، ص7 .
29. **جلال، زياد**: مدخل الى السيمياء في المسرح (مقاربة سيميائية لنص الليالي الحصاد) ، ط1، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الأردنية ـ عمان، مطابع الدستور التجارية، 1992 :36.
30. **جورج دورليان**: بحث عن وجهي سوسير (الدال والمدلول) : 123-124، بلا سنة طبع ولا دار نشر.
31. **جيرو، بيير**: الأسلوب، الأسلوبية، ترجمة . منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1994 ، ص11 .
32. **جبرا، جبرا ابراهيم**: جذور الفن العراقي ، بغداد ، الدار العربية، دالر واسط، 1986، ص64 .
33. **حنفي، حسن**: نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط ـ أوغسطين، أنسيليم، توما الأكويني، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981 ، ص3 .
34. **حكيم، راضي**: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1981 ، ص13-18.
35. **خرابتشنكو وآخرون**: طبيعة الاشارة الجمالية، ت. مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر، المعلا ـ عدن، 1984 ، ص6.
36. **دي سوسير، فرديتان**: علم اللغة العام، ت. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلبي، صادر عن دار آفاق عربية، بغداد، 1985 ، ص34.
37. **رشيد، أمينة**: السيموطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر في أنظمة العلامات، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1988 ، ص154.

38. **شولز، روبرت**: السيمياء والتأويل، ت.سعيد الغانمي ، ط1، بيروت، 1994، ص 242.
39. **عمر، أحمد مختار**:علم الدلالة،مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982 ، ص18.
40. **عباس، راوية عبد المنعم**: القيم الجمالية، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1978 ، ص83.
41. **عيد ، كمال**: فلسفة الأدب والفن، الشركة الليبية التونسية للنشر، 1975 ، ص148.
42. **عز الدين، إسماعيل** : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، 1978، ص38 .
43. **عبد الفتاح، رياض** : التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973 ، ص10-11.
44. **فاخوري، عادل**: منطق العرب- من وجهة نظر المنطق الحديث، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص38.
45. **فاخوري، عادل**: علم الدلالة عند العرب-دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1985 ، ص5 .
46. **قاسم، سيزا أبو زيد، نصر حامد**: (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل الى السيموطيقيا) ، دار العالم العربي- القاهرة، 1986 ، ص30 .
47. **كرم، انطوان غطاس**: الرمزية والأدب الحديث، دار الكشاف للطباعة والننشر، بيروت، ص9.
48. **كافزن، تادوز** : العلامة في المسرح، بلا سنة طبع، بلا دار نشر ، ص38.
49. **كامل، عادل** : الحركة التشكيلية في العراق ـ مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 ، ص13 .
50. **كامل، عادل**: التشكيل العراقي التأسيس التنوع، بغداد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000 ، ص18 .
51. **كيروزيل ، آديت** : عصر النبوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت. عصفور، سلسلة كتب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد، 1985 ، ص267 .
52. **مارتن، مارسيل**:اللغة السيميائية،ت.سعد مكي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب،د.ت، بلا سنة طبع ، ص116.
53. **مايرز، برنارد**: الفنون التشكيلية وكيف تذوقها، ت.سعد المنصور، وآخرون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1966، ص54.
54. **مبارك، حنون** :دروس في السيميائيات، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص87.
55. **محاضرة، غزوان ، عناد**: محاضرات حول تأويل النص، 1996.
56. **محاضرة، المطلبي، مالك**: محاضرات في التحليل البنيوي، على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996.
57. **نظيف، محمد** : ما هي السيمولوجيا، ط1، افريقيا الشرق ، 1994، ص5-6.

58. **نيومـاير، سـارة**: قصـة الفـن الحـديث، ترجمـة. رمسـيس يونـان، سلسـلة الفكـر المعاصر، ط2، ص152.
59. **هوبسمان، دنيس**: علم الجمال الاستيطيقيا، ت.أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ، ص46.
60. **هيغل**: نكرة الجمال، ط2، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة، بيروت، 1987 ، ص11.
61. **هيغل**: الفن الرمزي، ط1 ،ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.
62. **هـلال، محمـد غنيمـي**: الأدب المقـارن،ط5 ، دار العـودة، دار الثقافـة، بيـروت ، ص285.
63. **هـوكز، تـرنس**: البنيويـة وعلـم الإشـارة، ت.مجيـد الماشـطة، مراجعـة . ناصـر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص113.
64. **هـاف، كراهـام**: الأسـلوب والأسـلوبية، ت. كـاظم سـعد الـدين، دار آفـاق عربيـة للصحافة والنشر، 1985، بغداد ، ص19.
65. ينظـر كتـاب **ثـامر داود**: محمـد مهـر الـدين عظـيم، حيـاة، فـن، نقـد،ط1، مطبعـة النظائر للطباعة والتصميم، 2003 ، ص7.

ثانياً ـ المعاجم والموسوعات..

66. المعجم الفلسفي، الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979 ، ص122.
67. المنجد في اللغة والإعلام، ط2، 1973.
68. المجمع الوسيط ، مجمع اللغة العربية، ج1، المكتبة العالمية، طهران.
69. **البعلبكي، منير** : المورد قاموس انكليزي ـ عربي ، ط15، بيروت، دار العلم للملايين، 1981.
70. **روزنتال، م، وآخرون**: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء السوفيت، ط3، ت.سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981 ، ص488.
71. **فاخوري، عادل**: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج،ق1،ط1، بيروت ، معهد النماء العربي، 1988 :13.
72. **كامل، فؤاد، وآخرون** : الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963، ص270-272 .

ثالثاً ـ الدوريات..

73. **آيكـو، امبرتـو**: نظريـة العلامـات ودور القـارئ، ت. عبـد السـتار جـواد، مجلـة الأديب المعاصر البغدادية، العدد (246)، 1994.
74. **آيكـو، امبرتـو**: السيمياء وفلسفة اللغة، ت.انطوان أبو زيد، مجلة العرب والفكر العالمي ، بلا سنة ، ص104.
75. **القاضـي، عـاطف** : علـم الدلالـة عنـد العـرب، مجلـة الفكـر العربـي المعاصـر، ص127 .

76. **بنفسين، اميل** : سيميولوجسيا اللغة، في أنظمة العلامات، تعريب . حنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب 1981،2، ص172.
77. **جيرا، دولودال** :بيرس أوسوسير، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي ، ع3، بيروت، 1983 ، ص112.
78. **ستاندال، رولف** :مفهوم الأسلوب، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1982 ، ص41.
79. **شريم، جوزيف** : التعيين والتخمين في علم الدلالة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع18-19، بيروت، 1982 ، ص72.
80. **فاخوري، عادل**: أقسام العلامة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 3، 1980، ص 93.
81. **فاولر، روجه**: نظرية الألسنيات ودراسة الأدب، ت. سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ، ص78.
82. **كرستيفا، جوليا**: الدلائلية علم نقدي، ت. محمد البكري، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، لبنان، 1988، ص11.
83. مجلة العرب والفكر العالمي ، ملف عن **آمبرتو آيكو**، العدد الخامس، 1989، ص146.
84. **مري، مدلتون**: معنى الأسلوب، صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1982، ص62.

رابعاً ـ الرسائل والأطاريح..

85. **الخالدي، عبد الحمزة حسن، ميمون** : الإلقاء في العرض المسرحي، دراسة في سيميائية الإلقاء، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996، أطروحة دكتوراه فلسفة (غير منشورة) ، ص71-72.
86. **حسام، بلاسم محمد**: التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيق، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص36.
87. **خضير، عواد علي** : (التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث) بحث في أنساق العلامات المسرحية ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1990، رسالة ماجستير (غير منشورة).
88. **عبد الرزاق، هناء مال الله** : التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000 .

خامساً ـ المقابلات الشخصية..

89. الدكتور بلاسم محمد جسام 6 / 4 / 2004، مطبعة ايكال، بغداد الساعة 1.5 ظهراً.
90. الدكتور حامد عباس مخيف 16 / 4 / 2004 في كلية التربية الفنية / بابل الساعة 11 صباحاً.
91. أ. الدكتور عاصم عبد الأمير 8 / 4 / 2004 في كلية التربية الفنية / بابل الساعة 11 صباحاً.

92. السيد عادل كامل 29 / 2 / 2004 في قاعة حوار / بغداد الساعة 11 صباحاً.
93. الدكتور فاخر محمد 28 / 4 / 2004 في كلية التربية الفنية / بابل الساعة 11.30 صباحاً.
94. الدكتور محمد أبو خضير 18 / 4 / 2004في كلية التربية الفنية / بابل الساعة 11.30 صباحاً.
95. الفنان محمد مهر الدين 17 / 3 / 2004 في مسكن الفنان - المنصور / بغداد الساعة 10.30 صباحاً.

سادساً - المصادر الأجنبية..

1. **Charles. S. Pierce**. No year , No Address .
2. **Ibid, yol, I**; Paragraphs, 539, with out year, P.35.
3. **Yuri, hotman**,; **strukt khodo** ,hest hemnog baksted moscow,1970, P.31.
4. **Lotman, yuri**; struktura khodozhest remnog bcksted, Moscow,1970,P.31.
5. **Lotman, Yuri**, In Artistic Creativity and man, P.489.
6. **Monis, inu**; Ecose miologie des discours gisuels in communication, 415, P.14 , 1970.
7. **Morris**; signification and significanee, Cambridge Mass, 1964, P.57.
8. **Mokara vsky, Jan**; studies in Asthetics Praha 1966. P. 121.
9. **Remen, Jakobson**, "Ala recherche de less enee do lan " pnprob Iemes da Iange, Coll, Diogene, 1960, p 28-39.
10. **Coper – Janud** " Measurement and Analysis " , New York , 5th ed, Helt Rinhart and winston, 1963, p.27.
11. **Hilstilobe, R.** ; " Content samgrias " , Hand Book with supplication of the study intention crisis, 1963, in Richard Budde, comtaent analysis of

communication, New York , macmillia, 1967, p.132.

Abstract

This research deal with (Marks in drawings of Mohammed Maheraldeen) in study of nature of mark and the most important categories and its bifurcation by taking them lingual mark and also from non lingual side and its activity in philosophical thought , the role of mark in directing works acting in Iraqi drawings in six decade generally and especially in works of Maheraldeen .

The research included four chapters. The first chapter included the problem of the research . its importance and need to it. So the problem of this research was limited to know more about marks in drawings of Mohammed Maheraldeen according to mien lection for nature of mark and its symbols and in his drawings.

Ciphers

Also the first chapter included the two aims of the research , they are :

1. Knowing applied theories for optical mien and how to appoint the mark.
2. Finding out the mechanical of works of mark structurally and conceptually in drawings of Mohammed Maheraldeen.

The research limitation that first chapter included restricted the study of (Marks in drawings of Mohammed Maheraldeen) from (1970-2003) in plastic show halls and private groups that the artist Mohammed Maheraldeen has. This is what first chapter included.

The second chapter included the theoretical frame and former studies . The frame included four themes. The first one deal with the

essence of the mark (Mark and human consciousness) through following the mark historically then philologically from Greek philosophers passing to philosophical thought with Moslems then the philosophy of revival region and modern philosophical thought and their opinions in mark.

The second theme deal with mien modern directions represented by three directions which are :

The first direction is mien of keeping on, the second direction deal with significance mien (Dolan Bart). The third one is cultural mien (Soriet Scientists).

The third theme deal with natural mark and artificial one through studying it of (Laland) and (Cafizan) and their works in theatre and painting and the tending to their categories for mark.

In fourth theme we deal with stylistic stages in works of Mohammed Maheraldeen through simple lead up to the subject , before entrance to stylistic stages, we discussed to the meaning of artistic style and concept of style in art , then we had taken sixty decade and most important groups who appeared in this period that including group of (new vision) that the artist Mohammed Maheraldeen related to later , we deal with the stages that artist Mohammed Maheraldeen had passed and what he presented of stylistic and technical changes in his artistic works.

The third chapter was specialized by performance which included the research subject through works in plastic show halls in Baghdad besides special groups that the artist had. The research sample reached (15) oil picture which had been chosen by asking

many specialized experts . The researcher formed the analysis form which consisted two divisions , included (40) items.

The researcher used copper equation for extraction the truth of tool that reached (84%) .

The fourth chapter included results , conclusions, recommendation and suggestions.

The most important results of the research are :

A- The results that concerning the first aim are :

1. The mark was recognized by indicant and meaning in ligual ambivalence in spite of differences of cultures among nations .
2. Philosophers and scientists assured the dualism to classify marks from Aristotle and Augustine passing to pieres and Soser arriving to breeders.
3. Dicart had his own opinion in mark through certainty theory that he generalized on all beliefs , he said, " Beliefs are nothing but truth" .
4. Marks was marked by subjectivity one time and objectivity in another time concerning of difference if social phenomena among human beings.
5. Pieres had the study of systematic and non systematic in different sciences which is called the theory of continuation of pictured and explained mark . He considered it a mark of three – forms .

B- The results concerning the second aim are :

1. Mohammed Maheraldeen's works depended in its references conscious and non conscious mental conceit in the same time beginning from realistic forms in their symbols to imaginary

forms according to what form represented for high – concentration marks in shape and content.

2. Most used marks embodied in drawings of Mohammed Maheraldeen a literary copy for optical shape which are icon marks with mere symbolic meaning .
3. The operations of analysis , structure and interference appeared obviously through shapes of active and direct marks which seem for viewer that they are more activity than other forming elements .
4. All kinds of letters had a role in symbolism whether in Arabic or English which came as representing for many cultures in some time with different cultures of the artist .
5. The variety of used techniques is like style of graphic sculpture , photograph negative and positive.
6. The human symbol dominated inside portrait, and this is a signmal from Mohammed Maheraldeen to diagnose by anthropomorphism style.