

الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث

أطروحة دكتوراه

مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات
نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية - رسم .

من قبل

رنا حسين هاتف الخفاجي

بإشراف

الأستاذ المساعد

الأستاذ المساعد

د0علي مهدي ماجد

د0محمد عبد الرضا أبو خضير

2007 م

1428 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(وَقَدْ نَزَّلَ اللَّهُ عَلَيْنَا الْكِتَابَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ عَلِيمٌ مُبِينٌ وَإِذْ يَخْتَصِمُونَ لَكُمْ أَعْلَامٌ وَكَذَلِكَ

فَضَّلْنَا اللَّهُ عَلَيْنَا مَوْزَنَ خُسْفَىٰ)

مُتَرَجِّمٌ بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْمُبِينَةِ

سورة النساء

من الآية (113)

بسم الله الرحمن الرحيم

اقرار المشرفين

نشهد ان أعداد هذه الأطروحة الموسومة : (الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث) لطالبة الدكتوراه (رنا حسين هاتف الخفاجي) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل 0 وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراة فلسفه في الفنون التشكيلية0

التوقيع:

الاسم : د0 محمد أبو خضير

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / 2007

التوقيع :

الاسم : د0 علي مهدي

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / 2007

بناء على التوصيات المتوفرة ، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة0

التوقيع

الاسم: د0 عارف وحيد ابراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

الدرجة العلمية: أستاذ

التاريخ: / / 2007

اقرار لجنة مناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة، بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة
(**الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث**) للطالبة
(**رنا حسين هاتف الخفاجي**) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها
، وانها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية
وبدرجة () .

التوقع :

الاسم : أودود وسام مرقس

التاريخ : / / 2008

عضو

التوقع :

الاسم : أ.د.00حامد عباس مخيف

التاريخ : / / 2008

عضو

التوقيع :

الاسم : أوموم دد نصيف جاسم

التاريخ : / / 2008

عضوًّا

التوقيع :

الاسم : أم دود كاظم نویر كاظم

التاريخ : / / 2008

عضواً

التوقيع :

الاسم : أوم-د-د علي مهدي ماجد

التاريخ : / / 2008

عضواً ومشرفاً

التوقع :

الاسم: أ0م0د0 محمد عبد الرضا أبو خضير

التاريخ : / / 2008

عضواً ومشرفاً

التوقع :

الاسم: أودود عاصم عبد الامير

التاريخ: / / 2008

رئيساً

التوقع :

الاسم: أودود عباس جاسم الربيعي

التاريخ: / / 2008

عميد كلية الفنون الجميلة

الإهداء

الى كل من نبض قلبه حباً 000 للوطن
الى من رفعا أيديهما دعاءً لـ 000 والدي
الى من رافقني في حياتي 000 زوجي
الى من حبيب لي طريق العلم 000 خالي
الى من ساندني في بحثي 000 خالتي
الى زهرة عمري ابنتي 000 لانا

رنا

شكر وتقدير

الحمد لله الذي جعل اللسان فلسفة لتوحيده ، وبنية في نظام خلقه ، واساساً لبلاء الفرد وأمتحانه ، والصلاة والسلام على من وسم شمولية دعوته وعالمية نهجه وخصوصية منهجه محمد صلى الله عليه وسلم0

لايسع الباحثة بعد أكمال هذا البحث إلا أن تتقدم بوافر الشكر والتقدير والعرفان الى المشرفين على الاطروحة ،أ.م.د محمد عبد الرضا أبو خضير و أ.م.د علي مهدي ماجد ، على مابذلا من جهد كبير، ومتابعة علمية لمجريات البحث ،كما تتقدم الباحثة بالشكر والتقدير الى، أ.د مكي عمران ،الذي لم يتوان عن تقديم أية مساعده تحتاجها الباحثة وله الفضل في توجيه الباحثة الى عنوان بحثها، كما تتقدم الباحثة بوافر الشكر والامتنان الى السيد طالب سلطان حمزة (زوجي) . والشكر الجزيل الى التدريسية فاطمه عمران راجي التي رافقت الباحثة وأبدت لها المساعدة طول مدة الدراسة.

كما تتقدم الباحثة بوافر الشكر والتقدير الى عمادة كلية الفنون الجمالية – جامعة بابل ورئاسة قسم الفنون التشكيلية والى جميع اساتذة القسم الذين اشرفوا على دراستها في المرحلة التحضيرية ، واعضاء اللجنة الخماسية التي أقرت عنوان البحث واسهمت في أنضاج خطته0

كما تتقدم الباحثة بكل حب و عرفان بالشكر الى جميع أفراد العائلة متمنية لهم الصحة والتوفيق كما تتقدم بالشكر والتقدير الى التدريسي شاكر محمود صاحب مكتب (الملاك) للبرمجيات للمساعدة التي أبدائها في طباعة الرسالة.

الباحثة

ملخص البحث

عني البحث الحالي بتقصي الانساق الفنية، وتحولاتها في الرسم الحديث ،
فدرس ماهية النسق الفني بوصفه نشاطاً فاعلاً في البنية الجمالية والفنية . الامر الذي
دفع البحث الى الخوض في تحولاته في اتجاهات الرسم الحديث .

أحتوى البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول، مشكلة البحث
، وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث على تأشير طبيعة صيرورة التحولات
النسقية في النص الرسومي الأوربي الحديث، كما تضمن الفصل الاول هدف البحث
من خلال كشف الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، أما حدود البحث
اقتصرت على دراسة (الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث) دراسة بنيوية ،
من خلال تحليل نماذج مصورة للنصوص الفنية ممثلة لحركات الرسم الحديث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري الذي أحتوى على ثلاثة مباحث
تناول الأول ، ماهية النسق ، ماهية البنية ودلالاتها ، والنسق معرفياً في الفلسفة من
قبل أرسطو حتى الفلسفة المعاصرة . وتناول المبحث الثاني، دراسة النسق من خلال
طروحات وآراء المنظرين البنيويين أما المبحث الثالث فتناول النسق في اتجاهات
الرسم الحديث ، خاتماً الأطار النظري بمناقشة أهم ماتوصل إليه البحث من مؤشرات
بغية الافادة منها عند تحليل عينة البحث .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع وعينة
وطريقة البحث وأداة البحث ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (16) عينة.

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته فضلاً عن التوصيات
والمقترحات . ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث :

- 1- منذ الأنطباعية اصبح اللون ركيزه مهيمنة ومؤثره في الفن التشكيلي حتى
تحول الى نسق كامل ومؤثر في الفن الوحشي والتجريدي، وذلك لدخول
متغيريين فاعليين في الفن التشكيلي : أ- ارتبطت بالجانب الرومانسي التي
أغنت الجانب العاطفي والحسي والحركي في الفن . ب- ارتبطت بالجانب
المعرفي التي تمثلت بالتحولات المعرفية البصرية والدراسات الفيزيائية التي
وصفها (شيفرول-هلمو لتزل- هود) الخاصة بتفكيك الضوء.

2- ظهر تحول في بنية النسق لدى نص (بول كوكان) من خلال زحزحت في آلية الاشتغال الانطباعي حيث ابتعد عن تمثيل الأشكال الحسية واقعياً ، فأخذت الأشكال سمة تجريدية رمزية بأعماده على الاختزال والتبسيط وتصعيد الروح البدائية للأشكال وامتثال العناصر التشكيلية من لون وخط وفضاء لنسقيه نصية قائمة بذاتها تنفتح في تأويلاتها على الطابع الرمزي كما في العينة (3) وهذا سوف يؤثر بشكل كبير على الاتجاه التعبيري كما في العينة(6).

3- سعى النسق التجريدي التعبيري الى احداث خلخلة في الرؤيه الماديه للأشياء باحداث قطيعة النهائية مع العالم الخارجي، والاستعاضة عنها برؤية شمولية تحكمت في الانساق اللونية والبنائية . فالنسق التجريدي رضخ الى نسقية الاداء العفوي الذي يحتكم الى الضرورة الداخلية مما احوال الى التجريد الخالص كما في العينة (12). وهذا سوف يقودنا الى تحول في النسق التجريدي من خلال اشتغاله على سمة التجريد الهندسي كما في العينة (13).

4- أخذ النسق السريالي لدى نص (دالي) يشغل على نسق الصورة الحلمية اللاواعية وتضمينها اشكالاً حسية مجردة، تحقق أجواء النسق السريالي من فضاء وحجوم وأشكال وبمعالجة غرائبية للشكل ذات تركيبات متعددة ما بين هو انساني وبين ما هو حيواني. فرضت سلطة اللاشعور كقوة إبستمولوجية متحكمة في النص كما في العينة (16).

فيما انتهى البحث إلى قائمة المصادر والأشكال ، وملخص البحث باللغة الإنكليزية

المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ- ب	- ملخص البحث
ت- ث - ج	- المحتويات
ج- ح	- فهرست الأشكال
ح- خ	- فهرست العينات
	الفصل الأول
2- 4	- مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه
4	- هدف البحث
4	- حدود البحث
5-7	- تحديد وتعريف المصطلحات
	الفصل الثاني : الاطار النظري ومؤشراته والدراسات السابقة
9- 137	- أولاً : الاطار النظري
	- المبحث الاول : المرجعية الفلسفية للنسق
9- 11	- مفهوم النسق
12- 16	- البنية ودلالاتها
16- 18	- خصائص البنية
19- 22	- ارسطو
23- 25	- لايبنتز
25- 28	- كانت
29- 32	-الماركسية
32- 35	- نيتشة
35- 38	- فرويد
38- 42	- الجشطالت
42- 45	-الوجودية
	المبحث الثاني: مفهوم النسق في الاتجاه البنيوي المعاصر
47- 53	- البنيوية لسانيات/ دي سوسير
53- 62	- الانثروبولوجية البنيوية / ليفي شتراوس
62- 71	- البنيوية الثقافية ومنهجية فوكو
72- 76	- البنيوية والتحليل النفسي عند لاكان

المحتويات

الصفحة	الموضوع
82-76	-البنوية وماركسية التوسير
89-83	- البنوية عند رولان بارت
91-89	- البنوية عند جان بياجيه
	المبحث الثالث: الانساق الفنية في الرسم الحديث
93	- مقدمة
97-93	- عصر النهضة
100-98	- الكلاسيكية المحدثه
104-101	- الرومانسية
109-104	- الانطباعية
115-109	-الوحشية و التعبيرية
122-115	-التكعيبية
125-123	- المستقبلية
133-126	- التجريدية
137-134	- السريالية
142-138	ثانياً :-المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري
143	:- الدراسات السابقة
	الفصل الثالث: اجراءات البحث
145	- مجتمع البحث الاصلي
146-145	- عينة البحث
146	- طريقة البحث
146	-اداة البحث
229-147	- تحليل العينة
	الفصل الرابع :

المحتويات

الصفحة	الموضوع
235-231	- النتائج ومناقشتها
236	- الاستنتاجات
237	- التوصيات
237	- المقترحات
252-239	- المصادر
262-254	- الأشكال
A-B	- ملخص البحث باللغة الأنكليزية

فهرست الأشكال

ت	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
1	المسيح الميت	أندريا مانتينيا	155,p.242.
2	دراسة وتشريح الجنين	ليوناردو دافنشي	155,p.242.
3	موناليزا	ليوناردو دافنشي	165,p.400.
4	وجهة نظر دليفت	جان فيرم	155,p.352.
5	السابينيات	جاك لوي دافيد	165,p.423.
6	جارية الجراندا	جاك لوي دافيد	165,p.441.
7	حريق البرلمان	ترنر	155,p.397.
8	طوافة الميدوزا	ألجريكو	155,p.390.
9	مذبحة سيو	ديلاكروا	155,p.391.
10	جبل سانت فكتور	بول سيزان	165,p.66.
11	عصر يوم الاحد في غران جات	سورا	155,p.445.

12	صورة ساكنه بالاقنعة	أميل نولدا	155,p.460.
13	امرأة مع مندولين	جورج براك	قرص ليزري
14	طيران السنونو	جيكوم بالا	157,p.122.
15	الإرتجالات	كاندنسكي	157,p.145.
16	مربع اسود	مالفتش	155,p.478.
17	أغواء شارع أنتوي	سلفادور دالي	165,p.73.

فهرست العينة

رقم النص	اسم النص	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الانجاز	العائدية
1.	ميناء الهافر	كلود مونييه	زيت على كانفاس	25,5×19,5 انج	1872	متحف مارماتان-باريس
2.	جسر كوربيفوار	جورج سورا	زيت على كانفاس	185,5×150,5 انج	1887	معهد كورتالد للفنون - لندن
3.	يوم الإله	بول كوكان	زيت على كانفاس	36 1/8×26 7/8 أنج	1899	معهد فن شيكاغو
4.	ليلة نجومية	فنسنت فان كوخ	زيت على كانفاس	36 1/4 ×29	1889	متحف الفن الحديث نيويورك
5.	أنسجام في احمر	هنري ماتيس	زيت على كانفاس	2,46×1,8م	1908	متحف تيت هارمتج
6.	الصرخة	ادفارد مونج	زيت على كانفاس	28 3/8×35 7/8 انج	1893	المتحف الوطني - اوسلو
7.	رجل وكيتر	جورج براك	زيت على كانفاس	45 3/8×31 7/8	1911 - 1912	متحف الفن الحديث نيويورك
8.	كيتر	بابلو بيكاسو	حبر- ورق - فحم	25 5/8×19 5/8	1913	

9	تكريم بليريو	روبرت ديلاوني	زيت على كانفاس	$98 \frac{3}{8} \times 98 \frac{3}{8}$ انج	1914	المتحف الوطني- بازل
10	الراقص في بيل تيارن	جينو سفروني	زيت على كانفاس	$18 \frac{1}{8} \times 24$	1912	_____
11	امرأة تنزل السلم	مارسيل دوشامب	زيت على كانفاس	$2,11 \times 4,10$	1912	متحف فن فيلا دلفيا
12	أرتجالات	فاسيلي كاندنسكي	زيت على كانفاس	$30 \frac{3}{4} \times 93 \frac{3}{4}$	1913	المتحف الوطني بازل
13	رصيف والمحيط	بييت موندريان	زيت على كانفاس	108×85 سم	1915	متحف ريلكه في اوترلو
14	هيكاتور وأندروموج	جورجيو دي شيريكو	زيت على كانفاس	$35 \frac{3}{8} \times 23 \frac{5}{8}$	1917	_____
15	المزرعة	خوان ميرو	زيت على كانفاس	$7,4 \times 4 \frac{5}{8}$	1949	معرض القومي للفنون
16	شبح وجه وصحن فاكهه على الساحل	سلفادور دالي	زيت على كانفاس	$45 \times 57 \frac{1}{7}$ انج	1938	مجموعة سومنر- هارد فورد- امريكا

مشكلة البحث ، وأهميته والحاجة إليه : -

تناولت الدراسات النقدية التقليدية النص وفق وصاية المنظومة المعرفية ، بعيداً عن بنية النص وحيثياته. فكانت الدراسات هذه اسقاطات لمنهجيات ومعارف عديدة تاريخية، اجتماعية، نفسية، 000 الخ فأهتمت بذات الفنان ولمرجعياته الفكرية ، والأسس النفسية لعناصره الأبداعية ، وقرارات أنطباعية محضة.

ألا أن المناهج النقدية الحديثة. أخذت تنظر الى النص (المنجز الفني) لا كمرجع أنعكاسي لمنجز خارجي. ولكن كمجال يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقة مع المدلولات، ومقدرة هذه الاخبرة على توظيف، وصياغة الدوال (32ص5).

وهنا يتحول النص الفني الى حقل مستقل له عناصره الذاتية ووحداته الصغرى والكبرى. بواسطة تفكيك واع لبنية والبنيات المكونه له، ولالية إنتاج هذه البنيات في النص الفني حيثما ترصد الأدبية في النص الأدبي، ومن ثم تعيين سنن ونظام كل خطاب فني ،وبذلك سوف يتراجع الدرس النقدي الكلاسيكي الذي يحاول صياغة تقديم وتقويم النص الفني بواسطة مقولات ومعايير مستعارة من كل الحقول ألا من حقله (32ص5). وبذلك فقد أخذ المنهج النقدي (البنيوي) بالنسق الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويحاور العلوم بعضها ببعض ،لذلك توجهت توجهاً شمولياً يعالج العالم بما فيه الإنسان ، فلم تعد النظره الى الأشياء نظره جزئية تصل الى معرفة الكل من خلال الجزء، وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل ،ولا الكل هو مجرد مجموع أجزاء ، بل الأهم هو (العلاقة) التي تسود بين الأجزاء وتحدد النسق الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تتجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه (54ص33).

فالدراسة البنيوية أهتمت بالنسق نسق اللغة ، حيث أشار سوسير (أن علينا منذ البداية تماماً ، أن نضع كلتا قدمينا على أساس اللغة ونستخدم اللغة بوصفها معيار تجليات الكلام الأخرى كلها. ويعد نسق اللغة كلاً، أما الكلام الفردي فيعد جزءاً ،

ومن المعلوم أن الجزء لا يستطيع أحتواء جميع صفات نسق اللغة، (بينما يعد النسق خالصاً أذ أنه لا ينطوي على أي عنصر شخصي أو اجتماعي) (52ص36-37).

وهذا ما شجع الاتجاهات الفنية الى تأكيد ذاتها عبر ما يسمى بـ (النصية) أذ أعلنت تلك النصوص عن أنغلاقها حول ذاتها الفنية دون الأخذ بمقولات الماحول. مرسلة آليات تخص تركيبها، وماهيتها البنائية، وفق آليات تعتمد وتعول على (النسق) في إنتاج منظومة النص الفنية، لتجعل من النص بنية نسقية تتجادل مع بعضها في أبراز ماهية النص وتشكلاتها، فلهذه الطروحات كان لها الأثر البالغ في تحويل مسار الرؤية الفنية بما تسببت به نزعة الحداثة من خلخلة في بنية الوعي والمعرفة والقيم، أنعكس ذلك في الفن بوصفه صورة من صور المعرفة. وهذا أدى في بعض جوانبه الى خلخلة أنساق الفن. حيث نتج منها رد فعل أكتسحت المعايير النسقية السابقة، وقوضت بنية الشكل الفني الكلاسيكي من خلال زحزحة الأنساق البنائية الثابتة على واقع التشخيصية بأخضاع الشكل الى جملة من التحولات النسقية بتغيب كتلته وعمقه المنظوري الإيهامي، وأستخلاصه الى أنساق بنائية تتفاعل مع بعضها بموازاة المسطح التصويري فقد أظهر الفن الحديث بأغلب أدواره ومسمياته المتعددة التي أفصحت عن تفعيل سلطة الخطاب، والأبتعاد عن الصيغ المحاكاتية وموضوعتها في رفض الحسية المادية تدريجياً.

لقد أصبحت هناك جملة تحولات في أنساق الفن الحديث من خلال العديد من العوامل الفكرية، والفلسفية، والصناعية، والمنجز التكنولوجي. كان لها أثر كبير أنعكس على مسار الخطاب الفني الحديث، أذ أتخذ الطابع الفني العام لبنية الرسم الحديث النظر الى النص الفني بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته، وأن غايته كامنة فيه، وليس من خلال ارتباطاته بمتغيرات خارجية دخيلة عليه، وبالتالي أثرت على أنساق الفن وتحولاته، ولغرض كشف هذه التحولات في أنساق الفن الحديث تنشط لدينا مشكلة البحث القائمة: على طبيعة صيرورة التحولات النسقية في النص الرسومي الأوربي الحديث على وفق هذا التجادل تتحدد مشكلة البحث الحالي في محاولة تقويس الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث. عبر ترحيل المنظومة

المعرفية للاتجاه البنيوي بوصفه ممارسة فلسفية، الى النص الرسمي كخطاب بصري تصويري ذو منظومة: 1- جمالية 2- ودلالية 3- ومعرفية.

ووفقاً لما سبق ذكره تتجلى أهمية البحث من خلال:-

- 1- تأشير الأنساق الفنية، وتحديد توصيفاته ضمن الأطار الفلسفي والنقدي لمفهوم النسق كاشفة عن ماهية التحولات التزامنية في النسق الرسمي الحديث.
- 2- بيان آلية اشتغال الاتجاه البنيوي في النص الفني ودوره في أحداث التحولات البنائية والأسلوبية داخل بنية النص الرسمي.
- 3- الكشف الأبستمولوجي (المعرفي) لحقبة فنية وصياغتها الجمالية والفنية البنائية وفق تحولاتها النسقية .
- 4- يفيد هذا البحث المختصين بالدراسات النقدية والجمالية.

هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي:-

كشف الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث.

حدود البحث :-

يقتصر البحث الحالي على دراسة (الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث).
من خلال تحليل نماذج مصورة للنصوص الفنية ممثلة لحركات الرسم الحديث.

تحديد وتعريف المصطلحات :-

1- النسق :- Pattern

أ- التعريف اللغوي.

(1)- ورد تعريف النسق في معجم الرائد بأنه : نسق ، ينسق:نسقاً

1- ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء.

2- الخرز المنظم.

3- حروف النسق، حروف العطف(37ص1499).

(2)- في حين يعرف النسق أستناداً الى قاموس المورد بأنه:

1- مثال، أنموذج يحتذي به أو يحاكي

2- أنموذج للتفصيل (Adress Makers)

5- أ- خط ، رسم ، شكل مخطط

ب- نقش في سجادة أو قماش 000 ألخ.

ج- شكل ناشئ بالمصادفة أو عن ظاهرة طبيعية.

د- الأسلوب أو الشكل (في تأليف أدبي أو موسيقي) .

6- يقتدى ، ويتأسس بـ (يكيف على وفق أنموذج) .

7- أ- يصنع على وفق منوال كذا أو غرارهِ.

ب- يحاكي، يقلد.

8- يزين بالرسوم أو النقوش (26ص665) .

(3)- أما الموسوعة الأمريكية فقد ورد النسق فيها أستناداً الى :

أ- 1- صنع الشيء ، مبنى على تقليد (Imit ation)، أنموذج معين (Model)

أو تصميم (Desigh) ، أستنساخ (Copy) . (159ص1811).

ب- التعريف الاصطلاحي

نسق ، نظام/ منظومة، سرد، جهاز:-

1- جملة عناصر ، مادية أو غير مادية ، يتعلق ، بالتبادل، بعضها البعض، بحيث تشكل كلاً عضوياً ((النظام المدرسي)) . ((الجهاز العصبي)) . ((نسق المعادلات الثلاث)) . ((ستضاف إلى الوحدة السردية، التي تولد كل حركة من سابقتها الوحدة النسقية التي تجعل عدة حركات تصب في هدف واحد)).
(43ص1417).

2- نظام ينطوي على أستقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً . وتقترن كليته بانية علاقاته التي لاقيمة للاجزاء خارجها ، ولكل أثر أبداعى نسق يميزه عن أثر أبداعى آخر
(81 ص 187) .

ج - التعريف الإجرائي :-

النسق:- نظام من العلاقات قائم بين عناصر الوحدات التي تشكلها بنية النص. من حيث فاعليته وشموليته وما ينتج عنه من خاصية بنائية قائمة بذاتها .

2- التحول : - mutation

أ-التعريف اللغوي.

(1) - عرفه الرازي بأنه:

التنقل من موضع الى موضع.(51ص163).

(2) - عرفه ابن منظور بأنه:

تحول عن الشيء زال عنه الى غيره، يحول مثل تحول من موضع الى موضع. حال الى مكان آخر، أي تحول ، وحال الشيء نفسه يحول حولاً. بمعنيين يكون تغيراً، ويكون تحولاً (7ص432).

ب- التعريف الاصطلاحي.

(1)- عرفه صليباً بأنه:

التحول تغيير يلحق الاشخاص أو الاشياء. وهو قسمان تحول في الجوهر وتحول في الأعراض . فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، والتحول في الأعراض تغير في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي) ، أو في الكيف (كتسخين الماء)، أو في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى آخر) (72ص259).

(2)- وعرفه معلوف بأنه:

تحول. قوله: أزاله . نقله من موضع الى موضع آخر . تحول الرجل: انتقل من مكان الى اخر، وتحول عنه: انصرف عنه الى غيره (119ص398).

(3)- وعرفه الماركسيون بأنه:

هو أحد القوانين الرئيسية للجدل، وهذا القانون الموضعي الكلي يقرر ان التغيرات الكمية تؤدي بالضرورة الى تغيرات كيفية، والى تحول من كيف قديم الى كيف جديد (55ص117).

3- التعريف إجرائياً :-

تغيير في العلاقات النسقية لبنية النص وصولاً الى نسق نصي مترشحاً من ماهية تلك العلاقات .

مفهوم النسق :-

ينطوي النسق على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر ، ومنها يتحدد كل تغيير يُعدّ تعدداً وتنوعاً في التشكل . وعليه فان عناصر التشكل هي (النسق- السياق- البنية - العلاقات) . اذ أن النسق (system) هو " نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، يشكل كلاً موحداً ، وتقترب كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها " . وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية) . ويمكن القول إجمالاً- ان الاهتمام بمفهوم (النسق) راجع الى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي من مفهوم (الذات) او (الوعي الفردي) ، من حيث هما مصدران للمعنى ، الى التركيز على انظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها (الذات) عن المركز ، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي اليه ، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائله أو أدواته.)) (101ص291) . لذا فان مفهوم النسق ينطوي على مستوى معين من مفهوم النظام ، وفي الوقت نفسه ينطوي على مفهوم العلاقات بين الاجزاء وقيمها ويقود ذلك الى مفهوم البنية (structure) ، وهي : ((نسق من العلاقات الباطنه) المدركه وفقا لمبدأ الاولية المطلقة لكل على الاجزاء) والذي له قوانينه الخاصة ، من حيث هو نسق يتصف بالوحده الداخليه والانتظام الذاتي ، على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات الى تغيير النسق نفسه) (101ص289). كما ينطوي مفهوم البنية على ((فكرة الانتظام الذاتي ، والقوانين ، وعلى مفهوم الترتيب و (التراتب) stratic tion (101،ص289) الذي يتجذر مع مفهوم السياق (ontext) (70،ص255) والذي يؤشر في احدى مستويات معناه الى التجاور والتتابع .

فأن كلمة (النسق) هي وحدها تبرر القول ((بأن لها) بنيات) على اعتبار ان كلمة بنية هنا مرادفة لكلمة نسق).

أما العلاقات ، فهي الكيفيه الفعاله التي تتشابه مع كل العناصر التي تؤسس (النسق) ، وتتنوع هذه العلاقات بين علاقات التابع ، والترابط syntagmatic dig mitcbelations (101،ص290) وضمن هذا المفهوم، فان (النسق) الذي يتضمن

علاقات الترتيب فيه لابد أن يفعلها قانون ما ، او منهج ، والتساؤل هنا يكون ، هل هذا المنهج أو القانون طبيعي ؟ ! أي هل هو مستمد من الطبيعة ؟ ام هو نموذج حضاري ؟ بمعنى أنه مقترح معرفي تراكمي للحضارة الانسانية يكون فاعلا على وفق قواعد تكون سارية بوصفها عرفا 0 أن الترتيب أو التنظيم يستندان الى قانون علاقتهما التي تعد مواقع التماسق والتجانس ، والانسجام ، والشمول فيهما ، معايير وسننا تتحرك ضمن مناهج حضارية تاريخية ، بمعنى ثقافية فاعلة في زمن حضاري معين ، أي أن ((كل من الترتيب والتنظيم يرتبطان بحاله وضع الاشياء بموقعها الصحيح ، وفقا الى فكرة معينة بأسلوب منهجي وموضوعي منظم 0000ويرتبط بمجموعه من النظم (systems) (167،ص806) وأذا بحثنا في النسق من خلال وجوده بنظم بايولوجية وبيئية ، وكونه ((صيغة من العلاقات الثابتة بين الظواهر الطبيعية))(80 ص9) أو بحثنا فيه على أنه نمذجة مؤسسه بأرادة التشكل في الحضاره الانسانية ، أي أنه : ((وضع الاشياء أو الافكار على صورة مرتبة))(132 ص201) 0

فمن خلال هذين المفهومين يوجد رابط مشترك وهي الصيغ التي يأتي بها النسق ،كونها :

أولا : صيغ تعبر عن حالة التجانس في الموجودات (harmony) سواء أكانت تلك الموجودات في الكون أم الطبيعة أم ناتج صنع الاشياء وتدرك هذه الحالة من خلال الاحساس بطبيعة تلك الموجودات 0

ثانيا : صيغ تعبر عن حالة الترتيب (gemen arrqh) لمجموعة من العناصر ضمن تكوين معين وفقا لمتطلبات معينة 0

ثالثا : حاله من البناء المعين للعناصر (organization) على وفق أسس معينة ينتظم فيها الجزء مع الكل) (51 ص 636)

فإذا كان النسق يقترن ،مفهوما ، وعلى صعيد التتابع ، بالترتيب 0فإن الاخير هو المبدأ المعبر عن النسق بشكل مباشر ،جاعلا موقع الاشياء متناسقا ضمن التكوين والمظهر الذي يعكسه ،لان صياغة الاشكال ووضعها في مكانها المناسب يدل على اشتغال النسق بما يضبط خصائص العمل ، منهجاً وبناءً فنياً (167 ص806) 0

فالغن يقع في نقطة ما ضمن اشكاليه* التحول ، عبر تنوع الانساق ذاتها فالانساق المتشكلة داخل الخطاب الفني لها سمة المرونة الى درجة لا تسمح بثباتها ، ألا أن خواص بنيتها تبقى محافظة على كيانها الخاص ، عبر الانتقال ، والتحول. أذ أن العلاقات السياقية تتمسك بالانساق من خلال ربط الاجزاء بعضها مع البعض الآخر على وفق فكره ما.

* اشكالية (Problematics) مصطلح أشاع لوي(أل التوسير) يشير الى العناصر البانية في مجال أيديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي ، على نحو يتكشف عن أطار داخلي لبنية توحد كل العناصر ينظر(101 ص284).

البنية (ودلالاتها)

في الستينات من القرن العشرين برز توجه واضح للنظريات اللغوية وظهرت محاولات لربط الادب والفن باللغة حيث اعتبرتهما كنتاج للقوانين والانظمه اللغوية ، فالتوجهات الحداثوية ركزت على استثمار هذا المنهج في عمليات الخلق والبناء ، فالبنائية عرفت بكونها منهجا تحليليا ابداعيا 0

فالبنوييه كما تشير طروحات باحثيها هي ((طريقه للتفكير بالعالم المعني عموما لادراك البنى ووصفها (137 ص14)0 ولهذا فهي تنطلق من الكل الذي هو العام الى الجزء الذي هو البنية ثم العناصر التي تشكل هذه البنية ، ثم شبكة العلاقات المتكونة من هذه العناصر ، فهذه العلاقات هي نقطة ارتكاز التفكير البنيوي 0 ويشير (هوكرز) الى هذه الفكرة بقوله: ((العالم مؤلف من علاقات اكثر مما هو اشياء))(137ص14-15).

أن الذي يشجع على توظيف هذا النوع من الحقول المعرفيه كونه منهجا مرنا يستوعب الخطاب التشكيلي ويمنح دلالتها المتعددة فرصة الظهور فضلا عن الجانب النقدي والشكل الذي يسمح لنا نمذجة البنية والسيطرة على نسقها الكلي ، انطلاقا من أن البنيوييه اهتمت بالبنيات (والنسق) كما أنها في ((دراستها لاشكال القص ، الأساطير ، أو الموضوعات الثقافية الأخرى – تبحث عن بنية للتعارضات أو الالفاظ الايجابية التي يمكن أن تكون مشتركة في كل أنواع القص أو مشتركة في كل الاساطير)) (120 ص77). (البنية) كمفردة اصطلاحية مشتقة في اللغات الاوربية من المفردة اللاتينية الاصل (strueye) وتعني البناء أو التطور التي يقام بها مبنى معين ثم تطور الامر وامتد مفهوم هذه المفردة ليشمل ((وضع الاجزاء في مبنى ما)) من وجهة نظر معمارية وبما يؤدي اليه من جمال تشكيلي وقد استخدمت هذه الكلمه من قبل فن المعمار كما تشير المعاجم الاوربية منذ منتصف القرن السابع عشر بيد أن استخدامها في المجال النقدي كمفهوم بالمعنى المعروف (البنائية) أو (البنيوية) لم يتم الا في بدايات القرن العشرين (60 ص5)

اما في اللغة العربية فأن معنى(البنية) لم يخرج عن اطار استخدامها في الدلالة على التشييد والبناء والتركيب ،فقد تداول القرآن الكريم على سبيل المثال ، هذه المفردة بهذا المعنى لاكثر من (20) مرة بصيغة الفعل (بنى)أو ما عرف من اشتقاقات لهذا الفعل من قبيل (البناء ، المبنى ، البنيان) بيد أن مفردة (البنية) لم ترد في القرآن الكريم ولا في النصوص القديمة ، وقد تصور اللغويون العرب مفردة (البنية) على أنها (الهيكـل) الثابت للشئ فتحدث النحاة عن البناء مقابل الاعراب ، كما تصوره على أنه التركيب والصياغة ومن هذا الاطار جاءت تسمياتهم لما هو معروف في اللغة العربية بـ (المبنى للمعلوم والمبنى للمجهول000(93 ص175) وفي اللغات الاوربية فان الاستخدام القديم للمفردة (بنية) يتميز بشكل واضح فقد كانت اول الامر تدل على الشكل الذي يشيد به معنى ما ثم اتسعت لتشمل الطريقه التي تتكيف بها الاجزاء لتكون كلاً ما سواء أكان شيئاً ما أم قولاً يقع في اطار اللغة ،بيد ان معنى (التضامن) كما تشير المعاجم الاور بيه القديمة موجودة ضمنها في المفردة (بنية) لان البناء فيها – اذا لم يكن هناك تضامن بين أجزائه ، وعلى ذلك فأن (البنية) هي مايكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما. فضلاً عن عناصر وعلاقات قائمة بينهما ، ووصفها والنسق الذي يتخذه ، ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الاساسية والثانوية، واضعاً في نظر الاعتبار أن العلاقات الاساسية أو الجوهرية هي التي تكون البنية التي تعد الشئ أو التصميم الذي طبقاً له قد اقيم ذلك الذي بالامكان اكتشافه في اشياء اخرى شبيهه والملاحظ أن فكرة (المقارنة) موجودة بشكل أو بآخر منذ البداية للتعرف على البنية لانها تتيح الفرصة لمقارنة الاشياء المتعددة في الواقع وتعد هذه الفكرة هي نفسها التي جعلته يتحول فيما بعد الى منهج خاص (24ص2-5) 0

فالتعريفات التي وضعت لماهية البنية عديدة على الرغم من أنها تتشابه الى حد بعيد من حيث الطرح فجميعهم يرجعون اشتقاقها الى أصل واحد هو المفردة أو النص اللاتيني (struers) أو (struer) ، وهناك (تعريفات لما يبدو أن جميع من كتب في هذا المجال قد اشتق أو نحت (البنية) وكذلك (البنائية) أو (البنوية) تعريفات بأستناد اليها معاً أو الى أحدهما بشكل مباشر ، الأول يراها (كل مكون من ظواهر

متماسكة يتوقف كل منها على الاخرى ولا يمكن أن يكون هذا الكل على ما هو عليه إلا بفضل علاقته بالظواهر الأخرى (00 وهذا التعريف هو الأقرب من حيث المعنى الى (البنية) من البنائية كمنهج خاص في النقد ، أما الثاني فإنه يراها طريقة، إشارة، بناء ، أو هي تناسق أقسام البناء من حيث التقنية المعمارية والمجال التشكيلي وهي ظاهرة فكرية حضارية تجمع بين عنصري التحليل والتأليف أو التركيب ، التحليل القائم على أستخراج عناصر مختلفة من مجموعات مختلفة قائمة أو التأليف القائم على تكوين مجموعة جديدة من هذه العناصر اللا متجانسة بحيث لا يعود أي من هذه العناصر الى وظيفته الأصلية (88ص85) .

فالبنائية عرفت بكونها منهجاً تحليلياً ابداعياً أرتبط بشكل أساسي (بتقنية) هي إعادة بناء الشئ لأبراز وظائفه من خلال عمليتين أساسيتين هما :
الأقتطاع : أقتطاع الأجزاء الدالة للشئ للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل .

التركيب : تركيب الأجزاء المقتطعة بعد أكتشاف قوانين حركتها في كل عضو وتحليل القواعد المتصلة بأحياءاتها وأنظمتها المختلفة (93 ص 206) .

فالبنائي يتناول الواقع يفككه ويحلله كمرحلة أولية ثم يركبه مرة أخرى من خلال هذه العملية ينتج لنا شئ جديد ، فالعملية البنائية ((وصفت بكونها حل الشئ لأكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفوارق القائمة بينهما الى معناها ، ثم تركيبية مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التي توضح لنا أن أي تعديل في الجزء يؤدي الى تعديل في الكل)) (93 ص54).

لقد ركز مختصون في مجال النقد البنيوي جهوداً كبيرة لأظهار المحصلة النهائية لهذا المنهج النقدي الذي إتخذ من النص بداية له ونهاية، إذ أن (النص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككل خطي مستقيم، في ضوء الأشارات المتصاعدة خارج النص، التي تدخل في النص ليقوم لها الشاعر سياقات تشبكها في علاقات لم تكن لها في الخارج، مما يجعلها أمام دلالة تنشأ داخل ولا تستند الى براهين خارجية) (87 ص 37).

إذ أن هذا النص بوصفه بنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لادراكها اللجوء الى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها مثلما يشير الى ذلك (بياجيه) الذي أغنى الطروحات البنيوية كمفاهيم وليس على مستوى التطبيق النقدي الذي جعل منه (رولان بارت ، بول ريكور و جوليا كريستفا) منهجاً نقدياً علمياً لتسد المناهج النقدية.

وقد أكد هذا المنهج على القارئ الممتاز أو النموذجي الذي يعد رديفاً للنص الابداعي بعدما أهملته المناهج التقليدية ماقبل البنيوية (ويرون في القارئ أداة للتحليل ووسيلة لإعادة قراءة النص ، ذلك لأن القارئ الممتاز قادر بخبرته على النفاذ في النص والنقاط المواضيع التي تتكشف عن أهمية خاصة بالنسبة الى المعرفة المحددة التي يملكها هذا القارئ) (101 ص49).

وأكد النقد البنائي على مبدأ يسمى (أدبية الأدب) ودراسة الأعمال لذاتها وعزلها عن منتجها أو خالقها ، وهي الطروحة الأهم في هذا النوع من النقد ، إذ أعلن رواد هذا المنهج (موت المؤلف) وهوليس موتاً نهائياً بل إنقطاعه عن النص باعتبار ذلك النص منجزاً متحققاً تحرر من تبعية المؤلف وأصبح بيد القارئ الذي يعيد قراءته في ضوء مرجعياته الثقافية والاجتماعية من خلال قوانين المنهج النقدي ذاته وآليات اشتغاله.

ويقدم النقد البنيوي على طابع التحليل لا التقسيم، إذ أن قراءة العمل والتمعن فيه تكمن من أكتشاف أبنية العمل الفني وأنساقه الفاعلة داخل بنية النص وهناك بعض السمات التي أنسم بها المنهج البنيوي (1 ص118).

- 1- إتصافه بالجدية والحركة.
- 2- أستبعاد أي حكم تقييمي لأنه ليس من مهامه.
- 3- أستقلالية العمل الفني بذاته، وان أجزاءه قائمة بذاتها ودالة عليه.
- 4- يلجأ الناقد الى عزل العمل الفني وتجاهل حركيته في الزمن وأعتبره تشكيلاً من الأنساق المتعارضة في الوقت ذاته.
- 5- إعادة خلق النص إنطلاقاً من النص نفسه دون الأستعانة بالواقع المادي أو النفسي.

حيث كان النقد البنائي يصر على مبدأ أدبية الأدب، طبقاً لنظرية الأنشاق ودراسة الأعمال في نفسها وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذي كان يربطها به من جانب وأغفال السياق الاجتماعي والتاريخي من جانب آخر. (93 ص 332) .

فالتحليل البنيوي هو تحليل لا يتوقف عند حد الوصف والرصد الأحصائي لخصائص النص اللغوي وإنما هو تحليل نقدي يتحرك على أربعة منطلقات يشرحها (ليتش) كالآتي:

- 1- تسعى البنيوية الى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.
 - 2- تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة.
 - 3- تركز البنيوية دائماً على الأنظمة.
 - 4- تسعى الى اقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج او الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد .
- وهذه المنطلقات الأربعة التي يخصصها (ليتش) للتركيز ، تعين على تقبل البنيوية كنهج نقدي ذي فعالية بناءة في أبتكار (نظرية شاعرية)، تساعد على تذوق النص الفني تذوقاً مبنياً على تصور نظري نقدي يدعم أحكام القارئ ذي الذوق المدرب(86 ص40-41).

خصائص المنهج البنائي :-

للمنهج البنائي خصائص عديدة لابد من دراستها وألالمام بها فأهم هذه الخصائص للمذهب أو المنهج هي مايتي :

1. المنهج البنائي تحليل شمولي :

تتمثل البنائية في البحث في العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم ، مما يجعل من الممكن ادراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة ، وهذا يتضمن فكرتين : الاولى هي الشمول (الكلية) والثانية هي العلاقة (المتبادلة) ، فالمنهج البنيوي قائم أساساً على التحليل فضلاً عن الشمول0 فالتحليل كما هو معروف تحليل الظاهرة الى عناصرها، والشمول يعني النظر الى كل جزء في الظاهرة من

خلال علاقته بالمجموع (93 ص 195) فلا يمكن فهم اي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام. (وأن البنية تظل قائمة حتى بعد ادخال تعديلات على بعض عناصرها) (19 ص 154).

2. يعتمد على القيم الخلفية (الاختلافية) :

أن المنهج البنيوي يقوم بالاساس على ضرورة مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها لا بالرغم من اختلافها ولكن يفضل هذا الاختلاف نفسه 0 وبذلك فإن هذا المنهج (البنائي) يقترب من علم الأنثروبولوجيا 0 وعموماً فالمنهج البنائي يتمثل أولاً في الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة ومعرفة العلاقة فيما بينها ، كما يتمثل ثانياً في تنظيمها حول محور دلالي دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف (93 ص 196-197)

3- يقتصر على التحليل المنبثق :

أن التحليل المنبثق يقتضي الاستبعاد المنهجي لجميع وجهات النظر المختلفة المسبقة التي تتعلق باللغة في إطار طروحات (سوسير) عنها وإنما يقتصر على القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح من نظمها من مقابلات وتدايعات وتجانس أو تنافر ، ويبدو أن قاعدة الانبثاق تقتضي أن يتركز التحليل على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها وأن يتركز لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظروف الإنسانية (93 ص 198-199)

4 - يتخذ قاعدة مناسبة :-

تعني القاعدة المناسبة وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع ، وبإمكان تقبل جميع الأوصاف على شرط أن تكون متماسكة مبنية على وجهة نظر محددة ، ولا يلبي الباحث أن يتخذ وجهة النظر هذه أن يحتفظ ببعض الخصائص التي تعد مناسبة متلائمة وي طرح ماعداها 0 ففي علم اللغة يقوم عالم اللغة بعزل العناصر التي تسهم مباشرة في عمليات التوصيل ويفصلها عن غيرها من الحقائق الصوتية والعضوية (93 ص 199-200) 0

5- يمتد عمقاً لاعرضاً :-

أن البحث البنائي كما يؤكد (ليفي شتراوس) أبو البنيوية يصبح عبثياً إن لم يأخذ في نظر الاعتبار هذا المنهج ، لأن دراسة حالات كثيرة بشكل سطحي لا تؤدي الى أية نتائج ذات قيمة ، وعلى العكس من ذلك فإن دراسة حالات قليلة بتحليل عميق يفضي الى الكشف عن (ميكانيزم) الواقع 0 والمنهج البنائي يعتمد على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء (93 ص 201-202) 0

6- أنه يختلف عن المنهج الشكلي :-

أن المنهج البنائي يختلف عن المنهج الشكلي للمدرسة الشكلية الروسية اختلافاً جوهرياً كما يؤكد (شتراوس) فهو يرفض مقابلة المحدود الواقعي بالمجرد النظري 0 ويفكر بالتالي أعضاء طابع ممتاز على هذه المرتبة الثابتة ، فالشكل يتحدد بالتقابل مع المادة الغريبة عنه ، أما البنية فلها مضمون مختلف 0 أنها هي المحتوى نفسه وقد تم ألتقاطه في تنظيم منطقي على أساس أنه من خواص الواقع ، لذلك فإن موقف الشكلية التقليدية يؤكد ثنائية الشكل والمضمون 0 ويحددهما طبقاً لخصائص متقابلة (135 ص 160). وهذا الخلط بين البنائية والشكلية جعل العديد من النقاد يعدون البنيوية بوصفها منهج يتعامل مع النص كما لو أنه شيء مستقل مقطوع عن موضوعه وعن موضوع القراءة (130 ص 85). أما البنائية فترفض هذه الثنائية ، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويحققان الغاية نفسها في التحليل ، إذ أن المضمون يكتسب واقعه في البنية وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها (93 ص 202-203) 0

مرجعيات البنية :-

يقتضي الحديث عن المنهج البنيوي، التوجه الى إستلهام الطروحات الفلسفية والفكرية والتي أنتجت مساحة واسعة من الرهانات المعرفية ، والسياسية من أجل إيجاد البدائل المناسبة لمستقبل ثقافة العالم الجديد ، وكذلك الانتقال من واقع يتصف بالدمار وتفكيك الأسس ، الى واقع أفضل يحاول الوقوف على أرضية صلبة ، لتخطي الأخطاء ، ويصنع أسساً جديدة لقوانين تصلح لإدارة سياسات مستقبلية 0 وبذلك سيتم الحديث عن المرحلة المتسلسلة لتحولات الصراع في المقولات الفلسفية، والداخلية في إطار فلسفة البنية ، من خلال المحاور الآتية :-

—أرسطو

لم تكن البنيوية وليدة حالة طارئة بل لها أمتدادات عميقة نسبياً في تاريخ الفكر الإنساني ، قد يمتد الى طروحات أرسطو (384- 322 ق0م) الذي خالف أستاذه في نظرية المثل حيث هبط بها من العالم العلوي المتسامي الى العالم الواقعي ، فقد أنكر عالم المثل ليؤكد (أن مثال الجمال ليس في ذلك العالم ، وانما هو في عالم الحواس ، أذ منح الجمال صيغة موضوعية ، فمثال الجمال لا يخرج عن نطاق الإنسان ، بمعنى أن يكون أنتاجه باطناً في العقل البشري ، ليس له موضوع نبحت عنه خارج أنفسنا ، حتى المثال ذاته فإنه يكون موجوداً في الإنسان) (74 ص60) أي أنه حاول أن يوقف بين الإنسان والطبيعة والجمع بينهما في مبدأ المحاكاة التي سعى اليه ، وان مثاليته موجودة في العالم المادي الموضوعي المتصل بمبدأ محاكاة الجوهر 0 المعرفة لدى ارسطو ارتقائية من الحس الى العقل الفعال ، او تحول من القوة الى الفعل 0 ولا علم إلا في الكليات 0 وهذه مقاربة للبنيوية 0 وبهذا فان نهج ارسطو الطبيعي على اسس وقواعد المنطق الصوري في الانتقال من العام الى الخاص ، الاستقراء* عند ارسطو يختلف عن الاستقراء التجريبي ، حيث نجده في مفهومه للاستقراء التام

* الاستقراء : Induction

يتجاوز الظواهر بغية الوصول الى المبادئ، بعكس النظرية التجريبية الوسيطة التي اخذت تخضع المبادئ للظواهر⁰ والعلم بالطبيعة حسب النهج الأرسطي هو علم غائي يقوم على العلل الكلية والمبادئ الاولى ، والتقدم من العام الى الخاص ، من الكليات الى الجزئيات ، ومن الاجناس الى الافراد (95 ص237- 238)

وأن الجمال يمكن أن نتحسسه من خلال المغايرة واضفاء صورة جديدة على صورته المألوفة في ضوء القوانين أو القيم الجمالية المتحققة في الصور الجديدة بسبب وعي الفنان وتدخله في تأسيس النسق الجمالي للأشكال (فنسق الفن لديه ليس من النسخ الطبيعية ، وليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة جوهرية منقحة تقوم على تبديل الواقع) (138 ص34)0 ولكن هذه المحاكاة لاتعنى بسرد وتمثيل التفاصيل الجزئية وانما تقدم رؤيا خيالية شمولية تحيط بالجزئيات ومن ثم تسمو بها الى الكليات لتمجد قيم الخير السامية في متخيل يسعى الإنسان الى تجسيده جمالياً كمدر ك للعيان⁰

ولكل أنسان محركان محرك مفارق الله بواسطة العقل الفعال والعقل المزاوول وهو العقل المنفعل**¹ فذكر أرسطو : أن كل شئ يخرج من القوة الى الفعل فواجب أن

الحكم الكلي بما يوجد في جزئياته جميعاً وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب اليه أرسطو وحده وسماه (الايلاجوجيا) او الحكم على الكلي بما يوجد في بعض اجزائه وهو الاستقراء القائم على التعميم ، أنظر (55 ص25) و (114 ص 12).

**يميز أرسطو (بين العقل الفاعل والعقل المنفعل. فالاول ليس واحداً في جميع الافراد ولا يولد معنا لكنه يجئ من عالم علوي ،وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة ويتيح للعقل المنفعل ان يتحد بها . وان ماهيته فعل ، وهذا العقل الفاعل اشرف دائماً من المنفعل ، ومنه العقل القدسي وهو شديد الاتصال به الا انه أرفع منه ولا يشترك فيه جميع الناس وينتمي الى نوع آخر من الوجود لايمكن ان يتصل بالجسم لان صورته خالصة وهو – أي القدسي – خالد وغير قابل للفساد ... اما العقل المنفعل ، فهو الذي يتعقل ويتأثر بكل انواع المؤثرات الاتية من العالم الخارجي. فهو اساسا – نوع من الهيولي او القوة التي تحمل صور الاشياء . لذا فإن اتصاله بالاشياء والجسم يظلم طبيعته 0 ويذهب بعض الشراح، أن هذا العقل المقصود به المخيلة . وارسطو يقول عن التخيل انه نوع من التعقل ... ان العقلين الفاعل والمنفصل مفارقان وروحانيان . للمزيد أنظر (90 ص244).

يكون الفاعل لهذه المعرفة عقل بالفعل (عقل فعال) وهذا بعينه يعطي المبادئ الكلية في الامور النظرية 000 وكذلك أن العقول المفارقة الفعالة تعقل الطبائع الكلية وكانت أنما تعطي ما من جوهرها لم يكن لها أن تعطي معنى شخصياً أصلاً إذ ليس في طبائعها أدراك ذلك المعنى الجزئي وأنما تشخص تلك الصورة الكلية في الهيولي* (69ص223-224) 0 بمعنى أن العقل الفعال مسؤول عن أستخلاص الكليات وليس الجزئيات لانه لايعرف سوى الكليات فلا علم له بالجزئيات فبعد أن ينفعل مع المادة ليعقلها يقوم العقل الفعال بتجريد الماهية من المادة لما له من قدرة فطرية على التجريد وذلك لا يتم الا من خلال التحليل والتركيب ، فالادراك يتم بالتحليل واستعادة الصورة الخيالية فيتم بالتركيب ونظراً لأن أرسطو نظر الى الإنسان بوصفه جوهرأً واحداً تتحد فيه المادة والصورة اتحاداً جوهرياً فالجسد ما هو ألا المادة والصورة، ماهي ألا النفس والنفس هي التي تعطي المادة معنا خارجياً (10 ص158-159) 0 فالمادة لم تتخذ شكلاً الا بفعل النفس الجوهر 0 وبذلك فإن (هذه الوحدة تضم ثنائية في داخلها بين العقل الفعال وبين ، العقل المنفعل لهذا قسم هذه القوى الى جسمانية وروحانية ،فالبصر هو قوة جسمانية والحس المشترك روحاني والقوة المتخيلة هي أتم روحانية والمميزة والقوة الذاكرة أكثر روحانية (73ص211) 0

فقد كان منهجه الفلسفي قائماً على الأيمان بثنائية المادة والصورة التي تسبق كل تغيير ، فهما أزليان لايمكن لواحد منهما أن يوجد في الكيان الطبيعي ما لم يوجد الآخر 0 وهما يتلازمان ويتحدان بعضهما البعض 0 فمجموعة الكائنات قبل أن تتشكل وتتنوع بالصورة ،كان لها وجود (بالقوة) فاذا شكلتها الصورة ونعتتها أصبحت موجودة بالفعل 000 فجعل ارسطو الشأن الاول للمادة واسندها بالصورة (121ص96) 0

* الهيولي: prime matter :

أو المادة الاولى ، لفظ يوناني بمعنى الأصل والمادة 0 والأصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الأتصال والأنفصال محل للصورتين الجسمية والنوعية 0(ينظر، 140،ص248).

وبهذا فان ارسطو لا يوجه الفنان أن يدرك الجمال الطبيعي على أساس من الإدراك الحسي المحض الذي يفترض تقبل المرئيات كما هي ، بل أنه يفترض تقصي الكليات بتوجه الفكر الذي يكون الصور بوصفها ماهيات لا تتطابق مع الاشياء⁰

أنطلاقاً من النظرة الكلية التي يرمى اليها ارسطو ، فإن الاشياء لكي تكون جميلة يقتضى أن تتضمن أجزاء عدة ، أو مفردات كثيرة ، وأن الجزء وحده أو المفردة وحدها تكتسب جمالاً من علاقتها بما قبلها وما بعدها⁰ فلا جمال للجزء منفصلاً ، بمعنى عام أن الجميل أو الصورة الجميلة بنية حسية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها ، وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي في الواقع نتيجة لتلك العلاقات (8ص123)⁰

أن توجيه الفكر للفن وما يسفر عنه من تحويرات للمرئيات⁰ أذ يستقرئ ارسطو من هذا التحوير وضع معايير جمالية للفن تكمن في التناسق والوضوح والتغيير ، واضعاً شروطه الثلاثة للابداع الجمالي وهي الوحدة ، الترتيب ، النسبة ، فعلى الاثر الجمالي أن يكون واحداً متكاملاً مكتفياً بذاته بدون عناصر غريبة وأن يكون له الاطار والحدود التي تجعله كلاً غير مجزأً وغير غريب علينا ماكان لمبدأ الوحدة هذه ، فالجمالية الارسطية عقلية قياسية شديدة الدقة⁰ وبذلك يقول ارسطو : (لايمكن لكائن أو شئ مؤلف من اجزاء عدة ، ان يكون جميلاً ألا بقدر ماتكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما، ومتمتعة بحجم لا اعتباطي ، لان الجمال لا يستقيم الا بالنسق والمقدار) (136ص41)⁰ ففي فكرة الأنسجام عند ارسطو هي أساس فكرة الوحدة التي أعتمدها الفلاسفة الأغريق والذين أرادوا تفسير الكون أو النسق الداخلي للشيء من زاوية مادته البنائية بارجاعه الى وحدة هي بسبب النسق الترتيب والاتساق والتي أخذها الفنان الأغريقي أساساً لكل ماهو جميل (89ص73).

- لايبنتز

يعد لايبنتز* أول من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية ذلك المبدأ الذي يؤكد بأن كل شئ سبباً معقولاً الذي أدى الى جعل الإنسان يجوب العالم ويبحث عن أسباب معقولة يميزها عن الاسباب غير المعقولة حتى أنفتحت أمامه أبواب العلم الحديث (71ص13)0

وقد حاول أن يفسر وجود الانسان في العالم وعلاقة الفرد بغيره واكتشاف العلاقة التي تربط الفرد والوجود من خلال نظريته المعروفة عن (المونادات)** أو المونادولوجيا ، بوصفها ذرات أو أجزاء تمثل الاشياء المادية التي تراها ظواهر حقيقية في الزمان والمكان ، وهي ليست خداعاً للحواس 0 واصبح الوجود لدى لايبنتز (مجموعة من الاجسام الكثيرة والمتنوعة 0 يتكون كل منها من جواهر روحية مفردة هي المونادات التي يتم من خلالها تجمعها او تنافرها تحديد ماهية وحقيقة هذه الاجسام وكل تغيير يطرأ على المونادات هو تغيير داخلي بقوة روحية يدفعها تلقائياً للتأثير في

* لايبنتز ، جوتفريد ويلهام (-1716)

فيلسوف ورياضي ومستشار سياسي ألماني ، كتب عن المجموعات والأعداد والأصوات ، وأشهر بنظريته عن المونادات ، القائلة بانتظام كل شيء في الوجود بوصفه وحدة جزئية تنتظم في سياق وحدات اكبر هي المونادات القائمة في نظام كوني منسق ، وقد قدّم هذا الطرح لعلماء اللغة فتحاً كبيراً من خلال دراسة الأنظمة اللغوية بوصفها وحدات جزئية تنتظم في سياق وحدات كلية .

** المونادات :- يرى لايبنتز أن الحقائق الاساسية في الوجود ليست سوى مراكز للقوى ذات طبيعة روحية، وقد أطلق على هذه المراكز الروحية التي تمثل الحقائق النهائية في وجود أسم (المونادات) ويقصد بها عناصر الاشياء أو الذرات 0 وهي جواهر بسيطة وغير ممتدة وغير مؤلمة من أجزاء مركبة ، وأن الله يمثل الذرة الروحية العظمى وكل موناد ينزع الى ان يدرك بوضوح وتميز ، وحصوله اعلى درجة من الادراك يكون عن طريق اللذة 0 والمونادات على ثلاثة أنواع الاولى – أقلها مرتبة يسميها الانتليجيا(entelchy) وهي لاتشعر بالادراك ولا تتعقلها ، والثانية فيسميها (النفس soul) وهي تشعر بادراكاتها ولكنها لاتتعقلها، أما الثالثة فيطلق عليها (النفس العاقلة) (ratioual sou) أو الروح sbririt وهي تشعر بادراكاتها وتتعقلها في الوقت نفسه ينظر0(5 ص 202)0

غيرها) (111ص37)0 فهو يرى أن ليس هناك نسق واحد شامل للكون الأمر الذي دعا الى اقامة فلسفة 0 (المونادات) على التعددية فهو يرى العالم واقع بين لامتناهيين (لامتناهي في الصغر) و(لامتناهي في الكبير) وان كل شئ في الوجود لابد أن يتألف من المونادات 0(79ص167)0

يعتقد لايبنتز أن العالم والطبيعة في حالة تجدد ونمو دائم أزلي فهو يرى أن لاشئ يموت ويفنى لان الأشياء تحيا في الحياة وتطور أي في حالة صيرورة أي حركة دائمة أزلية ، كما أن الطبيعة لا تتطوي ألا على ما هو حساس وحسي وأن كل ذرة في المادة هي مجال العالم من مخلوقات تفنى وتتحرك دائماً لان أرواحنا خلقت مع العالم وهي أزلية أبدية لا تموت (74ص95)0

أن النسق الفلسفي لـ (لايبنتز) يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي الامر الذي جعل مذهب الجمالي مرتبطاً عن كثب بافكاره عن (سبق التوافق) و(فكرة الانسجام الأزلي) بين المونادات الروحية المتميزة وبين شعورنا الباطن بحيوية متدفقة اخاذة ، فالعالم عند(لايبنتز) هو الأفضل وقد عرض عن المونادولوجية (monod ology) فكرة (حيويةالمادة) أذ رأى أن كل مادة هي (مرأة) حية ودائمة للكون كالمدينة التي ترى من زوايا عدة مختلفة الامر الذي يجعلها متعددة الواجهات لكنها تحتفظ في الوقت نفسه بوحدها ، وهذه هي الوسيلة لاكساب العديد من الاختلافات نظاماً ما وبذلك تكون وسيلة للوصول الى أكبر قدر من الكمال (74ص101-102)0

ويرى (لايبنتز) أن العالم بأسره تسوده علاقات تسير وفق مبدأ الانسجام والتوافق ، وقد جاءت طروحاته بـ (الفن) عامة و(الموسيقى) خاصة في إطار هذا التصور فهو يعد (الموسيقى) مؤلفة في جوهرها من اعداد ونسب وهي فوق ذلك مظهر من مظاهر الايقاع في الكون وبذلك فأن هناك علاقة وثيقة بين (جمال الموسيقى) والجمال في (الكون الطبيعي) ، كما أن هناك إنسجاماً بين الأثنين والموسيقى والطبيعة تعكس (الجمال) الذي تستجيب له النفس لاشعورياً لانها في حقيقتها تمثل النسق ، التنوع ، الترتيب ، الانسجام في الكون (166ص89-92)0

تري الباحثة أن طروحات (لايبنتز) قد عكست حالة من الثراء في الفلسفة بشكل عام حيث مهدت الطريق لكثير من الطروحات الفلسفية (فلسفة باومجارتن- فلسفة كانت) ، كما لاقت آراء (لايبنتز) استحساناً عند البنيويين من خلال تصوره في خلق (وحدة) من مجموعة الأشياء المختلفة أي الوحدة في التنوع وهو نسق بالغ الانسجام يقوم على السعي في تحقيق أنسجام بين أشياء مختلفة في إطار وحدة تجمع هذه الاختلافات 0

– كانت

يعد كانت من أبرز فلاسفة الجمال ، حيث تعد فلسفة كانت* فلسفة نقدية متعالية تبحث في قوة العقل والأشياء وفي ضوء هذه الفلسفة لتفسر قوانين الذهن بل أن الذهن هو من يفسر قوانين الأشياء والعالم بدون الذات العارفة الكلية لا يمكن أن يكون معرفة لنا ، باعتبار أن الذات هي مصدر القواعد الكلية للوجود حيث سمى هذه القواعد (كانت) بالقواعد السامية بسبب تعاليها عن التجربة الحسية وكل تجربة واقعية ، وحتى تصبح واقعية عليها أن تمر بمرحلتين الأولى – تنسيق الأحاسيس في أدراك حسي من خلال قالب الإدراك الحسي (الزمان والمكان) فالأحاسيس إذا اجتمعت في مكان ما وزمان ما على شيء ما يصبح هذا الشيء مدركاً حسيّاً0

يبرهن (كانت) في مؤلفه (نقد ملكة الحكم) على أنه ليس في الكائن العضوي عضو يشغل الموقع الأول ويضطلع بالوظيفة الرئيسية من دون سائر الأعضاء 0 بل

* كانت ، إمانويل (1804)

فيلسوف وعالم ألماني ، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية ، ومؤسس المثالية النقدية المتعالية ، عرض نظريته النقدية في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال من خلال كتبه (نقد العقل الخالص ، 1781) ، (نقد العقل العملي ، 1788) ، (نقد ملكة الحكم ، 1790) وقد برهن على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية الميتافيزيقية دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية .

أن جميع الأعضاء متحدة تساعد على أنجاز الوظيفة 0 وكما يسري على الكائن العضوي فإنه يسري على العمل الفني ، فاللحن ليس مجرد متتالية أنغام بل أنه يجد تحقيقه في هذه الخاتمة (84ص27)0

ولقد تأثر (كانت) لمدة طويلة بالفيلسوف (لابينتز) وعلى وجه الخصوص في موضوع ثنائية (العقل والارادة) غير أنه عندما أطلع على كتابات (مندلسون) أصبح على يقين من وجود ملكة الوجدان وهي تلك الملكة التي تشعنا باللذة والألم (74ص32)0 كما تشكل طروحات (كانت) الجمالية منعطفاً كبيراً في تطوره كونه (تجاوز طروحات الحسين حول الجميل عندما كانوا يردونه الى الجانب الحسي ، وكذلك تجاوز طروحات العقلانيين عندما كانوا يرون الجميل مرتبطاً بعلاقة بجانب الموضوعي (9ص52)0

وللفيلسوف (كانت) منهج خاص في تحليله الفلسفي للظواهرات سمي (المنهج الترانسذنتالي) وقد طبقه حتى على الظاهرة الجمالية ، ويتلخص هذا المنهج بانه (مجموعة المبادئ الأولية والصور الجمالية الخالصة التي يقدمها العقل للتجربة وتصب فيها مادة التجربة وأن عناصر هذا المنهج تعتمد على العقل وليس التجربة وأن هذه الصور الأولية يقوم العقل بفرضها على الأشياء كي يعقلها (14ص76)0

كما أن هذا المنهج يعد محاولة للتوفيق بين التجربة الحسية التي تقدم مادة المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلاً ينسق هذه المادة ولعل نقطة البداية عنده يمكن أرجاعها الى تصوره لوجود نظامين لدينا أولها يتعلق بالمعرفة الرياضية وثانيهما يتعلق بالمعرفة الطبيعية وعلى أساس ما في حوزتنا من هاتين المعرفتين اللتين يصفها (كانت) بأنها موثوق بهما يمكن أن نتساءل عن أي قدر من الكل منها تحتوي هذه الأنساق المعرفية ؟ (118ص129)0 فالعقل البشري بطبيعته يقوم بادخال النسق والاتساق على جميع الظواهرات التي تشكل الطبيعة0

لقد منح (كانت) العقل منزلة التنظيم الأبدية لادراك وتنسيق الحقائق الكونية، وعد الإدراك العقلي أداة لمعرفة قائمة بذاتها ، فهو ينسق العالم ويصوغه في وحدات مفهومة ، والعقل ينقل من الفوضى الى النظام ومن الإدراك الحسية الفورية الى حكمة

كلية ، كما يمكنه تلمس الطريق المؤدي من الحكمة البشرية الى النور
الالهي(33ص280-281)0

وقد برهن (كانت) على قدرة الإدراك العقلي في تلمس الحقائق من خلال
الفحص عن نسق الأسس القبلية الفعلية التي بفضلها تتم المعرفة العلمية من خلال
متوالية فلسفية رياضية أطلق عليها (نقد العقل المحض – الخالص pure)، ثم مارس
بعض العمليات الذهنية للوصول الى تقديم أهمية معرفة (الله) بالنسبة للموجودات ،
واتجه في المرحلة الأخيرة الى نقد الحكم (critique of judgment) من خلال
فلسفة متعالية سابقة على التجربة ولكنها في إطار نطاق العقل والمعرفة المتعالية
الخالية من عناصر الحواس بمعنى البحث الدائم في الاصول المعرفية لا في
الموضوعات المعرفية التي تعد جزءاً من الواقع الفيزيقي المنظور(161ص35)0

وأكد (كانت) على وجود ثنائية مابين عالم الظواهر وعالم الأشياء ذاتها أو
عالم القدرات والملكات المتصلة بها ، فيقول (أن كل ما يصدر عن عالم الظواهر من
مؤثرات مثل (الالحان المنسجمة أو سائر النظمات المتناغمة من الاصوات تمارس
فعلها في حث العقل على أن يميز بصورة حدسية ومن خلال هذه الأشكال وجود "
غائية من دون غائية "حيث تتجلى له وكأنها قد صممت بشكل خاص لتناسب
أحتياجاتنا وتلبي رغباتنا) (123ص102)0 وبهذا يكون أدراك الشئ الجميل هو أدراك
ظاهري بوصفه معطى دون افتراضي ، وأنه لا يكون مديناً في أسلوب وجوده وماهيته
وهو حاضر لذاته 0 وان الاهتمام بشئ يعني الرغبة باقتناء شئ ما لنفسه وبالتحديد
التصرف به ككل ملكية (6ص47)0 وقد افصحت فلسفة (كانت) النقدية عن نزعة
جمالية شكلية خالصة ، فقد ارسى مفهوماً للجمال الخالص في الشكل الفني ،حيث
أنتهى الى التفرقة بين نوعين من الجمال ، جمال مقيد من خلال الشكل المتجسد بفعل
محاكاتي ، وجمال حر الذي هو تأمل صرف ، بعيداً عن اي حاجة بايولوجية او اية غاية
عملية منفعية 0 ومن امثلة الشكل التجريدي الهندسي ، فهو شكل خالص يمنح
الاحساس بلذة الجمال الخالص (118 ص 103)0 بعد ماميز (كانت) بين نوعين من
الجمال (الجمال الحر – والجمال المقيد) ، ميز بين الجليل والجميل باوجهه الرياضية

والديناميكية ، فالجلال هو حكم كمي ، بينما الجمال كيفي 0 والحكم السامي (الجليل) بنظر (كانت) هو حكم ذوقي بلا أفهومي أيضاً ولكنه اقرب الى الجديده والهيبة فيما الجمال اقرب الى المتعة 0 والجميل ينطوي على مشاعر الشكل لذاتية الشكل بينما الجليل لا ينطوي على جمالي شكلية بالضرورة الوجوبية ، وانما على العظمة ، والخوف ، والدهشة ، وهوشكل من اشكال المتعة السلبية ، بينما الجمال اقرب الى المتعة والغبطة الايجابية ونحن حين ننظر الى الجبل نراه جليلاً لانه شاهر 0 بغض النظر عن لونه وشكله ، اما بعين الجمال فنرى فيه عناصر تشكيلية وشكلية معينة 0 وبهذا فقد اوضح (كانت) يمكننا ان نصل الى الجمال الخالص من خلال التأمل ، فأذا تجاوز حدود قدرتنا الادراكية ، يسمو الى جمال لامتناهي اطلق عليه اسم (الجليل) ويقول ان الاشياء الجميله تظهر لنا دون تصور (مثال للجمال) نقيس بمقتضاه جمال الاشياء (118 ص 136) 0 وبذلك فإن الحكم الجمالي لدى (كانت) مؤسس على بنية الذوق ولكنها فلسفة شكلية حيث أعطى للشكل النسق المهيمن في بنية النص وجرده من كل غاية اذ ان الجمال يعبر عما هو ظاهر للحواس ، وبذلك فقد رأى ان نسق الشكل هو الذي يحدد النص الفني وبعينه حيث ان للنص الفني وحدة داخلية تظهر كلياً وبالتالي تستثير الانفعال الجمالي وهذه الخاصية مستقلة بذاتها على المحتوى ، وبذلك فإن التجربة الجمالية الخالصة هي تجربة تحليل ظاهري تحمل حكماً خالصاً فهذه الشمولية للجمال تمنحه صفة الضرورة أنطلاقاً من أنه كلي شامل ، هذه المقولة أخذت بها مدارس الرسم الحديث ومناهج النقد المعاصرة تحديداً لدى البنيوية بناءً على مقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) وأن هذا الشكل هو بنية كلية شاملة مكثفة بذاتها ، بوصفها نصاً مفتوحاً على الحياة وأنه رؤية شمولية تعتمل داخل الفنان بتوظيفها على هيئة عمل فني ، ومن خلال نظرة (كانت) الماورائية الى الجمال ووصفها بالتسامي والليل فهي نظرة مثالية ترتبط بالمثل واللانهاية 0

— الماركسية

أتجهت الفكرة في أوروبا في مطلع القرن العشرين الى تبني طروحات الفلسفة الماركسية نسبة الى الفيلسوف ماركس* ، المشبعة بتركات فلسفية عدة ، تتمثل بالشك الديكارتي ، والأنا النقدية المتعالية لكانت ، ومثالية هيغل ، وأدى هذا التوجه الى تنوع فكري ، ومعرفي حيث تركز على أسس ثلاثة (المطلق ، الكينونة ، الحقيقة) 0 وقد شكلت هذه الأسس منطلقات مهمة للمدارس والمناهج ، والاتجاهات المختلفة ، التي حاولت مقابلة تلك الأسس بثلاثية أخرى هي (الإله –الأنا – البنية) 0

إن مقولات الفلسفة الماركسية التي وضعت أسساً للحديث عن فلسفة البنية 0 أنبثقت منها توجهات معرفة عديدة ، ومرتكزات منهجية عديدة ، يمكن وضعها تحت فرضية 0 أن الصراع يتطلب تثبيتاً للموقف وأن تلك المقولات أستطاعت أن تدخل حيز الطرح الموسوعي ، ورسمت أحكاماً تكاد تكون مطلقة ، وقدمت رؤيتها حول (الإله – الأنا – البنية) 0

وعند متابعة الماركسية ، تفسر لنا طريقة الانتقال التي حدثت بين (الإله – الأنا – البنية) ، فالتحول من اللاهوت والقداسة الى النزعة الأنسانية ، وصبغتها الأنوية ، هو تحول في ملكية الحلم المطلق ، والتحول من الأنا الى البنية ، هو تحول من الذات الفعالة الى الموقف اللغوي ، ولهذا وجد اللغويون الماركسيون قاعدة فلسفية للغة الإنسان لها ثوابت من حيث ماهيتها ، فضلاً عن إنشاء وحدات مهمتها متابعة جميع النشاطات التي لها علاقة باللغة ، من أجل وضع قيم محددة ، يتم الرجوع إليها في تقويم الخطاب الفني وبهذا فقد مثلت الفلسفة الماركسية انعطافة فكرية غيرت الوجهه الفلسفية ونقلتها الى انسانية الانسان المفقودة مع الطرح الرأسمالي ، لكنها لم تكن بعيدة عن الصيغ البيروقراطية لغرض تحديد واشاعة فرضية اجتماعية راس المال،

* ماركس ، كارل (-1883) :

فيلسوف اقتصادي سياسي اجتماعي ألماني يهودي ، مؤسس الاقتصاد الحديث مع انجلز ، عن طريق إعلانهما البيان الشيوعي عام (1848) ، من كتبه المهمة (رأس المال - بثلاث مجلدات) ، تأثر بفلسفة هيغل بشكل كبير ، وعُدَّ ماركس بوصفه صاحب رسالة حُدِّت بتطوير الشخصية الإنسانية عن طريق تحديد علاقاتها مع المجموع ، وتنظيم سلوكياتها من خلال اشتراكية المادة ، ومشاعية الانتاج 0

واشتركية الانتاج والاستهلاك والتوزيع 0 فأن الماركسية جعلت المادة هي النسق المحدد للوعي ، باعتبار ان المجتمع هو الذي يقيم الدولة ، ولاتقيم الدولة المجتمع 0 كما ان البنية التحتية الاقتصادية هي التي تحدد البنية الفوقية (الحقوق والفن والفكر والدين الخ 000) وليس العكس (الوعي يحدد الفكر) 0 وان العلاقات بين البنية التحتية* والبنية الفوقية متبادلة ويصبح مفهوم نمط الانتاج بنية محددة ، كما ان العوامل المحركة للتطور تصبح بدورها تقديرية واعتبارية 0 فتطور المجتمع والفكر والانسان لايقوم على منحى خطي ، بل على تحولات تطورية تزامنية من بنية الى اخرى , ومن حالة الى اخرى متجاورة ومتداخلة فمستويات الواقع والبنى لا تتطابق الواحدة مع الاخرى 0 ونحن نجد الرأس مالية متجاورة مع انماط اقطاعية , وعبودية ومشاعية في العصر الحديث (95ص192) وعلى الرغم ماجاءت بها الماركسية بصراع البنى الاجتماعية فيما بينها البنى الفوقية** والبنى التحتية قدمت تصورات فاعلة في سبيل عقلنة الممارسة الاجتماعية وتجاوز الاثار التي احدثتها الرأس مالية وتقديم اثار علاجية وبدائل للمستوى الفلسفي السائد ، وبهذا استطاع النسق الماركسي من تخفيف نسبة الراديكالية ، وتحويلها الى ذاتية غير متطرفة دائبة في النسيج الاجتماعي , ورسم صورة الواقع الاقتصادي الذي يقوم على فرضية الانتاج والاستهلاك المشترك كل

* البنية التحتية : Deepstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الأبنية الداخلية المنظمة للمجتمعات من قبل التوجهات الأدبية والأخلاقية والدينية والفلسفية ، أما البنية التحتية للنص الإبداعي فتتمثل في الصعيد الماورائي للغة أي في صعيد تلمس المدلولات ، وتحصيل الدلالة .

** البنية الفوقية : Superstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الكشف عن الصلة بين العلاقات الاجتماعية الاقتصادية وكل العلاقات الأخرى داخل مجتمع معين ، وتتضمن البنية الفوقية الأفكار والمنظمات والمؤسسات للنص الإبداعي فتتمثل بتمظهرات النظام النصي النحوي والتركيبية ، ونظم الأنساق ، وعلاقات الدوال مع بعضها .

حسب جهوده وخدماته ، فضلاً عن تخفيض مستوى المقولات اللاهوتية ورفع معدل الانسانية بوصفها قوه ماركسية جديدة (47ص 5) 0

أن حكم الماركسيين على الإله لم يكن متوازناً مع أحكام أخرى (اللغة – الإنسان) ، فلم يكن الإله مقدساً في الفكر الماركسي ، وقد أتى ذلك من خلال رؤيتهم السيئة للمقدس ، وأن هذه الفكرة أو التوجة لا تتماشى مع أحلام الماركسية التي تريد رفع الإنتاج الانساني الى أقصى حد 0 لذلك عمدت على تحويل أو تغير المقدس الى الواقع ، والاستغناء عن خدمات الإله مقابل خدمات الإنسان المشبع والمتوجة نحو الأملاك الاقتصادية ، والجدل (الاجتماعي) (160 ص 125 – 130) 0

نجد أن التحول الحاصل من بنية المقدس الى بنية اللامقدس يؤدي بطبيعة الحال الى زعزعة آلية أيمان الفرد ، والوقوع في هذا الشرك ماهو ألا وقوع في جمود اللاوعي ، وسكونه ، ويمثل عزل الإله عند الفلسفة الماركسية حافزاً مهماً للتبني من قبل الطروحات الفلسفية المتتالية ، فبعد خروج (الإله) أو عزلة حسب الرؤية الماركسية أصبح الحكم على الإنسان لا يتأتى إلا عن طريق اللغة ، فبمقدار الاهتمام بها ، يكون الاهتمام الثقافي ، ويتحدد دورة وتأثيره في المجتمع ، وقد ورثت البنيوية ذلك وذهبت الى صياغة اللغة ، حيث يمكن القول أن البنيوية هي ثقافة الناقد الفلسفي للماركسية في مجال اللغة 0 وبذلك فإن الرابط المشترك ما بين الماركسية والبنيوية هو فلسفة اللغة ، إضافة الى علاقة الجزء بالكل وموضوع التصارع الذي يعتبر المحور الأساس الذي تدور حوله كل المسائل الفلسفية – اللسانية الحديثة ، وتعود قضايا مشكلة تطور الإنسان ، والتفاعل اللفظي ، والفهم ومشكلة الدلالة ، ومراحل نمو وتطور الدوال ، كلها تعود الى هذا المشكل المركزي الذي يتمثل بـ (مشكل الطبيعة الواقعية للظواهر اللسانية) (20 ص 14 – 15) 0

بدأت البنيوية مع بنية النسق في الخطاب الفني وأنتهت في الوحدة الدلالية للنص ، فمارست حقوقها بتحرير القيود المتركمة على التوجهات النقدية في تحليل النصوص وبهذه المرحلة وضع النسق البنيوي مصطلحات المتمثلة بـ (الدال – المدلول – النسق – البؤرة – الرمز – العلاقة – الوظيفة اللغوية – العلاقات فيما بينها 000) 0

فأن التصور الماركسي للبنية لم يغفل عن إنهاء من صنع الإنسان، مثلها كمثل كل نتائج مؤسساتي وثقافي، فضلاً عن أنه لم يفصل بين الممارسات الاجتماعية، والممارسات الفردية التي تعطيها تلك البنى شكلها، وأنطلاقاً من هذا حاول البعض الجمع بين استلاب البنية، وأرتداد الممارسة الاجتماعية، فظهرت البنيوية التكوينية التي قاد لواءها (لؤسيان جودمان) 0

فالبنيوية حاولت اختزال الإنسان الماركسي من محض ركيزة علاقات الإنتاج إلى اختزال الإنسان البنيوي، وتحويله إلى محض بنية تحيطها علاقات عديدة.

— نيتشه

حاولت فلسفة نيتشه تغيير مسار العقلانية الاوربية من خلال فتح المجال المباح في كل شئ فلم يعد هناك شيئاً مقدساً، ولم يصمد الفكر الموروث والكلاسيكي أمام التظاهر الفلسفية النيتشوية، وبهذا لم يتجاوز الفكر الغربي الحديث أفكار نيتشه* بل وضعها في مجال التطبيق، وبذلك يعتبر من أبرز المفكرين في العصر الحديث الذين أسهموا أسهاماً خلاقاً في تشييد صرح الحداثة في الغرب 0 ويمكن حصر معطيات اللحظة النيتشوية بما يأتي :-

* نيتشه، فريدريك (1900) :

فيلسوف ألماني، وناقد أخلاقي، ولاهوتي ثوري، أثرت فلسفته على مجمل الطرح النقدي والثقافي والفكري العالمي الحديث، وكشفت فلسفته سلبيات التدين الغربي، ووقفت ضد التقليد والأخلاق، وانتقدت رجال الدين، والفلاسفة التقليديين، وقدم نيتشه نظريته عن موت الإله، بحيث أصبحت دستوراً لجميع التيارات والمذاهب العالمية المختلفة في شتى الميادين، وإليه تُنسب جذور العلمانية العالمية، واحتقر الفاشية، وكانت لديه مواقف متباينة تجاه اليهود، من كتبه (هكذا تكلم زرادشت، ما وراء الخير والشر، العلم المرح، أفول الأصنام، أصل الأخلاق، العصر الإغريقي المأساوي، ولادة المأساة، عدو المسيح، ...).

- 1- موت الاله (the 1 eath of god)
- 2- الأنساق الخارق (super man)
- 3-أرادة القوة (the will of power)
- 4- الودع الابدي (eteral recurrence)

أن هذه المعطيات مترابطة مع بعضها البعض ، وتقود أحداها الى الآخر ، فقد تأسست من خلال القاعدة التي تقول " من أجل بناء معبد لابد من هدم معبد آخر "(133ص89)0 فمن أجل التسليم بسلطة الانسان المطلقة لابد من إزالة الإله أو الحكم عليه بالموت ، ومن أجل بناء شخصية (السوبرمان) لابد من الاحتجاج على الميتافيزيقيا وتفكيك أسسها ولأجل الوصول الى مرحلة القوة اللامتناهية لابد من ممارسة الانفتاح على جميع الخطوط الحمراء التي وضعتها الممارسات اللاهوتية والمعرفية ، ومن أجل تطبيق العود الابدي لابد من الاطاحة بكل مدخرات الذات من النواميس الفكرية- الدينية- الاجتماعية والعودة الى ذاتها لتبدأ شوطاً من جديد لان هذه (العودة) تنصف بالابدية المهيمنة ، التي لاتقف في وجهها العوائق 0(فمشروع نيتشة الفلسفي يقتضي ادخال مفهومي اللامعنى واللاقيمة الى الفلسفة التي أعدها الانجاز الحقيقي للنقد) (47ص5)0 فتتضح أفكار (نيتشة) من خلال فعل الحياة القائم على الهدم والبناء بمعنى موت مجموعة أفكار وولادة أفكار أخرى ثم الجنوح نحو المطلق لاستمداد القوة والتغلب على الضعف الفطري ، بمعنى خلق عناصر القوة من داخل النفسى الانسانية بمعزل عن اللجوء الى الميتافيزيقيا0

فقد رأى (نيتشة) : (أن البشرية مصابة بمرض عجز الأرادة الحرة وهذا العجز سببه عدم الاتصاف بصفات الاله ، والمطلوب الخروج حسب راي نيتشة من ذلك العجز بارادة قوية وتفئيت الوهم الميتافيزيقي)(105ص129)0 فيموت الإله ستسقط المثالية (Idealism) وترتفع العدمية0 وتسمو معالم التعالي العدمي الذي يعمل على تجريد القيم العليا من وظيفتها 0 لقد قدم نيتشة حلولاً عدة للفكر الغربي تبدأ من (التخلص من هيمنة اللوجوس(logos) وصولاً الى تمزيق الاقنعة التي تخفي وراءها الزيف للوصول الى اللانظام، واللاحقيقية، واللائسانية ، واللأنسجام ، واخللة مركزية

العقل الاوربي التي مثلت شرعية هيمنة اللوجوس ، ومسوغاً لتهديد سلطات اللاهوت) 0 وأنتهاء باستسلام العقل للاعقلانية الجديدة التي يطرحها نيتشة لأنها – كما يرى- هي الأضمن لتطویر الانسان وسيادته ، وهي التي ستقوده الى ارادة العدمية (فالانسان يفضل ان يكون له ارادة العدم على ان لا تكون له ارادة بالمرة) (133 ص 156) 0 فأن كل ماينتجه العقل من مفاهيم وأنساق فلسفية وعملية هو – حسب نيتشة – مجرد تأويلات وأوهام تتحول تدريجياً الى أصنام (Idoles) ، وأن (ارادة القوة) هي الكفيلة بالتصدي لتلك الأصنام وتحطيمها ، ولا يشكل العالم وفقاً لذلك الا مسرحاً تتخذ منه ارادات القوى وسطاً لصراعاتها ، للوصول الى قوة أكثر قدره على تفعيل سلطتها ، انطلاقاً من قانون التطور المؤدي – حسب نيتشة – الى الخلاص 0 ومع ان نيتشه رأى في الفن وسيلة للخلاص العدمي- لكنه أحل ارادة القوة محل (الخلاص) العبثي ، واذا كان نيتشة بدوره يعتبر ان الحياة والموت شئ واحد فانه اعتبر الحياة قوام الوجود والديمومة ورأى في ارادة القوة ، ارادة اقتدار ايجابية ، مبدعة وليس مجرد ارادة غاشمة ، والفن بنظر نيتشه هو تعبير عن ارادة الحياة بوجه ارادة الموت ، هو المعرفة الصرف الجذله التي يستحيل معها العالم مادة لفرح علوي كتأكيد لفعالية الارادة داخل الحياة دون الحاجة الى التأمل الصوفي فيما وراء العالم والوجود 0 ومع هذه الرؤية الجديدة للفن يصبح بإمكان النسق الفني الحديث ان يولد لغته ومصطلحاته الخاصة ، ولا تعود انساق الجماليات بحثاً عن ماهية الجمال والفن وإنما عبارة عن لعبة او رقصة تتجاوز كل التماثلات والتطابقات في معرفة نصف- فلسفية ونصف- شعرية ، تؤدب الفلسفة وتفلسف الادب 0 لكن المقابلة ما بين النزعة الديونيسية كتعبير عن النبوغ والعبقرية ، والابولونية كتعبير عن القداسة والتقليد في عالم لاقدسنه فيه يعيد فيطرح اشكالية انساق القيمة والمعنى والغاية في حادثة مات فيها الله ، فمات خليقته وخليفة الانسان ، وهاهو ذا في انساق الفن الحديث عند ماتيس وبول كلي وروو يؤكد على تعالي الفن دون الخضوع لاية سلطة متعالية في ما وراء العالم ، وفيما يتعدا الفن الذي يتحدد ولا يتحدد الا بذاتية الفن والابداع المطلق (95 ص 162- 163) 0 ومن البوارد المهمة في الوقت نفسه التي انبثقت من تبني الطرح النيتشوي في النقد المعاصر هي :

العلمانية (Secularism) التي تشير في الاصل الى فصل الدين عن الدولة ، وهي ظاهرة كامنة في كل المجتمعات ، فالأشياء والظواهر والأفكار المحيطة بهذا العالم تجسد نموذجاً حضارياً متكاملأ ، وتستند الى رؤية شاملة ، وهي تمثل عمليات علمنة أنسقه بنبوية ، لأن سمات المنتج الحضاري أو الأفكار أو التحولات التي تولد العلمانية هي جزء عضوي لايتجزأ من نسق هذا المنتج المادي الذي لا قداسة ولا ضمان فيه لأي شيء ، عالم خال من المعنى ، لاقيمة فيه ولا غاية ، لاكليات فيه ولا مطلقات 0 وبهذا ارادة العلمانية اقامت اتحاد مع الإله الجديد (الانسان الخارق) لإزاحة المعنى المعياري، وهيمنة القيمة النفعية ، وتعطيل نماذج الطرح الميتافيزيقي والدين الكنسي، وبناء أسس جديدة تصل بحدودها القصوى للاعلان عن (موت الإله) وتعرية كل التأويلات وتمزيق وأطاحة صنمية المفاهيم الكبرى وهذا تحديداً مافعله (فوكو) في منهجه الحفري حيث طال كل التأويلات والمفاهيم الرئيسية التي بنيت عليه اليقينيّات القديمة ، وحاول تأسيس امكانية قيام تأويل جديد ، للكشف عن عالم مغلق من الاستعارات ، وتفكيك الجهاز المفاهيمي المثالي الذي ينهض على العقل والحقيقة .

– فرويد

اتصفت النظرية الفرويدية في مجال علم النفس خصوصاً ، ومجال الثقافة عموماً بأنها من الطروحات التي أغنت الفكر وأخصبت النقد من خلال جدلية الذاتية والهوية ، الوعي واللاوعي 0 فان اهمية النسق اللاوعي تبقى راسخة في دينامية الصراع المحاكاتي بين الميول والرغبات الذاتية 0 في مواجهة المتطلب الاجتماعي والاخلاقي الخارجي 0 فأذا كانت الرغبات والمشاعر مكبوتة ، لاصطدامها بالمراقبة الاخلاقية والثقافية والقانونية ، فانها تعود فتظهر بطرائق ملتوية وصيغ مواربة ، بواسطة الهفوات ، والنسيان ، وحتى التأتأة والاصطلاحات العصابية 0 واللاوعي هو مخزن الطاقة الانفعالية وقوام الحياة النفسانية 0 وزحزحت بنية الوعي من شأنها ان تكشف عن الابعاد اللاواعية ، والكامنة ، واللامفكر فيها ، الامر الذي يضع بنية النفسية على

محك النقد والمعرفة (95 ص 223) 0 باعتبار فرويد* اشهر من تناول النسق اللاوعي والباطن مشيراً الى وجود مجريات عقلية لها تاثير عظيم لكنها لا تقوم في العقل الواعي الظاهر ولا يستطيع عمل الارادة والذاكرة ان يجلبها الى منطقة الوعي فالنسق اللاوعي عند (فرويد) يتمثل بالرغبات المستبعدة والمكبوتة الجنسية الجوهر التي ترفضها الشخصية وتكبتها تجنباً لمشاعر الخجل والاثم ، وتبكية الضمير وهي رغبات غرائزية ليديه (طاقة جنسانية) لاتعبأ في الزمان والمكان ، ولا تبالي بالواقع والمنطق 0 ووظيفة التحليل النفسي هي التقصي في نسق الوعي عن نسق اللاوعي ، وفي الفكر عن اللامفكر فيه (المنسي ، الكبوت) ، في المعقول عن اللامعقول ، بحثاً عن " التسوية " و " التكيف " في سوية الذات والنفس ، وفي علائق الذات مع الذوات الاخرى (95 ص 224) 0 ويرى ان النسق النفسي موزع بين قوى ثلاث هي (الأنا) والأنا الأعلى وأهو* 0 وان (الصراع قائم بين هذه القوى ، ومحصلة الصراع تتجلى

* فرويد ، سيجموند (-1939) :

طبيب أعصاب نمساوي ، ومؤسس علم التحليل النفسي ، من عائلة يهودية ، اهتم بدراسة الأحلام والجنس واللاوعي ، وأسهم في بيان آليات اشتغالها في تحديد سلوكيات الفرد - ، وتنظيم خبرته الانية والاستقبالية ، لديه مكتبة نفسية كبيرة من المؤلفات والمقالات منها (ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ما وراء علم النفس التحليلي ، القلق ، نظرية الأحلام ، ...) .

* الهو (Id) أو الذات الدنيا ، وهو الجانب الغريزي الموروث . من خصائصها انها غير شعورية يتحكم فيها مبدأ اللذة لذا فهي ليست اخلاقية او منطقية ، وتعد مستودع الطاقة الحيوية (البيدو) تلك الطاقة الدينامية الغريزية التي تدفع الى السلوك . وهي الجانب النفسي الحقيقي لحياة الجسد وتعبير عن الغرض البايولوجي للبدن واشباع حاجاته ودوافعه الفطرية . والأنا (Ego) اسسها قائمة في النفس لكنها تمثل الواقع ، وتعمل كوسيط بين الداخل والخارج أي بين الهو وغرائز البدائية الملحة وبين العالم الخارجي . بما فيه من قيم ومقتضيات . لذا تدخل دائماً في صراع وقلق وتستطيع التمييز بين الذكريات والادراكات الحسية اي بين الصور الذهنية والافكار والتخيل وبين الواقع الخارجي المحسوس في اللحظة الراهنة لقدرته على اختيار الواقع . اما الأنا الاعلى (Super – Ego) او الضمير وهي جزء متمايز عن الذات وهي الرقيب عليها . فهي في الغالب بعيدة عن متناول الذات الحقيقية الواقعية وتحاول دائماً ان تجلب الانتباه لاختفاء الذات الدنيا لتجعل الذات

في سلوك في أي موقف 0 ولهذا الصراع آليات منها القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والتفهم (الخ) (63 ص 198) ويميز (فرويد) بين التسامي والقلب 0 فالقلب مكن الصراع ومنفذ الطاقة المكبوتة فيتجه القلب نحو انهاء التوتر الحاصل 0 اما النسق التسامي Sublimation فهو القدرة على اخراج محتويات اللاشعور الكامنة (المكبوتة) في اعماق النفس الى دائرة الشعور ، بعد ان يقوم التسامي (بتهذيب الانفعالات والدوافع البدائية والغريزة المحرمة وتحويلها الى اشكال مقبولة اجتماعياً ومن بينها الابداع الفني) (78 ص 451) فالتسامي كفيل باظهار العبقريات في الفن والادب 00 والتي تعد البنية المهيمنة لديها هي مفردات انساق اللاشعور 0 ويتساق نسق الحدس مع التسامي في خلق عالم من الصور المنقاة من هدفه الجنسي الى اهداف ارفع واكثر رمزية وهكذا ربطت طروحات فرويد نسق المتخيل بانساق الكبت والجنس والعصاب والفنان بأعتقاده مريضاً نفسياً دائم الشعور بالرفض بنسق الواقع بسبب عدم تحقيق هذا الواقع لرغباته المكبوتة ذات النسق الجنسي ونتيجة لعدم الاشباع هذا تحول مجرى اللبيدو متسامياً الى نشاطات اخرى هي عمليات الخلق الفني (83 ص 10) 0 فمنهج (فرويد) يقوم على أعلاء الدافع الشبقي عند كبته وصراعه مع جملة الضوابط الاخلاقية للمجتمع ومن خلال النشاطات الفنية تحول الى نسق مقبول اجتماعياً وذو قيمة ايجابية فيرى (فرويد) في الفن (وحدة لايفتاً الانسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج مايشبه الاشباع لهذه الرغبات (83 ص 70) 0 فالنص الفني باعتباره هروباً من الواقع منطق اكده (فرويد) قائلاً " الفنان في الاساس انسان يتخلى عن الواقع لأنه لا يستطيع ان ينسجم مع مطالب التنكر لأرضاء الغريزة لأول وهلة ومن ثم يلجأ الى الحياة الفنتازية التي تسمح له بتحرير رغباته الجنسية الطموحة ولكنه يجد طريقاً للرجوع من العالم الفنتازي الى علم الواقع وبمواهبه الخاصة يعين اوهامه الفنتازية في نوع جديد من الواقع اما الناس فيسوغون هذا الفعل بوصفه تأملاً ذا قيمة بالحياة الواقعية (68 ص 89) 0

معرضاً للشعور بالذنب والاحساس بالاثم . للمزيد ينظر (44 ص 257- 260) و (39 ص 242- 244) .

– الجشطالت

ولدت نظرية (الجشطالت) * أو نظرية الاشكال بوصفها فلسفة اوسايكولوجية مع بداية القرن (العشرين) رد فعل ضد سايكولوجيا العناصر ، سايكولوجيا القرن (التاسع عشر) التحليلية 0 الاتجاه الجشطالتي يمكن ان يعد في الوقت نفسه اتجاهاً فلسفياً واتجاهاً سايكولوجياً ، فهو اتجاه فلسفي لكونه يدمج مقولات الشكل او البنية في تأويل العالم المادي ، كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني ، ويؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية بانياً على هذا التقارب فلسفة واحدة (Momiste) للطبيعة 0

ويعد ايضاً اتجاهاً سايكولوجياً (لأنه يطبق المقولات نفسها في مجال الخاص للسايكولوجيا وعلى قضايا محددة وملموسة، ان نظرية الأشكال تريد تحرير هذا العلم من بعض الأطر التقليدية التي حدثت من آفاقه وأبعدته عن الواقع وعن الحياة) (107 ص 18) 0

فقد بنيت نظرية الجشطالت طروحاتها انطلاقاً من مبدأ مفاده ان سلوك البشري يمتاز بالكلية نظراً لوجوده في موقف معين أذ تسعفه هذه الكلية في التكيف والتلائم مع ذلك الموقف (113 ص 242) 0 فقد قدم الجشطالتيون فرضيات أربعة حول علاقة (

* الجشطالت:

كلمة المانية ليس لها مقابل دقيق في الانجليزية 0 لقد اقترحت ترجمات عدة لها مثل، الشكل، التشكيل، الهيئة، الجوهر... وغيرها 0 وتعد (الصيغة الكلية) هي انسب ترجمة لها بالعربية 0 والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي ان الكل مختلف عن مجموع الاجزاء 0 والجشطالت واحد ينبذ الثنائية ولا يضع العقل في مقابل المادة ومع ذلك فهو ليس بالمذهب المادي وليس بالمذهب العقلي 0 كما انها لم تكن مجرد نظرية سيكولوجية بل تمثل اتجاهاً او منحى كلياً حول الانساق والتنظيمات سواء اكانت بيولوجية ام فيزيائية والتي وجدت تطبيقاتها في علم النفس 0 اشهر من مثلها 0 كوهلر 0 كوفكا 0 فرتهيمر 0 ارنهايم 000 للمزيد انظر (78 ص 159) و (77 ص 45).

الكل بالاجزاء في بنية النص) أثنان منها تتعلق بطبيعة الادراك الحسي للبنى النصية ،
اما الاثنان الاخران فيتعلقان بطبيعة العلاقة القائمة بين البنى النصية ويمكن ايجاز هذه
الفرضيات بالشكل الاتي 0

1- جدلية (الكل والاجزاء) :

لقد صور الجشطالتيون أن كل أدراك هو كل شامل في الذات فالذات تدرك الشكل
بوصفها مجموعة مبنية لافصل بين عناصرها أي فأن ادراك الصورة (النص) هو
ادراك مباشر حدسي ، كما انه في الوقت ذاته ادراك شعوري حسي يتصف بالكلية
والشمول ، هذه الكلية تحتوي الاجزاء وتهيمن عليها ، وعليه فان أدراك الكل لايمكن
ان يتم بمجرد الجمع البسيط للاجزاء ذلك ان هذه الاجزاء ليست ذات دلالة في ذاتها بل
من مجمل العلاقات التي تقيمها داخل بنية النص 0 فادراك الكل لايمكن ان يتم بمجرد
الجمع البسيط بين الاجزاء ، فأذا انتزعنا عنصراً من كل لتحويله الى آخر ، سوف
يأخذ هذا العنصر المحول دلالات جديدة ومختلفة عند الأولى 0 كما أننا اذا انتزعنا
عنصراً من مجموعة ، فإننا نحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى وليس على
الشكل الأول منقوصاً من العنصر المحول ، ونفس الشيء في حالة القيام بتعويض
عنصر آخر (107 ص 16) 0

2- العمق والشكل

تكشف هذه الفرضية عن العلاقة الجدلية بين النسقين أمام وخلفية النص أو داخل-
خارج النص ، إذ لايمكن ان تدرك البنى النصية ألا عبر هذه العلاقة الخلفية 0
ان الخطاب البصري مكون من شكل أو صورة ينفصل عن عمق معين وعلاقة
الصورة بالعمق علاقة مؤثرة ومتأثرة، فإن الرسم والتصميم والديكور تراعي هذه
الحقيقة 0

وهذا التأثير للعمق على طبيعة ظهور الشكل والصورة يفسر عددا كبيرا من
الأوهام الإدراكية 0 فالمربع المتساوي الأضلاع يبدو شبه منحرف كما لو فقد استقامة
أضلاعه بسبب تأثير المنحنيات في العمق 0 إلا أن سؤالاً يفترض وجود قوانين
بموجبها يمكن إدراك مجموعة من العناصر كشكل بالقياس إلى عمق معين؟

يسوق كل من كوكولا وبيروتيت، القوانين التالية في كتابهم (دلالة الصورة)

وهي :-

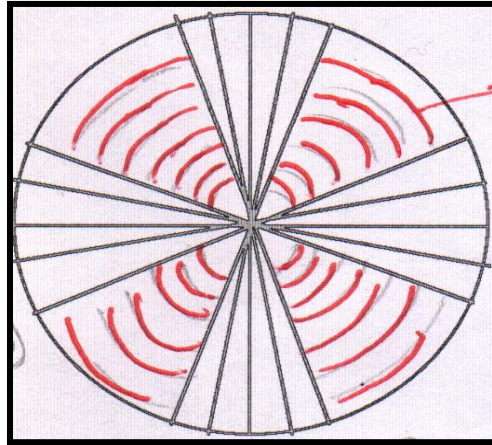
- 1- قانون الصغر:- الشكل الصغير يبرز منفصلاً عن عمق أكثر كبيراً
- 2- قانون البساطة:- الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد
- 3- قانون الانتظام والتقابل:- يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابل للعناصر على شكل معين
- 4- قانون الاختلاف:- الشكل المختلف يبرز بشكل أفضل بفعل كلفيته الغريبة وتكمن أهمية هذه القوانين في تصور تصاميم الملصقات السياسية والخطابات الإشهارية ويسوق الكاتبان ثلاثة معايير لتمييز العناصر المكونة للأشكال وهي:-

أ- معيار القرب

ب- معيار المشابهة

ج- معيار التسلسل

محمل هذه القوانين والمعايير يجري توظيفها في أعمال الخطاطين والرسامين غير التصويريين وبحوثهم إلا أن هذه القوانين ليست نهائية إذ يمكن الوقوف عند معطيات



لا يمكن التمييز فيها بين العمق والشكل بمثل هذه السهولة ففي المخطط السابق نجد أن الشكل والعمق يتناوبان في التظاهر أو التمايز إن العمق يختفي أسفل الصورة (الصليب) وتارة نرى تواصل الخطوط المشكلة للعمق بهيأة أقواس / دوائر

وقد استثمرت هذه المعطيات من حقل البصري الإيهامي لدى الفنان الإيهامات البصرية أو ما يسمى بالفن البصري (OpA) 0 والذي يركز على اهمية العلاقة الدائمة بين الشيء التشكيلي والعين والعلاقة بين الصورة والحركة وعنصر الزمن ، من خلال أبراز الظواهر النفسانية الفيزيولوجية للحركة (13 ص 244) 0

3- رسوخ الشكل :-

إن المقصود بالرسوخ هو هيمنة أحد الأشكال أو بروزها ، وشدة إثارته لانتباهنا 0 إذ يعد شكل ما راسخاً أو جيداً في الوقت الذي يخضع فيه أكثر من سواء لقوانين الجشطالت التي سلف توضيحها ، لا سيما قوانين التيسير (البساطة) والانتظام والتقابل 0 إن قوانين الرسوخ تتوافق مع قوانين الطبيعة: السهولة، والتوازن، والدقة النسبية 0 ومن هذا التشاكل التكويني نتوصل إلى الفرضية الآتية:-

(تسود نفس القوانين في العالم الخارجي وفي العالم الإدراكي الذهني 000) (107 ص 025)

يستخدم فنانون الملصق والفنانون التشكيليون لإنجاز صور ذات فعالية، أستهجانا حول الرسوخ للزيادة من قوة أحتمال بعض الأشكال على التشويش 0

5- إدراك الفضاء:-

يقصد الجشطالتيون بإدراك الفضاء (كل المظاهر الهندسية للأشياء) :-

1- الموضوعة

2-الاتجاه

3- الكبر

4- المسافة

وهم يؤكدون على المظهر العقلاني في إدراك الأشكال مقابل المظهر النوعي 0 إذ يرون أن المظهر العقلاني أغلب من الثاني في إدراك رجل الهندسة أو الرجل العادي وتلقيه للأشكال 0

وبهذا أهتمت نظرية (الجشطالت) في مجال الإدراك الشعوري للأشكال⁰ منطلقةً من أن الإنسان يدرك الموقف ككل وان لكل مميزات وخواص ليست للأجزاء⁰ فلا ينظر للمربع- مثلاً - على كونه مجرد اضلاع اربعة، بل ينظر الى صيغته الكلية التي تنظم هذه الاضلاع كصفة كلية خاصة بالمربع، حيث يكون الجزء في هذا الكل مختلفاً عن هذا الجزء منعزلاً أو في عمل آخر⁰ وفق هذه الكيفية يكون العمل الفني⁰ شكلاً كلياً متميزاً وفريداً⁰

فقد نظرت مدرسة (الجشطالت) على ان العالم الذي يحيط بنا عالم يتألف من أشياء ومواد ووقائع منسقة وفق قوانين خاصة⁰ وهذا ما أفادت منه البنيوية جزئياً أو كلياً لهذه المدرسة النفسانية في اصولها المرجعية⁰

- الوجودية

خلال المدة مابين الحربين العالميتين وصل العالم الى مرحلة تمزق معرفي وفكري، بين طرح ماركسي ووعود اشتراكية اقتصادية جامحة في الخيال ، وبين طرح رأسمالي يؤسس العالم بوصفة مشاريع استثمارية متاحة أمام الجميع ، وبانتهاء الحرب العالمية الثانية (1945) وصل الفرد الاوربي الى قناعات واقعية مفادها : أن تخيير السوداوية على كل شيء، ويجب أن يكون الفرد مخيراً بين الحياة العدمية ، وبين حياة الثورة والتمرد ، وسرعان ما انعكس ذلك على الأدب ونقده ، وظهرت تيارات اللاوعي ، اللامعقول ، ومسرح العبث والتمرد⁰ وبذلك ولدت الوجودية بوصفها المعطى الفلسفي الجديد الذي هيا مجموعة حلول لأزمة الفرد ومعاناته*⁰

لقد أتسمت فلسفة الوجودية بالتعالي أولاً ، وأهمال واقعية الإنسان ثانياً ، ومحاولة رفع الفرد عن مشاكله بأتجاه التسامي (sublimation) ثالثاً ، وبعد أن جمعت الماركسية جانبين مهمين هما :

1- تقديم البديل لأندحار الكنيسة

* ينظر بشكل مفصل عن الوجودية . تاريخها وتطورها: الوجودية، ماكوري ، ت ر: امام عبد الفتاح.

2- ترسيم تطلعات جديدة لمستقبل اجتماعي ذي صبغة تفاؤلية 0

بعد هذا جاءت الوجودية بجانبين هما :

- 1-تقديم رؤية كنيسة ، ولا كنيسة للوجودية في أن واحد ، فالرؤية الأولى من خلال الوجودية المؤمنة مع كيركجارد* والثانية مع الوجودية الملحدة عند كامو وسارتر**.
- 1- ترسيم تطلعات جديدة لمستقبل اجتماعي ، ينطلق من أسبقية الوجود على الماهية أن الفلسفة الوجودية هي فلسفة الأنعطاف البشري ، لأنها عملت في مجال الوعي ، وقد رسمت هدفها البعيد في رفع درجة الوعي البشري عن طريق عنصرين مهمين (الحرية – الاختيار) وجاء مفهومها للسعادة لتحقيق هذا الهدف ، وباتساع القاعدة الفلسفية للوجودية ، أستطاعت تقديم حلول عجزت عن تقديمها الماركسية ولا سيما على صعيد الحرية الاختيار ، التي لم تستطع أن تقدمها للجماهير (108 ص 9-40)0

لقد أرتفعت الوجودية بالوعي بواسطة احترام المشروع الذاتي للإنسان ، الذي يساعد على بزوغ مسار جديد لدراسة اللغة ، فالماركسية قدمت مفهوماً موضوعياً للمصير عن طريق أسباغ الوجود على الحقيقة الخارجية المحيطة بالإنسان ، في حين قدمت الوجودية المفهوم الموضوعي للمصير عن طريق أسباغ الوجود على

* كيركجارد ، سورين (-1855)

فيلسوف وناقد أدبي ولاهوتي دانماركي ، عُدَّ مؤسساً للفلسفة الوجودية المؤمنة ، وأشتهر بنقده للفلسفة العقلانية ، نشأ وفقاً لتربية يسوعية ، درّس علم اللاهوت في جامعة كوبنهاغن عام (1838) ، لديه دراسات عديدة في الفلسفة الوجودية .

** سارتر ، جان بول (1980 J (:- ean Paul Sartre)

روائي ومسرحي وفيلسوف فرنسي ، أسس مذهب الوجودية ، وفلسفة حرية الإنسان ، ونال جائزة نوبل للأدب في (1964) ، انبثقت شهرته من خلال رواياته (الغثيان ، 1949) ، (الطاعون ، 1950) ، من كتبه (علم النفس التحليلي ، 1940) ، (نظرية الانفعال ، 1941) ، (الوجودية بوصفها مذهباً إنسانياً ، 1942)

الحقيقة الذاتية الكائنة في وعي الفرد ، وبهذا تم خلق نسق لغوي جديد ، تمثل بقوة المفردات التي عكست نسق الفكر المبني على مسيرة حقائقة الوجودية⁰

ولاشك أن الوجودية حملت معها دعوات قوية صريحة وواضحة بالنهج العلماني الجديد، الذي أعلن عن حاجته للرسول المبدعين ، وحاجته لصياغة الشهوات ، وصناعة المعتقدات الجديدة التي ستأخذ بيد الإنسان الغربي الى أعمال نظرية في الوجود تليق بأحلامه المستقبلية، واصبحت حقيقة الدين تمثل:

1- الدين الفردي : الدين بما تدين أنت ، لا مايفرض عليك⁰

2- صيرورة الدين: البحث المتواصل عن الجديد من الأديان ،الذي يمتلك عناصر بقاءه⁰

فقد أرادت الوجودية تقديم الحلول للفرد ، وتفعيل اللا أنتماء، على حساب الانتقاص من وجود الدين ودوره في حياة الفرد ، فقد رأت الوجودية أن أزمة الفرد وضياعه كانت بسبب هيمنة نسق (المقدس) على الفرد ⁰

وبهذا يمكن القول إن المنطلقات النقدية الحديثة نابعة من الفلسفة الوجودية ، بشكل أو باخر فقد يرجع لها الفضل في صياغة الجانب الفكري عند الإنسان الغربي ، وأنعاش الجانب الاجتماعي والنفسي لوجود الفرد ، وقدمت نفسها بوصفا الدليل الجديد للمعتقد القديم ، من خلال أسبقية الوجود على الماهية ⁰ والدليل على هيمنة الفلسفة الوجودية على الساحة النقدية – آنذاك- هو أن مهام المناهج النقدية أصبحت تتحدد في ضوء أنتمائها للفلسفة الوجودية(34ص14-15) ⁰ والتأكيد على دور فاعلية الفرد في مواجهة المجموع اي نسق الذات داخل البنية ، فأيمانها بالفرد دون الجماعة هو مايفرق بينها وبين الماركسية اساساً ، فهو يؤمن بأن الوعي الفردي ينبثق من داخل الذات ، فحين تقول الماركسية بانبثاق الوعي نتيجة التلاحم بين الذات والظروف الخارجية ، فالتجربة لدى سارتر تبدأ بالفرد ثم تنتقل للمجموع ، ومن الوعي الفردي الى الوعي الجماعي لكي تصنع التاريخ لا العكس كما تقول الماركسية (104ص199-200)⁰

فالحقيقة الوجودية تكمن في نسق الذات الانسانية المتفردة (أنا من حيث أنا موجود) الذات الحق هي تلك الذات المتفردة المنعزلة التي تستمر قوامها من نفسها فلا تخضع

لاي تقويم من خارجها ، فالانسان يثبت وجوده عن طريق الفعل والعمل وذلك يكون الفعل هو ظاهر الوجود وناتجاً عنه ما بين الفعل والذات او ما بين الفعل والوجود تحول وبناء ، تحول للحالات والاشكال والمفاهيم من حالة الى حالة اخرى او من الثابت الى المتغير، فالفعل مقدرة على تغير من الذات الى خارجها وظاهرها هو مايكون في الخارج الا ان التغير يكون من الداخل (داخل الذات) الى الخارج وهنا تتكون رؤية جديدة بين الذات الداركة والفعل المنجز (76ص126- 127) 0 فالوجودية تؤكد على وحدة الانسان وحرية ومسؤوليته ففي رأي سارتر ان (الانسان يعمل كي يصنع نفسه ويصنع نفسه كي يوجد 000 فان يفعل هو ان يغير وجهة العالم ، وان يملك الوسائل لغاية ما 0 وان ينتج مركباً ألياً ومنظماً بحيث انه بسلسله من الارتباطات والتسلسلات التي تغير في احدى الحلقات يؤدي الى تغيرات في كل سلسله ، وينتهي ان يحدث نتيجة منتظرة ومقدرة ، لكن ليس هذا بعد ما يهملنا بل يجدر بنا ان نلاحظ أولاً ان الفعل هو من حيث المبدأ ذو قصد) (58ص493) 0 وهذا الفعل هو فعل تحليلي تركيبى ، تحليلي اي لا يكون ألا بتحليل بكل مفردات الثوابت المراد عن قصد تغييرها اما افعال التركيب فهي واضحة لان سارتر يؤمن بأن اي موضوع او حدث او ظاهرة هي في حقيقتها مركبات من مجموع عناصر او اجزاء او علاقات شبهها بالسلسلة ، لهذا فان التغيير نتيجة للارادة الحرة الواعية في اي جزء من اجزاء الكل يؤدي الى تغيير حتمي في النسق وهذا هو عمل تركيبى واضح (76ص127) 0

البنوية ولسانيات دو سوسير

لقد كانت محاضرات (دي سوسير)^{*} في علم اللغة البدايات الحقيقية لما يسمى الآن بالمنهج البنيوي ، اذ كانت اسهامه فكرية كبيرة مهدت فيما بعد لظهور السيميائية بدراسة للعلامة اللغوية مفرقاً بين اللغة والكلام ، اللغة التي اعتبرها المنظومة القواعدية التي يمكن ان تنطبق على اية لغة في العالم من خلال دراسة اللغات السنسكريتية القديمة واجداً تلك القواعد التي اعتمدت فيما بعد ، فقد عمل على ثنائية العلامة ، اذ وصف الكلمة مثل ورقة الشجر فكل جهه منها لها لونها دلالاتها ، اصبحت مدرسته تعرف فيما بعد بالمدرسة التركيبية او (البنيوية)⁰

فقد اسست افكار سوسير نموذجاً معرفياً جديداً فقد امتد تأثيرها الى مختلف العلوم الانسانية من انثروبولوجيا وأدب وعلم النفس ، واصبحت اللسانيات التي بلورها تحتل موقعاً مركزياً داخل العلوم الانسانية ، لانها قدمت تصوراً جديداً حول اعادة تنظيم دراسة اللغة من خلال تفكيكها الى مجموعه من الاجزاء التي تتكون منها ، وهذه الاجزاء هي وحدات مختلفة متباينة تشكل مجموعها خصوبة النتاج النصي (109ص5-22) وبهذا فقد وقف سوسير في صدارة البنيوية اذ انه عرف اللغة بانها نظام من الاشارات لا تكون ذات اهمية الا اذا عبرت عن فكرة وقامت بتوصيلها 0 فاللغة عند سوسير ذات طابع جماعي ينظر لها باعتبارها "مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي اللغة ان يلتزموا بها اذا ارادوا الاتصال فيما بينهم "

^{*}سوسير ، فرديناند (-1913)

فيلسوف لغوي سويسري ، وعالم في علم الاجتماع ، وضع نظريات عدة تتعلق بالدراسات الاجتماعية واللسانيات ، وبشّر بولادة علم العلامات (Semiotic) ، وأوضح بعض الصلات اللغوية بين عوائل اللغات المختلفة كاللغات (الهندو - أوروبية) ، أثّر بشكل واسع على جميع المدارس اللغوية التي نشأت في أوروبا وأمريكا ، فضلاً عن تأثر الميدان العربي بطروحاته ، لم يؤلف كتاباً في حياته ، وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ، ووضعت تحت عنوان (محاضرات في علم اللغة العام) .

(59ص16) 0 ان ماترمي اليه البنية ان تجعل النص الفني لا يختلف عن اطار اللغة بل هو مرادف لها بوصفه نسقاً فكرياً وبناءً صورياً متكاملاً ، وبذلك تم وضع الانساق في حدود النسق والعناصر الداخلية والبنية ، مستبعداً كل ماله صلة خارج النص ، اذ فصل النص عن كل ماله صلة بالواقع 0 فيطرح (سوسير) مقولة أساسية بأن (لاشيء يتميز قبل البنية اللغوية) كما ان خصائص الجزء لاتعكس خصائص الكل (الماء = ذرة اوكسجين + ذرة هيدروجين) كما ان الافكار والمفاهيم لاتوجد بمعزل عن هذه البنية (54ص34) 0 لذا فان البنيوية تأسست على مايسمى بـ (الرؤية المنبثقة) اي دراسة الاشياء بذاتها 0

وبهذا فقد طرح (سوسير) عدداً من الثنائيات للنظم اللغوية من خلال الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر وهو في ذلك يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو الى عزل الاشياء ومعالجتها من وجهة نظر ثابتة ، ومن هذه الثنائيات هي :

- 1- ثنائية اللغة والكلام 0
- 2- ثنائية التزامن والتعاقب.
- 3- ثنائية التتابع والترابط.
- 4- ثنائية الصوت والمعنى 0

1- ثنائية اللغة والكلام

يفرق (دي سوسير) في طروحاته بين اللغة (Langue) اي ماهو طبيعي في الانسان وقدرته على انتاج الاشارات والعلامات واختراعها ، وبين الحدث اللغوي او الكلام (parole) الذي يمارسه متكلم اللغة ما ، ولهذا فان اللغة كنسق هي مجموعة القواعد والقوانين المحددة التي تهئى حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول بحيث تجعل هذه العملية قابلة للادراك (54ص35) 0 واذا كانت اللغة هي النسق المجرد الذي يقع وراء الكلام ، فان الكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق او الممارسة الفعلية له 0 واذا كانت اللغة هي التي تحدد طبيعة الكلام بل تحدد طبيعة كل ظاهره فردية

من ظواهره، فإن هذه اللغة – من حيث هي نسق – ليس لها وجود إلا في تجلياتها التي يحققها الكلام (101ص278) 0 ولهذا يتحدد معنى كلمة (الإشارة) في جملة ما من موقعها المكاني الذي تحتله أفقياً في الجملة وعلاقتها بما قبلها وما بعدها ، وكذلك من السمات العمودية لكلمة (مجموعة البدائل أو الاضداد أو المترادفات التي من شأنها ان تحل محلها لكن قامت المفردة المختارة بأزاحتها ووقع الخيار عليها بدلاً من غيرها (54ص35) 0 فمثلاً في جملة (كتب الطالب الدرس) يتحدد الطالب حسب موقعه من قبل وبعد فهو طالب وليس عامل او معلم 0 واللغة والكلام مرتبطان من خلال اقتران احدهما بالآخر فاللغة هي من تجعل الكلام ملفوظاً 0

2- ثنائية التزامن والتعاقب

كما ان (سوسير) يطرح ثنائية الاساسية لديه التي تتمثل بالمحورين الزمني والثابت ، فهو يرى في المحور الاول محور المعاصرة التوقيتي الذي يعبر عن العلاقات القائمة بين الاشياء اي اعتماده على الاشياء دون تدخل الزمن 0 فالزمن قد عزاه الى المحور الثاني والذي اسماه بمحور التعاقب (93ص27) 0 فالتعاقب تقوم فيه العلاقات بين الاشياء على اساس المتغير الزمني او التاريخي اي أن وجهة النظر الاولى ← وصفية مقتصرة على النظر الى حالات اللغة 0 اما الثانية ← تاريخية تحرص على وصف تطور اللغة (52ص42) 0 فالمفهوم التزامني (Synchrony) الذي يصف العلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين العناصر ، والمفهوم التعاقبي (Diachrony) الذي يدرس العلاقات التي تربط بين العناصر بشكل متعاقب في صيغ تاريخية بحيث يحل كل عنصر محل العنصر الاخر من دون تأليف نسق معين (49ص117) 0 وبهذا فقد انطوى هذا التميز على تأكيد حقيقة اللغة بوصفها نسقاً كاملاً متكاملاً في كل لحظة من لحظاته ، على نحو تغدو معه اللغة وجوداً كاملاً مستقلاً عن تاريخه 0 هذه الثنائية (الدايكروني) لدى (سوسير) من اهم الطروحات البنائية التي اقتحمت المنهج فيما بعد فاعلنت (موت التاريخ) أو من ثم (موت المؤلف) (في النقد البنيوي) 0

3- ثنائية التابع والترابط

تبعاً لما يراه (سوسير) ، يعتمد فهمنا للعلامات في اللغة على فرق آخر بين علاقات التابع والترابط وبغية توضيح الفرق بين أثنين كتب (سوسير) قائلاً :

" نجد أن الكلمات في الخطاب من ناحية تكتسب علاقات تعتمد على طابع اللغة الخطي لأنها مرتبطة معاً في سلسلة 000 وتترتب العناصر بتتابع في سلسلة الكلام ويمكن تعريف التتابعات بأنها الارتباطات التي تدعمها الخطية ويكتسب المصطلح قيمته في التتابع فقط لأنه يقف في علاقة متضادة لكل شئ يسبقه أو يعقبه أو كليهما. فمثلاً جملة (شاهدت رجلاً طويلاً في المدينة) نجد أن كلمة (رجل) تنقل المعنى فقط بسبب موقعها أو مكانها في الجملة ، وتسهم الكلمات التي تسبق كلمة (رجل) وتعقبها معناها أو تتحكم بمعناها. وهذا هو المحور الأول من تشكل المعنى وكثيراً ما نطلق عليه تسمية المحور الزمني أو الخطي (52ص50). أما العلاقة الأخرى التي تسهم بمعنى العلامات فهي العلاقة الاقتراعية أو الترابطية حيث أكد (سوسير) على أنه من ناحية أخرى نجد أن الكلمات خارج الخطاب تكتسب علاقات من نوع مختلف . فالكلمات التي لديها شئ مشترك فيما بينها تقترن معاً في الذاكرة على نحو ينتج عنه مجموعات تميز بعلاقاتها المتنوعة 000

وتكون الألفاظ المتشكلة خارج الخطاب مختلفة كلياً عن تلك المتشكلة داخلية لأنها لا تكون مسنودة بالخطية، بل موقعها في العقل وتكون جزءاً من المخزون الداخلي الذي يشكل لغة كل متكلم.

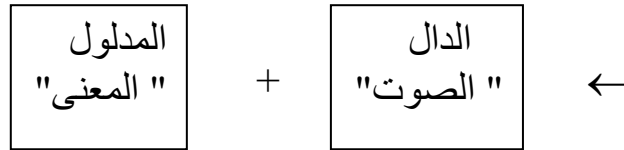
ويمكننا اعتماد الجملة الأنفة الذكر: فكل كلمة في هذه الجملة ترتبط بعلاقة مع الكثير من الكلمات الأخرى التي تكون مرتبطة بها أما من خلال علاقة المشابهة أو علاقة الاختلاف. فكلمة (رجل) تحمل لـ - سوسير - معنى لأنها تذكرني بكلمات أخرى مشابهة لها مثل كلمة شخص أو فرد 000 فضلاً عن ذلك فإنها تحمل لي معنى بسبب تضادها مع كلمات أخرى مثل امرأة أو طفل 000 ويستنتج ذلك أن الكلمة

ترتبط بكلمات أخرى لا تكون موجودة في الجمل المكتوبة أو المنظومة وذلك من خلال علاقتي التشابه والتضاد (52ص50- 53).

ثنائية الصوت والمعنى (الدال - المدلول)

ان التمييز بين اللغة والكلام يمثل الخطوة الأولى في طريق الإشارة الى وجود نسق مسبق، ويوجد الأهتمام صوب ذلك النسق ألا أن من الضروري وصف ذلك النسق وتحديد وحدته الأساسية في تفسير الوظائف التي تؤديها الوحدة في النسق، وتبعاً لما يراه (سوسير) فإن العلامة هي الوحدة الأساسية للبنية اللسانية التي تصنع النسق.

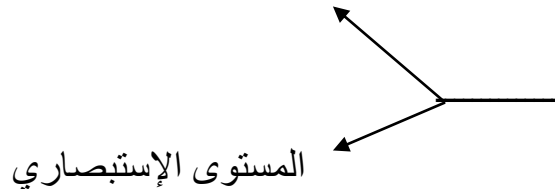
وتعرف العلامة على أنها اتحاد



ويؤكد (سوسير):

أن العلامة اللسانية لاتوحد بين الشئ والصورة الصوتية فالصورة الصوتية ليست صورة مادية ، شيئاً مادياً خالصاً ، بل هي الطابع السايكلوجي للصوت ، أنه الأنطباع الذي تتركه على حواسنا وتعمل كل علاقة على مستويين:

المستوى السمعي - البصري



فمثلاً أن كلمة (وردة) تعد علامة فالصورة الصوتية أو السمعية التي تتولد حينما نقول (وردة) فهي الدال، أي: إذا قلنا (وردة) فقط (دون أن نكتبها) فإن المدلول يكون صوتياً ، اما إذا كتبنا الكلمة فأنها ستصبح مرئية وبهذا تكون كتابية. سواء

أكان الدال صوتياً أم تصويرياً فأن وظيفته هي الدلالة على الفكرة أو المفهوم . أما المدلول فهو المفهوم أو الفكرة التي يدل عليها الدال (52ص38-39). ويقدم سوسير ملاحظة قيمة أخرى عن الدال والمدلول وهي أن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة أعتباطية:

حيث قام (جدله ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة (أعتباطية) ، وعلى أنها تعتمد على التواطؤ العرفي ، ولهذا فان معرفة الإشارة لاتتم من خلال خصائصها الأساسية ، وانما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات) (86ص30).

أن الرباط الذي يربط الدال بالمدلول هو رباط أعتباطي وبما أني أقول أني أعني بالعلامة والمجموع الذي ينتج عن ارتباط الدال والمدلول ، لذا استطيع أن أقول ببساطة:

" أن العلامة اللسانية أعتباطية " ويعني سوسير بكلمة (أعتباطي) عدم وجود علاقة جوهرية أو طبيعية بين الدال والمدلول ولا يوجد شخص يسمى زهرة معنية بأسم زهرة لوجود علاقة بين الزهرة والصورة الصوتية التي نستعملها نحن لأنها متداولة وكذلك فأننا حينما نستعمل الصورة الصوتية ذاتها للإشارة الى مفهوم تلك الزهرة تحديداً او الى فكرتها فأننا نتمسك عندئذ بمواصفات لسانية.

وأن عدم وجود شخص يستعمل كلمة (قطة) للإشارة الى الورد هو دليل كاف على ان العلامات اللسانية ذات طابع أعتباطي(52ص40-41).

فالكلمة والصوت يدلان اذا تميزا وأختلفا عن سواهما. وهذا ما جعل (سوسير) ينظر الى اللغة على أنها (نسق من الاختلافات). وقاد هذا الى التصور النظري الذي انطلقت منه البنيوية ، بين (اللغة) كنسق من الاختلافات ، وبين الحدث الخطابي الذي يتمخض عنه ذلك النسق (86ص30) . وهكذا نشأت البنيوية وأقترنت بأسلوب البحث في مختلف المعارف فكل علم مادة ولكل مادة بنية. ويكفي ان يحدد الباحث هدفه في أستكشاف خصائص البنية التي تخص تلك المادة بوصف أن الفكر البنيوي بعد ذلك أبتكر نمطاً جديداً من التفسير السببي يقوم على تفسير الحاضر

بالحاضر بعدما كان التفسير يفسر الماضي بالغائب اي الموجود بالمنقضي (101ص30).

الأنثروبولوجية البنيوية ليفي شتراوس

يعتبر ليفي شتراوس* رائد البنيوية الذي تفرد بمكانة متميزة في مجال تخصصه (الأنثروبولوجية) ، وذلك من خلال مشروعه الفكري لأكتشاف ومعرفة المجتمعات والوقوف على تفسير منطقي للحدث والأنشطة التي طرأت عليها⁰ حيث ينتمي (شتراوس) الى البنيوية ولا ينتمي إليها ، لانه ينتمي الى اجتهاد خاص به ، يحدد معنى البنية والبناء والتحول (66 ص 13)⁰

أتبع (شتراوس) المنهج البنيوي الذي مكنه من جعل معطيات تجارب المجتمعات حول الطوطمية والأسطورة ، القرابة أقرب الى الفهم من أي وقت مضى ⁰ أذ أنه مؤكداً أن التاريخ من صنع الناس دون معرفته بذلك، وهذا منطقي ، فالتحليل البنيوي (لا يمكنه تجاهل التاريخ الواقعي ⁰ إذ أننا لانجد أنفسنا أمام أنساق ثابتة فقط ، ولا أمام وقائع تندمج نسبياً في بنية اجتماعية ، بل أمام مجتمعات تتحول خلال الزمن ، أمام بنيات اجتماعية خاضعة للتغير والتطور ، تظهر، تتطور ثم تختفي ، أي أنه ليس ثمة تزامن فقط بل هناك تعاقب أيضاً) (115 ص 201)⁰

فالبنيوية بذلك طريقة تزامنية – تطويرية فينطوي التزامني على التطوري والتطوري على التزامني في معية واحدة ⁰

* شتراوس ، كلود ليفي (1908) :

عالم إنسانيات اجتماعي انثروبولوجي فرنسي ، حَلَّل أنظمة القرابة الفكرية والاجتماعية للشعوب عن طريق بيان نُظم العلاقات البنيوية ، يُعدّ الأب التنظيريّ للبنيوية ، من كتبه (أنظمة القرابة ، 1967) ، (الانثروبولوجيا البنيوية ، 1961) ، (العقل البربري ، 1962) ، (النبيئ والمطبوخ ، 1964) ، (من العسل إلى الرماد ، 1966) .

فيتميز (ليفي شتراوس) عن غيره من البنيوية بأتساق منهجه وعقلانيته فضلاً عن طرح أفكاره للمتلقي بشكل مباشر ، منطلقاً من التاريخ الذي يعده أحد جوانب الحاضر فلذلك لا يمكن الاعتماد على الملاحظة التجريبية في تفسير الظواهر أو انساق القرابة ، فلا بد من دراستها أستناداً على أنها مجموعة من العلاقات الرمزية الموجودة بين اللغات والثقافات وتتجمع في الكيفية التي تقص بها المجتمعات القبلية أساطيرها (101ص25)0

لذا يمكن فهم البنية عند (شتراوس) بأنها تحمل طابع النسق والنظام system أذ أنها تتألف من عناصر تعمل ضمن هذا النسق ، وهذه العناصر لها القدرة على التحول ، وكل عنصر عندما يتحول يحدث تغيراً في باقي العناصر الأخرى ، يهدف هذا الانتقال الى القوانين الكلية من خلال العلاقات التي تنتظمها سواء أكان ذلك بالاستنباط أم بالاستدلال ، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة (101ص27)0 ويتحدد مبدأ العلاقة عند (شتراوس) في وظيفة الشئ بمعنى آخر في نظرتنا وتفسيرنا له 0 وبذلك ستظهر لدينا نوعان من العلاقات علاقات داخل النسق العام، وعلاقات خارجة 0 أما العلاقات التي تكون داخل النسق فهي علاقات التأليف أو التكوين بين الوحدات وتكون ذات صلة تبادلية أو تنافر، في حين العلاقات خارج النسق تبني على الاختيار وتكون ذات طبيعة أحيائية تقوم على الاستبدال بين الوحدات المكونة للنسق (86ص35-36)0 فالظواهر الاجتماعية تعبر بلغة خاصة عن شئ مشترك بينها جميعاً " هذا الشئ المشترك – على وجه التحديد هو (البنية) أعني تلك العلاقات الثابتة القائمة بين حدود متنوعة تنويعاً لاحصر له (2ص35)0

تمثلت مرحلة (شتراوس) البنيوية بأضفاء طقوسية تمثلت بدراسة البنى الأسطورية الميثافيزيقية للشعوب في إطار علم دراسة الإنسان (Anth Ropology) وقد أسهم نموذج (شتراوس) في تعميق نظرية الوعي بالبنية فوقية (Supers tructure) التي دعت إليها الماركسية في سياق تقييمها الجدلي الحركي للمجتمعات والتاريخ على بنية فوقية تشمل : الدولة ومؤسساتها ، وبنية تحتية تشمل الاقتصاد ، والأجتماع ومؤسساتها ، وتعميق ذلك عند (شتراوس) أرتبط بشرط

معاملة البنية جدلياً ، أي رؤيتها بوصفها وسيطاً على سبيل التبعية ، لايوصفها كلية
حصرية على سبيل الأصالة0

ولقد رأى(شتراوس) أن كل شئ يخص النتاج البشري يتعلق بنسق رمزي ،
وينتمي من ثم الى نسق من الدلالات ،ويذهب الى أن التناغم السري الذي يربط
الإنسان بالعالم ويتم بالانسجام 0 وهو أساس طبيعي للابستمولوجيا البنيوية التي
تحاول وصف ووضع الوعي في مواجهة الظواهر البشرية ، ويؤكد أن الأوجه
المتعددة للفاعلية البشرية تتصف بكونها أنساقاً للعلامات ، وهي كثيرة ومتنوعة
تتشكل من أنساق رمزية دالة ، وعلى هذا آمن(شتراوس) بقدرة البنيوية وسلطة
بنيتهما على تصدير النموذج اللساني الى مجمل العلوم الأنسانية ، لا بل أكد على أن
البنيوية تقدم للعلوم الأنسانية نموذجاً أبستمولوجياً يساعد على اكتشاف ماورائيات
الأشياء رآها(شتراوس) متماسكة وذات وحدة) (154ص37-38)0

تحاول بنيوية شتراوس اسطرة(Mytholog iztiom) التحديات المعرفية ،
التحديات التي وقفت عاجزة أمام تحليل البنى الأسطورية المتسلسلة والمتوقفة على
علاقة العلامات بعضها ببعض وانطلق(شتراوس) من المبدأ الكانتي الانوي
(Egotism) في تحليل البنى وقد نقل مبدأ الصراع الحاصل في مضمون الأساطير
– بين الطبيعة والإنسان ، وبين الخير والشر ، وبين الحياة والموت 000 نقل ذلك
الى البنى ووجد انها تدخل صراعاً مع بعضها ، ويقود في نهاية الأمر الى سيادة
العنصر المحفز والجامع لتولد بقية البنى 0 فمن خلال تناوله للأسطورة يؤكد أن
تحليل الأسطورة (يتجاوز مسمياتها أو مضمونها ، وانه يركز على الكشف عن
أنساق العلاقات التي توحد بين كل الاساطير 0 ولقد أصبحت أنساق العلاقات بنى
مهيمنة في تحليله البنيوي الذي أستهدف الكشف عن الأبنية الموحدة لهذه الأساطير
0 وهو يرى أن هذه الأبنية الموحدة تتجلى – خلال عملية تحليل الأسطورة –
بالكيفية التي ينبثق بها الفكر اللاواعي في الوعي – خلال عملية التحليل النفسي)
(101ص31)0

وبهذا يبدو أن (شترأوس) يحاول أن يرسم لوحة مكتملة توضح التقابلات والتمثيلات في أنساق الأساطير ومدى قوة التحول والعلاقة بين وحداتها التي تهدف الى إعطاء نتائج عن المعنى المتحقق أثر تلك العلاقات بين وحدات الأساطير⁰ فأهتم (لوفي شترأوس) بالمدى الذي تدور فيه أنساق الأساطير ، واطلق عليها (أفعال توليدية) بمعنى ولادة أنساق جديدة تتم من خلال التحول الذي ينشأ داخل بنية الأسطورة ، أذ أن هذا التحول سينعكس في عقول الافراد ومن هذا المنطلق أسس (شترأوس) فريضتين أساسيتين بخصوص الأسطورة :-

1- لا يكمن معنى الأسطورة في العناصر المنفصلة التي تؤلفها وإنما في الطريقة التي تأتلف بها العناصر ويجب أن يأخذ بنظر الاعتبار القدرة الكامنة للتحول الذي يتضمنه مثل هذا الانتلاف⁰

2- تكشف اللغة في الاسطورة عن خصائص معينة فوق المستوى اللغوي الاعتيادية(137ص39)⁰

نستنتج من هاتين الفريضتين أن البنيوية لا ترى أن الانسان هو من يعبر عن نفسه باستخدام اللغة والاساطير ، بل أن اللغة والاساطير يعبران من خلال الانسان ، وبهذا نصل الى (الفكرة الاساسية الأولى في الأنثروبولوجيا البنائية ، وهي وحدة العقل البشري التي تكون هناك في مكان ما تحت السطح في ملامح يشترك فيها الناس جميعاً) (54ص278)⁰ لقد أفادت هذه الطريقة (شترأوس) الى أكتساب المعاني والدلالات من محتوى الأساطير ، وقادت أعمال (شترأوس) في تحليل البنية الأسطورية الى تقبل البنيوية بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة ، كما تتجلى في أنساق القرابة والمحرم (Taboo) ، والابنية الاجتماعية الاكبر⁰ فضلاً عن الادب ، والفلسفة والرياضيات ، والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك سلوك الإنسان ، وانطلاقاً من تعارض البنيوية مع الفردية والانسانية فضلاً عن أخفاء الذاتية في ظلها ، واتجه التركيز نحو بنية الدال لانه مادي ، وهو منتج لعدد مختلف ومتنوع من المدلولات ، ولهذا فأن قارئ شترأوس

يدرك أن نسق الرموز الكامن يربط الدوال بغيرها من الدوال ، أذ ليس هناك من مدلولات (59ص22).

فعلى الرغم من افادة(شتراوس) من التجريبية ، والماركسية ، والتحليل النفسي في تكوينه الفلسفي فقد خطى خطوات بعيدة منها ، أنه عارض المنهج التجريبي الذي أكد اسبقية التجربة على الوعي ، ذاكرأ أن الثقافات والحضارات لم تتطور استجابة للحاجات الخارجية حسب ، بل تطورت طبقاً للضوابط الداخلية في الذهن البشري (59ص71) 0 بمعنى التراتبية الواعية المتسعة والمكونة في اللاوعي (Unconscious) الذي يرسل رسائل منتظمة الى الوعي تتشكل بوصفها مجموعة بنى تتأني عن طريق الاحلام والأساطير 0

أن منزلة اللاوعي هي منزلة مثلى في الاساطير ، انطلاقاً من دوره الفاعل في صياغة البنية ، وهذا الدور هو دور لامتناهي (Infinity) بمعنى أن البنية قد دخلت تحالفاً مع اللاوعي من حيث الاستلهم المعرفي ، اذ أصبحت البنية عند البنيوية تقابل اللاوعي في ميدان دراسة الانسان (الانثروبولوجي) ، والانسان الغائب في البنيوية يقابل الانسان الغائب في عالم الوعي 0 ويمكن القول أن العلاقة الجدلية الطردية لمعادلة (البنية – اللاوعي) ، (الانسان الوعي) هي علاقة الحضور والغياب ، والمطلق والنسبي 0

فأن دور(شتراوس) في أستثمار أمكانيات أنساق اللاوعي في تحليل الاساطير ، ومقاربتها بشكل نقدي ، عن طريق أستلهم الادوات اللغوية في التحليل والاعتماد على مفاتيح مهمة ، كان لها الفضل في قراءة فكر الشعوب ، والاطلاع على مكنون ثقافتهم ، وعاداتهم وسلوكياتهم ، وتتمثل تلك المفاتيح عند(شتراوس) بما يلي :-
(101ص25) 0

1- تحويل الافكار المتألمة الى حقائق

2- تحويل التأملات الى فرضيات متدفقة

3- أستلهم الحل المنطقي لتحليل بنية اللاوعي من علوم ثلاثة : علم طبقات الارض (Geology) وعلم النفس التحليلي ، والتحليل الماركسي 0 ويتحدد المبتغى من

هذه العلوم عند شتراوس ، كون الفهم عندها يقود على تحويل نمط من أنماط الواقع الى نمط آخر ، فالفهم الجيولوجي يحول دراسة التربة والصخور وعدد طبقات الارض ونحو ذلك ، الى نمط لفهم اصل نشوء الخليقة وعمر الانسان والارض والكون 000 الخ ، والفهم النفسي يقوم على تحويل الجنس والكبت والاحلام الى محفزات يومية على صعيد الفرد والجماعة ، ويعطيها الاولوية في السعادة والتمرد وتطور الانسان ، أما التحليل الماركسي فيتحول الفهم فيه من مجتمع يسوده الصراع بين الطبقات ، واضطهاد الطبقة العاملة ونحو ذلك ، الى فهم يسوده الحلم الماركسي في القضاء على الرأسمالية ، وتحقيق العدل والمساواة ، ونبذ اللاهوت والدين 0

أن نظرية(شتراوس) عن الابنية اللاواعية المراوغة قد أدت الى خلق موضوعات جديدة متنوعة للبحث ، من مثل : دراسة العلاقة بين أنساق كل العلاقات في اللغة ، ودراسة وظائفها داخل الرسالة التي أوصلتها بأنساق العلامة المغايرة كالموسيقى والاشارة ولغة الجسد (101ص37)0 ولاشك أن عمل(شتراوس) هذا قد أستند الى دراسة(سوسير) للغة بوصفها نسقاً مستقلاً بذاته 0 نسقاً يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية ، أي تصل بين النسق اللغة والكلام الفردي من ناحية وبين الصورة الصوتية (الدال) والصورة الذهنية (المدلول) من ناحية ثانية ، فضلاً عن أن(شتراوس) أدخل دراسات(ياكوبسن) للانساق الصوتية (الفونيمية)* في دراسة البنية القرابة 0 فقد أقر(ليفي شتراوس) أن كلاً من العلاقات القرابية أو العلاقات اللغوية هي علاقة تبادل ، ومعنى هذا أن القرابة كاللغة سواء بسواء مجرد نسق من أنساق (التواصل) 0

* فونيم (صوتيم) : هو أصغر وحدة صوتية أذ تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها أنظر (86ص33).

ويعتبر الانثريولوجيون أن أنظمة القرابة* هي المؤسسات الأساسية في تلك المجتمعات التي يدرسونها ، وتشمل هذه المجتمعات على ثلاثة أشكال أساسية للتبادل هي التي تجمع المجتمع معاً وتؤمن تماسكه ، الشكل الأول هو تبادل الهبات 0 الذي ينظر البنية الاقتصادية في مجتمع أشد تعقيداً ، والثاني هو تبادل النساء، تبعاً لقواعد بالغة التعقيد والتكلف تخلق بنية قرابية ، والثالث هو تبادل الرسائل الكلامية عبر اللغة الذي يخلق معظم ثقافة المجتمع ، التي هي عبارة عن بنية رمزية أو نسق دواليل عند شتراوس (148ص5) 0 فأن نسق (القرابة) اشبه مايكون بالنقد اللغوي : لأنه لايتحدد على مستوى (الحدود) Termes ، بل على مستوى (أزواج من العلاقات ؛ زوج- زوجه ؛ أب-أبن ؛ أخ -أخت ؛ خال -أبن أخت) (2ص88) 0 وبهذا يبرز نسق القرابة بوضوح مثل اللغة - نسق مبني وبنائي للعلامات ، ذو صيغ رمزية تنظم نفسها بنفسها ومكتفية ذاتياً ، ولا تتطلب الاستناد الى واقع أو طبيعه خارجها لتسويغ عملياتها أو جعلها شرعية (137 ص 34) .

أنطلق (شتراوس) من بعض نماذج (جاكسون) أيضاً لدراسة نسق الطعام بنائياً 0 لبناء هيكل نموذجي لنسق الأغذية في المجتمعات التي تسمى (بدائية) مؤكداً أنها أساس المجتمعات المعقدة ولا تقل عنها تحظيراً وأن الطهو كاللغة لايمكن أن يخلو منه مجتمع ما لانه نشاط عالمي 0

ومن خلال دراسة لنسق الطعام يضرب مثلاً في أن عملية الطهوتمثل قدرة الانسان على تغيير المأكولات من حالتها الطبيعية النيئة الى حالتها الصناعية

* أنظمة القرابة : Systemes of Double

مصطلح أناسي أطلقه شتراوس عند دراسته للعلاقات الرابطة بين الميراث العقلاني للشعوب ، وتوصل إلى وجود رابط لا واع بين تلك الشعوب أطلق عليه (أنظمة القرابة) ، ولهذا المصطلح دور مهم في بيان علاقات الشعوب مع بعضها ، فضلاً عن أهميته في دراسة تطور اللغة عبر مراحلها الزمنية الموعلة في القدم ، ولهذه الأنظمة نوعان من القرابة : القرابة الجزئية في إطار علاقات المصاهرة والزواج ونحو ذلك ، والقرابة الكلية في إطار اللغات والشعوب والسلوكيات الجماعية .

المطبوعة ، أي تحويل الشئ الطبيعي الفج الى شئ صناعي انساني ، أي ان وراء عملية الطهو يوجد تراث بشري كبير من الاساطير يوضح العلاقة بين الطبيعة والانسان من جهة وبين الانسان وغيره من البشر من جهة أخرى ، وان مهمة البنائية هي اكتشاف هذه العلاقات الداخلية والأبنية الجزيئية التي تتكامل فيما بينها لتأخذ شكل بناء واحد يتمثل في عملية الطهو ، حيث يتكامل هذا البناء بدوره مع بناء اللغة وبناء العادات وغيرها من الابنية الانسانية (111ص147)0

ويلخص (شترأوس) بعد ذلك (أن كل حالة خاصة يمكن اكتشاف حقيقة مهمة وهي أن نسق الطهو والانضاج في مجتمع ما يعتبر لغة تترجم بنية لاشعورياً وتعكس التناقضات والاضغاط المختلفة (93ص234-235)0 يمكن تلخيص القواعد التي يعتمدها المنهج البنائي لشترأوس وغيره من البنائين في النقاط الآتية:-

1- تحليل كل بناء الى جزيئاته التي يكون منها ، وذلك للكشف عن العلاقات الموضوعية التي تربطها بالبعض ، ثم إعادة تركيبها في بناء كل جديد يكون أرقى من السابق وأكثر تقدماً منه.

2- تحديد اتجاه عملية تحليل وتركيب كل بناء ، وهذه تتمثل في الصفة الإنسانية التي يجب أن تكون هي الأساس في دراسة أي بناء، لأن البنائية في جوهرها نزعة إنسانية تهدف الى تطوير الأبنية الإنسانية المختلفة والارتقاء بالعلاقات الوظيفية التي تربط جزيئاتها فيما بينها.

3- إكتشاف الماهيات الكامنة لخلق كل بناء التي تتمثل في العلاقات الموضوعية وهي ليست ماهيات عقلية مجردة وإنما هي نفسها هذه العلاقات وليست شيئاً آخر.

وقد قام البنائيون من خلال هذا المنهج بالتطرق الى دراسة الأبنية الإنسانية المختلفة كاللغة والعادات والأساطير وغيرها لأستخراج حقيقة أنساق العلاقات التي تربطها وليكتشفوا ماهية الإنسان وبالتالي الارتقاء بأدائه الوظيفي في شتى مجالات الحياة وهذا ما أكدته شترأوس في بنيويته الأنثروولوجية *. التي عرضت ميزة مثالية

*الأنثروولوجيا أو الأناسه:

هو العلم الذي يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته.

وتشكيل النموذج لا الوظيفي ولا الوراثي ولا التاريخي بل المنهج الاستقرائي الأكثر دهشة والذي أمكن استعماله في علم أنساني تجريبي(31 ص87).

لقد وجد(شتراوس) فيما أنهى اليه (ياكوبسن) في علم اللغة البنيوي* نوعاً من الكشف الملهم. وتوقع أن يحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللغة الى الأنثروبولوجيا ، بل تمتد الى كل العلوم الاجتماعية ولخص أهمية هذا الكشف بقوله :-

أولاً :- يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة ظواهر لغوية واعية الى دراسة بنييتها التحتية اللاواعية.

ثانياً :- لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها .

ثالثاً :- يطرح علم اللغة مفهوم النسق فلا يزعم علم الفونيمات الحديث أن الفونيمات جانب من النسق فحسب، بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية .

رابعاً :- يهدف علم اللغة البنيوي الى الكشف عن قوانين كلية، سواء أكان ذلك بالاستنباط أم بالاستدلال ، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة (101 ص27).

أن رفض(شتراوس) لأولية التاريخية هو رفض الصدارة للبعد الزماني على المكاني ، لأن تصور الأحداث المتعاقبة يوقع الفيلسوف في خطأ تخيل (اتصال) مزعوم يسميه بالتقدم علماً أن هذا التقدم والتعاقب للأحداث ليس وفق تصوره وتفسيره لها. وأخيراً يرى(شتراوس) بأن مفهوم الإنسان لا بد أن يموت في عالم البنيوية ، فكلما بدأ العالم بدون أنسان فسوف ينتهي بدونه أيضاً . حيث أن الأنسانية

* يتميز شتراوس بفكرته الأمريكية التي أستنبطها بأعترافه في أعمال سابير وآخرين وهي أن اللغة بأنها السمة المميزة الأولى للإنسان، فأنها تكون في الوقت ذاته النموذج الأولي للظاهرة الحضارية التي تميز الإنسان عن الحيوان. وعندما نقول رجل نقول لغة ومن يقول لغة يقول مجتمع(137 ص 29).

بنظرة لم تعمل إلا على بث الاضطراب في النسق الأصلي . وأن موت الأنسانية في رأيه يحمل في طياته أيماناً خفياً بأنسانية جديدة تقدم العالم على الحياة (2 ص 260). وبعد ما تناولنا طروحات ودراسات الانثروبولوجيا لليفي شتراوس ننهي أراءه بما ذكره في كتاباته (النظر ، السمع ، القراءة) الذي تناول فيه مكانة الفن والادب في المعرفة العقلية أذ أكد بقوله (أن الانفعالات الانسانية تتمازج وتتلابس عند النظر اليها من منظار ألوف السنين ، فالزمان لا يضيف شيئاً ولا ينقص شيئاً عما يشعر به الانسان أو من صراعاتهم واحلامهم فهي نفسها في الامس واليوم ، وبدليل على ذلك لومحت المصادفة عشرة قرون أو عشرين قرناً من التاريخ، فهي لن تؤثر تأثيراً كبيراً على معرفتنا للطبيعة البشرية 0 قد تكون الخسارة الوحيدة التي لا يمكن تعويضها هي خسارة الاعمال الفنية التي تكون هذه الاجيال قد شهدت ولادتها (65ص132)0 مؤكداً على فكرة أن البشر لا يختلفون عبر الزمان الا من خلال اعمالهم التي توافق فكرهم وبنياتهم الثقافية والاجتماعية 000الخ .

البنوية الثقافية ومنهجية فوكو

حاولت المعرفة الانسانية وصف العالم وتحليله بواسطة معايير موضوعية – عقلية – تجريبية ، من أجل الوصول الى الحقيقة المرتبطة بالشرط الانساني للوجود ، في حين سعى فوكو* الى تحليل الاستعمالات والخطابات ، التي خلفت المعرفة عبر

* فوكو ، ميشيل (-1984)

مفكر وناقد اجتماعي فرنسي ، حلل الخطاب الثقافي والمعرفي ، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية والثقافية ، وتوصل إلى مهيمناتها ، من خلال منهجه في الحفريات ، فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي في تطوير الظاهرة المعرفية المعاصرة عن طريق منهجه في الأنساب ، يُعدّ مؤسساً للحزب الجنسي للشاذين في فرنسا (G I P) عام (1972) ، وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي عام (1950) ، وساند الثورة الإسلامية في –

مراحل مختلفة من التاريخ ، وعمد الى تحليل الخطابات ومكوناتها ، وتوصل الى مجموعة دلالات أسهمت في قراءة النصوص ، وتعزية الخطابات ، وتلمس أوجه الحقيقة 0

أعتمدت أفكار (فوكو) دراسة طرائق السلوك الغريب واشكال العقاب والتعذيب ، وظاهرة الجنون ، الملاجئ ، السجون ، المستشفيات والعيادات الصحية ، بوصفها بنى مهمشة اجتماعياً 0 فدراسته لاتعني بالجوانب القيمية وعمليات تحسين السلوك كما هو مشاع عند المفكرين السايكولوجيين والمعلمين الاجتماعيين 0 بل هو يركز على الكيفية التي يتم فيها معالجة الانحراف وسلوك القائمين عليه خلال حقبة تاريخية بذاتها 0

وأن أهم المعطيات المعرفية التي قدمها (فوكو) لتعزية العقلانية الاوربية هي مايلي :-

1- موت الانسان 0

2- بنية الهوامش الاجتماعية 0

3- خطاب السلطة 0

4- النشاط الجنسي 0

سعى (فوكو) من خلال تحليله منظومة الذات الى تفكيك المفاهيم التي شكلت مسيرة الانسان ، حيث منحت الذات تصوراً للواقع البشري بوصفه بنية ، وبوصفه مرادفاً للوعي ، لذلك ولدت المحاولات المعرفية المختلفة لازاحة هذا الوعي (= الذات البشريه) ، عن المركز ، وحل الذات وتفكيكها ، واتاحة الفرصة لنتاجات الذات (النصوص والخطابات) من خلال التركيز على المنتج ، لاعلى المنتج ، لاختبار حيوية اللغة ، وفهم النصوص بعيداً عن تأثيرات أصحابها ، وبهذا تقلصت قيمة المدلول لتتحول الى دال مهيمن وانتقلت

ايران عام (1978) ، كان كارهاً للنساء ، من كتبة الكلمات والأشياء ، المراقبة والمعاقبة ، تاريخ الجنون ، مولد العيادة ، تاريخ الجنسانية ، ...) .

قضية تأويل النص وفهمه من أنظمتها وتحديد أنساقه الى التجاوب بين النص والقارئ ، بوصفه أنتاجية جديدة للنص (137ص36-37)0 نادى (فوكو) بوضوح بالغاء الانسان كذات فاعلة تماماً ، وقد وضع غياب الفاعل وعلله ، بأن الكتابة المعاصرة تميزت بتحررها من البعد التعبيري ، وأهتمامها بالإشارة الى ذاتها على أساس التفاعل بين أشارات تنتظم حسب طبيعة الدال أكثر منه حسب المحتوى المدلول عليه 0 فتظهر الكتابة متجاوزة لحدودها وقواعدها باستمرار (151ص140)0 فالذي يهمننا من النص هو الدال بغض النظر عما سيكون مدلوله 0 والبنية لديه تدرس العلاقات في مدة زمنية ما أطلق عليها التاريخ الأركيولوجي* أو التاريخ الجينالوجيا** ، وهذا التاريخ يمر بأنقطاعات وأنفصالات أو قائم على الانفصالات ، هدفة من هذه الدراسة يكمن في اقتراح طريقة تحليل للعلاقة بين العقلانية والسلطة 000 وتحليل السياق في ميادين عده 000 وبتعبير آخر تشخيص الحاضر من خلال تحليل مختلف أليات المعرفة والسلطة (147ص247)0 أما كيفية تحقيق استمرار نسق العلاقات الرابطة بين المفاهيم فيتم من خلال العمليات الإدراكية المصاحبة لبنية العلاقات 0

* الأركيولوجيا : Archaeology

منهج نقدي حديث يحمل معنى الحفريات ، استخدمه ميشيل فوكو (-1984) للبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة ، أو الأبنية المعرفية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها ، فضلاً عن وظيفته في الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل الثقافات .

** الجينالوجيا : Genealogy

مصطلح معرفي أطلقه ميشيل فوكو (-1984) للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من أجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر ، ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد ، ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني (علم الإنساب) من حيث انتهى مصطلح (فوكو) الأول وهو علم الآثار - الحفريات (الأركيولوجيا) .

وبذلك رفض (فوكو) مفهوم (الانسان) المنتج ، لينصرف نحو النصوص المنتجة لانه يرى أن هذه النصوص أنما تنشأ خارج السياق التاريخي والانساني وهي نتاجات معرفية وثقافية والخط الفاصل بين حديث (فوكو) عن الموت أو تلاشي الانسان وبين دراسة نتاجاته ، هو العلاقة بين الفكر واللافكر ، وبين الوعي ، واللاوعي ، ليذهب بعد ذلك الى دراسة الابنية اللاواعية التي تسهم في خلق الابنية المعرفية ، والغرض في النهاية أيجاد العلاقة بين الفكر الواعي ، والابنية في اللاوعي ، وبين الطبيعة والثقافة ، وبيان أنماط العلاقات التي تسهم في خلق النصوص في ظل سياقها الثقافي والمعرفي فإنه بذلك يتقارب مع (رولان بارت) في الوقت الذي يدعم مفهوم الحقب المعرفية الذي أفاد منه جاستون باشلار (101ص225-226) 0 أن النسق الفكري لموقف (فوكو) من النزعة الانسانية ، ينطلق من عد الابنية الثقافية مجموعة من الانساق الرمزية التي تحقق أنتقال الانسان من مجرد كائن طبيعي الى كائن ثقافي ، وينتمي هذا النسق الفكري الى سلسلة من رواد فلسفة موت الانسان التي بدأت مع (نيتشة) بأعلانه موت الإله 0 أن الثورة على الانسان (المؤلف) هي ثورة على جمود المعنى ، لأن حضور المؤلف أثناء عملية تحليل النص تقود الى ايقاف المعنى ، واللجوء الى خارجيات النص لتفسيره ، والتأويل شكل النص بالرجوع الى كاتبة ، لذلك حاول (فوكو) بفسح المجال لحركة الدلالة مع ثنائية (القارئ – النص) ، وأن موت المؤلف سيقود الى نتيجة مهمة : هي ميلاد القارئ ، وأن المفهوم الجديد الذي سيحل محل المؤلف هو الكتابة التي تمتاز بكونها نسيجاً من الاقتباسات المأخوذة من المراكز الثقافية اللامتناهية (150ص286) 0

فأن تأكيد (فوكو) بالغاء الانسان ، هي دعوة الى تقويض هوية العقل البشري الذي عمل على تدمير الحقيقة بوصفها بناءً مستمراً ، واطهر عدم التجانس ، والتنافر الحاصلين في تاريخ تطور المعرفة (45ص150) 0

من خلال أختلاف غايات البحث المنهجي في أكتساب الحقيقة وكانت النتيجة اللجوء الى تمثيلات المعرفة بذاتها للتعرف على أمكانياتها في تجهيز الحلول المترنة

للانقطاعات ، والانفصالات التي تتعدى أنساق التطور المعرفي ، وبذلك أطلق عليها فوكو (الابستيمات) * (Epeistem) (129ص82) وتشكل الابستيمات البنية التحتية للمعرفة ، وهي المسؤلة عن تجدد اشكال المعارف وهي الشروط القبلية لامكانية ظهور المعارف في مرحلة تاريخية معينة ، فضلاً عن كون الابستيمات بنيات معرفية كبرى لها طابع الضرورة والشمولية ، وتعد شبكة أساسية من القوانين الضرورية التي تنظم المعارف والمناهج ، والمفاهيم ، وطرق التحليل والتصنيف (45ص144-145)0

وبهذا فإن الفكرة التي يحاول (فوكو) تقديمها هي محدودية الانسان وتناهيها في مواجهة أمكانية قيام جميع المعارف ، وتكشف هذه الفكرة ان الانسان لايشكل سوى ابتكار حديث العهد (129ص263)0 تحقق ظهوره على أثر تحول مفاجئ حصل في أجهزة المعارف المختلفة في القرن التاسع عشر وبعد نهاية الميتافيزيقيا 0 وقد حان الوقت لاعلان موت الانسان ثم اعلان إلغاء التاريخ ، لاتاحة الفرصة لبروز كينونة اللغة وتفعيل هيمنتها ، وشموليتها ، ونقلها من حالة الجزئية التي كانت تعيشها مع الانسان ، الى حالة الكلية التي غاب فيها الانسان ، وأختفى خلف انساق اللغة وأبنيتها (45ص167-170)0

أن مقولة الموت الانسان عند (فوكو) ، وتراجع النزعة الانسانية ، جاءت في سياق الدعوة الى تقويض التراث الفلسفي الميتافيزيقي والسعي الى تجاوزه ، ويعد مشروع (موت الانسان) مشروعاً فلسفياً في أتحاهاات النقد المعاصر 0

* الابستيمات : Epistemes

وهي وحدات أساسية يتشكل من التقائهما أنساق المعرفة ، وينطوي هذا المصطلح على مفهوم الشحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية التي تظلّ في حالة تغير مستمر مع تقدم المعرفة ، وعلى نحو يُؤلد أبنية معرفية جديدة ، وقد استخدم هذا المصطلح بشكل منهجي ميشيل فوكو (-1984) في إطار دراسته لأنظمة الخطاب المعرفي .

بعد أن ترسخت مقولة موت الانسان في الاتجاه الفكري لدى (فوكو) ، حاول ايجاد البديل الذي يستلم الشروط الممكنة لحمل اللحظات الابداعية فكانت ولادة علم الحفريات (الاركيولوجيا) (Archeologj) الذي يمثل شكلاً عاماً لدراسة تاريخ الافكار ، وتاريخ الوجود 0 أنطلاقاً من كون الابنية المعرفية تشكلات تاريخية 0 وأنطلاقاً من كون الاشياء ليست ألا تجسيدات موضوعية لممارسة معنية (29ص328)0

تشكل الحفريات سعياً نحو كشف عن الوحدة الكامنة للدلالة في داخل المعرفة 0 ومحاولة الوصول الى تفسير شفراتها التاريخية ، فالحفريات لا تتفاعل إلا مع الافكار والمفاهيم ، ولا تقدم الاصيغاً منهجية تعالج من خلالها أمكانية أحياء قيم الهوامش والوثائق التي دفنت في مقابر الفكر عبر عصور مختلفة 0 أي سعيها للوصف الباطن لهذه الاثريات ، على نحو لا تجدى معه المفاهيم المألوفة في التاريخ التقليدي عن تقدم الوعي وتطور الفكر 0 وبقدر ما يبهت التاريخ الكوني أو المطلق مع هذه الاركيولوجيا يظهر (التاريخ العام) بكل ما ينطوي عليه من سلاسل وانقطاعات وحدود وخصوصيات للحقب وانماط من العلاقات ، وانطلاقاً من ذلك حول (فوكو) الذوات الى مجموعة وثائق تعين في فهم علاقات الاتصال والابداع والحقيقة أن عمل (فوكو) هذا في كشف الوحدة المعرفية المتعلقة بأنساق الخطاب يشبه الى حد كبير مفهوم الوحدات التكوينية للاسطورة عند (ليفي شتراوس) (111ص226-227)0

أما دراسة لبنية الهوامش الاجتماعية : (الجنون-الأمراض العقلية-المساجين-المتسولين-الشاذين-الأيتام-الخ) تشير الى دور الممارسات الاجتماعية في أنتشار هذه الهوامش ، وتأتي تسميتها بذلك للإشارة الى أنحسار فاعليتها في أبجدية النسق الاجتماعي ، بمعنى ضيق المساحة الثقافية الممنوحة لتمثيل تلك الهوامش في الوضع الاجتماعي والتاريخي عبر مراحل زمنية عديدة ، فأن تحليل (فوكو) لبنية الهوامش الاجتماعية قد قلب النظرة المعرفية السابقة ، أذ أصبح المتن هامشاً وأصبح الهامش متنّاً 0 فالجنون لم يعد ظاهرة واقعية هامشية لاسبيل الى الأمساك بها أنما أصبحت

هذه الظاهرة تشارك في تكوين أو إنشاء الواقع الثقافي ، لأن دراسةً (فوكو) للجنون تهدف الى الارتقاء لاصول التفكير المعرفي في مسيرة العقلانية الاوربية المعارضة للمعقول ، والحريصة على أنكار كل ما لا يخضع لهذه العقلانية أو أنكار كل ما يخرج عن نسقها ، وفي الاتجاه المعاكس لهذا التوجه قرر (فوكو) أن الجنون ظاهرة حضارية بتأكيد على أنها (ليس كياناً مستقلاً يمكن أن نرسم حدوده أو أن نحدد معالمه ، وإنما هو علاقة مسجلة في صميم وجود الواقع الاجتماعي ، ومعنى هذا أن منطقة العقل ومنطقة اللا عقل لا تمثلان واقعيتين قائمتين منذ تأسيس العالم ، بل هما منطقتان قد تم تحديدهما وحصرهما من قبل المجتمع (2ص129) 0

فظاهرة الجنون تشكل حقيقة حضارية ، تبدأ عندما يسوء نسق العلاقة بين الانسان والحقيقة ، وأذا ما ساءت هذه العلاقة النسقية سيضطّر الإنسان لمغادرة الواقع الفيزيقي ، الى المتخيل الميتافيزيقي ، وهذا ما دفع الى الاعتقاد بوجود كائنات ميتافيزيقية تسيطر على الانسان المجنون ، وتقوم بحواره ، وتقدم له مايلزمه من الخبرات كي ينصرف عن واقعه المأساوي ، ولهذا أستطاع (فوكو) من الدخول الى ميدان تحليل ظاهرة الجنون من خلال تحليل صور الاحلام ، وحركة الخيال في منظومة الشعور الانساني ، مما قاده الى تلمس أوجه للتقارب بين الاحلام والجنون وقد أكد (فوكو) أن هناك ثلاث منظومات تضرب أنساق الخطاب هي (الكلمة المحصورة – تركة الجنون – أرادة الحقيقة) (127ص10). (لقد تم تحرير الجنون منذ مدة بعيدة لانه تخلص من الأشكال القديمة للتجارب التي كان يحيى داخلها 000لقد تخلص منها من خلال ذلك العمل الطويل الذي أنجز من البنيات التحتية للتجربة) (126ص430).

اما بالنسبة للسجون ولظهور العيادات والمستشفيات والملاجئ 0 فتؤشر ظهور بعض (التنظيمات المفاهيمية وأجتماع بعض الموضوعات ، وبروز أنواع من الصيغ التعبيرية ، تشكل حسب درجة تناسقها ودقتها وأستقرارها موضوعات فكرية محورية ونظريات مختلفة ، فمهما كان المستوى الصوري لهذه الافكار والنظريات اصطلاح فوكو على تسميتها "أستراتيجيات" والمشكل الاساسي بخصوصها هو

معرفة كيفية توزعها في التاريخ حسب المنهج الحفري) (128 ص 60) 0 وأن هذه المعرفة هي عبارة عن شبكة تحتية تسمح للفكر بتنسيق نفسه ، ويتم العثور على هذه البنى المجهولة داخل هذه الشبكة عن طريق التعامل مع البنى المهمشة الاجتماعية بوصفها صروحاً معرفية وكل ذلك يتم بواسطة أليات التحليل الحفري (98 ص 64- 65) 0

فولادة السجين عند (فوكو) تعني ولادة العنف والعقوبة ، وتمثل الجامع للحركات والنشاطات والمشاريع التي يراد إعادة تنظيمها ، فضلاً عن دور هذا المكان المحدد في تفعيل التجارب ، وترويج الشهادات 0 وتكون بعض المفاهيم ، أي تحول المكان من بيئة تعكس اللاتوازن النفسي الى واقع يفرض بناءً معرفياً وثقافياً ذا روحية ليست نسقية (125 ص 137-138) 0 في حين يشكل ظهور العيادة ، ومؤسسات تقديم العلاج حسب (هابرماس) معان عديدة من بينها انسنة الألم ، وتطبيع المرض (134 ص 375). أي بمعنى تحويل كل الانتكاسات التي تعانيها الذات على المستوى البيولوجي أو النفسي الى طبيعة فيزيقية لا علاقة لها بالميتافيزيقا، فأغلاق المرض أو الألم على الذات يقود الى دلالات منفتحة على الواقع ، من حيث أمكانية معالجة المسبب وأستشعار أهميته ووظيفة المؤسسة الاجتماعية ويأتي حديث (فوكو) حول السلطة بوصفها الحضور الدائم في كل خطاب ، وبوصفها ذات صلة وثيقة بعلاقات العنف والصراع والهيمنة ، ولها علاقة مهمة بالكلام لذلك كانت تسعى بشكل دائم الى حماية الكلمة ، لضمان امتلاك الدلالة وتوجيهها حسب السياق ومحاولة قمعها اذا تمردت أو خرجت عن الخطاب السلطوي المهيمن (18 ص 19) 0 فأن آلية تحويل السلطة الى الخطاب ، وهي آلية دينامية تكشف وتفضح الأليات التي تختفي وراءها السلطة ، وتحاول بواسطتها الاستحواذ على النص ، قصد استغلاله ، وتوجيه دلالاته ، أو قصد محاولة تغييبه بوصفه أي النص موضوع الرغبة ، واداة السلطة وأنطلاقاً من ذلك توجه (فوكو) الى تفكيك الخطاب السلطوي وبيان مركزية السيادة التي تحاول السلطة تطبيقها على جميع

الخطابات ، فضلاً عن توجهه الى بيان اشكال الخفاء التي تعتري علاقات السلطة وممارساتها (18ص15-16)0

لقد توجه (فوكو) بنقده للسلطة انطلاقاً من منهجه الحفري الذي لايؤمن بمركزية الهيمنة ، ولا يخضع لرقابة المؤسسة المنقذة ، و(فوكو) لم يحارب السلطة لذاتها ، وإنما حاول تفكيك أنماط وجودها عبر مسيرة العقلانية الاوربية 0 أي أنه واجه السلطات الاستبدادية التي قيدت الجماهير بحجة عقلنة الواقع الفيزيقي وبحجة توفير اسباب التطور والتقدم (152ص122)0 من هذا الاطار يحدد (فوكو) ماهية السلطة بقوله (السلطة ليست مؤسسة ، وليست بيئة وليست قدرة معينة يتمتع بها البعض ، انها الاسم الذي يطلق على وضع استراتيجي معقد في مجتمع معين (124ص102)0

وهدف (فوكو) من تفكيك دعائم السلطة المتفردة ، هو الوصول الى الاعتماد مفهوم جديد لها 0 لاينطلق من مبدأ التسليم بفرادة قوة معينة ، إنما القصد منح علاقات القوى المتعددة، المجال لممارسة فعاليتها 0 انطلاقاً من نقطة لاحصر لها ، وفي خضم علاقات متحركة تفعل الصراعات والمواجهات التي لاتنقطع ، وهذا سوف يدفع حسب منهجية (فوكو) الى أنعاش الفعل الاجتماعي ويقود الى حيوية دلالية متواصلة على أصعدة مختلفة (127ص79-80) ويدخل الجسد الحاصل للنشاط الجنسي بوصفه وسيلة من وسائل توسيع السلطة التي لم تعد تنحصر في المؤسسات السياسية ، إنما أوجهت الى علاقات اجتماعية أخرى تركز على أهمية أنساق الذات ، وتفعل الخطابات والممارسات المتعلقة بالجنس ، من مثل (النشاط الجنسي ، اللذة ، الألم ، 000) وقد عد (فوكو) هذه الممارسات شكلاً تاريخياً للخطاب ، وجوهرأ يحدد هوية الفرد ومنزلته الشخصية ، ونظاماً مركزاً على الجسد ، وصولاً الى مرحلة أشباع الرغبات 0 والتصدي لمحاولات أنكار الذات (153-154)0

ويكشف (فوكو) في محاولاته لدراسة النشاط الجنسي ، ودوره في صياغة القرار ، عن الصلة الرابطة بين الجنس والسلطة 0 التي عدها صلة قمعية ويؤكد أن

السلطة حاولت تحريم الجنس في مراحل مختلفة من تاريخ العقلانية الاوربية 0 بوصفه العنصر الاساسي والمكون لمجموع عناصر أخرى توصف بالسلبية وهي (الرفض-الرقابة-الانكار-المقاومة) وتجتمع هذه العناصر في آلية مركزية كبرى 0 لها دور تكتيكي في صياغة خطاب السلطة , وفي تحديد ارادة المعرفة والغرض من ذلك أي من دراسة النشاط الجنسي 0 وهو تحديد مراتب إنتاج الخطاب ، وإنتاج السلطة 0 وإنتاج المعرفة 0 فضلاً عن تحديد تحولات تلك المراتب (124ص32-0(35

ولا ينفى (فوكو) إمكانية قيام السلطة بأتاحة ممارسة الجنس ، فالسلطة لاتستبعد هذه الممارسة 0 لكن الفجوة التي يحاول (فوكو) تحديدها هي أنتقال النشاط الجنسي من فن شبي لايملك أسساً علمية لاشباع الذات الى عالم جنسي ينظم سياسة الجنس ويستخدم ممارساته بوصفها جهازاً أو منظومة متكاملة ، لإنتاج خطابات معرفية ، وهذا العلم الذي يحاول (فوكو) بناءه يتوافق مع التطلعات الوظيفية للخطاب الذي ينبغي عليه إنتاج الحقيقة أو على الاقل تمثيلها (124ص72-82) 0 ويؤكد في الاطار نفسه إمكانية تحديد استراتيجيات هذا العلم من خلال جانبين هما (124ص85) 0

1- الاقتصاد السياسي 0

2- ارادة أكتساب المعرفة 0

البنوية والتحليل النفسي عند لاكان

أعاد (لاكان)* قراءة معطيات (فرويد) في (اللاشعور ، الاحلام، الجنس ، الذات الانسانية) ورأى فيها طرحاً نقدياً مهماً لم يكتشف من قبل الباحثين والدارسين سابقاً ، وأول ما أكدته (لاكان) هو (العودة الى فرويد) وما صاحبها من اكتشاف للغة اللاشعور لاعتباره جوهرأ بل باعتباره بنية ، وهذا ما يؤكد أنضمام (لاكان) لحقل البنيويين وبهذا أعطى (لاكان) الصدارة للبنية على الذاتية في مضمار علمي صعب ألا وهو مضمار التحليل النفسي 0 الذي أكتشفه (فرويد) وعمل على تأسيسه 0 فتركز أهمية (لاكان) باللاشعور الفرويدي باعتباره لغة تملك بنية خاصة على أساس (أن اللاشعور نسق يتألف من شبكات أو عقد من الدلالات) (2ص 177). واولى مراحل (لاكان) النقدية هو أستلهاهم معطيات (سوسير) اللغوية ، في التفرقة بين الثنائيات (اللغة والكلام – التزامن والتعاقب – الدال والمدلول – 000) التي كان لها دور كبير في فك ألغاز لغة اللاشعور 0 والمرحلة الثانية – هي صهر جميع معطيات (فرويد) في مصطلح واحد هو (اللاوعي) ، وفي المرحلة الاخيرة دمج جميع معطيات (سوسير) بمعطيات (فرويد) وعد مصطلح اللاوعي ومظاهره وتشكلاته وحركته على أنها (لغة) 0

وفضاء اللاوعي هو فضاء علامي ونظام مشكل من بنية رمزية وعد ذلك الفضاء ، لغة هو اتجاه يحتاج الى تأمل لان اللاوعي أشتهر عند (فرويد) ومن بعده على أنه جزء لا ينفصل عن الغرائز ، وتمثل قراءة (لاكان) لنسق اللاوعي تحليلاً جديداً لمعطى (فرويد) الذي لم يفهم بشكل صحيح قبل طرح (لاكان) ، الذي أكد على أن نسق اللاوعي لغة ، وهذه اللغة تختلف مع علامات اللغة الكتابية في فهم الاشياء في حالة الوعي بشئ ما 0 وقد فتح هذا الطرح أمكانية جديدة لقراءة الاحلام

* لكان ، جاك (1981)

محلل نفسي فرنسي ، اكتسب شهرة واسعة بعد تحليله نصوص فرويد ، وإعادة قراءتها عن طريق المنهج البنيوي ، من كتبه (ما وراء اللغة النفسية ، 1966) ، وأكّد أنّ دور اللغة هو كونها مرآة عاكسة للوعي .

وتفسيرها وأدراكها على أنها مجموعة لغوية تتشكل من علامات وتجريدات واسعة
(167ص33-35)0

ومن السمات الأساسية المنهجية لطروحات (لاكان) هي كالاتي :-

1- معالجة (لاكان) للعلاقة بين الدال والمدلول بطرق جديدة 0

2- التحليل البنيوي لللاوعي 0

3-العلاقة بين البنية والذات 0

4- تحقيق التطابق بين الذات واللغة واللاوعي 0

5- لغة اللاوعي ناتجة من الكبت والصراع بين الأنا والأنا العليا 0

6- يخضع تشكيل لغة اللاوعي الى عنصري اللذة والدافع الجنسي 0

لقد حدد(لاكان) الدال بوصفه مجموعة العناصر المادية ضمن اللغة ، أي العناصر التي تربطها بنية ، ورأى أن الدال يعمل بصورة مستقلة عن دلالاته وفي غفلة من الذات ، وتتعين شبكة الدال – وفقاً لذلك – من خلال علاقات التعارض بين العناصر المادية وفي جميع مستويات التبيين التي تكشفها اللسانيات ، فضلاً عن رؤية (لاكان) في تحديد الدال المرتبط مع دوال أخرى بنسق من الشفرات أما المدلول فيتمثل حسب (لاكان) بالمجموع التعاقبي للخطابات ، ويكسب وجوده من خلال ترابطاته مع العناصر الأخرى ضمن الجملة ومع جميع عناصر نسق الشفرات
(143ص80-81)0

ويرى أيضاً أن سلسلة الدال مستقلة عن المدلول ، وأن الحقيقة تتوارى دائماً عن اللغة وينبغي إيجاد موقف تحليلي لكشف تلك الحقيقة لذلك عمد الى تحليل بنية الرمز – وتشكل هنا صعيد اللاوعي – بوصفها دالاً ليس لطبيعته أو خصائصه أية علاقة بالمدلول ، ولهذه الطريقة علاقة وثيقة بأعتباطية(سوسير) من جهة ، وبميتافيزيقيا الحضور لدريد من جهة أخرى ، ويتحدد رمز (لاكان) بكونه وسيلة مهمة لاجراء تعارضات تمايزية ، وتركيبات ضرورية ، لوجود بنية دالة ومجموعة هذه البنى الدالة تشكل التكوين الفردي البشري (155ص 7-10).

ويشكل عالم اللاوعي عالم تكوين الفرد ، ففيه تحقيق رغباته ودوافعه التي لا يستطيع تحقيقها في نسق الوعي ، بل أن مساحة نسق اللاوعي تتسم بمطلقية الزمان والمكان ، لذلك تجد (لانا) متسعاً كافياً لتحقيق الغلبة على (الانا العليا) ، لان هذه الاخيرة تتلاشى سلطتها في ميدان النسق اللاوعي 0

ويتميز نسق (لاكان) بوصفه نسقاً متميزاً مشكلاً من بيانات ثلاث : (البنية الخيالية ، والبنية الرمزية ، والبنية الواقعية) وقد كونت هذه البنيات بمجموعها (بنية الذات في اللاوعي) ، فالبنية الخيالية تعكس الرغبة في رسم صورة اللاوعي التي تحملها الذات عن نفسها ، والبنية الرمزية تشكل صعيد أقامة الذات ، وتعكس البنية الواقعية المظاهر المؤسسية (للأنا) ، التي يتم أنتاجها في ظواهر اللاوعي فضلاً عن تشكيل صورة (الأنا) بوصفها معياراً منظماً للذات في واقع (الحضور) ، وكشفاً للاوجود بالترابط مع وحدة الموت (الغياب) ، وينهض في هذا الاطار الوظيفية الرمزية لبيان العلاقة بين الحضور والغياب أي بيان العلاقة بين الواقع والموت(143ص80-81)0 وهذا يؤكد على الصلة الوثيقة بين اللغة ومفهوم الرمز ، فمن الخطأ تصور النسق الرمزي على أنه نتاج من صنع أو تكوين الانسان في حين أن الانسان نفسه مجرد نتاج لهذا النسق الرمزي وبهذا فإن الوظيفة الرمزية هي العلة الكافية التي تحدد كل وجودنا ، وكما أنها البنية القصوى التي تتحكم في كل أنشطتها ، ويعتبر كتاب فرويد (تفسير الأحلام) خير دليل على توضيح الوظيفة الرمزية لدى الانسان 0 ودراسة البنية الرمزية هي التي أملت (لاكان) القول بضرورة الاعتراف بما للغة وبالتالي الدال من سيادة على اعتبار أن أهم ما أكد عليه فرويد في مجاله العلمي الضخم هي النظرية القائلة بسيادة الدال signifiant وصدارة الكلام (Iap parole) (2ص178-179)0

لقد أراد (لاكان) الاجابة عن السؤال ، من يشكل الآخر: الانسان أم نسق الدال ؟ بمعنى : هل يشكل الانسان نسق الدال ، أم أن نسق الدال يشكل الذات الانسانية ؟ وتوصل من خلال لغة اللاوعي أن الانسان لايملك سلطة وسيادة في تشكيل نسق

الدال وحكمة ، أنما يشكل هذا النسق صورة الانسان المزاح عن مركزه لصالح عالم يفلت من سلطة ، ويخترق حدودها (149ص38) 0

أن ما يقدمه (لاكان) يقتضي تحديداً تعارضياً بين صورة الانسان في الواقع وهي صورة مشكلة لذاته ، وبين صورة الانسان في اللاوعي وهي صورة تشكلها الذات للانسان ، فالذات في الصورة الاولى مفعوله ، وهي في الصورة الثانية فاعله وينعكس هذا بشكل مباشر على المعطى اللغوي ، فاللغة في الصورة الاولى ذات بناء تراتبي لعلاقة الدال بالمدلول ، بمعنى أحالة الدال على سلسلة من المدلولات اللانهائية ، أما اللغة في الصورة الثانية فتقتضي تعارضات دلالية بين الدال والمدلول بمعنى ارتفاع في تفكيك الشفرات المكونة في سلسلة الدول المهيمنة على المدلولات وتكمن خصوصية (لاكان) في نقده للكوجيتو الديكارتي وتقديمه بصورة جيدة 0

لمعادلة (انا أفكر أن انا موجود) من خلال نظريته (مرحلة المرأة)* وذلك ما تقوم عليه هذه النظرية من تسليم بأن بناء الذات ليس نتيجة أدراك خالص بل نتيجة حاجات الجسد بوصفها توسطاً يضاف الى ذلك 0 أن (لاكان) مزج بين علاقات التوسط في علم اللغة البنيوي والديا لكتيك في الهيكلية الجديدة ، على نحو جعل من التحليل النفسي عنده جانباً من تاريخ أجماعي واسع المجال ، وحول التداعي الحر الى أداة منهجية تكشف عن كل من الاصول الثقافية والفردية ، بل على نحو أصبح فيه (الآخر) في فلسفة (هيجل) يشير الى كل آخر عند (لاكان) بالقدر الذي يشير به الى العلاقة بين المحلل والمحلل في التحليل النفسي (101ص153) 0

بوصفها تشكيلاً جديداً لأننا بعيداً عن الوعي فالانا وفقاً لمرحلة المرأة لا تشكل نتيجة أدراك خالص ، بل نتيجة حاجات بايولوجية ونفسية جسدية يكشفها اللاوعي

* مرحلة المرأة : Mirror- stage

مصطلح نفسي نقدي أطلقه لاكان (-1981) لأول مرة للإشارة إلى أن مفاهيمنا في الأصل ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية ، نحاول الدفاع عنها ، أمام العالم الفيزيقي المنظور ، ونعد هذه المرحلة رداً على المرحلة الاوديبية عند فرويد (-1938) وتبدأ مع مرحلة الطفولة ، وتثير إحساساً بالإشباع والاكتفاء الذاتي من المعرفة .

ويقدمها على هيئة صورة رمزية حلمية ، وقد يأتي هذا الطرح اللاكاني من خلال صهر معطيات سارتر (الوجود والعدم) ، وموقف الوجودية بشكل عام بشأن العلاقة بين الفرد والعالم ، وبناء على علاقات علم اللغة البنيوي ، والديالكتك الهيجلي ، والتحليل النفسي لفرويد (101 ص152)0

وقد أنتفع الطرح النقدي لما بعد البنيوية من رؤية (لاكان) حول تشكيل الذات من خلال أبداع مجموعة تحاليل نقدية للتصور الديكارتي للذات الموحدة وللكتاب بوصفة وعياً مصدراً وسلطة لتثبيت الدلالة والحقيقة ، وقدمت تلك المعطيات نتيجة مفادها أن الذات ليس لها وعي موحد بل هي تشكيل بواسطة البنية اللغوية ، وقد سحبت هذه النتيجة بحوث ما بعد البنيوية الى تحليلات نقدية موسعة من ميتافيزيقيا ومفاهيم العلة والهوية والذات (153 ص37)0

ولم تكن معطيات (لاكان) بعيدة عن المعطى الماركسي لاسيما (المادية الجدلية) ، فقد ألحمت معطيات نظرية الدافع والليبدو (Libido) والحافز الجنسي ولغة اللاوعي ومبدأ اللذة وأبطال التوتر الشبقي واشباعه مع طبيعة الواقع الاجتماعي وبنية الصراعية التحولية ، ودورها في تفصيل وإنتاج النظام الاجتماعي 0

البنيوية وماركسية التوسير

تمثلت معطيات (التوسير)* من خلال قراءته لماركس من منظور بنيوي ، فأذا كان (لاكان) قد أسس نسقاً جديداً لتشكيل الذات عن طريق لغة اللاوعي ، فإن التوسير استطاع بيان تناقضات الماركسية عن طريق البنية المهيمنة ، فتميزت قراءة

* التوسير ، لويس (-1990) :

مفكر فرنسي ، أعاد قراءة الفلسفة الماركسية في ضوء البنيوية ، وامتلك أعماله تأثيراً دلالياً في الأدب والنقد والدراسات الثقافية ، من كتبه : (قراءة رأس المال ، 1970) .

التوسير بين العلم والايولوجيا وهو الأساس الذي تتمحور حوله كل جهود التوسير 0 فصل ماركس الشاب الأيدلوجي عن ماركس البالغ العلمي ، مستنداً في ذلك الى الدور (الابستمولوجي) * الذي لعبته فكرة البنية في تفكير ماركس العلمي ، خلال المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره العقلي (2 ص 212) 0 أي بمعنى احداث قطعية ابستمولوجية في فكر ماركس تميز فيها بين ماركسي شاب وماركسي الكهل 0 وهذا المفهوم أستخدامه (التوسير) في منهجه في قراءة ماركس الذي أستمدته من باشلار الذي يرى (أن الاحداث والفتوح المعرفية Thresolds خلال تطور أي علم توقف التراكم المستمر للمعرفة ، وتقطع تقدمها البطئ وتدفعها الى دخول عصر جديد وتفصلها عن أصلها التجريبي ودوافعها الاصلية ، فتحول التحليل التاريخي من البحث عن البدايات الصامته الى البحث عن نمط جديد من العقلانية أي وجود حقب علمية يمكن أن تخلق انقطاعات معرفية من ذلك النوع الذي حدده (التوسير) في أعمال ماركس 0 أما المفهوم الآخر الذي أعتمدته في قراءته يدمج جذوره الى علم اللغة البنيوي ، أي الفكرة القائلة أن نسق العلاقات المعجمية Lexical هو جزء من مقدرتنا اللغوية ، ولما كانت هذه المقدرة اللغوية لاي قارئ تتبع من تجربة ومعرفة ، فأن بعض اللغويين البنيويين يقولون بوجود مايسمى (القارئ الممتاز Reader Super يرون فيه أداة التحليل وسيلة لاعادة قراءة النص) (101 ص 49) 0 وبذلك فقد استطاع (التوسير) بمعرفته وخبرته الطويلة أن ينفذ الى باطن النص ويعيد قراءتها ليكشف عن البنية النظرية لفكر ماركس ومن الطبيعي أن يتاثر عمل (التوسير) بالكثير من الافكار الفلسفية والعلمية التي استعارها من (شتراوس وفوكو ولاكان وفرويد) 0 وغيرهم في الاهتمام بالأبنية اللاواعية فقد أستطاع (التوسير) أن (ينتزع الأكتشاف الفرويدي للاشعور من سياقه السايكولوجي لكي يستخدمه وسيلة

* الابستمولوجي:- Epistemology

مفهوم أطلق من قبل فيلسوف العلوم الفرنسي الشهير (غاستوف باشلار) الذي كان يقصد به القفزه النوعية التي تسجل أنتقال الفكر الإنساني من الأشكالية قبل العلمية الى الأشكالية العلمية ينظر (122 ص 185) 0

لتنديم حتمية (المادية التاريخية) على المستوى الباطني الكامن فيما تحت الشعور ، وهذا ما عبر عنه (التوسير) حيث قال لقد بدأنا ندرك الآن منذ عهد فرويد ماذا يعني الاستماع وبالتالي ماذا يعني الكلام (والصمت) فأن من شأن دلالة الكلام والاستماع أن تكتشف لنا ماتخفيه وراء الكلام الساذج نمط مختلف تماماً من الخطاب هو خطاب اللاشعور (2ص217)0 ولكي يتسنى لنا مقارنة حقيقية المقال النظري الماركسي وهو مقال علمي في اساسه يتحتم علينا أن نبين ذلك التطور الذي حدث في فكر ماركس 0

ماركس الشاب (1840- 1845) وهذه المرحلة بعد ذاتها تنقسم الى مرحلتين:
أ- المرحلة العقلانية الليبرالية : وتشتمل في المقالات التي كتبها في الجريدة الرينانية سنة 1842 ، والتي كان متأثراً فيها (بفخته) فكانت نزعتة أنسانية أخلاقية 0

ب-المرحلة العقلانية الجماعية امتدت من سنة 1842- 1845 وكان فيها ماركس متأثراً بنزعة انسانية انثروولوجية ذات طابع (فيورباخي) 0 وهكذا فأن اهتمام ماركس في هذه المرحلة كان منصباً على الانسان 0 اهتماماً يعتمد على نزعة فيورباخ الانسانية من جهة، وعلى المصطلحات الهيجلية من جهة اخرى 0 اما في المرحلة الثانية فقد بدأ رحلة البحث عن الذات ، والتخلص شيئاً فشيئاً من الطابع الايديولوجي (122ص186) 0

ماركس الحقيقي العلمي ، وهي أيضاً تقسم الى مرحلتين :-

أ- مرحلة الاختيار الفكري من سنة 1845- 1857 وهي المرحلة التي كتب فيها ماركس (بؤس الفلسفة) ، (البيان الشيوعي) ، (العمل المأجور ورأس المال) ، (الصراعات الطباقية في فرنسا) ، (الثاني عشر من برومير) كلها كتب تشهد بأن ماركس كان بصدد تحديد شكالية الجديد وتعميقها ، مع الاهتمام بوضع نسق دقيق من المفاهيم الملائمة لها (2ص224) 0

ب- ثم مرحلة النضج العلمي من سنة (1857- 1883) وهي المرحلة التي كتب فيها ماركس (رأس المال) (مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي) و(نقد برنامج

جوتا) وكلها كتب تؤكد تحرر ماركس من الايديولوجيا الألمانية من حيث الشكل والمضمون فأصبحت (المادية التاريخية) علماً نظرياً دقيقاً ، لا مجرد فلسفة أنسانية ايدولوجية (2ص224)0

وبهذا فإن (التوسير) يضعنا أمام مقالين متبادلين (مقال ايدولوجي) و (مقال علمي) ، فالمقال الايديولوجي عند (التوسير) هو ماركس الشاب نفسه ففي هذه المرحلة تأثر كما قلنا سابقاً بالزرعة الانسانية والانثروبولوجية عند فيورباخ ، ولقد كان مقالاً شبه فلسفي لم تتبلور فيه بعد معالم النظرية الماركسية ، فكان يهتم ماركس في هذه المرحلة موضوع الأعتراب او الأستلاب من جهة ، وموضوع تحرير الانسان من جهة أخرى 0 ويكفي أن نطبق على مخطوطات سنة 1844 ذلك الجهاز التصويري الذي أشتمل عليه كتاب (رأس المال) حتى تكشف أمامنا بكل وضوح تلك القطعة الابستمولوجية التي تفصل بين المقالين الماركسيين فمن المخطوطات الى رأس المال ينتقل من المقال الايدولوجي الى المقال العلمي الذي جرده نهائياً من الانثروولوجية (122ص190)0

أما المقال العلمي عند (التوسير) هو ماركس البالغ في هذه المرحلة بالذات تأخذ القطعية الابتمولوجية كامل مصداقيتها المنهجية والمعرفية ، حيث تقوم بأحداث أشكالية فكرية جديدة ومفاهيم جديدة يتمحور البحث النظري الماركسي حولها ، أشكالية تجعل المقال الماركسي ينتقل من الايدولوجية الى العلم من الشخص Concret الى المجرد Abstrait من العلاقات بين الاشخاص الى العلاقات بين الحدود من الدلالات المتنوعة الى البنى ، هذه المفاهيم المكونة للأشكالية الجديدة هي موضوع كتاب (رأس المال) 0 أن الانتقال من المقال الايديولوجي الى المقال العلمي أنتقال من الجدل من عالم الافكار عند (هيغل) الى عالم الواقع كما يتصوره ماركس ، أنه بكلمة واحدة تحول جذري وقطعية حقيقية بين الفكرين وليس مجرد تحول بسيط (122ص191)0

وبتأكيد (التوسير) على الناحية العلمية في قراءة ماركس يحذرنا من الوقوع في التغيرات المبسطة التي تجعل من الحتمية الاقتصادية محور البحث عند ماركس ،

صحيح أن للعلاقات الاقتصادية أهمية بالغة في تحديد نوع العلاقات السائدة في المجتمع ، ولكنها لا تأخذ بعدها الأهم إلا في تفاعلها مع بقية العناصر ، لان الواقع الأنساني يفرض تكاملاً بين العناصر المكونة للكل الاجتماعي ، ويقول (التوسير) القيمة الكبرى للماركسية هي نقلها للفلسفة من الوضع الايدلوجي الى الوضع العلمي- حتى لقد أصبح (المادية الجدلية) هي النظرية العامة للعلوم أو نظرية علمية للعلوم – والتوسير يؤكد أن الفكرة الاساسية في المادية الجدلية هي فكرة (الممارسة) ، وأن الواقع الاجتماعي مؤلف من مجموعة ممارسات (اقتصادية- سياسية – ايدولوجية –نظرية) وكل ممارسة تتم داخل منظومة كلية أو على الاصح داخل (كل بنيوي) هو الكل الاجتماعي ، وأن كل ممارسة تقع تحت تأثير بنية المجتمع الكلي وأن تتحدد جزئياً على الاقل من خلال فعله فيها ، وسيطرته عليها ولكن منها البنية الخاصة بمعنى أن لكل ممارسة بنيته المستقلة (نسبياً) وهكذا يصبح التاريخ العلمي بمثابة دراسة للممارسة الاجتماعية في صميم علاقتها الحميمة بشتى الممارسات الاخرى0 مع ملاحظة أن التحديد النهائي لجميع البنيات (غير الاقتصادية) عنده إنما يتحقق عن طريق (البنية الاقتصادية) (2ص 228-230)0 وكما عمق (لاكان) محاربته النزعة غير الفردية في التحليل النفسي ، فإن التوسير فعل الشئ نفسه من خلال تعميق النزعة الماركسية المحاربة للنزعة الفردية الاقتصادية ، حيث هاجم ماركس في (رأس الامال) النظام الاقتصادي التقليدي لأنه ينطلق من مصلحة الفرد أولاً ، وبناء ملكيات خاصة لاشأن لها بالمجموع ثانياً ، وقد وسع (التوسير) نقده الموجه نحو طرق التفكير السائدة التي وصفت المصلحة الفردية على أنها نقطة البدء في التاريخ والأجتماع والفلسفة ووجه نقداً للكوجيتو الديكارتي لأن (ديكارت) أنطلق من (أنا أفكر) بوصفها السبيل الوحيد للوصول الى الحقيقة وتفسير العالم الخارجي ، وبين (التوسير) أن الأنسان أجتماعي بطبعه وذا بناء تركيبى ، متمركزاً على معطيات نظرية التطور لدارون (167ص 42- 45)0 ويؤكد (التوسير) أن مصلحته الفردية ولدت مع مرحلة البرجوازية وعبرت عن طموحاتها وتطلعاتها ، ويرى أن الدولة هي نتيجة حتمية للتطور الاقتصادي

والاجتماعي والسياسي ، على عكس ماركس الذي قصر بناء الدولة على حتمية التطور الاقتصادي حسب ، فضلاً عن أن (التوسير) حدد التنظيم الاجتماعي والاقتصادي بوصفه مرحلة ثقافية صنعت بواسطة الفرد ويتغير كذلك بواسطة، ويذكر أن الذي يقوم بالكفاح الايديولوجي وتنظيم الثورات والتغيرات الاقتصادية ، هو (الإنسان الاجتماعي) وليس (الإنسان الفردي) بمعنى الإنسان الفاعل المكيف لظروفة والداعي الى تفسيرها ، الذي لايرضى باستغلال حقوقه ، واسلبة ذاته (163ص69)0

وتكمن خصوصية (التوسير) بمعالجة النشاطات السياسية والتطبيقات الاقتصادية لها 0 وأعطى نسق اللغة دوراً فعالاً في تحديد سمات الطرح الاجتماعي لأن الجامع بينهما أي بين نسقي اللغة والمجتمع ارتكازهما على مفهوم (البنية) ، وكلاهما يخضع لمبدأ الصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية ، ويتأكد بذلك على أن تحليلات (التوسير) مع تحليلات (لاكان) يتمثل دفعاً نقدياً ودلالياً مهماً في فهم حركة تطور التحليل الأدبي والنقدي(158ص5-55)0

ويتضمن مشروع (التوسير) كشف التناقضات الماركسية 0 وقطع الروابط بين الجدل الماركسي والجدل الهيجلي ، لأن الأول يتضمن اتحاد الاضداد بينما الثاني يتضمن هوية الاضداد 0 وأنطلاقاً من فرضية البنيوية القائلة أن نسق العلاقات الدلالية هو جزء من القدرة اللغوية التي تخلق قارئاً نموذجاً يعيد قراءة النص 0 ويرسم طرقاً جديدة لكشف التناقضات ، والابنية اللاواعية الخفية ، عن طريق تفسير التحولات Trons Positions والتناقضات Absurdities والاعلاط Errors0 فتتيح هذه القراءة نصاً مختلفاً ، وهكذا تحل شفرة (النص الموضوعي) أي كتابات ماركس وحياته على سواء (101ص49-50) 0

لقد حولت قراءة (التوسير) لماركس الايدولوجيات الى مجموعة خطابات يمكن تحليل بنيتها اللغوية متعيناً بذلك بطروحات (سوسير) حول دراسة الدال – المدلول 0 ويعيد تحليل (التوسير) مسألة إعادة الانتاج من خلال تحليل الصراع الطبقي بين البروجوازية والبروليتارية حول اكتساب رأس المال في نطاق الانتاج 0

ولقد أمدت قراءة (التوسير) الممارسات الايديولوجية بمناقشة الخطابات اللغوية ، فضلاً عن عملية نشوئها وترويضها لخدمة توجهاتها (120ص95-96)0

وأكد التوسير في قراءة (رأس المال) أن القراءة الفلسفية هي شئ مضاد للقراءة الساذجة تماماً 0 وإنما قراءة أئمه لاتبرأ من خطئها باعترافها به 0 وأن ثورة ماركس النظرية لاتقوم على تفسير الاجابات وإنما على التفسير في الاسئلة ، وأن ثورة ماركس في نظرية التاريخ تقوم على التفسير في العصر الذي جعله ينتقل من مجال الايديولوجية الى مجال العلم (103ص11-35)0 ويدل تحول (التوسير) الى أرساء نظرية محكمة للعلم من خلال بحث دقيق عن الادلة والبراهين في العلم الخارجي وهو علم يتكون من طرفين فلسفين الاول : طرف (سيبينوزا) الذي تأثر به التوسير في معارضة النزعة التجريبية الدوغمانية التي كانت تقف وراء المثالية الديكارتية وعلى هذا يفهم (التوسير) الماركسية على أنها مستندة على رفض التناقض الجدلي (2ص226)0 والثاني طرف هيغل الذي وقف (التوسير) ضده ، وقطع جميع الروابط بين معطيات ماركس ومعطيات هيغل التي أستمدت بمثالية ممجدة للفردية 0 لقد أطلق (التوسير) صفة العلمية متأثراً بماركس الذي ركز على العموميات النظرية على حساب النماذج الحيه ، وأكد (التوسير) ، متأثراً بشكل كبير بعملية باشلار أنه لاوجود لبداية مطلقة مع العلم فكل شئ يجري داخل الفكر ، وأن علاقة البشر المعاشة بالعالم هي الايديولوجية ويتوصل البشر الى تفسير علاقاتهم المعيشية بالعالم من خلال الايديولوجية وأكتشف (التوسير) أن التناقض عند ماركس يتجسد في نمط فاعلية البنية ، فالبنوية تسعى الى تفسير العالم لا تغييره ، والماركسية تسعى الى تغيير العالم لا تفسيره (34 ص51-62)0

البنوية عند رولان بارت

شغلت طروحات (رولان بارت)* النقدية مساحة واسعة من النقد العالمي الحديث وكانت معطياته غير مستقرة لأنها خضعت لمزاج فكري متقلب ، فهي لاتعكس المتتالية النقدية المنتظمة له ، بقدر ماتوحي بالتكوين الفكري والنقدي واستخدام المقاربات الخطابية لبيان عدم قدرة النص على البوح بكل المعطيات اللامعنه 0

مرت طروحات (بارت) وفلسفته اللغوية بتغيرات عدة فقد كان في البداية يسعى الى تعرية الادب والافكار من البلاغة الزائفة ومن كل تركيب لا لزوم له 0 ليصل الى (قراءة الاسلوب) فيكشف عن جوانب من النماذج العليا اللاوعي 0 وقد طرح في هذه المرحلة فكرته عن (درجة الصفر للكتابة) وهي فكرة قرنية تصوره للدور الذي يؤديه هذا المكان الصامت الواقع بين الكلمات المكتوبة والمسيج بها في أن 0 هذا المكان الذي يفتح على التفسير في علاقته الجدلية بهذه الكلمات ، والذي يقوم بتجسيد لغة لا يمكن لها ان تكون محايدة حقاً 0 وكأنه هذه الفكرة بمثابة الاجابة على السؤال (ماالأدب) الذي طرحه (سارتر) عام 1948(101ص179)0

فأتسمت هذه المرحلة بالتركيز على ماهية الكتابة ووظيفتها ، والنظر الى المظاهر الحياتية المختلفة على أنها تشكل مجموعة اساطير بالمفهوم الوظيفي لا بالمفهوم الاصطلاحي ، فالوظائف اليومية كالأكل والشرب والعمل والأعراف

* بارت ، رولان (1980) :

كاتب وناقد ومفكر فرنسي ، اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب ، وكان له منهجه الخاص في دراسة علم العلامات ، أطلق عليه سيمياء الدلالة ، معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات ، وعُدَّت كتاباته بمثابة فتح نقدي وثقافي على صعيد الساحة الفرنسية والعالمية ، وكان ينظر إليه بشكل دائم على أنه شخص شاذ وغامض ، وقد دخل في صراع مع الأكاديمية التقليدية ، وقد أثر في العديد من النقاد من بينهم (لاكان ، وفوكو ، ودريدا) ، نُشرت كتبه عن طريق صديقه (سوزان سونتاج) في مجلدات ضخمة حملت عنوان (قارئ بارت ، 1982) ، و (الحوادث ، 1987) .

والعادات الاجتماعية 000 وغيرها كلها تتحول حسب مفهوم (بارت) الى اساطير يتعايش معها الناس وتغدو لديهم افكاراً تتم بالصيرورة والاستمرارية وتكون اشبه (سيمفونية) دلالية متواصلة ، تخفي وراء تمظهراتها اشياء عدة غير معلنة ، ولكن يبقى كنهها المتداعي يحاور كل الذوات ، ويأسرها بفعل الطبائع الحيادية المفتعلة ، ومنفعة الصيرورة المؤقتة 0

عد(بارت) الاشياء الاستهلاكية اليومية والتزينية بمثابة انواع من السحر او الافكار او المعاني التي تكتنز الكلمات في اللغة او المظهر في الواقع ، ولهذه السلوكيات تأثير اجتماعي لانها تحولت مع مرور التعارف والاتفاق عليها الى تسليم طوطمي يشابه الى حد كبير طوطميات القبائل البدائية ، وهذه الطوطمية المرتبطة بفعل شيء ما ، انما أتى بها المجتمع خلال تطوره ، من خلال العلاقات القائمة بين افرادة (145ص30-49)0 فمثلا الصور والمشاهد الدعائية لاتركز على حقيقة المنتج في حد ذاته أنما تركز على مايرتبط به من سحر اجتماعي وفطري تميل الى مدلولات ترتبط بالغريزة والطبيعة الانسانية ، فالفتاة التي تقدم اعلاناً لمشروب ما تتحول الى علامات اجتماعية ونفسية تخاطب الغريزة الجنسية لتتحول من ثم الى سلوك طوطمي 0 وهذا بالتحديد ما حمله خطاب(بارت) عن الدلالة وتحويل النص في هذه المرحلة ، ولهذا يقرر(بارت) انه (لا توجد لغة مكتوبة بدون ملصق يعلن عن هويتها) (22 ص28)0

أراد(بارت) فصل العلاقة بين الشكل العياني وبين الوعي ، فقد مهد لذلك من خلال تمزيق حجب الوعي واختيار اللغة بوصفها (الفارس) الذي سيجابه الحقيقة ، وعند تغييب الحقيقة تسهل عملية خلخلة الشكل والتلاعب بموضوعاته ، وانتقل وعي الكتابة مع بارت الى وعي ايديولوجي واتسمت لغة الكتابة بانها لغة غير بريئة (فهي لاتعكس الواقع حسب بل انها في الواقع تشكله على صورتها بوصفها الحامل المخول اجتماعياً ، والناقل او المشفر بطريقة الحياة الموافقة على تلك القيم وتأكيد وتعزيز طبيعة تلك الطريقة في الحياة 000 فالكتابة ليست مجرد وسيلة للاتصال وهي ليست طريقاً مفتوحاً يمد خلاله هدف النطق فقط) (137ص99-100)0

ويقول (بارت) " لم يكن ممكناً تمزيق الشكل مادام الوعي غير ممزق ، فاصبح الشكل الادبي بمثابة لغة متماسكة ، عميقة مليئة بالاسرار ، وهذا التحول ينطوي على امر مهم وهو ان الشكل الادبي يمكنه منذ الان ان يثير الاحاسيس الوجودية الملتصقة بتجوية كل موضوع : (حس ، تقزز ، استعمال ، قتل) 0 وبهذا فقد اجتازت الكتابة حالات الترسخ التدريجي اولاً بصفتها موضوعاً لنظرة ، ثم لصنع ، وأخيراً لقتل 0 وهي تبلغ اليوم تحولاً أخيراً أذ تصبح موضوعاً لغياب ، ففي هذه الكتابات المحايدة التي نسميها (درجة الصفر للكتابة) يمكن ان نميز بسهولة بين حركة نفي وبين العجز عن انجاز ذلك النفي داخل ديمومة ما ، كما لو ان الادب في نزوعه منذ قرن الى تحول سطحه لشكل بدون وراثته قد وجد في ذلك صفاء اكثر مما يوجد في غياب كل اشارة مقترحة في الاخير تحقيق كاتب بدون أدب ، الكتابة البيضاء 0 ولهذا فهو يبرر انه لا يوجد أدب بدون اخلاق للغة ، واللغة لا تكون قط بريئة ، فالكلمات لها ذاكرة ثابتة تمتد بغموض وسط دلالات جديدة (22ص 29- 38 0)

أراد (بارت) في هذه المرحلة الكشف عن حضور الايديولوجية في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال اللغة ، والاشارة الى حقيقة ان اللغة كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية على الواقع الاجتماعي (101ص 181) 0 ووفقاً لذلك اعلن (بارت) ان الكتابة مؤسسة أنجازية علامية ، تكون اكثر صدقاً اذا ما طبقت على الكتابات السياسية فهي متجذرة دائماً في ما وراء اللغة ، انها تنمو مثل البذرة تبدي جوهرها وتهدد بافشاء الاسرار (22ص 40- 41) 0

لقد شكلت الكتابة عند (بارت) الهاجس العصابي ، والبناء المنغلق على المعاني وفعل الهدم الذي يطال كل صوت وكل اصل (23ص 15) 0 ان للكتابة عالماً خاصاً بها مستقلاً عن حياة مؤلفها ، ان لها رسائل كامنه لاواعية تعمل على ابقاء اساطيرها الخاصة عن طريق فعل التسليط الايديولوجي الذي حاول (بارت) الكشف عن اقنعتة من خلال توظيف ثنائية (سوسير) : اللغة- الكلام ، وتحويلها الى ثنائية الشفرة-

الرسالة ، على نحو يوحد بين اللغة والشفرة وبين الكلام والرسالة ، وتلك نتيجة أكملها (بارت) بمفهوم (جاكوبسون) وهو مفهوم (البنية المزدوجة doubles tunucture ذلك المفهوم الذي فسره (جاكوبسون) الاوضاع الخاصة للعلاقة بين الرسالة والشفرة ، ويفسر به بارت المعاني المزدوجة للكلمات في الكتابة ، مما يفضي الى تأكيد فاعلية المؤشرات اللغوية التي أسماها (جاكوبسون) المحولات (shifters) (101ص181-184)0

بعد هذه المرحلة شكلت طروحات (بارت) منعطفاً كبيراً في المسار العقلاني النقدي على صعد مختلفة : سياسية ، نقدية ولغوية 000 الخ فبعد التأثير الواضح في كتاباته في المرحلة الاولى بالفكر الماركسي ، أصبحت النغمة الفكرية المتصاعدة في المرحلة هذه هي فكرة يميني معتدل 0 والقصد من ذلك اتجاه (بارت) الى تبني البرجوازية بعدما اعلنت الماركسية عدم قدرتها على التأثير بشكل كبير على الفكر الليبرالي المتنامي ، ولذلك اصطبغ الفكر البارتي الجديد بتلمس الجماليات السياسية من امبراطورية النسق المتعالي ، ومن تفاعل المفاهيم الثورية الرأسمالية مع التسليم الدلالي في حركة النص 0

أن (بارت) في اعماله النقدية لم يعر اهمية كبيرة للتحليل البنيوي لاسيما في كتابيه (الاسطورة اليوم) و (مدخل الى التحليل البنيوي السردى) بقدر انصرافه نحو التحليل السيميائي ويمكننا القول ان التحليل البنيوي عند (بارت) لم يكن سوى طريقاً يتوصل من خلاله الى تأصيل وتفعيل الممارسة التحليلية السيميائية ومما يؤكد هذا الرأي ان (بارت) تحول بشكل مباشر في بداية السبعينات الى مرحلة ثالثة هي مابعد البنيوية وعندها هاجم البنيوية موجهاً لها انتقادات كبيرة واصفاً اياها (بالسذاجة) (35ص 194) 0

ودراسات (بارت) البنيوية لم تكن دراسات خالصة ، بل مثلت مونتاجاً نقدياً لجهود نقاد كثر في هذا الميدان ، بدءاً من ثنائية (سوسير) عن اللغة والكلام ، مروراً بشكلانية (جاكوبسون) ، وانتهاءً بمعطيات (بنفنسنت) اللغوية ، ومفاهيم (شترأوس) و(فراي) التبطيرية على حد اعتراف بارت (146ص15-16)0

وشكلت هذه المرحلة عند (بارت) ممارسة طقوسية ممزوجة بصبغة علمية وموضوعية ، فقد رفع بارت بعض الشعارات لدراسة العلامة بين البنيات ، وبيان الازاحة التي تحدثها الانساق في حركة البنى داخل النص بشكل جزئي وداخل العالم الكلي ، لان كل شيء يتكون من البنى هو بناء ايحائي ونسق من التواصل (21ص5-6) فهو حالة متواصلة لعلاقات الانسجام والتوافق بين حركة الانساق من جهة وتشكيل البنى من جهة اخرى 0

ومن أجل النفاذ الى باطن النص لسير حركة العلاقات فيه أقترح رولان بارت فكرة (الفحص الاستبدالي) وهو أن نقوم بتغيير الدال (الكلمة) باحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار ، لنرى اثر ذلك على توجه الجملة ، من حيث دلالتها او من حيث ايقاعها. وقد نفعل ذلك بحركة عكسية بأن تبدأ من (الأثر) المحدث فنغيره لنفحص مدى تجاوب الكلمات مع الأثر البديل. فاذا ماقلت امكانات التغيير او تمنعت فاننا عندئذ نكون امام تجربة (شاعرية) وهي تمثل (اصغر درجة من امكانات الاستجابة للاستبدال) وهي التلاحم التام بين (الصوت- والأثر) بحيث يكون تبديل احدهما تبديلاً للآخر.

وحركة الاستبدال تمس البنية كلها فتغيير احدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات في نفس البنية. هذه علاقات داخلية تتحرك في باطن البنية وتليها علاقات تتشابه فيها البنى مع بعضها البعض قسمها (بارت) الى ثلاثة أنواع هي :

1- علاقة تضامنية، وذلك عندما تتضمن الجملة أختها وتعتمد كل واحدة منها على الأخرى.

2- علاقة التضمين البسيط. عندما تكون واحدة منها فقط متضمنة للأخرى (والثانية حرة).

3- علاقة تأليف ، وذلك عندما لا تتضمن الجمل لبعضها البعض وانما يربطها رابط التأليف الحر.

ومحور الاختيار لعلاقات الجمل وهو أوسع انواع الحريات ، حيث يجد المنشأ مجالاً مفتوحاً أمامه لتأليف مقولته من جمل يجد نفسه حراً في ربطها مع بعضها . لكن هذه

الحرية تتناقض بالتدرج حيث يكون الاختيار في الكلمات محكوماً بقواعد النسق وبقواعد الأجبار التي تفرضها علاقات التأليف لأن الكلمات السابقة تفرض ظروفها على اللاحقة ، فتقرر ما يناسبها وتبعد ما يتنافر معها (86ص38-40). من هذا العرض نرى أهمية فكرة العلاقات في بنية النص البنيوي.

ومن المقولات المهمة عند (بارت) في دراسته للبنوية هي (موت المؤلف) التي تأتت من فريضة (موت الانسان) الفلسفية التي نادت بها البحوث الفلسفية الحديثة المتأثرة بشكل كبير بفرضية (نيتشه) عن (موت الإله) والنقد الذي تبني مقولة (موت المؤلف / الانسان) يرد كل واقع الى البنية من دون ان يرجع ابدأ من البنية الى الواقع الإنساني المولد لها ، ولقد دعا ماركس / مثلاً الى كون الفرد هو جملة العلاقات الاجتماعية ، بمعنى تحول الفرد عند (ماركس) الى العلاقات النسق الاجتماعية مع بعضها البعض (34ص12-14) ولاشك ان دعوة زوال المؤلف – الانسان هي دعوة الاطاحة بمركزيته في الكون وفي تفسير ومعرفة مايجري حوله فهذه الدعوة سبقتها طروحات كثيرة لخلخلة مركزية الانسان ، ووفقاً لهذا أصبحت فريضة سيادة الانسان على محيطه وعلى نفسه محظوهم ، وعلى هذا لم يعد بمقدور الانسان التعريف على نفسه بواسطة مفردات الذات وانما عن طريق مفردات البنية ، بحيث تحولت الكلمة السحرية من (الذاتية) الى (البنية) واختزال الانسان الى أنساق علاقات وبنى للانتاج في الوسائط المختلفة 0

وقد تحول الانسان - الناص مع معطيات (بارت) الى حقيقة لسانية متجسدة في داخل النص ، بحيث تمثلت العملية بافراغ محتوى الناص في أنساق النص ، ولهذه العملية توجه يقتضي ميلاد القارئ على حساب المبدع وكفاية النص لذاته ، وان بإمكان عملية القراءة الامساك بجوانب النص وتأويلها من دون اللجوء الى أرشادات الناص او خبرته او تدخلاته التي تضع حدود وضوابط النشاط المتلقي 0 لقد أصبحت فريضة موت المؤلف صيحة الحرب النقدية الجديدة التي يمكن للنقد الحديث اطلاقها الان بكل ثقته على حد تعبير (ايكلتن) (59ص164) 0

البنائية عند جان بياجيه

تعتبر طروحات (جان بياجيه)* البنائية واحدة من أهم المحاولات لتعريف النسق بشكل مميز ، فيصف البنية بأنها نسق من التحولات له قوانينه يقابل الخصائص المميزة للعناصر ، قادر على البقاء او الفناء ، وفق لعبة التحولات نفسها دون ان تعتمد على عناصر خارجها (31ص8)0 وان مايميز اي بنية هو ثلاث ركائز تقوم عليها :

1- فكرة الكلية 0

2- فكرة التحول 0

3- فكرة الانتظام الذاتي 0

وقبل ان ندخل في معرفة هذه الخصائص نشير الى محاولة (بياجية) للقرب من مدلول النسق حيث يرى ان المنظر يستطيع في مرحلة متقدمة ان يقدم صياغة شكلية للنسق يمكن ترجمتها في معادلات منطقية رياضية ، وعى ان يكون مفهوماً ان هذا شيء مختلف عن النسق ذاته كما يمكن لهذا المنظر ان يعتمد على نموذج جبري ، ومن هنا توجد درجات مختلفة للصياغة تتوقف على مايقرره المنظر ، كما تتوقف كيفية البنية الذي يكتشفها على طبيعته كل فرع من فروع البحث (93ص188)0 ويمكن ان نفهم فكرة الكلية او الشمول بانها (تعني التشابك الداخلي اذ يكون انتظام الكليات كاملاً بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن ان تكون عناصر مستقلة بدونه ، وتترابط الاجزاء المكونه لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والاجزاء المكونه له) (137ص13)0 وهكذا تضي هذه القوانين على

* بياجيه ، جان (1896-):

عالم نفسي وفيلسوف ومنطقي سويسري أستاذ بجامعة جنيف. وضع في الثلاثينيات والأربعينيات مستعينا بمعلومات تجريبية واسعة- نظرية تكوين العقل ، التي تعتبر العقل نسقاً من العمليات ، أي الافعال الداخلية للذات المشتق من افعال الموضوعات الخارجية ، والتي تشكل وحدة بنيانية معينة.

البنية خصائص اشمل واعم من خصائص الاجزاء التي تتكون منها البنية ، كما ان هذه الاجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها من كونها داخل هذا النسق لا من كونها تنطوي على هذه الخصائص من دون دخولها في نسق وعلاقات كما في وضع المفردة في الجملة) (54ص36) 0

اما فكرة التحول فتعني ان البنية ليس موجوداً ثابتاً مستقراً وانما هي متحركة دائماً ، اذ ان قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي وانما تقوم هذه القوانين بتحويل النسق ذاته الى نسق فاعل (ايجابي) تسهم بدورها في تكوين والبناء وفي تحديد القوانين ذاتها (54ص36) 0 وهكذا فالنسق يجب ان يعمل على أنها اجرائية تحويلية متغيرة تؤثر في تكوين مايدخلها من عنصر جديد مثلما تتأثر هي بدورها لهذا العنصر الجديد ، وبهذا فالنسق دائمي التحول يظل (تولد من داخلها نسق دائمة التوثب ، والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة 0 مع انها لاتخرج من قواعد النسق اللغوي للجمل) (86ص32) 0 وفكرة التحول هي الميزة الثانية التي يشترط وجودها في النسق اذ ان تحولها يعطي للبنية امكانية الاستجابة للتغيرات التي تتفق مع حاجات وعلاقات النسق العام 0

وأما فكرة الانتظام الذاتي التي تعد ضرورية في الجهاز المفاهيمي للنسق عند (جان بياجيه) ، بأن البنية تعتمد على نفسها لا غير شيء خارج عنها لتبرير وتقليل عملياتها واجراءاتها التحويلية 0

فالتحولات تعمل دائماً على صيانة القوانين الداخلية ودعمها ، تلك التي تخلق وتبرر هذه التحولات 0 وتعمل كذلك على اغلاق النسق كي لا يحيل او يرجع الى غيره من الانساق ، بمعنى ان اللغة لاتبنى تكويناتها من خلال رجوعها الى انماط " كالحقيقة " الخارجية ، بل من خلال انساقها الداخلية الكامنه (54ص36- 37) 0 وان هذه النظرة التكاملية في تصور الوحدة تخدم في تقديم العمل الادبي لا على انه ناقلة للمعنى ، ولكن على انه قيمة جوهرية ذاتية التوليد وذاتية التحول ، وبشكل مطلق على انه ذاتي الاعتبار ولا حاجة له الى ما هو خارج حدوده ليقرر طبيعته (86ص32) 0 اي بمعنى ان البنية لها قوانينها الخاصة بها فهي انسقة مترابطة تنظم

ذاتها ، سائدة في ذلك على نهج مرسوم وفقاً لعمليات منتظمة ، خاضعة لقواعد معينة 0 الا وهي قوانين " الكل " الخاص بهذه البنية او تلك على الرغم من ان البنية منغلقة على ذاتها الا ان الانغلاق لا يمنع البنية الواحدة من ان تتدرج تحت بنية اخرى اوسع ، على صورة (البنية سفلية) او تحتية ، المهم في عملية التنظيم الذاتي لابد ان تتجلى على شكل ايقاعات وتنظيمات وعمليات ، وهذه كلها عبارة عن (آليات بنيوية) تضمن للبنيات ضربات من الاستمرار او للمحافظة على الذات (ص34- 35)0

–الأنساق الفنية في الرسم الحديث

تقدمة

لغرض الوقوف على الحثيات الفكرية والتاريخية لتحولات الأنساق الفنية في اتجاهات الرسم الحديث. ترى الباحثة ضرورة رصد هذه التحولات منذ عصر النهضة الإيطالية بوصفها تشكل الجذر الإنساني لبنية الفكر الغربي. فضلاً عن تتبع ما هو تقليدي وغير تقليدي (حداثي) في البنى الفنية للنصوص الفنية.

–عصر النهضة :

يعد عصر النهضة الوريث الشرعي للفن الاغريقي القديم الذي عد الانسان البنية المهيمنة في النص الفني 0 بعد ماكان مغيباً في العصور الوسطى فالمسيحية كانت سيدة الحياة الاوربية والانسان الاوربي ، ولكن الاسئلة التي بدأت ترسم في تلك المدة حول المسيحية وحول دور الانسان في الكون فضلاً على الحروب الدينية التي أندلعت ما بين الكاثوليك والبروتستانت زعزعت صلاية القيم والمثل المسيحية ما أفسح المجال لظهور فن جديد فن عصر (النهضة) الذي أقترن بعصر الاكتشاف عن اللانهائي المتمثل بالعالم الكوني الجديد ، فان أكتشاف كريستوف كولومبس للعالم الجديد والتقدم الاقتصادي الذي ايقظ الحرية الفردية والرفاه قد مكن الناس من البحث عن ملذات الحياة وبدأت البرجوازية تتشكل في أوربا منذ القرن الخامس عشر فكل هذه التطورات قد غيرت الرؤية الفنية لبنية النص وهذا يؤدي بشكل طبيعي الى رفض الفن الذي كان سائداً في السابق فأصبح النسق الفني في عصر النهضة مبنياً على رؤية عقلانية للعالم والانسان ، أرتبطت بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية ولللاقات الاجتماعية ، فالجمالية المثالية محور العالم ومقياساً له 0 أستناداً الى هندسة (اقليدوس) نهائية ولابدل عنها لبلوغ الجمال المثالي (13ص8) 0 ولقد

وصل الجمال المثالي الى أوجه عند (ليوناردو دافنشي ومايكل انجلو ورافائيلو)، عندما حاولوا تصوير السمو الالهي من خلال الفن المتعالي القائم على وحدة الشكل والتناسب وتناسق الموضوع ، وقد اصبحت هذه الاسس قانوناً فرض احترامه البابا نفسه في جميع الاعمال الفنية من عمارة ، نحت ، تصوير فكانت مثلاً صورة المسيح في القرون الوسطى عبارة عن صورة شبه جامدة فكانت الصورة تمتاز بصفاء الخطوط وهدوئها فكان المسيح في الفن البيزنطي كان اقرب الى الفكرة منه الى الانسان وهذا ما جعل (هيجل) يرى ان الفن البيزنطي فن (مومياء خالية من أية روح) أما في نهاية القرن الخامس عشر فنلاحظ في لوحة (مانتينا) ان المسيح لم يعد مختلفاً بل أصبح أقرب الى الانسان منه الى الفكرة ، فتعاير وجهه باتت انسانية أكثر ، وجسده أصبح أقرب الى الواقع مما عليه في الفن البيزنطي في هذا العصر بالذات ، لن ينزل المسيح من مقامه الالهي الى مستوى الانسان بل أصبحت البنية المهيمنة ان الانسان ترفع الى مقام الإله 0 لخلق جو جمالي عاطفي ، كما في (الشكل 1) 0

تمكن (دافنشي ومايكل انجلو) بالسمو بالجسد البشري خلال تمثيلها لفن يمتاز بصفاء الشكل المستوحى من جمال الفن الكلاسيكي فلم تعد الحقيقة تتذوق تجريبياً الا من خلال الجمال المتسامي فاصبح نسق النص التصويري بعيدة عن المحاكاة وطغت عليها النظرة العقلانية العلمية على النظرة اللاعقلانية الصوفية في فن عصر النهضة وذلك اثر ازدياد انتصار الفكر المنطقي ، فأذا كان الاله مثل مركز الكون في العصور الوسطى فأن النهضة هبطت بفكرة الاله الى الارض فأصبح الانسان من جديد مركزاً للكون بقدرته التي لا حدود لها فأكتب الفنان على دراسة الجسم البشري ليموضع الحس الصوفي المستوحى من الانجيل في الانسان ذاته فحدث أنتقال من المجرد الى المجسم من الفكرة الماورائية الى الصورة المحسوسة بالنص الفني وذلك بتأكيد على القيم السامية للاشكال عقلياً وبذلك اصبح العقل في عصر النهضة هو المحك الجمالي ومع العقل حلت الحرية بالفن فلم يعد هناك شيئاً يحد من حرية

الانسان فاصبح هو مقياس لكل شئ فذكر (دافنشي) ان (الفن شئ عقلي)
(62ص143)0

كان هذا مدعاة لانتشار النزعه الدنيوية بالفن أساسها العناية بالدقة التشريرية والانفعال النفسي فعني (دافنشي) بالمشاعر الانسانية 0 فكان (كروبنز) يتحرى الحياة داخل الجسد لا الجسد (النموذج) نفسه ، هذه النفس تمثل أنتصار اللانهائي على المحدودية المادية للحاضر المحسوس به (11ص488)0 كما في (الشكل 2) .

نجد الأهمية الواضحة للانسان ، ولاعماقة النفسية ، بعد ماكان نسق النص الفني في قرون طويلة يصر على أنكار أي دور للانسان، فالموناليزا تكشف عن عمق الثورة الجديدة التي بدأت في القرن الخامس عشر بتمجيد الانسان كبنية مهيمنة له اعماق نفسية وجمال يستحق الاحترام بحد ذاته كما في (الشكل 3) 0

ففن التصوير الزيتي أخذ يتطور كالموسيقى عندما استجاب الفن التصويري الى النسق الفراغي واستبداله لمرئية الخط بمرئي الهواء والضوء عبر الملحوظتين ، وهذا يختلف نسقاً قد انطلق بعداً كلياً خارجاً من الفراغ ، وهو في نهاية مطافه موسيقى صامتة لامتداد اشارة اللون ، امتداد خلق مؤثرات الضوء تستطيع العين الثاقبة أن تدركها بوصفها أشياء وبوصفه وجودا (الشكل 4) 0 وهذا يشكل انتصار للتصويرية (اللونية) ، أنتصار اللانهائي والفراغي قبالة الصور النحتية 0 فلم يعد هناك من أسلوب تشكيل وفق ما لأسلوب التصوير الزيتي والموسيقى من معنى ومفهوم .

ان هذا التصور عن اللون يدفعنا لملاحقة اهمية الحقل الازرق – الاخضر في ملونة الفنان لما لها من اهمية في تجسيد نسق المدى والاقاصي والعوالم اللانهائية 0 فالأسلوب الصارم للتصوير الزيتي الكلاسيكي قد اوقف الملونة على عدد محدود من الالوان (الأصفر- الأحمر- الأسود- الأبيض) ، فهذا بمعنى أن هناك تجنب للون الازرق وحتى اللون الاخضر ووراء هذا التجنب ، النفس اليوقليدية ورمزها الاول (كل ماهو مادي وجسم فرد) فالازرق والاخضر لوانان جويان ، ولون البحر والسماء وظلال الظهيرة والسماء والاقاصي من الجبال ، لوانان باردان

تضيق ملامح الاشياء فيها بل يسلبان الاشياء جسامتها وماديتها احياناً ويثيران في النفس الانطباعات عن المدى والمسافة اللامحدودية ، فاللونان الازرق والاخضر باستخدامها في فن عصر النهضة نجد تأثيرهما الواضح في بنية الصورة ، فلهما دور في الانفتاح على ما يسمى بالمرئي الهوائي والذي اذكى اعماقه (دافنشي) واهميته تكمن في ان (أول أدراك للعمق هو عمل من أعمال الولادة ، أي ان التتمة الروحية لما هو جسدي ، ففيه تولد الحضارة من احشاء مناظر وطنها الطبيعية (11ص324)0

ان ميزة الامتداد في التصوير الزيتي أو التعبير عن (المرئي الهوائي) يحول تصورات الحس الى تأمل 0 وأن العمق هو البعد الاصيل الاول فيه ينشط الوعي اليقظ بينما يكون خامداً في البعدين الآخرين (أن البعدين يمثلان الانطباع الحسي المجرد أذ يقدمان للشكل معطى قابلاً للقبول والتصديق 0 أما العمق فانه ممثل للتعبير ، ممثل للطبيعة ، وبه يبدأ العالم) (11ص315)0

بهذا أخذ تطور مفهوم المنظور والتمثيل في القرن الخامس عشر الميلادي يلقي بانعكاسات على تغيير بنية الصورة المكانية والرؤية في فن الرسم 0 وهذا القرن الذي يعد تاريخياً، البداية العقلية لميلاد مفهوم المنظورية دون غيرهما من المفاهيم الاخرى ، والذي لهما أثر بالغ على تحديد قواعد الرسم وأنساقه الفنية 0

وبهذا فإن التقنية المنظورية تعتمد على تحويل النص الفني في كليته الى نافذة يطل بصرنا من خلالها على المكان وهذه الرؤية تتطلب من النص الانطلاق من زاوية واحدة وثابتة لابعار الفضاء الخارجي الذي يقع وراء المشهد الرئيسي وادخاله الى حيز النص حتى يتولد الاحساس بالعمق وهذه الرؤية حسب تعبير (البرت ديرير) (رؤيه من وراء شئ) توهم المتلقي بان النص تفتح العين على مكان ذي ثلاثة أبعاد بحيث لا تتراءى الاشياء كما لو أنها تتوفر فقط على بعدي الطول والعرض بل على انها تتضمن ايضاً بعد العمق 0 وقد عد الفنان (البرتي) – أحد مؤسسي تقنية المنظورية ، أن النص شبيه بـ (نافذة) والنص لديه عالم ينهي كلية بواسطة التمثيل المنظوري بالاضافة الى كونها اثر التجربة وهو في الوقت نفسه

تأكيد على مركزية الانسان في أستعماله العالم لنظريته هو مرئية مباشرة 0 ويمكن توضيح ملامح هذه التقنية في نصوص عصر النهضة فاذا أخذنا موضوع (البشارة) لجيوتو أوفر انجليكو سنجد ان التقنية المنظورية قد أسهمت في تطوير هذا الموضوع تطوراً ملحوظاً بحيث تعطي أهمية لبنية المشهد الخلفي التي كانت ثانوية سابقاً ، وأصبح المشهد الرئيسي فاسحاً المجال امام المشهد الخلفي ، ويفتح نافذه نطل بها على العمق الذي يقع خارج الاجسام والعناصر . فضلاً عن قواعد الرؤية المنظورية أتبع النص في عصر النهضة طريقة اللعب بالأنساق اللونية (المضئية – المظلمة) لتوليد درجات البعد والقرب وهذه التقنية سيمتد تأثيرها في بنية النص الفني ولن يضيق مفعولها إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، هذه الامكانية كانت مثار اعجاب (هيغل) بفن الرسم (ان المنظورية المجردة تغدو مسموعية مجردة 0 ويتطور جدل المكان ليفضي الى الزمان الى ذلك الحسي السالب هو الاخر الموجود هنا من دون ان يكون 000) (138ص151)0

وبالتاكيد سيأخذ النص وظيفته التمثيلية المحاكية بكل أبعادها وسوف تبقى بنية اساسية ومهنية في طبيعة الخطاب الجمالي للرسم ، ومن ثم يقترح التصوير آليته عبر تقنيات المنظور الخطي ، واللوني ، والتراكب ، والحرفية العالية في خلق الاحساس بالمديات والاعماق لتعزيز مقولة الوهم المرئي 0 أذ أن الرسم ما هو الا تاريخ تجسدي لهذا (الوهم) ، والجمال المنشئ في ابعاد وبنية النص ما هو الا الجمال الخارجي المعكوس في ثناياها 0 فاصبحت بنية الصورة الجمالية لعصر النهضة ذات رؤية شمولية ، حيث أكد النص على كلية الرؤية لا جزئياتها (حيث ثنائية العصور الوسطى القائل : أن الظاهر شئ والباطن شئ آخر ، حينما عملت على الاطاحة بالجسد وتمجيده لتنتقل الروح بكل قوتها) أما النهضة فحققت الوحدة في الخطاب الفني حيث جعلت الجسد والروح واحداً 0 كلاهما جميل لان الجسد بكل طاقاته التعبيرية والشكلية يستطيع أن يعبر عن الروح بكل طاقاته ورغباته .

–الكلاسيكية المحدثه :

أن التحولات الهامة التي حدثت في أوربا كلها بعد الثورة الفرنسية 1789 مدعاة الى تغير جوهرى في بنية النص الفنى بمبادئها وروحها الوطنية ودعواتها الاخلاقية لتحقيق الحرية والعدل والمساواة والاخاء بين طبقات الشعب بما أحدثته من انقلاب في النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية أحالت النظام الملكى الى نظام جمهورى وألغت امتيازات الطبقة (الاشراف- رجال الدين) فمحو بذلك الفارق ما بين طبقات الشعب العامة وطبقة الاشراف ، فالغت نظام الضرائب وحطمت القيود التي كبلت الصناعة وقيدتها كما أستولت على أموال الكنائس وجعلتها ملكاً للامة الفرنسية 0

فظهرت على أثر ذلك في الساحة الفنية الحركة الكلاسيكية المحدثه متمثلة بشخصية الفنان الثائر (ديفيد) ، فكان من بين اعضاء محكمة الثورة التي قضت على عهد لويس السادس عشر 0 لقد جعلت تلك الثورة فنائها والناطق باسم مثلها وعقائدها الثورية 0 واصبح في ذلك الوقت زعيم المصورين في فرنسا وكان من أشهر لوحاته في ذلك العهد لوحة (بروتوس يتلقى نبأ وفاة أبنائه) 0 ولكن لم تكن قيمة هذه اللوحة من الوجهة الفنية هي التي جلبت الانظار لها ، وانما هو موضوعها الذي أثار حماس الجماهير والمتقنين على السواء، وذلك لان(بروتوس) الذي اجهز على قيصر الطاغية كان يتخذ الثوار الفرنسيون رمزاً للبطولة 0 فالقرن الثامن عشر الذي جاء بحماس النزعتين الوطنية والاجتماعية جعل بنية الخطاب الفنى هو العالم الخارجى والموضوعى بعد ماكان في عصر النهضة الانساق هو مقياس الاشياء ومركزية الكون ، من هنا يتقدم نسق محاكاة الطبيعة ، نسق المعقولية والانسجام (89ص181) 0

فالكلاسيكية الجديدة تجسدت بالعودة الى الطبيعة التي نظر اليها من خلال مقولات القدماء فأعتمدت الكلاسيكية المحدثه في بداية الامر المواضيع النبيلة ونسق الخطوط الصارمة والالوان الرصينة ، بعيداً عن أهواء العاطفة المتأثرة بالفنون الكلاسيكية (الاغريقية- الرومانية) واكتفى الفنانون التابعون لهذا المذهب بالنقل عن التماثيل الاغريقية مما ادى الى أصابة لوحاتهم ببرود تشبه الى حد كبير برودة التماثيل المرمرية 0 فقد عالجت الموضوعات بأسلوب يميل الى بنية النحت التي بدت فيها أجسام الأشخاص اشبه بالتماثيل ، وباتت انساق الالوان فقيرة حيث وضعت في مساحات محددة توحى بالنتوء والصلابة ، غير أن هذه المثالية الصارمة دخلتها بعد ذلك انساق جديدة في بنية الخطاب الفني وباتت تميل نحو اللين حتى مع (ديفيد) ابرز رسامي الكلاسيكية المحدثه (13ص21) 0 فنجد في نص السابينيات (شكل 5) مثل واضح لما كانت عليه الكلاسيكية الجديدة في فرنسا مطلع القرن التاسع عشر التي تمثلت بالعودة الى بنية النحت اليونانية والرومانية التي تبدو واضحة في هذا النص التي تمثل النساء السابينيات يحاولن الفصل بين المحاربين السابينيين والرومان 0 فمن خلال المعبد الصغير الذي يبدو فوق التلة في اعلى النص ، يبدو كل شئ اقرب الى التراث الكلاسيكي منه الى واقع الحال في فرنسا آنذاك 0

فالكلاسيكية الجديدة اقتصرت على تجسيد بنية المشاهد التاريخية أو الاساطير التي تعود الى روما وأثينا ، فتوزيع الشخصيات في النص يركز على الرجلين المقاتلين العاريين على طراز التماثيل اليونانية 0 تساعد في ذلك الدقة في رسم التفاصيل بكل الاصول الكلاسيكية القديمة التي تضع متشابه الصورة والنموذج فوق كل اعتبار 0

وهكذا تظهر ان كلاسيكية (ديفيد) قديمة تعتمد على دراسة بنية الفن اليوناني والروماني القديم فهذه الكلاسيكية امتازت بالنسق الصارم وجديتها العقلية في اسلوب التعبير 0 واتخذ ديفيد من الجسد الانساني كبنية مهيمنة لتمثيل العقائدية المذهبية واعتماده على تطبيق قواعد المنظور والتشريح والايهام بالمادة والمكان وبنسق درامي تشخيصي كتماثيل منحوتة مصاغة وفق انساق هندسية رياضية، منطلقاً من

الخط الى الشكل باعتباره الوسيلة المثلى لتحقيق نسق الشكل فذكر قائلاً: (ان الخط الرصين والمحاكاة الانية لاشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي ابدعها فدياس وبولكليت وميرون⁰ وخليقا بنا ان نتبع خطاها في ما تنتجه من اعمال الفن المعاصر، انه من واجبنا ان ندرس اساليب القدماء والماضي وان نعمل على الانتفاع بها في تحقيق اسلوب فني ملائم لظروف حياتنا (116ص39) 0 فاستلهمه بنية النص صور الواقع بلغة المنطق ليتسامى عن الواقع من خلال تحويل اشكاله وفق نسق المثاليات الابولونية⁰ فالنص الكلاسيكي المحدث كان ينتقي من الواقع اجمل صورة ثم يسمو بها من خلال الايدلزم الكلاسيكي او المنهج العقلي الذي اعتنقه الكلاسيكيون الجدد الذين كانوا يسعون الى تحقيق المثل الاعلى⁰ فالفنان اليوناني كان يعمل على اختيار اجمل الاجزاء من اجسام الرياضيين الذين كان يتابع نشاطهم في الملاعب فيصنع منهم تماثيل للبشر الالهة ولهذا كانت الكلاسيكية في مصدرها تجسيد المثل الاعلى (116ص36) 0

أن نساق النص الكلاسيكي خاضعة للقياس والنسب فالطبيعة لا تنتقل كما هي، وانما تخضع لاحكام وجدلية العقل ، فنجد ان المشاعر والعاطفة في صراعها مع العقل تخضع في نهاية الامر لسلطان العقل المطلق فيكسبها خاصية شفافة وهدوء واعتدال مطلق ، باعتبار ان العقل يهدأ من جموح العاطفة فتخرج هادئة وبخلافه فأن اي جموح للعاطفة وخروج عن النسق التقليدي او المؤلف يعني تغاير لمجموع التقاليد والعادات والقوالب الفنية التي وصفها العقل ليمنع التطرف للعاطفة⁰

وبعد ديفيد تولى (انجر) رئاسة الكلاسيكية الا ان بنية النص عنده اختلاف عن بنية النص عند ديفيد ان كان يحاكيه في مبادئ المثل الاغريقية كمبادئ للفن الا ان الانساق الهندسية المحسوسة اختلفت عن استاذة نتيجة لتأثره بالموسيقى، فالموسيقى جعلت أسلوبه يتم عن حساسية وشاعرية ملذة فأن كان الخط قد تصلب على يد ديفيد فنجد ان (أنجر) اطلق من عنانه تحت تأثير شاعرية المثالية فتفاعلت خطوطه الافقية مع خطوطه المنحنية والمستديرة في عذوبة وشاعرية (141ص294) 0 كما في (الشكل6).

–الرومانسية

إذا كانت الكلاسيكية تعد تمثيل للعقل والنظرة الاخلاقية في أساس مبادئها واعتمادها على بنية الشكل النحتي في الخطاب الفني وتقيدتها من أجل ذلك بالانساق والفنون القديمة ، نجد أن الرومانسية أتجهت نحو مجالات مغايرة تماماً بعيدة عن التمرکز النسقي فشنت هجوماً على كل المبادئ العقلية الثابتة ، فنجد هنا بنية جدلية قائمة ما بين الحدس مقابل العقل كنسق عن هذه العلاقة تارة يتقدم العقل ويتراجع الحدس وتارة يحدث العكس فهي نوع من التحول والمناوبة في بنية النص ، ولذلك فإن الرومانسية غالباً ما تعتبر عملية أحياء لسلطة كانت مغيبة لمدة طويلة من الزمن ، فكانت الرومانسية تمثل رد فعل عنيف ضد هيمنة انساق المقولات العقلية التي اجتاحت القرن الثامن عشر الذي قيل انه قرن العقل أو قرن النقد ، ويبدو ان الفرصة حانت لكي تظهر تيارات في كل اجناس من رواية – شعر وأدب – وكانت أفكار الرومانسية تحصيل حاصل للثورة الفرنسية التي كانت من شأن الانسان وتبجل فرديته ومسعاها الى تحقيق مطامحه وبهذا فقد كانت الرومانسية تمثل بحق قطعة ابستمولوجية كبيرة مع ماسبقها من فكر وفن منذ عصر النهضة⁰ أي انها اغلقت الباب بوجه التيار العقلي، واستطاعت خلق خلخلة ومغايرة نسقية في الفكر الغربي⁰ فأسقطت الكثير من الثنائيات من قبل الظاهر والباطن، الشكل المضمون، المعنى واللامعنى كمحاولة اعادة صياغة هذه الثنائيات وفق ماتمليه نسقية الذات ، هذه النسقية التي اهمل الاهتمام بها لمدة طويلة ، فكانت الرومانسية تصغي لصوت القلب مستخفة بما يأتي به العقل من حجج وهذا ماقادته الى تبجيل بنية الخيال واعتبارها نسقاً مهيمناً بمقدوره الوقوف امام منجزات التمرکز العقلي فكانت ترى في نسق الخيال وعناصره الذاتية فرصة لتجديد الخطاب الفني الغربي ، وبهذا جاءت الرومانسية بأهم مبدأ لبنية الفن الحديث ألا وهي (الحرية) فنسق الذات هنا أنطلق بعيداً عن الواقع ، ليبحت عن بنية استبدالية لها في عالم مجهول غلبت عليه بنية الخيال على الواقع ، كما تحررت الغوامض والعوالم الغريبة جاعلة من اللون النسق

المهيمن بدلاً من الشكل النحتي الواضح والمجسم⁰ ذلك يعني ان النص لم يعد نقلاً
لنسق الواقع أو تقليداً لنمط سائد ، فبات على النص الفني أن يتيح ويخلق، مضيفاً الى
العالم الواقعي عالمًا جديدًا قائماً على نسق التباين⁰

فالنص الرومانسي بحاجة كما يؤكد (هوتكور) (الى لغة تعكس حالاتها النفسية
لا بأعتمادها ، على انساق الخط الانيق الصريح والاشكال الهادئة بل نسق الحركة
وحشد الكتل للأشخاص والألوان المتألله (13ص23)⁰ فكان النص الرومانسي
يصرح أن الوجود الحقيقي هو في مكان ابعد ما يكون من العالم الموضوعي فأرادت
النصوص هنا ان تحي بنية الحس ومقولاته لانه طريق يؤدي الى فهم الحقائق الكلية
في حين ان بنية الحس تعجز عن هذا التعبير⁰

فالرومانسية جاءت لتمهيد الطريق لادراك ما لا يمكن ادراكه ، فهي بمثابة
الطريق الذي يمهد السبيل للانسان سبر غور مجاهيل الوجود وهي اقرب بهذا من
بنية اللامتناهي الى المتناهي ومن الكامل الى المحدود ومن الخالد الى الفاني⁰
فالنص الرومانسي أطلق العنان لنسق الذات الذي اعتبر النسق المهيمن لديهم وراء
اللامحدود المطلق فاصبح ماكان تقليداً أو قاعدة تعبير عن الذات التي تستشف الافكار
من ذهنه من افكار عن طريق التداعي ويحملة خيالية في بنية تصارعية ما بين العالم
الواقعي والعالم المثالي ، فغاية النص هنا أن يسقط خيال الذات على بنية النص وبعد
ذلك يسمو بهذا التناقض الى عالم لانهائي⁰ فتم أغناء الحاسية الفردية في نسقية النص
الرومانسي وتأكيد بنية الطابع الدرامي والفعالية الحركية (الديمومة) التي تتلمس
جلالاً في الاماكن المصورة ، كالبهار التي تتلاطم أمواجهها ويشكل هياجها
(العاصفة) تضائلاً وتصغيراً النص أزائها ، الاماكن المحروقة مثل نص تيرنر
(حريق البرلمان 1834 – 1835) (شكل 7) فكانت محاولة للامساك بنسق
الحركة عبر المكان وهنا نتلمس أحساساً مكانياً يشكل مرجعية متينة لما حاولت
التعبير عنه الحركة (المستقبلية) فيما بعد⁰ فنجد أن نصوص الفنان الاسباني (ال
جريكو) يحاور النسق الرمزي في مرئياته ، ويرتقي بأفكاره سلالم فضائية خارجاً
من حدودها المادية ، ويعمد الى زيادة نسبة الاشخاص والمبالغة في أطوالها بوصفة

نسقاً مهيمناً لبلوغ مقصده الفني 0 الذي يكمن في انسانية المأزق الانساني وفي الهواجس النابعة من المأساة ولذلك تحول هذا النص الى نص نسقي جمعي حركي يقوم على هيمنة سلطة القوة على المجموع في ماهية النص فالكتلة البشرية ذات حضور دال على التمرکز والحراك الاجتماعي، في استبدال فئة السلطة – التمرکز بسلطة المجموع وحراكه الساسيولوجي الذي كان مغيباً على قاعدة ان الارادة الانسانية تابعة وليست متبوعة مخلوقة وليست خالقة ، وكانت النصوص الرومانسية تثبت العكس دائماً ، ومن هذه الزاوية سوف تكمن بنية الذات في الخطاب الفني للرومانسية كما في (طوافه الميدوزا) (شكل 8) 0

واذا كان نص ديفيد قد لجأ الى الحضارة الهيلينية الرومانية ليستوحي منها انساقه الفنية نجدانه قد لجأ الى الواقع لانتقاء مثاله الذهني وعبرمقياس الحساب الهندسي ليعمل بعد ذلك الى السمو بهذه الاشكال الواقعية وصولاً الى الجلال 0 نجد ان نص (ديلاكروا) على العكس من ذلك فقد أتجه الى العصور الوسطى متخذاً من مادتها منبعاً لفنه باعتماده على بنية الذات المطلقة من خلال أنساقه اللونية والحركية فحملت انساقه تحولا كبيرا من احادية اللون الكلاسيكي الى التزامن والتكامل اللوني المسطح والذي كان مدعاة للاحتقار تحت تهمة الديكور 0 ذلك ان مقياس التصوير الكلاسيكي يعتبر كل نص لايمثل عمقاً او توهم به ، اي سطحية أي مجرد اشكال دون حجم تخلو من العمق 0 ان هذا الجدل المؤلف مابين التمثيل الادبي والتأثير البصري هو الذي دفع (ديلاكروا) الى اكتشاف الثنائي الصعب التبيان والمنشور من خلال اولاً :- اقتصار التشكيل على البنية الضوئية الحركية 0 ثانياً:- اعتبار التصوير معادلاً للبحث عن التحولات الحركية والمورفولوجية التطورية في المرئيات كما في (الشكل 9) 0

كما ان انساق الألوان التي جاءت بها نصوص (ديلاكروا) قد غيرت الكثير من الثوابت التقنية التي الزمت الرسم بالتقرب من الأرضية الحسية لاشياء 0 بحيث اصبحت الانساق الشكلية الملونة تترفع على حقائقها المؤلفبة لتمتلك واقعية جديدة أقرب الى بنية الخيال 0 على الرغم من أحتفاضه بالسّمات الشخصية التي عملت

عليها أنساق الفنون في عصر النهضة 0 تلك التي حملت ارثاً طويلاً للشكل المرئي ، لأن التوجه العام الذي صاحب النصوص الرومانية دفعها الى توظيف نسق الذات المتخيل رمزاً او اسطورة ، ما جعلها تشترك في اللا نهائية كبنية فنية بحد ذاتها 0 من خلال طريق الطرح والتوجه الى اللامتناهي عبر تجليات انساق الديمومة 0 فقد رأى الرومانسيون وخاصة شلنغ (ان الصورة بأعتبارها التعبير المحدود عن اللامحدود ، أنها تملك عدداً لامحدوداً من المعاني والاشارات ، وبهذا تحول هذا الجانب أو استبدل من بنية الصورة الى جانب مطلق لديهم (42ص17) 0 وهو ما أظهرته النصوص الفلسفية المعنية بالرومانسية كما لدى (شيلر) و(شلنغ) في اشارتيهما الى اللامحدود الفعالية النصيه الجمالية ولانهائيتها حيال أنغلاق العقل ومحمولاته المنطقية (75ص138-139) 0

—الانطباعية

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات هامة في المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية ، تمثل هذا التحول على الصعيد الفني بأنساق الحركة الانطباعية ، التي اتبعت طريقة جديدة في بنية الرؤية وتعاملها مع النص بالتالي جعل كل النصوص فضاءً تصويرياً 0

فاذا ما عرفنا ان الانطباعية منهج تجريبي، حاولت ان تفهم طروحات العلم والفيزياء 0 وبالتالي العمل على ايجاد مقاربة بين العلم والفن 0 هذا الموضوع قاد فيما بعد لجعل النص بمثابة فضاء تلعب فيه أنساق العلاقات التصويرية دوراً نشيطاً فلم تعد القيم المحمولة على الاشكال لها شأن كما كان في السابق ، فجعلت من بنية الشكل عالماً قائماً ذاته منفصلاً عما يحيط به ، لذلك كانت الانطباعية تلتزم بمبدأ الجدل أو التغير الحاصل في بنية المشهد المرئي مما جعل النص ماخوذاً بظاهرة الاشياء التي تتبدل بفعل المتغيرات المتلاحقة على بنية الشكل بسبب تبدل مساقط الضوء عليها 0

قادهذا النص الانطباعي الى أحداث خلخلة في رؤية الاشياء وفي تفسيرها للخطاب الفني ، فقد كانت تهتم بالعلاقات المشهدية بمعنى ان الطبيعة التي كانت تتمركز في التيارات السابقة لم تعد البنية المهيمنة على الرغم من حضورها بالفن إنما اصبحت البنية المهيمنة هي نسقية التحليل والتركيب للمشهد وفق ماتمليه اللحظة المكانية والزمانية ، ولذلك اعتمدت الانطباعية النسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة ، وأعتبرت من اهم الأشتغالات المنهجية التي عولت عليها الحركة الانطباعية أذ قصدت الاهتمام بظواهر الاشياء وتسجيل اللحظة العابرة بعين تكاد تكون اشبه بألة التصوير لما رافقها من نظريات علمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون أمثال (شيفرول) و(هلمهولتز) و(هود) وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المنشور والدائرة اللونية ، وان اللونيات تتحدد قيمها بواسطة الضوء الذي تتلقاه ، اي ان هذه الأنساق اللونية ليست كما يراها الكلاسيكيون ثابتة (الشجرة خضراء- السماء زرقاء – الجسد وردي شاحب)، بل تتبدل مع تبدل الضوء بحيث ان التفاحة مثلا تأخذ عدة الوان تحدد طبيعتها كثافة الموجات الضوئية وتواترها في حين ان كل لون مرئي يستدعي اللون المتم له ، وبذلك استبعد الانطباعيون اللون الابيض والاسود والالوان القائمة مستخدمين فقط الوان الموشور السبعة (13ص76)0

وبفضل هذا التوجه احل النسق اللوني محل النسق الخطي الفاصل للاشكال والتركيز على الضوء والفضاء ، وتأثيره على حجوم الاشكال ، واستبدال المنظور الخطي بالمنظور اللوني ، وبهذا يكون النص قد أنجز تحولا جديداً في موضوع الانفتاح الداخلي للعناصر 0 أو لعددالنقاط المركزية في النص الواحد ، مما مهد باستحداث نزعة بنائية اقرب الى التفكيك منها الى التركيب 0

تجدر الإشارة أن هذا التحول في النص مكن الانطباعية بالتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الاشياء والتوصل الى استقلالية العناصر البنائية في الخطاب الفني ازاء الموضوع 0 فالحقيقة لدى الانطباعية هي عالم تطغي عليه صفة التحول والتغير أي اصبح النص هنا تسوده نسبة جدلية لانهم حاولوا تثبيت المتغيرات سريعة الزوال

، لذا يمكن القول أن النص هنا حاكي التباين الحاصل بين الثابت والمتغير في الرسم 0 فالعناصر تحيا حياة مزدوجة ، فتضع علامة أستفهام حول فرضية وحدة النص واكتمالها الذاتي وذلك لأنها تقاوم اي اكتمال نهائي للشكل وأي انغلاق نهائي للمعنى (131ص43)0 فالمزاوجة التي أحدثها الانطباعيون بين الاحساسات والمواد منحوا بها الأشكال نوعاً من الديمومة ، فأن المشهد المرئي مؤسس على عدم ثبوتيته ، بتحولاته ، وأنعكاساته ، وترشحه الدائم للزوال فهو تسجيل لحظة عابرة 0 وأن الأنساق اللونية التي يحددها الضوء وطبيعة الاشياء في مدة زمنية محددة أصبحت لا ترتبط بهذه الاشياء كنعوت ثابتة 0 بل انها تؤلف هذه الاشياء نفسها في تحولها اللامتناهي 0 فالزرقة التي رسمها الانطباعيون ليست زرقة المياه بل زرقة الطلاء السائل ، فالمواد تعطي للاحساسات قدرة على الوجود وحفظ ذاته في الديمومة (46ص177) .

ان تسجيل اللحظة العابرة ، والتعبير عن بنية الزمن كان هاجس الانطباعيين في تحقيق نص يمنح الاشكال وجوداً مطلقاً بتحويلها من زمن ساكن حي الى زمن منفتح لانتهائي من خلال أنساق العلاقات التشكيلية 0 فمن هنا أصبح تركيز النص الانطباعي على بنية الشكل وليس موضوع الشكل 0 وهذا ما جاء نتيجة تحرر الشكل ازاء الوظيفة التي تستلزم الواقعية ، فالانطباعيون يرون العالم والاشياء عبارة عن أنساق "علاقات لونية" ونتيجة لذلك ابعدوا التدرج بين الضوء والظل الذي كان يوظف ابراز التجسيمية الواقعية (96ص22)0

أن بنية الخطاب البصري في نصوص الانطباعية ونتيجة للتكنيك الجديد الذي استخدم في تصوير الشكل المرئي عند النص الانطباعي متخذاً نظرية التضاد الانبي في نسقية الألوان واستخدمه في بناء الشكل الفني، حيث افرز لنا تغيير في النسق اللوني وهو وجود مساحات لونية بألوان خالصة تغلق سطح الشكل المرئي فأذا ما اقتطع جزء من ذلك السطح فإن تلك المساحات اللونية ينظر لها على انها أشكال مجردة ملونة ومتجاورة تمتلك بنية التسطیح 0 وهي متضادة ومتباينة في النسق اللوني ولكنها تنتمي الى سطح واحد وهو سطح الشكل المنشئ ، أذ اللمسات

العريضة التي اتبعت في تكنيك أخر وما تمثله من رؤية ذاتية فردية 0 انطوت على حرية نسقية الذات التي استطاعت ان تتحرر نسبياً من قيود الموضوعية في اطار الشكل الممثل 0 حيث تحرر النص من كونه بناء سردياً ينطوي على حكاية او معنى قابل للشرح او التفسير واكتفى بالموضوع من حيث هو بناء تشكيل نغمي فذكر (فرانك كاستل) " ان ما يميز نص الانطباعيين هو معالجتهم للموضوع من اجل فوارقه النغمية لا من اجل الموضوع ذاته " (9ص150) 0 وعليه تعد الانطباعية تحول نحو بنية النسق النغمي الذي يقدم رؤية خيالية لحقيقة غير مرئية تصور جوهر الوجود المتغير وبالوقت الذي ينظر فيه الكلاسيكيون الى العالم المرئي نظرة مثالية قائمة على المنطق العقلي في استخدام المنظور الواحد الذي يراعي النسب أما الانطباعيون فقد قدموا طريقة جديدة في بنية تصوير المدى التشكيلي فاستبدلوا المنظور الهندسي بالمنظور اللوني من خلال الفسحة التي يمنحها اللون نفسه تقنياً ويتم ذلك بمعطيين الاول : أن اللون بنية ذات طبيعة مسافية وهو في قوامه الخاص او طبيعته المحضة من دون اي مزج او تدرج لوني ، فالألوان الحارة تتقدم النص بينما نجد الالوان الزرقاء أو الخضراء ترتد بمسافات معينة عنها ، وقد تنبه الى هذا الجانب بشكل جلي الانطباعيون لاسيما (فان كوخ ، سيزان) كما في (الشكل 10) أما المعطى الثاني فهو مرتبط بدرجة الضياء والعتمة من حيث ان احساساتنا تتلقى الالوان كدرجة من النور والعتمة 0 أن طبيعة التدرج اللوني بمستوى (النور والعتمة وبمستوى قيمة النسق اللوني له دور كبير في فن التصوير فهما يتيحان امكانية تعليم المسافات والفوارق بين المستويات فضلاً عن تحديد المواضع، أي بواسطة البنية الاخلافية للون) (المغاير والمعم) يمكننا ابراز الشكل الحسي من خلال (التجسيم) 0 ان الكيفية التي يستخدمها النص (النور والظل) منوطة بطريقة الاضاءة التي تأخذ بها ، وهذا ينعكس على طبيعة المشهد المصور كضوء النهار 0 وضوء الصباح والظهر والمساء ، سطوع الشمس وضوء القمر 0 والضياء الحاد شديد الحمرة في الغسق 000 الخ (139ص72-73) 0 وهكذا تحول النسق اللوني الى نسق لوني مستقل يوحى بالطابع المتأرجح للاشعاع الشمسي في تحوله اللانهائي (41ص23) 0

لذلك جاءت نصوص الانطباعيين فيما بعد لتهتم بأسقاط العلم على الفن مما أدى الى ظهور نص جديد وهو ماتمثل (بالانطباعية المحدثه) أذ تحولت الانساق اللونية من تكنيك بنائي يعتمد على الاداء السريع الى منهجية أقرب الى النسق العقلي والحسابات العلمية واخذت تؤكد على مقولات الفيزيائيين معبرين بذلك عن ارادة لخلق انطباعية اكثر علمية ، أستخدمت تجزئة النص الى بقع لونية محسوبة وفق نسق التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها معتمدة على ميكانيكية الادراك في الابصار اي ان مزج الالوان لا يتم على الملونة بل يحصل مزج الالوان بصرياً بفضل تجاوز هذه البقع او النقاط اللونية الموجودة على سطح النص ، لذلك اطلقت عبارتا (التقسيمية) او (التنقيطية) على هذه الحركة الفنية التي حولت النص الأنطباعي الى قانون ونسق (13ص45-46) 0 ومن النصوص التي أشتغلت في هذه الحركة هي نصية(سينيكا وسوراه) حيث وجدنا ان نص الانطباعية انساق وراء التسجيل الحرفي للانطباع معتبرين ذلك البنية الاساسية في الخطاب الفني ، في حين ان نصوص الانطباعية المحدثه عالجت الموضوعات بطريقة خاصة ومختلفة تماماً وذلك بتحويل بنية الموضوع الى انساق رياضية ، وضبطت النسق اللوني بشكل منهجي، اي اكتسبت قيماً ثابتة ذات أنساق تجريدية ، بحيث أصبحت بنية النص هنا هي تجزئة القيم اللونية ومجاورتها ووجهت الانتباه نحو ميكانيكية الادراك البصري ، وجعلت من بنية النص كمساحة.

هنا حققت الانطباعية المحدثه مقترباً من صيغة البناء الفني في الرسم التجريدي عندما ابتعدت في تكنيكها البنائي عن وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الالوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها هذا الاسم فضلاً عن ان هذه البقع غطت بنية النص بشكل كامل 0 مما جعلت الواجهه والخلفية تتألفان معاً بضربات لونية ذات انساق متضادة ومتباينة ومتجاورة او متدرجة (106ص142) 0 اضافة الى هذا فقد عززت هيمنة (الكتلة) وبالذات الكتلة البشرية التي تحولت لديها الى بقع لونية مبسطة في فضاء يسبح بالنور ، وهنا تبيح بنية(الكتلة) لنفسها الذوبان والانعتاق من

تشكيلها المادي في بنية اللون ، حتى أصبحت الكتل عبارة عن ترديد لطول موجي متذبذب لدى كل من نص (سورة وسينباك) كما في (الشكل 11) حيث نلمس أطلاقية الرؤية التي احات السياق الواقعي الى نموذج فريد من تناغمات لونية ذات انساق زخرفية ، فما عاد وجود الاشياء والشخوص في النص الاحتمية تفرضها بنية التشكيل ومسوغاً لونياً متفاعلاً مع جو النص العام واخذت بنية الفضاءات المحيط مساحة واسعة ومهيمنة ، بعد ماكانت الصورة الانسانية في السابق هي نسقاً مهيماً⁰

-الوحشية والتعبيرية

شكلت معطيات الفنانين الانطباعيين في سنواتها الاخيرة ممثلة بنصوص (سيزان- كوكان- فان كوخ) بداية ظهور موقف مغاير للرؤية الحسية المباشرة أو الابنية لدى الانطباعيين حيث أحدثوا تحولاً في مسار الرؤية الفنية وخاصة في بنية الشكل حيث اسقطت المقولات العقلية التي كانت مهيمنة واستبدالها بسلطة الذات من خلال تحريك الانساق البنائية الخط ، اللون ، المساحة وجعلها باوضاع تطاوع ايقاع الذات وصداها وهيمنتها على بنية الخطاب الرسومي⁰

فهذه التحولات الهامة في الانساق الفنية أدت الى ظهور تيارات فنية مثل (الوحشية- التعبيرية) ، فالوحشية حركة اعلنت قطيعتها ضد المنهجية المتمزته للانطباعية للفن الجديد فقد لجأ النص الوحشي هنا الى هيمنة بنية الالوان المتوهجة الصريحة حيث أعطوه طاقة وحيوية وحرروه من عبودية الطبيعة ، أي قاموا باستبدال بنية اللون الفيزيائي عند نص الانطباعية الى بنية اللون التعبيري ، حيث تمثل النص بالعودة الى الفطرة بتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الالوان ، فقدمت نصاً تقوم اسسه ومبادئه على دوافع الغريزية التي تكشف عن البنى الضاغطة من صراع قائم بين الفكرة المتحررة التي تهدف الى البساطة والنقاء وتشويه الاشكال وتحطيم الخطوط التي جرى الاشتغال عليها سابقاً وبين ماينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية شتى ، فالنسق المهيمن هنا هو التعبير التلقائي المباشر والاهتمام ببنية

الفكرة التي يجسدها نسق الشكل المبسط ذو الخطوط المرسومة بسرعة بدون تعقيد ، أما نسق اللون الذي كان عفويًا فأخذ يدعو بنية الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديده ، وهو لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية التي أخذت صفة الإشارة ووظيفة أكثر شمولية ، والذي وضع مباشرة دون تخطيط مسبق التي سيشغلها (13ص87) 0 لكنهم – اي الوحشيين- مع ذلك لم يصعدوا من حدته اكثر مما فعله (فان كوخ) و (كوكان) بل انهم منحوه حرية اوسع وابعدوه عن علاقته بالعالم الخارجي أو بالقواعد الاكاديمية وعلى نحو اصبح ضرورة لامناص عنها ، للتدليل على الظلال استعملوا الالوان الباردة وتجاوزوها الى استعمال الارجواني والاحمر احياناً ، ولم يلجأوا الى الالوان المكمله نظاميا بل طرخوا انسجومات غير مألوفة ، دون ان يعيقهم ذلك التنافر اللوني او النغمات الصارخة ، فضلاً عن ذلك ، فقد رفضوا مبدأ التضليل كلياً ، لكي يبنوا اشكالهم مستعينين باللون والخط فقط والذي كان ملوناً أيضاً ولا يميل الى تحديد الاشياء بدقة (91ص66) وهذا التأليف بين الالوان الحادة المتنافرة قد مثل نسقاً مهيمناً للنص الوحشي ، فعلى الرغم من أهمية النسق اللوني في نصوص الوحشيين ألا انهم منحوه فضاءً اكبر فحرروه ليس من علاقته بالعالم الخارجي فقط بل من القواعد التي كبلت بها اسلافهم ، فتنبهوا الى نسقية الخط واللون في النص الرسومي معاً في حين نبذت بنية التظليل في النص التشكيلي يتبعه ذلك ضعف في بنية التجسيد في الظلال ان وجدت هنا فانها تسمح لنسقية الالوان الحارة ان تجد مكاناً مرئياً لها اضافة الى نسقية الالوان الباردة ، فانهم عمدوا الى استعمال اللون الارجواني والاحمر ولم يلجأوا الى استعمال الالوان المكمله نسقياً وهذا واضح في نص (ماتيس) الذي وظف أنساق الالوان ذات انسجومات غير مألوفة ، دون ان يعيقها عن ذلك التنافر اللوني والنغمات الصريحة 0 فأغفلوا المنظور عن عمد وعسفوا بالاشكال واعادوا بناءها بكثير من المرونة ، قاصدين بذلك العفوية الاعتبارية وليس إعادة بناء العالم الخارجي والاشكال من جديد ، مغيبين بذلك بنية سلطة العقل وتمسكين ببنية الشكل ذات الدلالة الغنائية ، ليصبح الواقع المادي بالنسبة للنص الوحشي محض مبرر شكلي للتصوير ، خاضعاً بشكل

كلي لسلطة الوجدان وبالمقابل كان اهتمامه منصبا على القيم الجمالية المعتمدة على المساحات اللونية المنسقة ذاتياً والتي لا تحمل أية مقارنة مع الواقع ، فاصبح (المعنى) مقتربا أكثر فأكثر من الواقع الشكلي الرسومي وليس من الواقع المادي أو من الألم الذي يعيشه الفرد فيه ، انه التكوين الذي يشعر المتلقي معه بمتعة جمالية في التشكيل والتأليف والتوفيق بين المساحات اللونية ، والأشكال المجسدة المكونه لعالم النص الخالص النابع من بنية ضاغطة تحتكم لمخيلة منظمة منسقة 0

وبهذا أخذت بنية الشكل تبتعد عن ثوابت البنية الكلاسيكية في موضوعيتها الاخبارية والوصفية ، من خلال ظهور نسقية الاختزال في الانساق البنائية ذات الطابع التشخيصي من اجل اظهار نسق اللون الخالص وما تمنحه من قيمة بنائية في ذاتها ، فهي تخضع لارادة التشكيل الحر فيكون الشكل محملاً بطاقة نسق الذات بعدما كانت مغيبة في التيارات السابقة ، فهو فن مغالي يقيم الاعتبار الى نسق الذات ، اي انها نصوص خارج النمذجة ولا تعتمد على تبجيل المثال سوى متغيرات النسق الذاتي الحر وليست الذات المقيدة ، فضلا عن ان هذه الانساق البنائية تكون خاضعة لقانون الكلية في النص من خلال اظهار التناغمات والانسجامات بين انساق الالوان والخطوط والمساحات التي اخذت تؤلف بنية تشكيلية تسطيفية 0

فبنية النص الوحشي عبرت عن الصيرورة المتجددة الدائمة التي لا حدود لها في تجديدها ، انها ترفض الرضوخ والاستكانة لعالم ذات بنية مغلقة او تتقلص وفق حيويتها الذاتية في تناسقاتها المنسجمة بين المتناقضات فالخطوط تنطلق وتلاقي في حركتها الالوان وتتقاطع معها وتتجاوز فلم تعد العلاقات هنا علاقة شكل بلونه بل علاقة نسقية (38ص 40) فمن سمات هذا النص هو التركيز على مجموعة العلاقات التي تألف النسق بين المتضادات المتباينة في الالوان والخطوط والمساحات ، مما ادت الى تحولات هامة في الخطاب الرسومي 0

لقد أولى الوحشيون اهتمامهم ببنية الشكل 0 فقد استخدموا اللون الصافي للوصول الى نماذج شكلية خالصة ، لان اللون عندهم ذات بنية مهيمنة مستقلة بذاته ، كما انهم كانوا يسعون الى تحويل نشوتهم واحتفائهم بالحياة الى انساق وأشكال لونية

تتمتع بالحيوية والنقاء والعفوية ، ثم توصلوا عبر البنية اللونية الى اكتشاف الخط الايقاعي من خلال تدرجات النسق اللوني وشدتها ، دون اي اعتبار لنسق المنظور الخطي او اللوني او اي تحكم عقلي مسبق يمكنه ان يحل بعفوية التعبير فبنوا أشكالهم مستعينين بنسق الخط واللون الذي يحفزهما فيه نسق الذات لأعلاء شأن ارادة النص خارج ضغوط العقلانية الموضوعية لقد استبدلوا من طبيعتها الفيزيائية الى انساق لونية ذات دلالات تعبيرية 0 مستخدمين عفوية الاداء وتلقائية التشكيل التي تعد بنية مهيمنة للرسم الوحشي 0

أما التعبيرية ومن خلال جماعاتها الفنية* التي ظهرت بواورها في بداية القرن العشرين كرد فعل ضد بنية الانطباعية التي عولت على الحس ولا تنفذ الى أبعد من مظاهر الاشياء بينما التعبيرية دعت بالعودة الى انساق الذات وتحرير طاقات الباطنية والتمرد على الواقع المادي فاستبعد في النص اي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو بنية الحقائق الباطنية وانفتاح رؤيتها (أبتغاء الكوني والشمولي اكثر من الاهتمام بالخالص والطارئ والسعي الى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجالية باستخدام نسقية اللون المشدد والشكل المبسط ، فقد ابدوا اهتماماً اقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية 0 وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الاساسي في الاشياء (17ص9) 0 فبدأ النص يحمل وحدة في الشكل والمضمون انطلاقاً من فكرة مفادها ان النص الفني ينبغي ان

* ظهرت في ألمانية جماعات فنية أبرزها (جماعة الجسر) التي نشأت في مدينة (دريسدن) منذ عام 1905 وانحلت عام 1913. ضمت هذه المجموعة عدداً من الفنانين، منهم . كريشز، بكشتاين، هيكل، نولدة، بليل 000 وكلمة الجسر يحمل معنى اعتباري يشير الى التطلع الى فن جديد يبيح التعبير عن الانسان والعالم 000 كذلك جماعة (الفارس الازرق) التي تأسست في مدينة (ميونخ) عام 1911، كان من ابرز من مثلها كاندنسكي ، جالينسكي، فرانز مارك 000 اتفقوا مع الجسر في الميل نحو العالم الداخلي والتفسير الذاتي للعالم المرئي. لكنهم امتلكوا انفتاحاً فكرياً وفلسفياً اوسع. فكان مدار البحث لديهم، ليس الفرد كعضو في المجتمع بل علاقاته بأدق اسرار الوجود 00 وكلا الجماعتين اعتمدتا على الحدس كسبيل لتوسيع افق الرؤية التصويرية وتضييق مجال الخبرة الحسية والواقع المادي (17ص 11- 12).

لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية 0 بل عليه ان يعبر عن انساق الذات الانسانية 0 مهدت نصوص التعبيرية شأنها شأن الانطباعية الى أذابة الذاتي الجزئي في الشيفية وهذا بحد ذاته يعد تحولا هاما في بنية الفن الغربي وعلى هذا الاساس كانت الوحشية والتعبيرية بذرة تحول ناشطة في جعل بنية الشكل تتركز في منطقة انساق الذات مما مهد لتيارات لاحقه كالسريالية تحديداً لأذابة الذات في المجهول وليس الموضوع على اساس ان الحقيقة حسب تعبير (بريتون) في وجود او عالم اخر، وهذا واضح في نص (أميل نولدا) كما في (الشكل 12) 0 فأن ما يميز نص التعبيرين هو ذلك النزوع نحو نسق الذات المتنامي في استثمار طاقة نسقية للون والشكل ليعبر عن البنى الضاغطة الاحتدامات والصراعات الداخلية الضاغطة على بنية الشكل من خلال المبالغة والتشوية والتحريف حتى وان بدأ (النص) نصاً لا واقعياً 0 لخلق انساق فنية جمالية تحتكم لتلك الروح الانسانية كبنية ضاغطة 0 هذا الذي دفع بالنصوص التعبيرية الى اقصى طاقة ممكنه لشحن انساق الاشكال المرسومة بالطاقة المطلقة للانفعال فوجدوا من الجائز تشويه الشكل بالطريقة التي تحقق هدفهم 0 وتأكيذاً على ذلك وجد التعبيريون في نصوص البدائية والمجانين ونصوص الاطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية ، فمثل هذه النصوص تصبح انساق التضادات اللونية حادة والتركيز على الخط والتبسيط الواضح في بنية الشكل ، حيث أوغلوا في تصوير ووصف عالم مبني على الادراك ، وذلك عن طريق تقنيات ورموز جديدة وانساق لونية متناثرة واشكال يجري تحريفها عن عمد ، فالنص التعبيري نص مباشر تلقائي ، ويصبح فناً متأزماً ملتزماً احياناً وهو عفيف لانه بطبيعته تعبير عن الرقعة الوجدانية الاولى التي جاءت في اعقاب بنية الحدس الفني ، فخضع نسق الخط عندهم للامتداد تارة والانكسار تارة اخرى بصورة تائهة أو طائشة هادئة أو مرحة ، ونسقية الالوان تبرز بالنص من خلال الكثافة القصوى كي تكون معبرة عن دلالات ذاتية ، كما تستخدم الالوان بحالة من التضاد الجريء ووضعهم للالوان يكون بجرأة تذكرنا بجرأة الوحشيين (28ص291) 0 وهذا ما نجده في نص (فان كوخ) الذي يعتبر من اهم متحولات النص الرسومي التعبيري حيث لجأ الى تصوير النص القائم على

سذاجة النظرة الى العالم والتي ينقلها الى نصه بعفوية مستخدماً الالوان المصدرية الاولى لجوازه استخدام النص الوحشي لهذه الالوان وبالإفادة الواضحة من نسقية الخط الذي يعد نسقاً مهيمناً ليس فقط لكونه حداً فاصلاً بين بنية الشكل المكونة بل حتى أن الالوان هي خطوط متراسة اتجاهية. فالنص التعبيري قدم بنية جديدة لنسقية المنظور حيث يقوم النص التعبيري على هيكلية عامة من نسقية المنظور التقليدي الذي يتم التلاعب به بما ينتجه النص التعبيري المميز بنسقية الحركة الاتجاهية واللون من سطح ومستويات ملمسية ولونية تؤسس لفهم جديد لنسق المنظور الخطي واللوني في النصية التعبيرية اساسه الانسجام الكوني الذي يقول فيه كوخ: (ان التناسق العام للنغمات اللونية في الطبيعة يتم نقده من خلال التقليد المؤلم الذي يقوم به بعض الفنانين في لوحاتهم وان المرء يمكن ان يحافظ على التناسق العام بصياغة لونية مكافئة لاتطابق ماموجود في الطبيعة والإفادة من النغمات الجميلة التي يشكلها التوافق اللوني الخاص⁰ وهنا جاء النص التعبيري بأهمية بنية الشكل المبسط ذي الخطوط المرسومة بسرعة دون تعقيد اما النسق اللوني الذي جاء عفويّاً فقد أخذ يدعم بنية الشكل بل انه يعوض عن النسق الخطي في تحديد هذا الشكل فضلاً عن انه نسق لوني اصطلاحي مستقل عن الصورة الواقعية ، التي اخذت وظيفة اكثر شمولية من السابق⁰

ان النص التعبيري عمد الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير اكثر من ان يتصاعدوا الى ما تفرضه الرؤية عليهم اضافة الى ذلك ارادت التعبيرية في نصها ان تخاطب الآخر بلغة باطنية على بنية الحدس والشعور الباطني وهذا مايجعلها تحل محل بنية الخطاب العقلي ، اي استبدلت ببنية التفكير ببنية الشعور ، فاصبحت بنية النص تعول على الهياج الذي يسبق الشكل ، وقد نجد علاقة خفية بما تقدم مع المنهج الديكارتي الذي ركز على السيادة المطلقة للفردية ، فاصبح الفرد هو المنتج والقارئ في اللحظة ذاتها ، فأنساق الذات تعمل بأليات حرة وتحولات اسلوبية يشترك فيها الخيال الحر، تجاوزت في تلقائيتها وعفويتها سلطة العقل ، لينشر هذا الاحساس داخل بنية عناصر الذات وعناصر الشكل⁰

ف نجد نص (ادفار مونج) يكتسب طابعاً شمولياً من خلال بنية الشكل التي تقرب من الصرخة باتجاه المجهول ومن مخاوف المجهول وزمان غير معلوم بانساق لونية وخطية ذات تكثيف تشكيلي واضح (117ص108) حيث نجد في نصوصه الخط هو النسق المهيمن حيث يغلب الخط التنسيق اللوني ونجد ايضاً تقنية الكرافيك في نصه (اذ يمكن تلمس محاولة تجديد الطريقة الكرافيكية التي تعطي صفة الفخامة لنص (مونج) حيث يخلق الخط المستويات المحددة من ناحية الشكل التصويري بالتأكيد على اللون ومن ثم تجديده بقوة منظمة من الناحية البنائية تأخذ العمق والجو والاشياء التي لاتزول (110ص35) 0 والتي شكلت تحولات هامة في بنية الشكل التعبيري نحو ما هو ثابت 0

—التكعيبية

أحدثت التكعيبية ثورة لاعادة بناء فضاء النص التشكيلي 0 فالطروحات الفنية التي جلبتها تيارات الحداثة منذ عصر الانطباعية ، وما انطوت عليه من عمليات ادائية ومعالجة للشكل الفني عملت على تفعيل دور بنية الشكل في الخطاب الرسومي ، فأخذت تيارات الحداثة تغادر الواقع المادي وتأتي بواقع فني من خلال تحليل بنية الشكل 0 فمن اجل ظهور رؤية جديدة للمشهد المرئي تم ضرب مراكز الاستقطاب التي تجمع الانساق البنائية على وفق منظومة بنائية على اعتبار ان المدرسة التكعيبية مثال لطبيعة الانشطارات النسقية داخل بنية النص ، وتحدد حركة النسق تبعاً للصفات الفردية التي تميز الاشياء بعضها عن بعض وتبعاً لطبيعة هذه التوجهات 0 تجاوزت التكعيبية المسار الظاهراتي لواقع التجربة الحسية المتغيرة التي بدأت مع النص الانطباعي ، متخذة مساراً ينبع من (سيزان) في بحثه عن الجوهر واللامرئي ، فارادت التكعيبية ان تجد نوعاً من الصياغة الذهنية الجديدة للطبيعة هذه الصياغة تقود الى ابداع انساق جديدة لطريقة الرؤية الفنية القائمة على توظيف المفاهيم المترشحة من النظريات العلمية منها النظرية النسبية (لاينشتاين) 0

كانت التكعيبية تدور في افق هذه النظرية حيث اسقطت اطلاقية الزمان والمكان بحيث لم يعد المكان والزمان مطلقين 0 انما تحولوا الى مقولتين نسبيتين ، وهذا ما سعى اليه النص التكعيبي الى اقتراح الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولة ، وكان من نتائج ذلك انها تجاوزت الحسي وفق مديات الزمان والمكان في اطار بنية واحدة وهذا بحد ذاته تحولاً كبيراً في بنية الشكل 0

وبهذا فإن التكعيبية اسقطت الصفات الواقعية عن بنية الشكل المرئي 0 فالنص الرسومي التكعيبي لا يعتد بالواقع (لأن الواقع هو دوماً نقيض النموذج والمثال بل هو يولد بحركته وتعقيده وتنوعه). اتخذت مساراً مغايراً بأشتغالها على الانساق البنائية الداخلية ولغة التداول التي تخص بنية النص ذاتها ، فمن خلال تفصيلها للجوهري تم اخضاع الشكل لعمليات الاختزال والتجريد ومغادرة الصفات الحسية باحلال واقع شكلي جديد اكثر يقيناً وصدقاً، يشيد الشكل بعين العقل وفقاً للانساق البنائية في الاشكال الهندسية لما تمتلكه من قوة خفية من اجل تحقيق رؤية متجانسة من مقولات العلم ، والتحويلات التي حصلت في النهضة الصناعية ، لذا اسقطت بنية المضمون او المعنى من اجل بنية الشكل ، فالنص يجب ان لا يكون مجرد تغيير سطحي تمنحه العين عن العالم بل صورة كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفة (فالنص التكعيبي يراد به ان يقدم أدراكاً اعمق لطبيعة الاشياء من النصوص التي تكتفي باظهار الشكل الذي تبدو عليه الاشياء نفسها ، فالنص كان لديه شكل داخلي في معرفة الواقع ، فالذي رؤوه بالعين المجردة من قناني وقيثارة ومناضد ليس هو كل شئ) (162ص28) 0 فالهدف كان تشقيق بنية الشكل وصولاً الى الشكل المطلق 0 فالنص شتات من الأنساق المتناثره في فضاء النص الرسومي لتكون البنية هي جمع لتلك الأشكال في مجاورة البنية الكلية الشاملة. فهو نزوع نحو بنية العقل ليصبح النص سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية وبهذا لجأ النص التكعيبي الى بنية الاستبدال للمنظور التقليدي ونقطة التلاشي ، والنمذجة ، والنظرة الجزئية للشئ واحلوا محلها بنية تستند الى ثنائية التحليل والتركيب ، فالانسان المعاصر يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة والصورة التي يتلقاها

عن العالم معقدة هذا التعقيد هو ماسعى اليه النص التكعيبي في وضع ظواهر الشئ جنباً الى جنب أذ يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد ، بينما بمقدور الذهن ان يوحدھا (91ص79)0 في بنية النص التكعيبي تتداخل بنية الحدس وبنية الزمن واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشئ وخلق تراكيب ومستويات بصرية وتعددية جاعلين من النص المرسوم يحمل صفة الديمومة 0 من خلال تشيد معمارية تشكيلية ترتكز على قوانين التصور وكأنهم بهذا سيسيرون على نهج (سيزان) في بنية الشكل ولما هو جوهرى في الطبيعة والاحتكام الى قوانين الجدل وعلاقة الشكل بالفضاء المحيط ، والتي شكلت البنية المهيمنة في تكوين النص التكعيبي ، وهذا ما يتفق مع نظرية أينشتاين (النسبية) والتي يرى فيها ان الفضاء لايشكل شيئاً وهو اشبه بالوعاء الذي يحوي العناصر المادية بل انه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها (30ص 113)0

وتبعاً للتحويلات النسقية التي طرأت على بنية الشكل الفني التكعيبي فقد قسمت التكعيبية الى عدة مراحل ، فمنها: المرحلة التمهيدية التي تمثلت بطروحات (سيزان) التي مهدت للتكبيبية واثار اهتمامها البالغ بمستوى معالجة مدى التشكيل وكيفية بلوغه من دون الاستعانة بالوسائل الايهامية ، وقدم للتكبيبية الحلول من خلال محاولته لاعادة الشكل استناداً الى الطبيعة لكي يستوعب البنية الاساسية لكل ظاهرة طبيعية لكي يكتسب النص لديه وحدة منسجمة تزيد في وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية ، بينما رفض كل من (بيكاسو) و(براك) هذا التطبيق بالعودة الى الطبيعة ، ان نتلمس في الاشياء سوى هذه (البنية الاساسية) لا من اجل توضيح العلاقات الداخلية بل للوصول الى ما هيتهها وجوهرها0 من هنا كان التوجه نحو مظاهر التجريدية للاشياء والتوقف عن الصورة الذهنية لا المادية القائمة على النسق البنيوي المتناغم ، ذي الاشكال الهندسية ، فحين كان (سيزان) يعول على النسق اللوني في بنية النص الفني نتيجة للاحاساسات المباشرة المستمدة من الطبيعة ، فحين نجد التكبيبية قد تجردت عن بنية اللون بهدف التركيز على مميزات الاشياء الاساسية استبعدوا الالوان المتممة التي كانت النسق المهيمن في النص الانطباعي ،

واكتفوا بالالوان (البنية الغامقة والفاتحة) والاخضر الحار والبارد والرمادي الحار والبارد هذا على مستوى النسق اللوني وفي مقابل هذا المستوى اللوني المتكشف وضعوا تأليفاً ذا بنية اساسية تكعيبية ومسطحات وضعت في اتجاهات متعددة أفقية ، عمودية ، محورية ودائرية 0 فهدف هذه الاتجاهات هو ربط الشكل بالخلفية الذي يتيح مساحة ذات بنية مقطعية او مشبكة (13ص95-97).

حاولت التكعيبية طرح نماذجها الجديدة بتخليها عن الأطر التقليدية بطريقة طرح هذه النماذج او الاشكال، فقد تجردت عن ايهامية المنظور ، والمدى التشكيلي التقليدي ، والاكتفاء بانساق الخطوط والسطوح والالوان ضمن بنية جعلت العلاقة المتبادلة بين الاشياء قابلة للادراك من دون الاستعانة بالظواهر التشكيلية المعروفة ، قادم هذا فيما بعد الى استغلال السطح التصويري مع نص (بيكاسو - براك) فلم تعد الطبيعة مجديه لان الطبيعة في النص التكعيبى ممتنه لزمن التخيل وزمن الشعور ، وان استعارت من الطبيعة اجزاء من مشاهدنا فانها تختزل اختزالاً كبيراً واصبحت تأخذ طابعاً انتقائياً واقتصر على الموديل والحياة الصامتة ، هذا مهد الى تحويل الطبيعة الى افكار أقرب ما تكون الى الواقع وهذه الافكار تأخذ طابعاً مثالياً على الارجح فنجد ان طرح (سيزان) لبنية النص لها تأثير واضح على نصوص كل من (بيكاسو) و (براك) من خلال هيمنة الكتلة التي تعاود تمظهرها جمالياً من خلال تقصية وتجذرة الأسس الجوهرية لبنية التكوين ، وامساكه بالحل الهندسي (جوهرياً) للتشكل النسقي ، فهنا يطمح سيزان في خطابه ان يعيد امجاد الكتلة والتكوين النهضوي ، وهذا مانجده واضحاً في النص التكعيبى فتأخذ الكتلة هيمنتها وتعاود النص مع التكعيبية الى سابقة (نحتيتها) ولكن بمعطيات جديدة في رصدها وطريقة طرحها من خلال رؤية (تزامنية) تقترح الزمن بعداً رابعاً ، واعادة تشكيل الفضاء التصويري وفق رؤية مزدوجة ، حيث يتم تكيف الزمن عبر المفردات التكوينية المؤسسة للبنية المادية له 0 فنجد النص يرى الاشياء من مستويات عدة وامكنه عدة وازمنه عدة بحيث اصبحت العين تنتقل بحرية كاملة عبر الاشكال دون عائق ، فكان الهدف هو بناء نسقية جديدة في المنظور حيث التأكيد على استوائية السطح واختزال

الزمن في مشهد واحد في عدة زوايا من خلال نظرة فلسفية متزامنة مزدوجة من حيث المنظور والغير المنظور في بنية الشكل 0 كما في نص بيكاسو (فتاة مع المندولين) (الشكل 13) 0 حيث عملية الجمع بين وجهات نظر متعددة 0 وهذا التصور الذي يجمع اكثر من حالة لتموضع واحد يجعل تداخل الزمان والمكان في بنية واحدة ، وهذا الانجاز الذي قاده سيزان برؤيته الخاصة في تحليل الفضاء الخارجي عن طريق التراكب والانتقال مستخدماً الحالات المتعددة المصورة والمنفصلة ضمن صورة مفردة تمثل الكتل (132ص152) فنص بيكاسو وبراك سارا على مسار نص سيزان من اجل ايجاد نسق فضائي متشابك باحكام في خلفية النص ، فنجد في نص براك (العارية الكبيرة) كشف عن رد فعل تجاه نص (أنسات أفينيون) في الزاوية اليمنى منها (فقد اتبع طريقة بيكاسو في الجمع بين وجهات نظر متعددة داخل النص الواحد) (92ص30) 0 هذا النسق يؤكد اهمية الحدث التصويري الذي يزعم الفنان تحقيقه ، فالنص التكعبي برسمه الشئ من عدة جوانب سوف يخرجها عن حقيقة الاشياء المادية كما ترى امام العين او بالرؤية البصرية وصولاً الى رؤية اكثر تكاملاً ، رؤية محايثة للتصوير العقلي ، بلوغاً نحو رؤية فنية تحقق نسقاً جمالياً في علاقات العمل الداخلية. فالنص الرسومي لدى التكعبي (لن يعد أستمراً متصلاً للذات بل أصبح أنفصلاً بنيوياً من الانقطاعات (101ص 56-57) . فحينما عولج السطح التصويري بشكل مايزال ايهامياً نسبياً في المرحلة الاولى من خلال نسقية الالوان (الوان بنية في الاسفل والوان رمادية خضراء اكثر اضاءة في الاعلى توضح التمايز بين السطح الاول والسطح الخلفي) عمد النص التكعبي في المرحلة الثانية التحليلية* للتعويض عن تقنية المرحلة الاولى الى تداخل الاشكال الاساسية الخطية والتضادات اللونية كالاسود والابيض والبني

* المرحلة التحليلية (1909- 1912) :

اطلقت هذه التسمية حيث كان الفنان يلجا الى تجزئة الاجسام (سواء كانت وجهاً أو منضده أو اناء) الى مكعبات تم تجمع هذه المكعبات وكأنها قطع احجار منحوتة لبناء جديد وتسمى ايضا بالمرحلة النحتية القائمة على اعادة بناء الاشكال في صورة مكعبات .

والرمادي مع بعض الالوان الحارة كالبرتقالي او الباردة كالازرق والاخضر (13ص98)0 فتركز هنا النص على بلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري من خلال تفكيك وتحليل اشكال الواقع الطبيعي داخل الشبكة الفضائية ذات النسق المتناغم والتي تعطي مساحة النص كلها ، حيث تتداخل الرؤية الجبهية (المباشرة) والرؤية الجانبية للاشياء في المشهد العام ، وانتقاء العناصر الاساسية التي تتيح لنا امكانية التعرف اليها ، كالانف والعين او الفم في الصورة الشخصية ، والميزات البارزة في الاشياء الاخرى مثل الكاس – القنينة – الالات الموسيقية 000 الا ان ما يصور النص التكعيبي هو تحليل الاشياء الاساسية واطرافها العائدة الى كل منها (13ص98)0 فقد تجاوز النص في هذه المرحلة بنية التكعيب في طريقة تشطريهم وتقنياتهم لبنية الشكل عندما اخذ المكعب ينهار أمام جملة من التحولات البنائية حيث استهدف النص انشاء منظومة عامة ذات طبيعة كلية وشمولية للعمل الفني من خلال استخلاص وتكثيف للخطوط والاتجاهات والتركيز على النسق الايقاعي والتأليف والانسجام 0 حيث نجد في نص(بيكاسو) الجزء يتحد مع الكل ، والحجمية الصلبة تذاب في الفضاء المحيط فوحدة النص تنبع من التبادل المستمر بين الاجسام الصلبة وما يحيط بها ولا يحيط بالاجسام فراغ بل حقيقة لاتقل خصوصية عن الاجسام نفسها (85ص44)0 في تجريد نص(بيكاسو) للهيئة الانسانية ، تذاب ملامح التشبيهية مع الفضاء المحيط ومن خلال المسطحات الهندسية المتجاورة يكتسب النص بعداً مغايراً لبنيته ضمن شأن تراكيب جديدة كهذه للبنية الانشائية ، ان تحيل كل شيء الى (الكلي) والزمان هنا يصبح غير متعين بوقت محدد يصبح ممتداً حسب تعبير (برجسن) 0 كما تجدر الاشارة الى ان النصوص التكعيبية ومنها نص(بيكاسو) قد استبعد المعنى الدلالي للشئ ، واستبداله بالمعنى الذي يركز على بنية العلاقات التصويرية وهذا ما مهد للتجريد فكرة استبعاد المعنى في النص والاكتفاء بالطاقة الداخلية لانساق العناصر 0 فقد لجأ النص هنا الى ظاهرة (نسق التضادات المتعددة) ليس من خلال اللون فقط بل بالخطوط والاشكال ، فهناك تضادات بالدرجات اللونية اضافة الى التضادات في الخطوط المستقيمة والمنحنية لكي يتحقق اقصى قدر من الحيوية

(92 ص 220) يقول (البيرغليز): ان دور الخط المنحني بالنسبة الى الخط المستقيم هو كدور الدرجة الباردة بالنسبة الى الدرجة الدافئة في عالم الالوان (94 ص 169- 170) 0 وبالتالي فأن هذه الانساق البنائية التي اظهرها الشكل التكعبي تلعب دوراً بارزاً في نسقية العلاقات الداخلية ذاتها 0

أما نسقية المدى، فقد اصبحت تقيم في الاشياء ذاتها بعد ما كان وعائياً لها 0 او مجرد فراغ اولي تتجمع او تتفرق فيها الموضوعات على ابعاد فراغاته فالموضوعات والاشياء عندما تظهر خلف بعض او عندما تبدو بعضها عن يمين بعضها الاخر او عن يساره ، فأنها تدفعنا الى تصور فكرة المكان فكرة بعدية وليست قبلية ، وما اقترحه النص التكعبي تشكلياً في تصوره المكان يقترب من تصور (لاينتز) الذي يرى المكان (مجرد نتيجة للعلاقات الفعلية بين الاشياء) هذا من جانب ومن جانب اخر يقترب من تصور (برجسون) القائل بأن (كميات المكان يمكن ان تحدد باعتبار انها اجزاء خارج اجزاء (90 ص 150- 151) 0 هذا التصور البرجسوني يعد محايدة معرفية للمنهج السيزاني والتكعبي في الحقبة التحليلية 1908- 1910 0

ف نجد نص (براك) يشترك مع نص (بيكاسو) بخلق تراكيب تتم برؤية جديدة والتي عرفت بالتكعيبية التوفيقية أو التركيبية* من خلال التداخل الحاصل بين الفضاء والاشكال 0 وكذلك في التجريد الذي تميل اشكاله الانسانية والطبيعية الى مسطحات تقترب في مظهرها العام من انساق الاشكال الهندسية ، فباعتماده على العناصر الاساسية من خط ولون 0 ولاحقا تراكيب

* التكعيبية التركيبية : هي عملية تطعيم وتلقيح اللوحات التكعيبية السابقة التي وصلت الى تهميش الموضوع الاصلي بالمرّة ، بعناصر الواقع الجاري ، في اكثر وجوهه الاعتيادية ، ليظل للوحة تجاه المتفرج العادي ، موطئ قدم على ارض الواقع.

(الكولاج) * و (المونتاج) ** و (الأشياء الموجودة) *** ، هذه الحقبة جعلت من بنية التكعيبية ان تختفي بالاشياء الواقعية وموجوداته في عودتها للاشياء الاولى ولمواردھا الخام وتوظيفھا من السطح التصويري مثل ذرات الحصى والاوراق المتساقطة من الاشجار وقطع الجرائد المهمة 0 حيث قاما محاولة اعادة تأسيس القيم الصورية للاشياء وجعلھا اكثر بروزاً للعين فابتكرا (قطعاً من الجرائد وورقاً مطلياً وورق تغليف) وتم لصقھا مباشرة على القماش ، وحياناً وضعا لمسات من اللون عليها ، اي توضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الاشياء الواقعية) ، فتتحول الاخيرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما 0

* الكولاج:

فرنسية الاصل تعني الصورة المركبة كليا او جزئيا من قطع الورق او الملابس او اي خامة اخرى تلصق على الكانفاس أو أي ارضية أخرى وهو مقرون بالمواد المستخدمة (الورق الملصق، الإعلانات المخرمة ، الفك وتجعيد الورق ، قلع اللصاق ، حرق وتوشيط الورق) .

** المونتاج:

تقنية التركيب قاد اللصاق الى داخل مواد غريبة كالرمل مثلاً.

*** المواد المختلفة :

استخدام مواد مختلفة وغريبة في التصوير.

المستقبلية

حركة فنية قامت على خلفية من التناقضات الاقتصادية – الاجتماعية في إيطاليا وكانت تشكل منذ بدايتها حركة فنية – سياسية وكما اسهمت هذه الحركة بصورة فعالة في نشوء اغلب الاتجاهات والاساليب الفنية الحديثة في اوربا وامريكا منذ القرن العشرين 0 وشملت مختلف النشاطات الفنية كالادب والتصوير والنحت والموسيقى بقيادة الشاعر (مارتيني) فهي نزعة متصارعة دوماً لانجد لها مثلاً في الحركات الفنية على وجه التقريب ، فقد حملت عبر نتاجات فنانيتها بوادر احدث الاكتشافات والمبتكرات العلمية وفي الوقت ذاته روجت لاندلاع الحروب في كل البلدان ، ومنها الحرب العالمية الاولى 0 واعتنق المستقبليون افكار (شوبنهاور) و(نيتشه) الفلسفية وربطوا ربطاً محكماً بين تمجيد السمات الشخصية الفردية والعنف الفردي عبر تأثرها بافكار (سوريل) الاسطورية ومفاهيم (برجسون) عن الحياة باعتبارها مجموعة احداث انسيابية فوضوية (144ص52) 0

لذا فان المستقبلية سعت الى التخلص من التقاليد الفنية الموروثة وطالبت الخلاص من المكتبات والمتاحف والاكاديميات اي احدثت قطيعة أبستمولوجية في البنية الفنية، فقد سعت لأول مرة الى تبني افكار القضايا الصناعية – المدنية وتثويرها ونقلها الى حياة الشارع وفق مفاهيم فنية حديثة ، فأطلقاً من التقدم التكنولوجي والاكتشافات العلمية وضعت المستقبلية في نصب أعينها اهمية البنية الاساسية الديناميكية الى مقومات الحياة الحديثة فيما يتعلق بانجازاتهم الفنية 0 أرادوا توضيح الحاجة النامية الى حقيقة اصبحت غير مقنعة عن طريق نسقية الشكل واللون التي تم توظيفها سابقاً في بنية الصورة الفنية ، فجميع الاشياء تتحرك وتتبدل بسرعة 0 فهذه هي الديناميكية العالمية التي يجب على النص ان يوظفها ، فالفضاء لاوجود له مالم تتحرك فيه الاجسام وتتداخل ، فيصبح فيه النسق اللوني متألقاً كالقوس قزح وتتألاً فيه الظلال 0 وهذا ماجعل النص يعبر عن دوامة الحياة الحديثة – حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة (56ص64-65) 0 وهذا مايفسر

اهتمام النص الكلي للحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة ومما يؤكد هذا التحول في بنية النسق هي الموضوعات التي أختاروها والعناوين التي اعطت لنصوصهم (دينامية لاعب الكرة) ، (الاشكال الوحيدة للاستمرارية في الفضاء) ، (ترنح عربة) ، (الشارع يدخل البيت) ، (سيارة وضوضاء) الخ فهذه الحركة غالباً ماتتقدم لديها (بنية الدلالة) على بنية الادراك البصري 0 فعمد المستقبلون الى تفكيك الاشياء ثم تجميعها في بنية نسقية جديدة شأنهم في ذلك شأن التكعيبيين بيد ان farkاً جوهرياً يميزهم عنهم هو انهم (المستقبلون) عمدوا الى تفكيك وتحطيم الجسم لغرض الكشف عن (خطوط القوة) الكامنة في حركتها في حين نزع التكعيبيون الى ذلك ليتخذوا من الاجزاء المفككة مادة يبنون منها (الشكل الجديد) كما ان المستقبلين ففتوا الاشكال لغرض آخر هو تمديد الشكل او تكثيره في اتجاه هذه الخطوط 0 كما في نص الرسام (باللا) طيران السنونوكما في (الشكل 14) فبنية النص المستقبلي تكمن في الاساس في تذبذب وارتعاش بنية النص 0 اذن ليست المادة هي الاساس بل النسق الايقاعي لهذه المادة عبر حركتها 0 هكذا تكون مبادئ الانساق الكونية للمستقبلين والتي استلهمت من ظواهر علوم الحركة فجعلت تصوير المراحل المنفردة لمسار نسقية الحركة وكأنه حوار سينمائي ، وتهديم هيكل الصورة الموحد وتجزئة الاشياء ، والتداخل الديناميكي بين الاجسام والامكنه ونسقية الايقاع للاشكال والالوان ، وجعل الاشياء غير المرئية مرئية ، محاولة جعل الانغام والاصوات ملموسة ورسم الحالات النفسية والحسية عند الانسان (144ص53) 0

وقد اقتربت المستقبلية ايضاً مع ماكان يسعى اليه الانطباعيون من خلال التقاطهم للحركة وتسجيلها في لحظتها الانية من حيث ان الانطباعيين كما صرح الفنان بوتشيني (يصور الانطباعيون نصاً بهدف ابراز لحظة خالدة ، ندعي اننا نتوصل الى تركيبية مكونة من الزمن ، والمكان ، والشكل ، واللون ، والدرجات اللونية هكذا نبني نصنا) (13ص115). فنصية المستقبلية لم تقتصر على تمثيل بنية الحركة في الصورة التشكيلية بل تعدت الى تمثيل البعد الرابع في الرسم بما جاء به (اينتشاين) اي فكرة (التزامن) التي تشكل حالة ذهنية تجمع بين الذاكرة والرؤية 0

فالحركة والديمومه كانت شاغل النص الوحيد وتنقسم قسمين حركة الاجسام والاشكال في الفضاء وحركة الروح في الجسد ولهذا فان النص المستقبلي كان يعني بجدية ادخال المشاهد الى اعماق موضوع النص لكي يعطيه المعنى الفيزيائي للحركة (28ص284)0 فنسقية الحركة تبقى كما اكد (أبو لينير) في موقع وسط بين نسقية الحركة الموضوعية في الانطباعية والتكعيبية ونسقية الحركة الذاتية في التعبيرية في نطاق مايسمى (حركة مفهومية) لكنها في نظر (بوتشوني) ابرز ممثلي المستقبلية دينامية ومبرر وجود حافز نضاله ضد اشكال التقليدية وتجسيد كل اشكال الابتكار ، للتعبير عن هذه الحركة استخدم النص انساق الحركات والاشارات وبنية المنظور الاسقاطي ونسقية الخطية المتحركة والضوء . ثم يصل بعد ذلك 1912 – 1913 الى الجمع بين النسق الدينامي الخطي ونسقية المساحة اللونية بواسطة البنية المهيمنة للقيمة اللونية (13ص113) 0

ومن سمات النص المستقبلي هي: أولاً: (حجم الاشياء) ويجب ان لايزوب في ضباب الهدف التعبيري وثانياً: (خط الحركة) ويجب ان يعزز الحجم ، وثالثاً (الوسط المثير للشعور) وهو يقابل الانطلاق الحيوي الذي جاء به (برجسون) (28ص285)0

أن البنية المهيمنة عند المستقبلية هو ايجاد فن حركي اي تسجيل النسق الخطي والشكل الملون المثبت في حقل تتالي للحركة 0 وان ابتكار التركيب الفني (المونتاج) قد مهد السبيل لجمع ظواهر مختلفة مع بعضها ولمزج الامكنه الخارجية مع الداخلية ، او تلاحم البشر مع محيطهم 0 وامكن رسم الحركة من خلال المشاهد المتفجرة او من خلال نسقية تكرار الخطوط الرئيسية الخارجية 0 ان هذه الحالات المستقبلية قد ساهمت بشكل فعال في دفع عملية التطور النسقي الفني في ميادين الانجازات الفنية العالمية 0

-التجريدية

أن تيارات الفن قديماً وحديثاً قد أسست لغة الفن التجريدي ، فالتجريدية ظاهرة طغت في كل فنون العصر الحديث بعد ان كانت انساق التيارات السابقة تسعى الى تكامل الشكل والصورة والاسلوب ممثلاً بالكلاسيكية فأهمية النص كانت تتجلى بتمثيله الصوري المحاكي وفق نسق قائم على النسب الهندسية والقوانين ، ألا ان النص التجريدي حاول ان يخرق المألوف في بنية الانساق الشكلية معزراً من مساحة القطيعة الفنية (الابستمولوجية) بين الاصول والاطروحات التي رفضت التقيد بالتقاليد المتبعة سابقاً ، بالاعتماد على المنظورية والايهامية أو الخداع 0 والاكتفاء بالاشارات والعلاقات الشكلية 0 هذا الرفض سوف يدعم النص من تمثيله للاشياء ومحيطها المنقول نقلاً ايقونياً من خلال تأسيسها لانساق صورية بعيدة عن التشبيه فمنحه النص بنية مستقلة مكثفة بذاتها 0 وتتمتع بنية الاشكال بحيوية وطاقة وديمومة بحيث ينتج عنها رؤية فنية جديدة مضادة لماهو طبيعي ، وهناك ايضاً طروحات (كانت) المثالية التي لها صداها في اعمال الفن وهو الفيلسوف الذي يرجع له الفضل في العملية الابداعية ومن مقولته أن (الجمال الخالص في الشكل الخالص) ، بوصفها أخر المحطات في التجريب على الاشكال وان النص الفني يعد كينونة بحد ذاته لايحتاج الى شئ خارجي كما ان المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلى المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس التي تفتح المجال واسعاً على معاني الحياة العميقة 0 مما قاد الى تمجيد بنية الذات وجعل نسقية الشكل تتماهى مع المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر ،مما قاد التجريديون فيما بعد الى اقضاء كل العالم الخارجي. بل تشظيها بالكامل والاهتمام بالكيفية والتصوير لبنى النص وتكوينه العام على نحو تعزيز مفهوم الشكل الخالص خاصةً بعدما اتخذ النص لغة تصويرية خاصة به تتخذ من العناصر التشكيلية وسائل ذات دلالات تعبيرية قائمة بذاتها 0 واخضاعها لانسق من العلاقات التي تستند الى مفاهيم شمولية كونية كالاتزان والتناغم والتجانس والايقاع بعيداً عن الاعتبارية وعلى نحو

ان لا يكون النسق الخطي واللوني خالياً من الدلالة بل انه يخضع الى بنى فاعلة ذات معاني روحية خالصة و بهذا فأن بنية النص اتصفت في رموزه التشكيلية بما هو جزئي او نسبي لتكريس الأشكال الكونية على هيئة انساق لونية او اشكال 0

أن الفن التجريدي – يعني الابتعاد عن التمثيل الصوري والذي اكتسب كل وسائل التمثيل الصحيح وحلت محله الفكرة محل النص في مجال التعبير الفني ، وهذا التوجه الفني الذي يعبر عن نفسه بأكثر قسط من الحرية والتعبير، نجده يلجأ الى مصادر المصادفة والاحتيايل ، وآلية المنهجية وغير المنهجية ، واستحداث خامات جديدة امتداداً من الكولاج التكعيبي والخامات الغريبة لدى الدادائية الى تجريدات الفن التحريكي التي تعزز الوجود الجمالي للخامة بطروحات تجريدية 0 فتخلت بنية الصورة التجريدية عن نسقية البعد الخطي التي تحدد الناظر بنقطة نظر ثابتة في النص 0 بل نقلت المشاهد الى مستوى يصبح فيها مشاركاً بدلاً من ان يكون حكماً عليها وخارجاً عن نسقها ، وتنبه التجريدية الى اهمية تناول الشئ من الداخل غاية ، بدلاً من النظر إليه من الخارج نتيجة 0 عندئذ يصبح تمثيلها للمشهد ضمن سياق البنية العميقة ، مشددة على دلالات الداخلية للشكل ، جاعلة قراءة ما يمثله ثانوياً ، واستناداً لهذا المفهوم يصبح النص محاولة للتعبير عن انساق العلاقة الكلية ، الأكثر شمولاً بين الانسان والعالم الخارجي ، وهذا مدعاة لتخطي بنية النظرة الضيقة التي لا ترى الشكل الا من خلال الفن الكلاسيكي وتقاليده التمثيل النهضوي (13ص139- 143) 0

حيث قاموا بتحليل الشكل المرئي الى مساحات من انساق لونية ومنح اللون والخط حرة واسعة لتشتغل على المسطح التصويري دون قيود المحاكاة للأشكال الواقعية .

وبهذا فقد نبذوا المحاكاة والتركيز على الصيغة الشكلية الخالصة من خلال ايجاد بنية نصية ذات اشكال تجريدية تتجلى فيها صفات الجمال من حيث التناسق والاتلاف والانسجام (الهارموني) ، مثل علاقة نسق اللون بلون اخر ، وعلاقة نسق الخط باللون وهكذا 0 وهذه الانساق الفنية هي انساق ذات طابع كلي 0

فأصبح تاليف اللون والكتل اللونية على الخامات البيضاء عملية توقعية تسير باتجاهات موجبة وسالبة تطرح على دفعة واحدة الى الوجود اي عملية خلق مجرد خال من حسابات الواقع المثالي وهكذا يكون الايقاع مجالاً لتحقيق تصارعية الحركة في النص التجريدي ، فالأيقاع بصورته المتعددة يكون ترديداً للحركة بشكل منتظم تجمع بين الوحدة والتنوع وبالتالي نرى الايقاع يوحى بالقانون الدوري لوجه الحياة فحركة اللون والكتل والخط تولد نمطية ايقاعية كامنة في النص الفني اي تولد حالة ايقاعية تظفي حيوية وديناميكية على النص الرسومي 0 وبهذا فقد تحول النص الفني الى علاقات شكلية من خلال: العلاقات المكونة للبنية الشكلية مثل اللون والاشكال الجزئية لتتفق مع طروحات الشكلايين الروس والنظرية الجشطالتي وما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية التي عدت بنية الشكل هو النسق المهيمن في النص الفني 0 انقسم الفن التجريدي الى اتجاهين رئيسيين الاول تمثل باتجاه التجريدية التعبيرية والتي تزعمها الرسام (كاندنسكي) * ، وهي تسير في الاتجاه الموسيقي والحركة الغنائية والثاني تمثل باتجاه التجريدية الهندسية والتي تزعمها الرسام (بيت

* لقد مر كاندنسكي بثلاث مراحل تنوعت على اساس من تحولات الرؤية الحدسية وآليات تطبيقها. وهذه المراحل وان كانت تمثل تجربة الفنان وسيرته الابداعية، الا انها يمكن ان تعد وصفاً شمولياً للرؤية التصويرية وتنوعها في الرسم الحديث. المرحلة الاولى اطلق عليها (الانطباع Impression) وهي تشير الى الانطباع المباشر من الطبيعة الذي ينجم من خلال وقع العالم الخارجي المباشر وتأثيره على الفنان 000 المرحلة الثانية (الارتجال Improvisation) ، يتمثل بأشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني او الروحاني وهو لا شعوري في معظمه . وعمل (كاندنسكي) بهذا المبدأ التعبيري الحدسي منذ ارتباطه بجماعة الفارس الازرق ، عندما ربط المادة البصرية في الفن بالحياة الباطنية للانسان بشكل مباشر وسعى الى تنعيم الوسائل التصويرية للحاجة العاطفية والروحية عند الفنان 000 المرحلة الثالثة (التكوين Composition) ويتم بالتعبير عن الشعور الداخلي بمشاركة العقل، بما يفضي على التكوين نوعاً من الحذقة – كما يسميها كاندنسكي – مع الحرص على عدم اظهار الدور الذي يلعبه العقل والوعي في العمل الفني، مع الابقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان . للمزيد أنظر (77 ص 101- 111).

موندريان (0 ذات اتجاه هندسي معماري التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية التكعيبية 0 فبعد قطيعة الابتسمولوجية هذه للاشكال التشبيهية ، ابتغاء الشكل الخالص فعل من نسقية العناصر والعلاقات الفنية التي يتكون منها التأليف وما يحدثها فيها من الاداء التلقائي المباشر ومن هذه العناصر نسقية اللون الذي يعده النسق المهيمن التي تتكامل فيه بنية الشكل وتتجانس معه عبر حركيته الداخلية بتناغمات وايقاعات موسيقية قادرة على الايحاء والتعبير عن الضرورة الداخلية (tinner necessity) على اساس تجريد البنية العميقة في ما وراء الشكل 0 فقد استهدف نص (كاندنسكي) بتقصية اللون والشكل، غير معتمد على ايقونية الاشياء بالشكل وانما على الشكل المجردة لما لها من قوة ايحائية للوصول الى المضمون الكامن خلف الظواهر فقد نظر الى الاشياء كانساق لونية يجد فيها (سلطة الموسيقى) ووظف النسق اللوني كالنص الانطباعي ، الالوان المضاءة ، انما على خلفية سوداء تزيد من قوة النسق اللوني فلم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشئ بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية لكي يتوصل الى خلق انساق من الرموز المتحررة ازاء كل ضرورة خارجية (كنقل أو تمثيل للطبيعة) 0 ويحمل بحد ذاته دلالة ذات طابع روحي 0 وحتى عندما يستخدم نص (كاندنسكي) عناصر اخرى موضوعية على السطح التصويري كان الغرض منها تبريراً للنسق اللوني 0 واستخدم ايضاً كما في الاورفية لتفكيك المنشوري للالوان والتدرج اللوني مما ابعده عن التكعيبين الذين انحصر اهتمامهم على نسقية الالوان الواحدية بهدف تحويل بنية السطح المصور الى مجموعة سطوح فضائية محددة (13 ص 143- 144) 0 وبذلك اخذ نسق اللون والخط وجوداً مستقلاً لتخلق حركة ذات ايقاع فعال عبر السطح التصويري 0 ليؤلف نسقاً يكون فيه بين الالوان والاشكال علائق نسبية ثابتة كالنوطات الموسيقية ، وهذا يتوضح من خلال تسمية النصوص بعناوين موسيقية تجريدية كما في (الشكل 15) فاخذه بنية الاشكال لا تنطوي على موضوع بصري وانما هي شبيهة بالنسق الموسيقي ، تخضع للتوافق والتباين اللوني ، فالنص يتكون من مزيج من سطوح مختلفة الالوان 0 وهذا المزيج يؤدي الى خلق دلالة ما، كما هو الحال في تناغم الموسيقي أذ ان كل نوته هي جزء

من الكل وكذلك لكل قيمة مكملة 0 والصورة المتصورة هي تناسق ايقاعات لونية خاضعة للتحكم على نحو متغاير حسب الايقاع المتغير ، فأذا اقتطع نوتة من موسيقى يتشاكل في مدى تأثيره امام المنجز الجمالي في حالة اقتطاع نمط معين من النص التجريدي فسيؤثر هذا الانقطاع في البنيتين الايقاعيتين كليهما مما سيخلخل النسق الزمني فيها 0 وهذا ينطبق تماماً على نص(كاندنسكي) أذ سيضر ذلك الانقطاع اللوني بالنسق البنائي للايقاع المستند الى المكان ، وهذا ما اشار اليه في (الروحي في الفن) ارتبط الايقاع في العمل التشكيلي بالايقاع الكوني ، بحيث ان ماسمي بالضرورة الداخلية لدى الفنان ماهو بالنتيجة إلا اتصال لاواع بالايقاع الوجودي 0 ونسق الايقاع في نص(كاندنسكي) يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل كامل مضافاً الى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسيده بتضادات وتألقات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشئ المراد التعبير عنه ، فقد شكل نقاط تلاشي غير منتهية مركزها الروح والخيال وبذلك يعبر النص عن مجموعة استعارات تعمل على اقضاء المادية وجعلها تقترب من عالم الحدس منه الى عالم العيان المحسوس ، فالوحدة التي يقيمها نص(كاندنسكي) بين ألوانه ، اللون واللون المضاد ، الفاتح والغامض) ،العلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة ذات الحركة الانسانية يثير احاسيس لا ترى إلا بعين الخيال ، ومن خلالها يتم بناء الايقاع اللوني الذي ركز عليه نص(كاندنسكي) بحرفية عالية فنراه يكون ايقاعاً متزايداً واخرى متناقصاً ونراه ترتيباً مرة ومرة اخرى غير رتيب 0

أما نص(موندريان) فقد شكل رؤية فنية جديدة أظهرت توجهاته نحو التجريد الخالص ذات المنحى الهندسي فمن خلال مرورة بالتكعيبية وما عملت على الشكل الجوهري من تجريدات خالصة 0 ثم تأثر بطروحات (شونميكرز) الذي أقترح نظام سماه (التصوف الايجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) زاعماً أن نظامه هذا سيساعده على النفاذ بالتأمل الخفي الحقيقي فقد اعتمدت الرياضيات التشكيلية على حكم النسق الاساس للاضداد ، ايجاباً وسلباً ، فضلاً وزمناً ، وهكذا في اختزال الاشكال والخطوط الى أفقيات وعموديات هندسية ، ولهذه صلة بقوى كونية حيث أن

العمودية هي اشعة شمس والافقية حركة الارض الدائمة حول الشمس 0 أما في اللون فقد اقر بوجود ثلاثة ألوان اساسية فقط : الاصفر – الازرق- الاحمر 0 وهذه الالوان هي ملخص لجميع ألوان الطبيعة الموجودة بألوانها وتعدداتها (25 ص 211-212) 0 فنص(موندريان) عمد الى استقلال الاشكال عن اي اشارة الى الطبيعة وجعلها مجرد اشارات من الخطوط والايقاعات مبتعدة كلياً عن الطبيعة ، أذ اختزل البنى التأليفية للتكعيبية وعمد الى تقسيم النص الى مساحات صغيرة مستطيلة ومربعة ويعبر عن أمكانية تأملية (61 ص 93) 0 فقد نحى نص(موندريان) بتوظيف الاشكال الهندسية (المستطيل – والخطوط الافقية والعمودية) بؤرة فلسفية قائمة على اعتبار ان الترابط بين ماهو عمودي وماهو أفقي يعبر بشكل أو بآخر، عن شمولية البنية المكونة له(167ص44-45).

فقد ظهرت معظم نصوص(موندريان) صبغة هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والافقي وهي قيمة جمالية تجريدية خالصة تحمل رؤية فلسفية قائمة على اعتبار الترابط بين ماهو عمودي وافقي والذي يعبر بشكل أو بآخر عن (أنسجام) فنجد تأثيرات الديانات القديمة فضلاً عن تأثير طروحات الفيثاغورية 0 أذ اختزل الالوان الى الالوان الاساسية ويضاف إليها اللون الاسود والابيض والرصاصي 0 أذ لم يمزج نص(موندريان) بين الالوان الاساسية فيبدو أن انساق خطوطه وألوانه توحى بالزهد فبالتالي توحى الى الشمولية والتوازن الامثل 0

وقد قال(موندريان) " لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري أختصار الاشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة، للون والشكل الطبيعي الى الاشكال والالوان الاولى" (110 ص 65) 0

كما أن التشكيلية الجديدة التي وجد فيها موندريان نفسه فهي تسعى الى تحقيق التوازن والانسجام ، فالتوازن السكوني فصح المجال لمزيد من الاتساق الحركي وعاد الانغمار المفرط بالنبضة الايقاعية للوجود التي تتجلى في صورة (الرصيف والمحيط) عاد مجدداً بمستطيلات من اللون الخالص أزاحت عن طريقها الخطوط

السوداء ، اشاد بعمله المبكر ((تخطيطاً بالزيت)) منوهاً بأن الأصرار على اللون هو الذي يؤشر الطريق قدماً للرسم (25ص216)0

فعملت النصوص التجريدية الهندسية على نسق الاشكال مع التنويع فيما يحصر الفراغات تمثل ايقاعات وترديد بالتوالي ، نتيجة لتقاطع الخطوط والزوايا فالتكوينات عبارة عن مجموعة من الخطوط والايقاعات فهي تعطي أحياءات بالانهائية ، وأيقاعات متكررة تتولد عنها ايقاعات متضمنة تحمل خصائص الزخرفة الاسلامية والخط العربي 0 أن بنية الايقاع في النسق اللوني في النص التجريدي بشكل عام وعند نص (كاندنسكي) بشكل خاص يستقي أولياته من تلك المفردات التي تم التعرض لها أذ أنه يكون عاملاً مكماً ومهماً من عوامل التكوين في النص الفني فهو يعتمد الى الشكل المتولد من طبائع الالوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً ليتطابق ذلك مع رؤية (كانت) ومقولته (الجمال الخالص في الشكل الخالص) وهذا يسري على أعمال موندريان ، فاللون يفسر من وجهة نظر (كانت) أنه عنصر أحادي غير قابل للتجزئة أي (الألوان الاساسية) فهي الوان لايمكنه الحصول عليها من عملية الوان اخرى0

تقرب لغة النص التجريدي كثيراً مما طرحه (دي سوسير) من أن اللغة وظيفة رئيسية هي ربط المعنى بمجموعة من العلامات عناصر النص والتي لها علاقة تبادلية واستبدالية مع علامات أو وحدات أخرى تحمل محلها ، إذ لا تقتزن علامات النص هنا بأي مرجع مادي أو حسي ، بل تعمل وفقاً لعلاقات المعنى الاستبدالية 0 كما يتفق النص التجريدي مع البنيوية (في مواضع ثلاثة ، الأولى هي مقولة البنائية الأساس وهي العلاقة المولدة للمعنى ، والثانية أسبقية الكل على الاجزاء ، والثالثة أن علامات النص وعلاقته (أي لغته) هي التي تفرزها لواقع مفترض عنه (النص) ، وبحسب ما تم ذكره يصبح (النص) متجاوزاً تماماً لمستوى الإدراك الحسي الفردي له ، متجهاً صوب العمليات الذهنية الأكثر تعقيداً وأوسع وعياً ، وبهذا فإن آلية المنهج البنائي تنطبق وإلى حد كبير على قراءة أي (نص) تجريدي (هندسي أو عضوي)

0 إذ يتم تناوله ككل موحد ومن ثم تفكيكه وإعادة بنائه وصياغة نماذجه ومعناه وفقاً لأشكاله هو لا بأشكال أو علاقات تفرض عليه من الخارج .

أما نص (مانفتش) الذي يضع بنيته التشكيلية من خلال مساحة المسطحة أنه يحيل كل ما في الوجود الى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقة الشكل الهندسي . فجاء النص هنا ذات أختزال كلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع بنية مهيمنه ، وهو بهذا يشترك مع كل من نص كاندنسكي وموندرين في سعيهما الى شكل يتميز بالبساطة والهندسة ذات الإيقاع الكوني كما في (الشكل 16) ، كما تجدر الإشارة الى علاقة نص (مالفيتش) بالبنى التي تحتكم تحت ضغوط التجمعات الدينية الصوفية التي اسهمت في بلورة بنية الشكل فالمربع في النص هو إلغاء الاشكال التي يمكن ان تحيل الى العالم الحسي وما يتبعها من مشاعر . فالانطباع الذي يولده التضاد بين المربعين الابيض والاسود ، اساس لكل فن ، فالنص اعتبر هنا بمثابة نقطة الصفر في الخطاب الرسومي. وسماها الايقونه العارية دون أطار زمني ، كأنما الغاية منها ايجاد ماده تفكير صافية ومادة للتأمل الخالص (13ص 149). وهذا ما تميزت به نصوص (مالفيتش) في استخداماته الهندسية للأشكال الهندسية مربع أو مستطيل وتوظيفهما مع الفضاء المحيط ، وصولاً الى ما يشبه التكامل والثبات والاستقرار الشكلي لكون مثل هذه القوانين هي دلالات لمطلقات كونية .

–السريالية

تعد السريالية ردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوروبا عقب الحرب العالمية الاولى والتي أدت الى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤيه التقليدية لبنية النص الرسموي 0 من خلال أشتغالها تعلي من شأن النسق اللاشعوري والصور الحلمية0

فالسريالية أعتمدت مقولات (لاكان) حول اللاشعور بأنه نسق يتألف من شكليات أو عقد من الدلالات بحيث أصبح النسق اللاواعي بؤرة مهيمنة في بنية الصورة الفنية ، من خلال أنتاجها لمواقف خلاقة تحيلنا الى حرية النص الخارج عن أي قيد أو تقليد دون ان تسند الى طريقة او اسلوب معين وذلك لاعتمادها على نسق اللاشعور0 هدفت من خلاله الوصول الى دلالات باطنية والكشف عما يكمن فيه من حقائق ومعان بأعتبار ان الحلم هو الحقيقة0 أذ سمح النص السريالي بجمع بنية الأشياء المتباعدة في قياس الزمني الموضوعي كل التباعد ، أي تواجهه في النص الرسموي أماكن وأزمته لايمكن أن تتجمع في لحظة واحدة في العالم المحسوس (9 ص 183- 184)0أضافة الى هذا فأن النص السريالي سعى الى تعطيل الإدراك الحسي بل أسقطه الى الأبد وكانت ساعية الى أيجاد صور هي من وحي النسق اللاشعوري العميق أو اللاواعي ، لكن هذا يخضع الى تمظهرات أسلوبية تارة لايستفيد من الواقع وتارة يطرح الواقع تماماً0

فالمخيلة تعني بالجمع بين أشد المتناقضات أختلافاً بين النوم واليقظة بين الهذيان والاحلام بين الاختراع اليقيني والاكتشاف العلمي 0 ذكر (بریتون): المخيلة هي ماينحو لأن يصبح واقعياً والمخيلة هي أيضاً ماهو كائن لكنه مجهول (99ص81)0 فالسريالية بمنطقها الواعي المتعالي تستند الى نسق المخيلة لتعمل وفق أعتماذ الواقعي والخيالي أي تعمل وفق منطق الهلوسة الارادية ليعرض النص السريالي على أساس أنه أمر مثالي فوق الواقع وفوق البشر فالمخيلة هي البودقة التي تنصهر بها عوالم اليقظة والنوم وتحطم في ملاحظتها لمثا لها المتخيل معطيات عالم الحس

متجاوزة أياها ، وبهذا تصل السريالية الى هدفها الأساس وهونفسه هدف الصوفية 0 وحدة المتناقضات أو وحدة الوجود أعني التوحيد بين أنساق الذات والموضوع ، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية ، أنها وحدة التناقضات الماء والنار وهنا تتبنى السريالية (هيراقليطس) وقوله (البحر هو المتحول الاول للنار) 0 ويفضي القول بوحدة التناقضات الى القول (وحدة الوجود) لكن هذه الوحدة عندهم جدلية وتأليفية ، وهكذا تنهي السريالية الى احتضان الواقع المتعدد الأنساق في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات 0 وهذا المبدأ الاعلى مايسميه برجستون (النقطة العليا) وهو يحددها قائلاً: (كل شئ يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت ، الواقعي والخيالي ، الماضي والمستقبل ، مايمكن أوصاله وما لايمكن الأعلى والأسفل ، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السورالية غير الامل بتحديد هذه النقطة (16ص49) 0

ويوضح (مارسيل ريمون) هذه النقطة العليا قائلاً (تمثل السورالية بالمعنى الواسع أحدث محاولة للقطيعة مع الأشياء القائمة 0 ولأحلال أشياء أخرى محلها في ذروة فاعليتها وتكونها ترسم حدودها المتحركة بشكل غير واضح في أعماق الكائن 0 هذه النقطة العليا هي مكان يتلاقى فيه الكون الداخلي الذاتي والكون الخارجي الموضوعي ، في هذه النقطة تتجاوز المثالية التي تنكر الأدنى باسم الأعلى وتتجاوز المادية التي تنكر الأعلى باسم الأدنى والأعلى والأدنى هما في هذه النقطة متساويان 0 انهما تجليان لمعنى واحد أنها نقطة يؤلف بين أنساق الأشياء وتوصف هذه النقطة العليا بأنها واقع أعلى ، ليس الواقع الذاتي والموضوعي ألا تجلياً له) (16ص49-50) 0 فبنية النص السورالي هي نوع من الواقع المطلق ، وهكذا أنطلق النص السورالي في تصويره لبنية الامرئي المتخيل فضررب بمنطقية هذه الاشياء عن ضروب نسقية الزمان والمكان والعليه وتهشيم كيان الاشياء للكشف عن خبايا الأسرار الكامنه في أعماق اللاوعي من خلال الاحلام ولعبة التداعي اللاشعوري ، بوصفها نسقاً يتعدى الواقع المكشوف الى الواقع المحتجب ، هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي عليها كل حلم بواسطة تكثيف بنية النص التي يقول فيها

(سلفادور دالي):(في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصورة اللاعقلية ، من خلال تكنيك يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للأنسجام بين الفرد والكون) (168ص18). كما في (شكل 17).

فبنية النص السريالية هي وجه من أوجه بنية النص الرومانية في عصر أتجهت فيه الأنساق الاسلوبية نحو التشكيل الكلاسيكي ، وما أستلهاهما الاحلام وبراءة اللاوعي ، ألا تعبير عن رفضها للقيود مهما يكن نوعها ، على غرار الرومانية 0 ومن الأشياء الاخرى التي أمتازت بها بنية النص هي نسقية المنظور الاليهامي فقد كان للكثير منهم هوس بالمنظور للايحاء بالابعاد والفسحات اللامتناهية ، يقف في رحابها أشخاص متباعدون تقطعت العلاقة فيما بينهم كأنما الانسان يضرب في متاهة 0 وبذلك فقد احتوى النص السريالي على جمع المتناقضات لايمكن جمعها منطقياً شكلت بنية مهيمنة في النص كما أحتشد النص بفيض من البنى الذات اللاواعية التي أعتبرها (لاكان) نسقاً مهيماً مشكلاً من بنيات ثلاث (البنية الخيالية – البنية الرمزية- البنية الواقعية)0 عبر بنيته البصرية واستحضار معناه المغيب وفقاً لثنائية الحضور والغياب0 فقد جاءت أنساق الأشكال ذات طابع محرف ولا معقول في أشكال وعلاقات مشوهة غريبة تعد في حد ذاتها عملية تحويل لمفردات الواقع لتتطابق مع حقيقة العالم الاخر ولتكون أكثر مصداقية وتعبير ، فانساق الذات تضي على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها (64ص 13) . فنجد النص يتخلى عن المؤلف لمظاهر الأشياء وأستبدالها ببنية مظاهر غرائبية لا محدودة وعليها أرتبطت بنية النص بنسق الذات أكثر من أرتباطها بأفكار العالم الخارجي ، فبنية الأشكال المنبعثة من عوالم اللاوعي لا تمثل معنى محدد بل تعبر عن المعنى اللامتناهي الذي لا يحدد بمعنى ، ويكون نسق الخيال هو المنبع الأصل لهذه البنى . والذي تدخل فيه مكونات وموجودات الواقع في سلسلة انحرافات ذهنية تربط فيما بينها علائق غامضة يتحكم فيها نسق الخيال بشكل مطلق ، وهذا مانجده في نص ميرو من خلال الخطوط البسيطة والوحدات التصويرية المجردة لتحقيق ذلك التناغم بين الدلالات الخيالية والدلالات التشكيلية المتحررة من قيود المؤلف ، كما وجد في تجريد الموجودات من

شبيئية العادي فرصة لأقامة حوارات أيقاعية مع بعضها البعض في جو طفولي لا يفصح عن الواقع بشكل مباشر بل تأويله أشارياً (13 ص 185).

أما نسقية النص السوريلي عند (سلفادور دالي) فقد تميزت بأحتوائه على هزات عصبية تموضعت في شكل تشبيهي وصفي بأعتقاده يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية المكبوتة لتأخذ نسقاً شكلياً ملموساً من خلال سمو التخيلي لديه ، فوقف نص (دالي) بالضد من الفنون المسرفة في تجريداتها لعدم قدرتها على تأمل النصوص الكلاسيكية فالنص لديه يتجه نحو بنية النسق الاكاديمي . فيستخدم أشكال الطبيعة برموز حلمية ليسمو فيها الى مافوق اللامرئي بتحريفه أنساق الشكلية من خلال أظهار الأشياء مقصية عن واقعها الطبيعي فذكر: " أن تظهر وقائع الحياة مترابطة فذلك نتيجة لعملية الترتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر المترابط من حيث أن عمله الحر هو اللاترابط بالذات" (16 ص 186).

في حين منح نص(مارك شاكال) الأولوية الى عوالم نسق الذات الداخلية وتجاوز ما هو زائل مألوف الأمر الذي دفعه الى تخطي العلاقات الحسية في نصوصه ليقحم البنى النصية في علائق صورية جديدة ، يدخل نسق الخيال كبنية مهيمنة في بنية النص ، فضلاً عن ذلك فإنه لم يجرّد أشكاله عن محدداته الحسية بل أكسبها مسحة أستعارية عبر أخضاعها لنسقه الذاتي ، فبدت متحولة ومتغيرة عن ما هو مألوف فيما ماقابل ذلك تلاعب لوني صريح عن طريق التناسق أحياناً والتضاد أحياناً أخرى .

وفي الوقت الذي أهمل(شاكال) المنظور النهضوي نجد نص(شيريكو) قد أستعان بالجمع ما بين المنظور النهضوي ومتخيله الماورائي في بنية رؤيته الفنية ، فلم يكن يرغب بأنشاء عالم مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن انساق العلاقات التي تبدو غريبة أو غير متوقعة بين مجموعة أشياء يكفي ان تثير تأمله فينطلق بها في حرية لاحدود لها ليعيدها الى أشكالها الهندسية (36 ص 114).

مؤشرات الاطار النظري

1- شكل المنهج البنائي خطوة جديدة في مسار الدراسات النقدية الحديثة ، عبر اهتمامها بالبنى النصية – منهجاً بذلك الدراسات النقدية التقليدية التي جعلت الخطاب النقدي صورة مرردة لمقولات خارج بنية النص ، متمركزة حول مقولات اهتمت (بالمرجع- الفكر- السايكولوجي0000)

لقد نظرت البنائية الى النص بوصفه بنية مشفرة تشكل وحدة واحدة متكاملة ومتناسقة، يحكمها نظام داخلي مؤسلب يحدد طبيعة الكل الذي تكونه هذه البنية ، فضلاً عن ذلك فإنها بنية فاعلة متحركة تسهم في تكوين عالم قائم بذاته، هو عالم النص وهي في حركتها هذه لا تستند الى مرجع خارجي ، بل الى نظامها الداخلي الذي يربط اجزاءها وينشط فاعليتها ، وان مايميز العناصر الداخلية ضمن هذه البنية ، انها تؤدي وظيفة طبقاً لمبدأ الاختلاك ، أي بوصفها مختلفة جوهرياً عن الدوال الأخرى ، فضلاً عن ان لها خصائص وسمات مختلفة عن سماتها وهي خارج النص0

2- يعد النسق القانون الخاص بالبنية ، فهو نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً وتفتقرن كليته بأنية علاقاته التي لاقيمة للاجزاء خارجها0

3- المعرفة لدى أرسطو ارتقائية من الحس الى العقل الفعال، أو تحول من القوة الى الفعل ، ولا علم إلا في الكليات ، وهذه مقاربة للبنوية فالمحاكاة الارسطية لا تقوم بسرد وتمثيل التفاصيل الجزئية وإنما تقدم رؤية خيالية شمولية تحيط بالجزئيات لتسمو بها الى الكليات مؤكداً على خصوصية النص الفني لذاته 0 ونصوص الفن قد أتسمت في الغالب وفق هذه الرؤية الشمولية التي يتيحها العقل الفعال0

4- أن طروحات (لايبنتز) قد لاقت استحساناً عند البنيويين من خلال تصويره في خلق (وحدة) من مجموعة الاشياء المختلفة أي الوحدة في التنوع وهو نسق بالغ الانسجام

يقوم على السعي في تحقيق الانسجام بين الاشياء المختلفة في اطار وحدة تجمع هذه الاختلافات⁰ وهذا مانلاحظه في نص الأنطباعية الجديدة (التنقيطية) أي اتسم النص بنسق لوني واحد ذات ايقاع متناغم⁰

5- أن التجربة الجمالية الخالصة لدى (كانت) هي تجربة تحليل ظاهر يتحمل حكماً جمالياً خالصاً فهذه الشمولية للجميل تمنحه صفة الضرورة أنطلاقاً من أنه كل شامل ، هذه المقولة أخذت بها مدارس الرسم الحديث ومناهج النقد المعاصر تحديداً لدى البنيويين بناءً على مقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) باعتبار الشكل بنية كلية شاملة مكثفية بذاتها ولذاتها⁰

6- أن طروحات الماركسية قد أسست البدايات الاولى للمنهج البنائي وقد قدمت رؤيتها حول (الإله- الأنا- البنية) حيث يمكن القول أن البنيوية ثقافة الناقد الفلسفي للماركسية في مجال اللغة ولذلك فإن الرابط المشترك بينهما هو فلسفة اللغة وعلاقة الجزء بالكل وموضوع التصارع ، الذي اعتبر المحور الاساس الذي تدور حوله كل المسائل الفلسفية اللسانية الحديثة⁰ وأمكانية ترحيل هذه الموضوعات الى النص البصري من خلال تفعيل موضوع التصارع داخل عناصر بنى النص الفني⁰

7- أن تأثير (نيتشه) في معطيات المفاهيم النقدية المعاصرة كان نشاطاً بشكل عام والبنيوية بشكل خاص حيث فرضة اعتماد الصيغ النصية واستبدلت بل تجاهلت الميتافيزيقية واطاحت بكافة مدخرات الذات من النواميس الفكرية- الدينية- والاجتماعية والعودة الى ذاتها لتبدأ⁰ أثر ذلك في الرسم حيث زعزت القيم التقليدية السائدة ودعم التحولات النسقية داخل بنية النص⁰

8- قسم (فرويد) الكيفيات العقلية الى نسق الشعور وما قبل الشعور واللاشعور فنسق الشعور يحوي نوعاً خاصاً من الأحاساسات والافكار والوجدانات وذاكرات ذات الصلة بالواقع أما نسق ما قبل الشعور فيطلق على كل شيء غير شعوري يحوي على عمليات ذهنية وفيه رصيد لغوي وذاكرات كامنة التي تصبح شعورية عند الحاجة إليها⁰ وقد فعلت المعرفة اللاشعورية في ايجاد نمط في الانساق كما في

السريالية⁰اشتغل ذلك في نصوص السريالية من خلال تحويل الاشكال المدركة وفقاً لعالم آخر وهو عالم اللاوعي⁰

9- أهتمت المدرسة الجشطالتيّة على نسق الادراك الحسي واستنتجت ان الادراك ليس ادراكاً لجزئيات أو عناصر تجمع بعضها الى بعض التكوين المدرك الحسي وانما هو ادراك الكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه⁰ وان الكل يختلف عن مجموع اجزائه فخصائص الكليات لايمكن ان توجد في الاجزاء⁰ وان خبرتنا الادراكية هي جشطالتيّة أو صيغ كلية ، مما اتاح هذا المنهج الخطاب البصري فرصة ليس لجميع الأجزاء وأنما دراسة العلاقات القائمة بين تلك الأجزاء⁰

10- أن المنطلقات النقدية الحديثة (ومنها البنيوية النابعة من الفلسفة الوجودية من خلال تأكيدها على دور فاعلية النسق الفردي في مواجهة المجموع ، أي تحرك نسق الذات داخل البنية ، وما طروحات (سارتر) ألا هي منبع مهم للبنيوية حيث يؤكد ان كل ظاهرة او حدث مكون من مجموعة من العناصر او الاجزاء او العلاقات المترابطة وان اي تغيير في الجزء يؤدي الى تغيير في النسق العام لهذه الظاهرة بشكل واضح⁰ وهذا ماينطبق على مدارس الرسم الحديث التي بدأت بقلب الخطاب الفني التقليدي ليكتسب النص قيمتها من ذاتها⁰

11- أن نصوص عصر النهضة قد أخذت نسقاً مهيمناً اعتماداً على القانون الهندسي والرياضي، وعلى الرغم من السمة الظاهرية للشكل الحسي في نصوص عصر النهضة ، ألا أن جوهر التراكيب والبنى الانشائية يغلب على هذه النصوص فكانت تستند على هيكلية هندسية مثالية⁰فيما أخذت بعض الاتجاهات الحديثة سمه هندسية مثالية أتسمت بالتجريد العالي مما جعلها تبتعد عن السمة الظاهرية للشكل الحسي⁰

12- في نص عصر الكلاسيكية المحدثّة غلب عليها التصور السنوغرافي للمكان وأضفاء مساحة أكثر واقعية عليه⁰ فيما كان الرسم الحديث رافضاً لهذا التراث اذ سعى الى ايجاد بنية رافضة للمكان الواقعي⁰

13- لقد أشتغلت بنية النص عند الرومانسية على مفهوم نسق الذات من خلال أضفاء مغزى سامي على المؤلف من الأشياء وتمجيد المجهول اللامتناهي وتحقيق ذلك من

خلال أستبدال مقولات وحجج العقل بما يجلبه نسق الخيال من بنى نصية 0 أن النصوص الحديثة استفادت من الخيال والألهام ألا أن طبيعة الأنساق فقد فارقت تمثيل الصورة المطابقة للواقع الحسي 0

14- أن نصوص الانطباعية قد دشنت فكرة من أهم افكار الفن الحديث وهو التركيز على بنى النص القائمة في ذاتها بناء على التطور العلمي والنظريات الرياضية التي رافقتها حيث وجدت في تقنية اللون وادخال مفهوم الزمان المتحول والسريع التغير في بنية النص بوصفها لحظة زمنية ضمن سياق مكاني محدد بوصفه موقعاً ومتغيراً ومعطى وصورة مثل تجارب (مونييه) لاسيما في رصده تحولات الضوء والأثر اللوني عبر الزمن المتغير، وهذا ما أكدته (ميثيل فوكو) في أركيولوجيا المعرفه حول موت الانسان ، أي موت الموضوع التي نشأت وتبلورت حوله الفنون الكلاسيكية 0 اي بدأ النص يتحول نحو البنى النصية بعيدة عن مقولات خارج النص 0

15- فقد أخذنا التعبيرية والوحشية من نسق الذات بنية مهيمنة في النص ، حتى شكلت الحقيقة الداخلية مضموناً للأشكال المعبرة من خلال ترحيل الشكل المرئي الى ما هو متجاوز ، بالاعتماد على تفعيل طاقة اللون والخط هذا جعل النص يتسم بنسق الانفتاح والامتداد شكلياً ودلالياً 0 وهذا ما يتقارب مع ما طرحه (التوسير) في اقامة نسق منطقي يكتسب قيمتها من ذاتها 0

16- أكدت بنية النص التكعيبي فقد أكدت على ايجاد انساق بنائية ملخصة كلية ذات طبيعة تجريدية تحقق دلالة المطلق عبر فضاء النص اللامتناهي 0 أذ تم الانتقال من النص كانعكاس لعالم مرئي ، الى نص كمساحة ، كشيء بحد ذاته ، كواقع جديد لا يعيدنا الى الواقع بل الى نفسه 0 اي ان زوال الموضوع او تحوله الى مجرد مبرر للرؤية أو التأليف سيقود حتماً نحو التجريد 0 وهذا ما عمل عليه النص التكعيبي في المرحلة التركيبية فالوسائل الحية المستهلكة لم تعد تصويراً في النص بل أشرتكت في التكوين كخامات وهذا ما تمثل في (الفن الكولاج) 0

17- أما النص التجريدي فقد قطعت الصلة مع الوجود المادي بشئيته الخارجية ، فهو يعيد قراءة طروحات البنيويين في بنية النص من خلال تأكيدها على عوالم البنى

النصية وعلاقتها بعيدة عن العالم الخارجي 0 ويمكننا القول ان النص هنا اقترح انساقاً من العلاقات التصويرية في اشكال ذات صفة حدسية 0 بهدف أحداث تغيير في نمط تداولية النسق البنائي 0 ، حيث نجد ان نص (موندريان) حول بنية الشكل الحسي في الطبيعة الى مجموعة من انساق وحدات هندسية ذات بناء عمودي أو أفقي، في حين نجد نص (كاندنسكي) قد منح الضرورة الروحية بعداً لا متناهياً ، وهذا ما أنتهى به الى تدوين طروحاته في كتابه الشهير (الروحي في الفن) 0

18- سعى النص السريالي الذي سعى بالبحث عن حقيقة عليا مختلفة كلياً عن التجربة الممكنة لعالم الحواس ،حين جعل من اللاشعور والخيال وعوالم الماورائيات بنية مهيمنه في النص التصويري،وهذا ماطرحة (جاك لاكان) حول تفسير النص البنيوي وفقاً لتغيرات (فرويد) للاحلام بأعتبار اللاشعور لغة تملك بنية خاصة بذاتها من خلال استخدامهم للأشكال الحسية أو تلك التي توحى بعالم الواقع بوجود نقائص ومتغيرات في بنية الشكل الحسي نفسه لصالح رؤية فنية جديدة وجمالية تنفتح على عوالم لا نهائية من الدلالة خارج حدود الزمان والمكان 0فتمثلت هذه البنية النصية بأشكال وعلاقات ورموز حلمية مجردة متحررة من البؤرة الحسية مرتبة انساق الاحلام بأشكال تختلف عن الاشكال التي تنسقها قوانين الرؤية البصرية المعتادة 0فقد نبذ النص السريالي مبدأ المطابق الحسية للادراكات وأحلت محلها سمة المغايرة والصور المتناقضة 0

الدراسات السابقة

لم تتوفر لدى الباحثة أية دراسة علمية تناولت موضوع البحث وأهدافه ، أو
أقتربت من ميدانه العام (الفنون التشكيلية) ، والميدان التطبيقي الخاص بالرسم
الحديث .

ألا أن الباحثة أطلعت على الجهود المبذولة من قبل الباحثين والكتاب الذين
تناولوا موضوع (النسق) في الحقول المعرفية الأخرى ، والتي أفادت منها الباحثة.

أجراءات البحث

1- مجتمع البحث الاصيلي :-

تمثل مجتمع البحث بالنصوص الفنية الحديثة من المدرسة الأنطباعية الى المدرسة السريالية ، ولسعة هذا المجتمع وعدم التمكن من الاطلاع مباشرة على عموم النصوص الفنية ، المتاحة للباحثة بما نشر من مصورات لهذه النصوص في المصادر والكتب الفنية. فقد لجأت الى اختيار عينه أستطلاعية والبالغ عددها (80) نصاً فنياً ممثلاً للمجتمع الأصلي 0

2- عينة البحث :-

بعد أفادت الباحثة من المؤشرات التي أنتهى اليها الأطار النظري للبحث الحالي في اختيار عينة البحث وتصنيفها حسب اتجاهات ومدارس الرسم الحديث الموصوفه في حدود البحث، وبناء على هذا التصنيف ، اختيرت عينة البحث الاساسية والبالغ عددها (16) نصاً فنياً بطريقة قصدية في أنتقاء العينات الممثلة للنصوص التي تغطي وتعكس خصائص المجتمع الاصيلي ، أذ قامت الباحثة بدراسة كل مامتوفر لديها من عينات بما يناسب وحدود البحث ، ومدى تطابق البنائية مع محمولات هذه العينات مع الاخذ بنظر الاعتبار تنوع اساليبها واتجاهاتها ،اختيرت وفقاً للمسوغات الاتية :-

1- توفر التباين النسقي لهذه العينات ، كونه يمثل اتجاهات متعددة في تيارات الرسم الحديث 0 وجدلية الانساق المعرفية0

2- أقتراب هذه العينات من مقولات البنائية ، لذا فأن التحولات الحاصلة في النسق داخل الخطاب الفني يأتي متساوياً مع التحولات البنية وتجادلها 0

3- تتمتع هذه العينات من حيث شهرتها العالمية في سياق الرسم الحديث على مستوى دراسات النقد الفني والجمالي0

4- تم اختيار العينات ، استناداً الى آراء مجموعة من الخبراء * بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدف البحث 0

3- طريقة البحث :-

أعتمدت الباحثة الطريقة الوصفية في ضوء أليات الاتجاه البنائي للوصول الى نتائج البحث الحالي 0

4-أداة البحث :-

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة المتداخلة بين اليات النسق والرسم الاوربي ،اعتمدت الباحثة المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها محكات لتحليل عينة البحث ، وفق آلية :-

1- وصف عام للعينة0

2- كشف نظام العلاقات التكوينية وعلاقتها بالنسق0

3- جعل مقارنة بين العينة وعينات اخرى لتوضيح مدى علاقتها بنسق العينة ، وتحولات النسق قبلها وما بعدها0

• الخبراء

- 1- أ0د0 مكي عمران راجي
- 2- أ0د0 عبد الهادي محمد
- 3- أ0د0 فاخر محمد
- 4- أ0د0 حامد عباس مخيف
- 5- أ0م0 جبار حنون
- 6- م0د0 باسم العسموي
- 7- م0د0 مجيد حميد حسون

5 - تحليل العينة

عينة (1)

أسم النص : الهافر

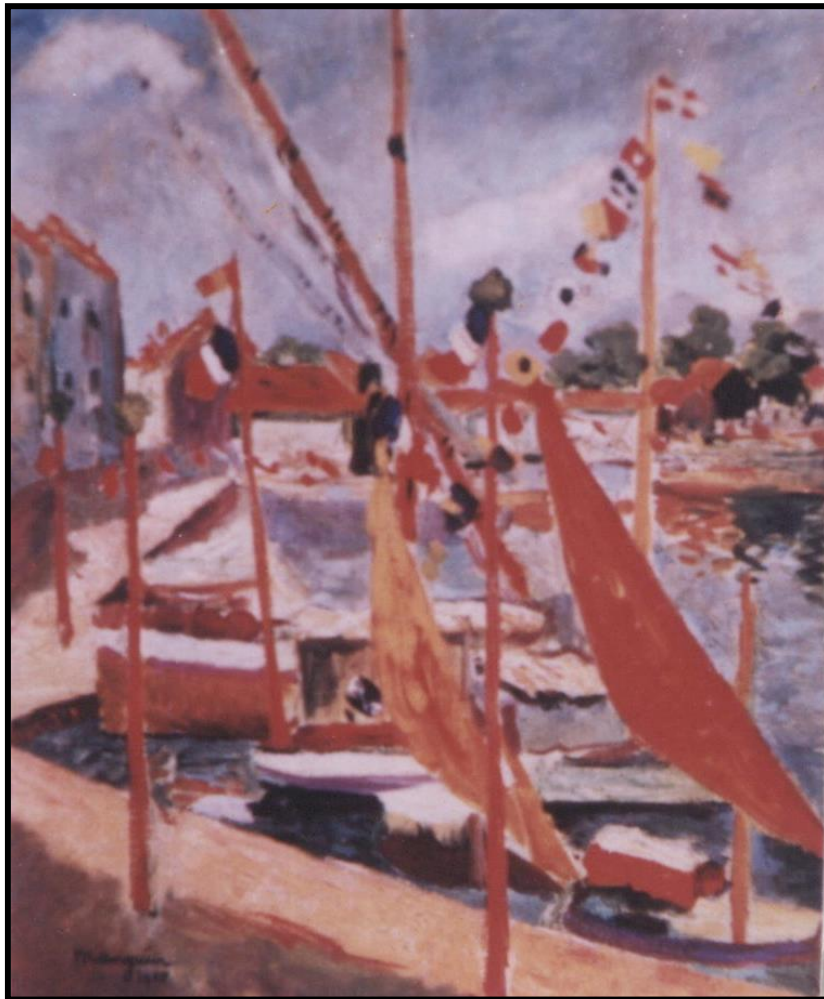
اسم الفنان : كلود مونييه

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس : 19,5 × 25,5 أنج

سنة الانتاج : 1872

المصدر : قرص ليزري



يصور لنا هذا النص منظراً طبيعياً لميناء (الهافر) الذي يمتاز بكثرة الزوارق وتكرارية مفرداتها مما يعطينا حالة مزدحمة للمكان 0 وأنعكاس اللون الازرق السماوي على سطح الماء وتموجاته ، فضلاً عن مساقط ظلال الزوارق الراسية التي تقطع اشعتها واعلامها الحمراء وتباينات الضوء والظل التي تفعل من نسقية اللون وانعكاساتها مما يمنح النص نسقاً من العلاقات الشكلية الجديدة 0 فلقد تخطى هذا النص الرؤيه التسجيلية لمظاهر الوجود الموضوعية لينصب أهتمامه على النص ذاته من منظار علمي في عملية التجسيد الرسومي ، فعمل النص على تحويل بنية المشهد الى لمسات لونية متجاورة الواحدة تكمل الأخرى وتتعامل معها بإيحاءات أنطباعية لزمن آني مباشر.

يمثل النص بنية مكانية ذات سمة ثنائية اختلافية فثمة حضور لانساق طبيعية وأخرى ثقافية مثل الماء واختلافية ألوانه ، ويسجل حضور الانساق الثقافية في القوارب والأعلام والابنية 0 والبنية المكانية ذات أنشطارية ثنائية متوزعة بين ثنائية الثابت والمتحول ، فالنسق المعماري من أرصفة ومخازن ومرافق خدمات هي في النص ذات ثبات معلوم يحمل سمة تعاقبية لتاريخ بذاته 0 أما المتحول في النص فهو في طبيعته دلالات مثل القوارب وألوانها ، وتبدلاتها ، وتباين الحراك اللوني فوق السطح المائي 0

وتتضح من ذلك ظهور ثنائية التعاقب والتزامن ، فالبناء موقوف في حاضنة تاريخية له ابعاده البنائية في النسق التاريخي المتراتب ، أما باقي الدلالات فهي في تحول مستمر له سمة (التزامن) في الان الذي لايمكن تسجيله في تاريخ البنية المكانية لتبدل ابعاده بين (نص) وآخر 0

نجد اللون يشكل نسقاً مهيماً في النص حيث سيادة الأحمر ، الازرق ، الاصفر (الاوكر) عبر ضربات سريعة مما جعل عناصر النص تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية اللونية بين (الهارموني- التباين) ، حيث تحول النص الى بنية لونية ذات تمازج أذ دخل ضمن بنية الشكل وجعله وسيلة لتحري حركة الضوء الدائم وفقاً لمتغير الزمن وبأشتغال هذه الألية عمل النص على تجريد الشكل من

ماديته المعهودة بتحويله الى بنية لونية حيوية مختزلة ومبسطة ، حيث سعى لتمويه الاشكال والاحجام دون ايعال في التفاصيل الامر الذي حتم على أستبعاد النسق الخطي المحدد للاشكال وتهشيم نسق المنظور التقليدي الهندسي وأستبداله بمنظور لوني ذات رؤيه جمالية قائمه بذاتها. حيث أشتغال آلية الانساق اللونية عبر تناقضاتها وحرارتها المضئية وبمختلف المستويات مما جعل الفضاء الرسومي فضاءً مشتتاً من الالوان ذات الطبيعة الاختلافية وهو ما شمل كذلك الاشكال التي أنفتحت على أنساق في موضع التكوين ما بين مجموعة من المثلثات والمستطيلات اللونية المسطحة التي شكلت تداعيات أستثمار جمالية على صعيد نسق السطح التصويري 0 بما يتيح عملية شمول النص بأنساق مختلفة كما في الشكل التخطيطي (للعينة)0 على الرغم من السعي لأقتناص اللحظة،

وما يترتب عليه من فعل تلقائي ، ألا أن النص قد شيد بنظام فطري تتحكم الأنساق الفنية في بنائه وتكامله ، فهذه البنى التي تجافي أستحكامات العقل تسعى الى خلق بنى معرفية جديدة- كما يشير (فوكو)- تحمل معانيها المبتكرة الغارقة للظاهر المتفق عليها. ومن خلال أذابة الجزئي في الكلي

والعمل على تجزأة اللون وتفكيكه اجري

النص تحولاً وتغيراً في الصفات المكانية والزمانية كالزوارق ، البيوت ، المياه 0 وفي تخليها هذا حقق النص دلالات اساسية من خلال أنساق تكويناتها الجديدة فيها شيء من بنية التجريد متعالية على حقيقتها الانعكاسية فنجد النص عبارة عن ذبذبات لونية أذ تداخل ما هو أمامي وخلفي من الاشكال خالقاً نسقاً مكانياً بفعل التلاعب بانساق المنظور وابداله بالتداخل الحاصل بين الاشكال والفضاء 0 وتتيح بنية الشكل ابعاداً لظهور التناوب النسقي او تصارعيته فتارة يتقدم اللون بنسق تزامني شاقولي وتارة أخرى يتخذ بنية الشكل أبعاداً تعاقبية وهذه الثنائية الاختلافية هي مصدر

يتشرح منه البنية المكانية الكبرى بل ويمكن أعتماذ ثنائية الاستبدال والاقرار في تحديد بنية الشكل ، فالاشكال دون ثبات مما تمكنه من ان تحل بعض الانساق او الاشكال او الدلالات محل الاخرى مادام الشكل في طوره نحو التحول والتغير. وعند مقارنة هذه العينة بالشكل (18، 19) نجد أن النسق الذي هيمن في هذا النص هو نسق واقعي محاكي للعالم الحسي لكن الذي حصل هو تحول في آليات النسق من بنية محاكاة واقعية (فوتوغرافي) كما في الشكل (18) الى نسق أنطباعي تحليلي كما في العينة. فلم تعد بنية الرسم هنا ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي بل يتطلب الامر ملاحقة التغيرات الحاصلة في بنية الشكل، لينصب أهتمامه على النص ذاته حيث أشتغل على منظور لوني متدرج لزمن أني مباشر . عبر ضربات سريعة مما جعل النص يتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية اللونية . بعيدة عن الرؤية الواقعية الموغلة في التفاصيل . فأن هذا النسق النصي سوف يقودنا الى نسق آخر متغير كما في (الشكل 19) الذي أشتغل على أختزالية اللون من خلال تحليل اللون الى منطق رياضي بطريقة (التنقيط) التي أخذت الأشكال فيها لمسات نقطية خفيفة بدت كأنها متلاشية . نتيجة للبنى الضاغطة في تلك المرحلة التي ساد فيها عصر العلم والتكنولوجيا.



(العينة- 1)



(شكل- 18)



(شكل- 19)

الشكل	أسم النص	أسم الفنان	المصدر
18	قناة جيفانو انطونيو	جان ليتو	165,p.116.
19	جسر كروبيغوا	جورج سورا	105 - ص 157

العينة (2)

أسم النص : جسر كوربيغوا .

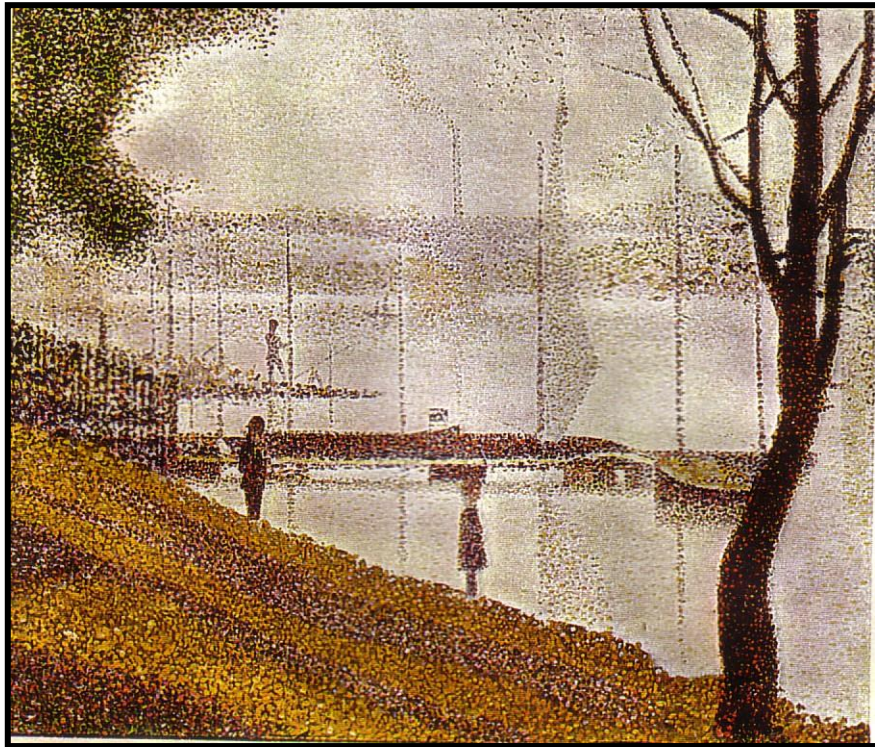
اسم الفنان : جورج سورا.

الخامة والمادة : زيت على كنفاص .

القياس : 117×97سم .

سنة الانتاج : 1887.

المصدر : قرص ليزري



يؤسس هذا النص بنية مكانية لمنظر طبيعي ، ثمة نهر وزوارق واشرعة ومصانع وضباب في جهة عميقة وبعيدة ، أما في جهة يمين النص فنجد تكويناً عمودياً يتمثل بشجرة خالية من الاوراق . وثمة شخوص انسانية باهته لم تتوضح ملامحها وهي واقفة على ضفة النهر. مما أضفى على النص مسحة أيهامية عبر الأنصراف عن تصوير المشهد الأكاديمي وتجاوز تفاصيله الجزئية ، وتجاوز المنظور التقليدي الذي يرد الأشكال الى نقطة تلاشي معينه، وأستبداله بمنظور لوني متناغم أذ تترابط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة النص وخلفيته مع بعضها البعض وفق الآلية وكأنها صورة في لحظة ثنائية (حركة- سكون) .

يمتاز هذا النص بالنسق اللوني المهيمن تعكس ايقاعات لونية متناغمة اي تتسم بنسق لوني واحد تدرج من اللون الاكثر عمقاً المتمثلة بالارضية الى اللون الفاتح المتمثل باللون الازرق في لون السماء والماء ، وأن تقنية النص هنا مهمة تذكرنا بالنظرية الذرية ، التي جعلت من الذرة اساس الاشياء في تجزئة الشكل الى مجموعة من الذرات المتشابكة ، وان المتعدد أو المجموع هو الكلي 0 ومن خلال المتعدد يمكن اثبات بنية الكلي وهذا مايمثل نظرية المونادات لدى (لايبنتز) 0 وقد غيب في هذا النص حضور المضمون وأشتغلت على آليه بنائيه قائمة بذاتها ، أي بلحظة زمنية دائمة التحول سريعة الزوال وبالأعتماد على مفاهيم فيزيائية فضلاً عن ذلك أستبدلت فيه البنية الثنائية (الشكل- المضمون) وثنائية (اللون- المعنى) وبذلك لم يعد المعنى منبثقاً من المضمون بل من علاقات النص اللونية ذاتها.

فأخذ النسق اللوني ينقسم الى جزئيات متجاوزة لايجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل ، فبنية الشكل من خلال تجزئة هيئتها الحجمية أحالت البنية المكان الى زمان منفتح ، أي اذابة بنية الشكل في الفضاء المحيط 0 وهناك نسق مهيمن ايضاً من خلال التضادات مايبين التكوينات الافقية الخطية والتكوينات العمودية والافقية ممثلة بخط الارض والعمودي باتجاهات الاعمدة والاشرعة والشجرة بأحواضها الموجودة كما في الشكل التخطيطي (للعينة) 0

ويتأسس النص بكليته على ثنائية بصرية

عمادها غطاء مائي وآخر بجغرافية (اليابسة)
أذ يبدو التمرکز والشمول في الفضاء (المائي)
اكثر سعة وانفتاحاً ومحملاً لعلاقات متنوعة
طبيعية وحياتية ثابتة – متحركة ، بعيدة- قريبة
مما جعله مفعلة لحركة النسق وتجاذباتها النسقية
اذ يبدوا النسق المهيمن (الماء) هو من يحاصر
ويحيط بـ (اليابسة) رغم امتداد ألسنتها الى داخل
الفضاء والمسطح المائي 0 ورغم التمرکز

النسقي لدلالة الشجرة في البر، شئ من النص فأن انفتاح المسطح المائي له فعل
التعادل البصري مما خلق توازناً جدلياً بين كل نسق 0 فإذا كانت الشجرة وأنساق
الارض (اليابسة) في ثبات فأن المسطح المائي في حركة تغير وتفاعل مع ذاته
معاً، وما يحيطه كذلك من أنساق الجذب والطرء وبعث أنساق جديدة هي نتاج ثنائية
الثبات (الارض) – الحركية (الماء) ، ويهيمن تجسيد النسق المكاني على النسق
الزماني فالتنوع الدلالي في الكم والنوع يحيل لصالح المكان وثنائياته اما النسق
الزماني فله طابع أحادي دون تنوع ممثلاً لطبيعة الحدث داخل الفضاء ذاته
والحضور لالتقاط فاصل ذهني ما 0

وبحكم هيمنة النسق المكاني المائي وانفتاحه على جملة دلالات ، وما رافق ذلك
من تحجيم لدلالات وانساق الضفة (اليابسة) ، فثمة سلطة لونية يتغلب بها الماء
على اليابسة، فألوان الابيض يغطي مجمل دلالات الفضاء في وقت ترشح اللون البني
على بعض الدلالات في مقدمة النص 0

نستنتج أن نص (العينة) على الرغم من تصويره لمنظر طبيعي ألا أنه غير معني
بالطبيعة بذاتها بقدر مامعني بتصوير النص بذاته . حيث نجد النسق المهيمن في هذا
النص. هو بنية لونية علمية. أي تم دراسة اللون هنا دراسة علمية بحثه داخل بنية
النص . أما (الشكل 20) أمتاز النص بالنسق الرومانتيكي الذي اكد على الطابع
الذاتي الوجداني وقوة اللون وحدته وعنفوان الحركة اللولبية التي من خلالها نتلمس

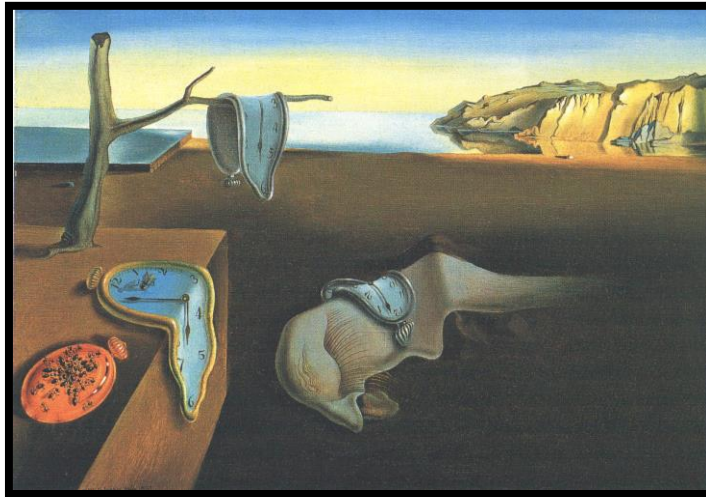
جلالة الأماكن المصورة وعظمتها أمام محدودية الإنسان. فأن هذا التحول اشتغل في آلية النسق من بنية محاكائية رومانتيكية كما في (الشكل 20) الى نسق انطباعي علمي كما في (العينة- 2) وهذا واضح من خلال لمسات اللونية المتشابكة والمتداخلة مع بعضها البعض عبر تناقضاتها الى نسق سريالي كما في (الشكل 21) يركز في تصويره الى بنية النص على منطق صوري يتضاد مع تصورات العقل الواعي. تتوظف فيها أكثر الأشكال غرابة وأكثر العلاقات تضاداً، بعيدة عن العالم المألوف لا يستعاب عوالم صورية حلمية ذات طابع (حلمي- تخيلي) . عبر تقريب وتجريد وترميز النص، يعبر عن مكان وخفايا الذات . فإذا كانت هناك دلالة لوجود اشياء حسية في النص ألا ان هذه الأشكال من خلال التراكيب المتجاورة والمتناقضة والمتغايرة منطقياً وعقلياً تمنح هذه الأشكال بنية واقعية مختلفة اختلافاً كبيراً .



(العينة- 2)



(شكل -20)



(شكل - 21)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
20	الصواريخ والأضوية الزرقاء	ترنر	165,p.65.
21	ألحاح الذاكرة	سلفادور دالي	155,p.490.

عينة (3)

أسم النص : يوم الإله.

أسم الفنان : بول كوكان.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس.

القياس : 36 8/1×26 7/8 أنج.

سنة الانتاج : 1894.

المصدر : 165,p.134.



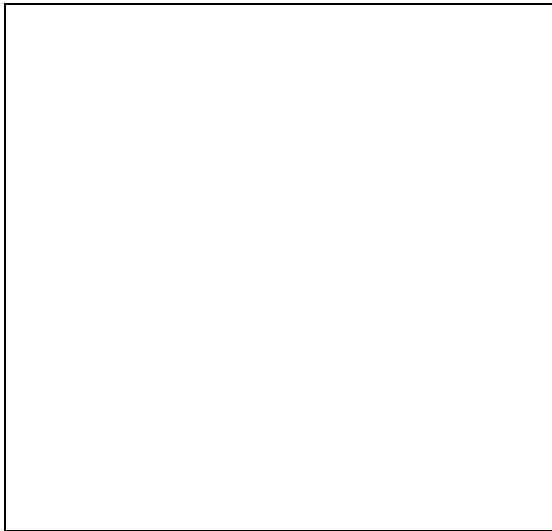
يصور هذا النص بنية تنحى نحو تجريد الأشكال، موزعة على سطح النص نساء من جزيرة تاهيتي يرتدين زيهن المعروف ، مكونة وحدات متقابلة تكونان محور بنية الحدث 0 كما يوجد في أسفل النص نهر عبارة عن بقع لونية متناقضة مابين اللون الأصفر والبرتقالي والأزرق والأحمر وحتى سطح الأرض عبارته عن أرضية غير مألوفة يتوسطها شكل طوطمي يعبر عن طقوسية شعبهم 0 حيث يضطلع النص على بنية دلالية كامنه خلف تمظهرات الأشكال التشخيصية ، يشكل زياده لتوجهات نحو الرمزيه في الرسم ومنطلقات حدائية لتجاوز العلاقة مع اشراطات الرسم التقليدي. حيث نجد في بنية النص تتشاكل الوحدات التشخيصية مع الشكل الطوطمي الذي يتوسطها لتكونان محور الحوار أو نهايته. وهذا النص يدل بشكل واضح على حالة الحوار السردي من خلال نسق العلائقي لمستوى الأشكال الملموسه المفسره لسرد حدث النص بين الطرفين .

نجد هنا بنية النص قد اخضعت النسق اللوني والخطي وسائر التكوين الى ظاهرة فكرية متداخلة مع الشعور البدائي ، فاللون لم يعد خاضعاً للقوانين البصرية واصوله الواقعية فتحول الى بنية اللون الاصطلاحي مستجيباً لدعوة (بودلير) الذي يقول " أريد حقولاً ملونة بالاحمر واشجاراً ملونة بالأزرق 0 فليس للطبيعة من مخيلة " (13ص53)0 فاتخذت الالوان بنية تجريدية خاصه ، مما أحال بنية النص الى سطح محدد بالخطوط والمتحررة من تبعية تفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لان تمنح الاشكال والالوان دلالات ومعاني مختلفة 0

فنجد هنا نسق التضاد اللوني للخلفية والتكوينات افقياً وعمودياً اذ يتبين لنا تصارعية منظومة الالوان وتناوبها في مجرى بنية النص بشكل يفصح عن توازنها الكمي والكيفي فقد كان للون حضوره المهم والبارز في تفعيل جدلية النص ، حيث نجد الفضاء قائماً على نسقية لونه تخرق النسقية التقليدية للفضاء وأعتماذ آلية التباين والتضاد كبنية بديلة عن المكان المادي أو المنظور النهضوي، حيث كان نسق تناقض اللوني بديلاً للتعبير عن العمق في صياغة البنى المؤلفة للبنية العامة 0 فالنص مؤسس على ارضية لونية متعددة ، هذا النسق اللوني يمنح المكان فرصة

كافية للظهور تارة وارتداداً نحو الداخل تاره اخرى 0 وعبر هذه الثنائية تتراكم المفردات محددةً مواقعها لتمنحنا إحساساً بالعمق الفراغي ، فالنسق الفراغي مؤسساً من خلال المنظور اللوني ، حيث تم الاستثمار بنية شد الفراغ بين الكتل واحيازها والألوان بأرتدادها وتقدمها ، وبلمسية الأشياء وسطوح ما بين التناقض اللوني لخلق تنوع وتعددية وعدم وجود هيمنة واضحة للون حيث تتوزع على الفضاء مساحات لونية حارة مثل اللون (الاحمر والاصفر) والالوان الباردة مثل (الازرق الاخضر) في كل اجزاء بنية النص بحيث لاتعطي فرصة للتركز بذاتها 0

اما النسق الفضائي الذي يفرض وجوده عبر علائقية (الكتلة والفضاء) فنجدته نسقاً مهيمناً باعتماده التباين والتدرج في الحجم ، والتفاصيل المتناقضة تكونت لدينا هذه المنظومة الفضائية كما في شكل التخطيطي (للعينة 0)



أما الكتل في هذا النص فهي ذات أنساق متحركة عبر سكونيتها من خلال احيازها المسافات الفاصلة على الرغم من عدم تراكمها فانها مترتبة موقعياً والمسافات الفاصلة بينها لاتثبت لنا شفرة بقدر ما تخبرنا عن حالة المكان وهو ينو بالخلق كحقيقة مكانية – قرية بدائية ، ألا ان الملاحظ هنا وجود ثلاث نساء بالقرب من النهر في مقدمة النص وقسمة السفلي خارج

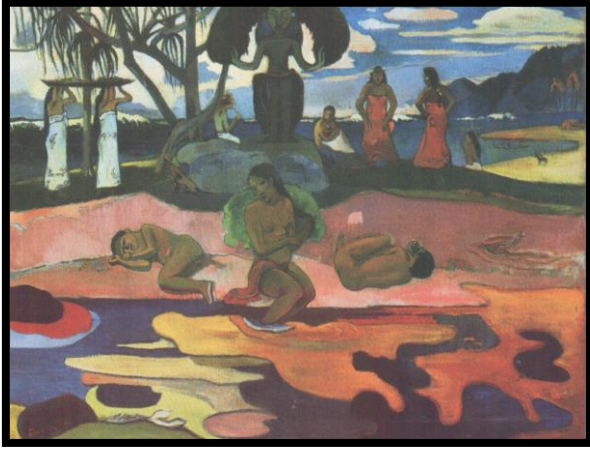
فضاء النص. مما يزيد من احساسنا بالانفتاح التكويني من العمق نحو الخارج والى الجانبين 0 والنسق التكويني المفتوح تم أغناؤها من خلال ازالة المحددات ، باستخدام الضوء واللون من المركز نحو خارج النص 0 وثمة نسق تقابلي اساسية الدلالة الرمزية المتمثلة بالشكل الطوطمي ، فهو يعتبر نسق مهيمن في بنية النص .مما سجل تناظراً شكلياً بين النسقين، فحركة النساء الموضوعة وحركة جريان النهر تقابلها تناقضياً ثبات – حركة الشكل الطوطمي وتباعد كتلها والمسافة الفاصلة بينها 0 ان الكل النسقي الشاغل لفضاء النص يهيكل الوحدة البنائية بمجموع تناقضاتها داخل

الوحدة النسقية ذاتها الحاملة في شموليتها لبنائية جدلية اساسها (الثابت والمتحول)

– (الطوطمي- النساء والنهر) مما يرشح آلية النسق النصي وحركة البنائي 0

عند مقارنة هذه العينة بـ (الشكل 22) نلاحظ ان البنية النصية بنية طبيعة، لكن النسق هنا خضع اللون للتحليل الفيزيائي نتيجة للبنى الضاغطة في تلك الحقبة التي طغت عليها علم البصرييات فهذا النص جاء بداية التركيز على معنى التلاعب اللوني تحت أختلاف درجة الضوء. نلاحظ كذلك ان العينة بتصويرها لبنية واقعية محاكية ، من خلال الجسم البشري ذات بنية محافظة على تمركزها في بنية النص الغربي (التشكيلي) لبنية التجسيد ألا أن التحول حدث في آلية النسق هذا من خلال تعبيرها عن دلالة رمزية واضحة من خلال تناقضها اللوني غير المألوف على أرضية النص.

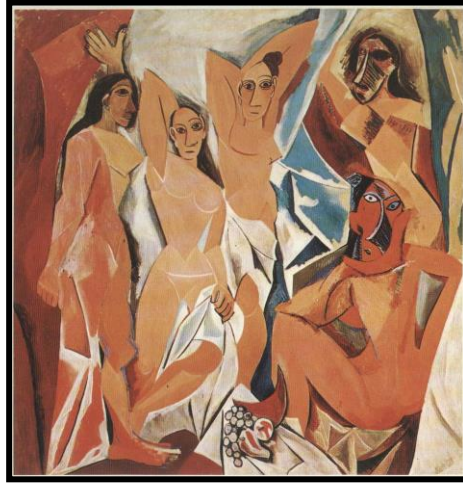
وهذا سيقودنا الى تحول في آلية النسق لبنة (الشكل23). حيث يصور لنا هذا النص فتيات ذات اشكال هندسية موزعة على سطح النص بحركات مختلفة . تخلت عن الأطر التقليدية بطريقة طرح هذه الأشكال ، فقد تجردت عن الأيهام المنظوري والمدى التقليدي والأكتفاء بالخطوط والسطوح والألوان ضمن بنية (تكعيبية) جعلت العلاقة المتبادلة بين الأشياء قابلة للأدراك من دون الأستعانة بالظواهر التشكيلية المعروفة لربط بنية الشكل بالخلفية .أذ ينتج مساحة ذات بنية متقطعة أو متشابكة ، أستخدمت هذه السطوح المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة ، ضمن رؤية مكانية تتداخل فيها الرؤية الجبهية (المباشرة) والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام القائمة على التنظيم البنيوي المتناغم ذي الأشكال الهندسية .



(العينة 3)



(شكل 22)



(شكل 23)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
22	غداء على العشب	مانيه	قرص ليزري
23	انسات افينيون	بيكاسو	155,p.467.

عينة (4)

أسم الفنان : فنست فان كوخ.

أسم النص : ليلة نجومية.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس .

القياس : 39 1/4×29 أنج .

سنة الانتاج : 1889.

المصدر : 165,p.12.



يمثل هذا النص منظرًا طبيعياً لقرية ريفية تحفه الأشجار الملتوية التي تتوارى أطرافها عند الأفق ، وفي الأعلى حيث السماء الساطعة والنجوم مكونة فضاء بدرجات متفاوتة من الأزرق الفاتح والأزرق الداكن تتوسطها أقراص ذات لون أصفر التي تمثل النجوم الساطعة والتي عولجت بالوان مشعة اصطلاحية وبضربات قصيرة تضاعف اشعاع اللون وبريقة.

في محاولة لجعل الضدية في اللون هي النسق المهيمن في بنية النص مستفيداً من الارضية الزرقاء والالوان الصفراء المائلة للون الاخضر لابرار النسق اللوني (الاصفر) فالنص هنا يمتاز بالنسق الفضائي المفتوح يصعب على المتلقي الاحاطة بها من دون تغير وجهة نظره من نقطة الى اخرى لتشتت نقطة النظر الرئيسية فيها ، مما يعمل على الاطاحة بمركزية النسق الشكلي0

فألانساق اللونية في بنية النص لم تشتمل على سيادة التلقي الحسي او كوسيط فيزيائي يعبر عنه بأحاساس لحظي ، بل هو حامل دلالات صفات الجوهر في الذات ، اذ ان المثال يأخذ دلالاته من مسميات حركة الاستبطانات لتسقط معانيها على حيثيات الوسط الخارجي لتمنحه دلالات الجوهر اللامرئي ليغدو مرئياً 0 فاضحت الانساق اللونية اصطلاحية ، وتحرك اللون في ضربات الفرشاة البارزة تتبين طريقة الاداء التي اتسمت بالسرعة والتلقائية مع المبالغة بالتحريف والتحوير في العلاقات الشكلية كما مبين في اشكال (الاشجار- النجوم- السماء) اما نسقية الخطوط فقد

تشيدت بخطوط عريضة وكثيفة الصبغة

حطم من خلالها بناءها الصلب ليتحول

الى بناء مهتز من خلال توظيف عنصر الخط

المرن معالجاً اياها بخطوط متموجة توحى

بحركة دائرية داخلية ملتوية على نفسها

0كما في الشكل التخطيطي (للعينة). ولهذا

النسق الدوراني يولد التكرار غير المنتظم

بالحركة والذي يولد نمطاً ايقاعياً ذات بنية

تصارعية ، فأراد ان يعطيها طابع الحركة الكونية التي تدور حول محور مجرد من الأشكال المكتضة وجعل هذه الاشكال التي تمثل النجوم ذات الالوان الصفراء الداكنة محور تدور حولها اشعاع لوني يذيب من خلال الايقاع الساكن والرتيب لمعمارية المكان بحقيقتها الموضوعية ويستبدلها ببنية جديدة من خلال النسق الحركي وديناميكية الخطوط والاتجاهات حيث يصعب تحديد نقطة مركزية مرئية تتجذرها اليها الحركة فمن خلال التكوينات الارضية المتمثلة بالحشائش والجبال والبناء المعماري (القرية) والتي احوالها النص الى جزئيات متصارعة ليخلق منها ايقاعاً حيويًا خاطفًا لبنية الشكل المرسوم 0 فانساق الالوان تتحول الى مسارات خطية وكأن هناك قوة تسهم في الانقاص والاضعاف صعودا الى فضاء لا متناهي 0 فنسقية المنظور والمسافة التي اشتغل عليها النص تحمل ذات دلالة روحية كما أن المدى اللامتناهي والتشتت الذي أحدثته اتجاهات الاشكال الافقية والعمودية في اكثر من نقطة مما يجعل انساق الاشكال في طور التكوين 0فأن نص فان كوخ بأستخدامه مادة الزيت أنما يمنح اللون ان يحتفظ بذاته وليس مادة أو وسيطاً لتنفيذ التكوين، فالمواد والألوان في النص مشبعة بالأحاساسات وبنفس الوقت تصبح الأحساسات الوجدانية متحققة كلياً من خلال المواد ، فالألوان في النهاية تصبح حاملة لدلالات التعبير . فبنية النص جعلت اللون الأزرق السماوي ذات نسق لوني مهيم عن باقي التكوين . فبنية المكان على الرغم من أنغلاقه وسكونيته الظاهرة ، ألا انها مفتوحة على المجهول من خلال حركة اللون المستمرة ، فمن خلال نسق الخط واللون ونزعة الدلالة التعبيرية احوال بنية النص الى عالم أقرب من التجريد الروحي.

فالنص في انشطاره بينما هو أرضي(القرية وانساقها المعمارية – اللونية) وما هو علوي (ألوان – حركة- احجام) هو في تحول وصراع مستمر وأن بدت هيمنة الانساق اللونية للسقف العلوي ذات هيمنه حركية وأيقاعية لتشكل درامية النص عموماً فالثابت في النص هو شجر القرية الساكن والمتحرك هي تلك الدوائر اللونية الدافعة الى الحركة ويحمل النسق الفني بعداً زمانياً عبر تلك الثنائية ، فالترامن والتعاقب في ثنايا النص لهما دلالاته الحاضره في أليات تشطير النص ذاته ،

مستكملة الصورة الكاملة لنظام النص عموماً (40ص 190) 0أُتسمت صفة التحول في هذا النص برصد اللحظة الآنية . وبالنتيجة فهو تحول خاص في الأنساق الفنية نحو التحريف والتجريد.

عند مقارنة العينة بالأشكال نجد أن (الشكل 24) يمثل لنا هذا النص تصويراً لمشهد طبيعي محاكي للواقع فغلبت عليه تفاصيله الدقيقة فبنية النص أخذت تنفتح الى عوالم المشاهد الطبيعية فتم تجاوز الأنساق اللونية التقليدية التي اعتمدت على درجات العتمة. وأشتغال النص هنا على التدرج اللوني لأظهار تفاوت المسافات وتدرجها بين البعيد والقريب ، حيث بدت الألوان الغامقة وبتفصيلاتها الدقيقة في بداية النص . أما الألوان الفاتحة فأعطت صفة البعد المسافي .

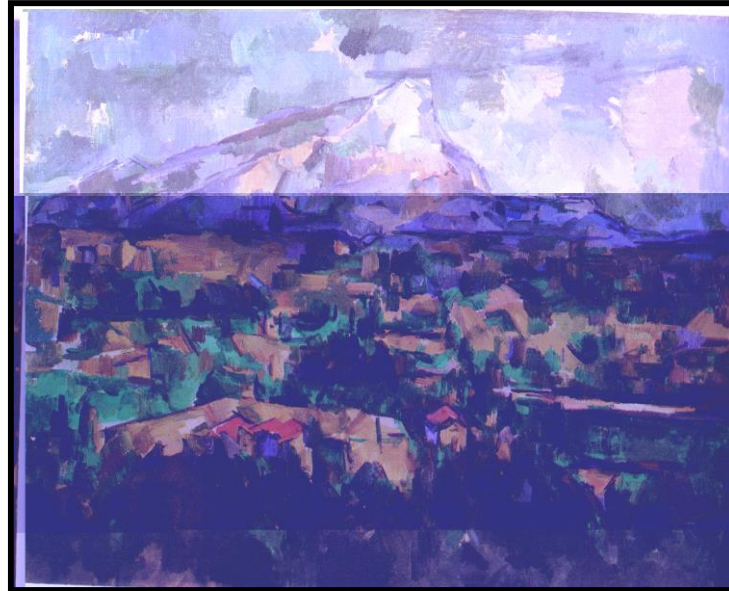
أما في (العينة) فعلى الرغم ان موضوع التصوير واحد اي انه يصور منظرأ طبيعياً ألا ان الاختلاف في نسق العينة واضح من خلال قوة اللون وحدة اللمسة اللونية وانفعالية الحركة داخل بنية النص . هذا سيؤدي الى تحول في بنية النص (للشكل 25) حيث يعتمد مسحه أيهامية عبر الأنصراف عن تصوير المشهد الأكاديمي وتجاوز تفاصيله الجزئية ، على الرغم من تصويره لمشهد طبيعي لكنه أعاد بناء الطبيعة بعيداً عن عبارة الحس المادي حيث بحث في طبيعة الأشياء وليس في الانطباعات الذاتية التي أشتغلت عليها العينة فسعى الى تمثيل الأشياء محافظاً على مظهرها الحقيقي وقوة الصورة البصرية. فنجد هذا النص يجمع أكثر من حالة لتموضع واحد، هذا التركيب الزمكاني سوف يقودنا الى تحليل الفضاء الخارجي عن طريق التراكب والانتقال مستخدماً الحالات المتعددة المصورة والمنفصلة ضمن صورة مفردة تمثل الكل . فبنية الشكل أحييت الى علاقات لونية تجريدية يمتزج فيها الأخضر والبرتقالي وبهذا أصبح للنص نسق بنائي خاص به لاصلة له بحقيقة الأشكال الصورية في العالم الخارجي .



(العينه-4)



(الشكل-24)



(الشكل- 25)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
24	الحصان الأبيض	كونستابل	165,p.64.
25	جبل سان فكتور	سيزان	165,p.66.

عينة (5)

أسم النص : انسجام في احمر.

اسم الفنان : هنري ماتيس .

الخامة والمادة : زيت على كانفاس .

القياس : $1,8 \times 2,46$ م .

سنة الانتاج : 1908 .

المصدر : 155,p.463.



يؤسس هذا النص تكويناً لغرفة تطل على شرفة وامرأة تحتل مركز السيادة في النص وهي واقفة حاملة بيدها أناء من الفاكهة باتجاه النافذة التي تطل خلفها تفرعات شجرة 0 وعلى جانب النص تتدلى ستارة من القماش الأحمر نفذت عليه زخارف نباتية 0

نجد هنا بنية العلاقة التكاملية بين الكتل وفراغاتها المؤسسة نسقاً مهيماً ، هذا النسق الذي لا يمكن ان يكون كبنية تكوينية ألا بوجود هذه العلاقة الجدلية الديناميكية التصاعدية بين الوحدات ولنفترض انها (السداء) وبين (اللحمية) كفراغات ، فالنسق الفراغي هنا عنصر تكويني باني ، وكان الزخرف وهو يتقدم يصنع فراغاً ويلغيه حتى يصبح وجود الفراغ أهم من وجود ما عليه 0 فالكتل (الوحدات) تستدعي الفراغ دوماً والوصول فيما بعد الى النهايات الحدود ، فالخط المنحني المدور في صورة الوجه مثلاً هو إعلان لافت على انتهاء الفراغ ، ولذلك فان مايميز الخلفية الزخرفية هو الفراغ لانه البنية التحتية (القواعدية) لشكل السطح وهكذا ستصبح زخرفة النص بنية فراغ 0 كما في شكل التخطيطي (للعينة).

ان هذه العلاقة النسيجية بين الكتلة وفراغها

في زخرفة النص مكونة نسقها الجمالي عبر

متوالية من الانشطارات والامتدادات الى ما لا

نهاية 0 ألتفاف وزخرف حتى سد آخر فجوة في

بنية النص ، انه مدى الكشف الدلالي الذي تأسست

عليه بنية النص القائمة على النسق التناقضي ،

يعني ان الشئ لايفصح عن ذاته ألا في نقيضة

، ذات القانون التكويني او النسق الجمالي

للزخرفة ، فلا تتجلى الوحدات ألا بحقيقة ظهورها من الفراغ أو توالدها فيه ، وبالتالي نتحقق لنا الوحدة الكلية لبنية الشكل بوصفها وحدة كلية تجمع حدود التناقض

(الحضور – الغياب) 0

أما النسق الخطي فيتحرك بقوة لا يستجيب الى المنطق في التشكل فيعد ذات شأن في تنظيم المرتكزات البنائية في التكوين ، وبذات القوة تلعب الانساق اللونية في تضاداتها وتناغماتها دوراً حيوياً في بنية النص حيث شكلت بالوان بسيطة بمساحات مسطحة ازاء خلفية مزينة بنقوش مليئة باللون الاحمر ، تبدو هذه الخلفية وكأنها تدفع الاشكال قدماً الى الامام فهناك بنية خفية لصراعية الحركة تحمل صفة الديمومة وذلك من خلال توجيه النظر الى الزخرفة ذات النسق اللوني الغامق كبؤرة مركزية وازالة العناصر غير الضرورية ، فعمل اللون على تصعيد من حدة جدلية (الشكل- التعبير) ومتضاداته الأمر الذي اضى على النص مسحة ، فما أتى شكل (الجدار) بوحداته الزخرفية الملونه بتضاد حاد ليظفي على النص مزيداً من الغرائبية التي أخرجت النص عن مألوفيته سواء على مستوى بنية الشكل أو الدلالة .

فبرز من خلال النص أنسجام من جدلية الألوان في تناقضها والأشكال وعلاقاتها والخطوط وبساطتها ، أذ جاءت البنى النصية متواشجة مع بعضها البعض أذ أن توزيع الوحدات الشكلية في النص لم يجعل لها هيمنة على حساب وحدات التكوين الأخرى ، بل بالعكس تتواشج مع بقية العناصر وعلى نحو تحول النص معه الى نسق مؤسلب من العلاقات المتداخلة والمتشابكة الى كتلة من الشكل والخلفية . مما جعل عناصر النص تتفاعل مع البؤرة المركزية كما ان هذه المساحات اللونية الصارخة المتناقضة خلقت حالة من التناظر اللوني بفعل تحجيدات الخطية – الملونة وما تخلقه من انسجام يحتكم نص (ماتيس) الى ثنائية بنيوية أعتمدها (شتراوس) في مقولاته وأفكاره البنيوية ونقصد بها (الطبيعي – الثقافي) ، وفضاء الازاحة ولاملاء بين نسقي النص الرسموي هذا فالشكل ذات التكوين الطبيعي لها مهيمنتها في فضاء اللون القائم على نسق لوني يعلن عنه عنوان النص وهو (الاحمر) ، ويزاحم النسق الطبيعي نسق ثقافي تحملة الاشكال ذات تأنيث نمطي مباني مثل (الانية ، الكرسي ، الشمعدان) متموضعة في وسط النص ومحاولة الازاحة والانفتاح بصبغة تموجية ذات جهوية مفتوحة ، ويساند النسق الطبيعي نسق آخر مضاف عبر الفضاء المجاور ممثل بالانساق التي تحملها النافذة فثمة هيمنة للانساق

اللونية ذات السمة الطبيعية وتبدو هيمنة لتلك السمة النسقية (الطبيعية) في احتواء النص والنص المجاور على السمة اللونية لذاتها ممثل باللون الاصفر في مساندته للحظور والتمركز اللوني داخل النص⁰ أن هارمونية (ماتيس في حركة مستمرة ، وفي سعي الانساق اللونية في هيمنة على مسوغات الهارموني مما خلق فضاء متحفزاً للحراك التصاري وأن بدت البنية في (أنها) ذات نصية طبيعية⁰

عند مقارنة العينة بـ (الشكل 26- 27) نجد ان المشهد التصويري واحد لكن آلية التحول في (الشكل 26) فهو نسق واقعي محاكي للواقع بشكل فوتغرافي عبر دراسة النص دراسة أكاديمية بحثه متمثلة بأنساق لونية متدرجة بين درجة الضوء والظل لغرض تجسيم الشكل الإنساني . أما في العينة فنجد النسق يختلف في رؤيته للمشهد التصويري فلم يعد هنال تجسيم للشكل الإنساني فأصبح بنية النص ذات أشكال تجريدية خالصة تتوسم التسطيح والمرونة والطلاقة. فالخطوط تتحرك بقوة لاتستجيب الى المنطق بل لعفوية بالغة في التشكل فتعد ذات شأن في تنظيم المرتكزات البنائية للتكوين. فالنسق نجده يتحول في آلية اشتغاله في (الشكل 27) حيث اعطى للشكل صفة تجريدية مرتبطة بجوهرية الأشكال اللامرئية ، بخلق معالجات شكلية جديدة تحمل قانونها التشكيلي الداخلي الذي ينمو بعيداً عن صياغات الواقع المادي . أي انشئت وفق بنائية تجريدية قائمة على مساحات لونية متناغمة .



(العينه- 5)

(الشكل- 26)



(شكل- 27)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
26	جارية المطبخ	جان فارمر	قرص ليزري
27	فتاة والدوارق	بول كلييه	قرص ليزري

عينة (6)

أسم النص : الصرخة.

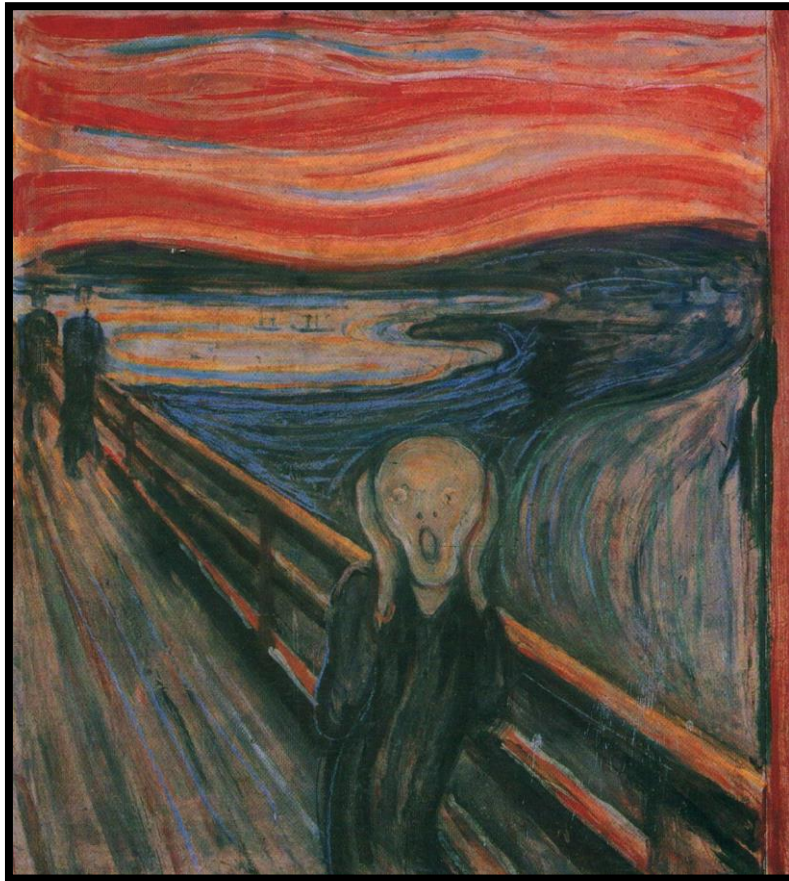
أسم الفنان : ادورد مونش.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس.

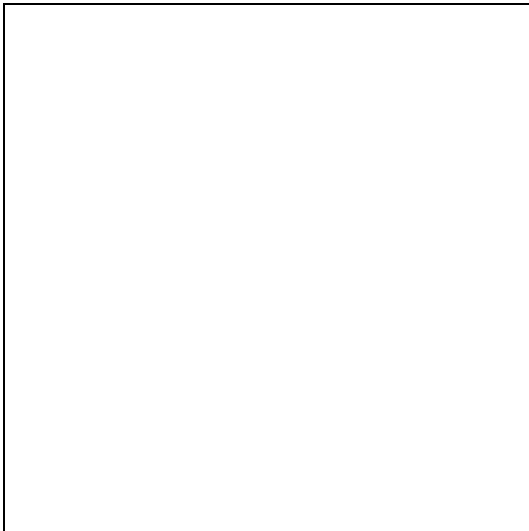
القياس : $28 \frac{3}{8} \times 35 \frac{7}{8}$ أنج .

سنة الانتاج : 1893.

المصدر 155,p.452.



شكل هذا النص شخصاً في حالة فزع تم وضعه في مقدمة النص ، وهو في حالة صراخ كما يبدو ان ثمة شخصين اخرين في نهاية الطريق او الجسر اللذان يقطعانه مشياً 0 النص بمحاولات رسم بتكوين يوحي ببنية الحركة وكأن الاشكال الحسية سواء كانت انسانية ام طبيعية كلها متجه الى فضاء مفتوح لانهائي ، فبنية الحركة اللولبية التي استخدمت في بنية النص احوالت سكونية المشهد الارضي الى حركة لامتناهية من خلال اتحاد بنية المكان (الارض – السماء) بتكوين موحد ، فنسق الذات هنا اشتغل بطريقة مشبعة بأنفعال نفسي للدلالة عن هواجس ومخاوف غير محدودة 0 هذا يتفق مع طروحات فرويد الذي يرى ان الخلاص من العصاب من خلال الاعلاء بالغريزة ، فالانفعال هنا يسبق الشكل من خلال الاحلال بانساق الخطوط العنيفة ، والالوان المتضادة الحادة ، فالصوت الذي تطلقه صرخة شخص تتحد مع بنية الحركة الكلية للتكوين لتؤلف بمجموعها وحدة الصوت والشكل 0 موضوعة في مدار لانهائي من الحركات المتموجة مقرباً النص من روح الموسيقى ، فأنساق الخطوط التي تشكل بنية مهيمنة في النص تشكل منظوراً مظطرباً لاتحدة نقطة لانه ينتمي الى اللامتناهي مكانياً يشترك مع الانساق الالوان اللولبية التي تحيل بنية الفضاء الى زمان متحرك ممتد 0 كما في الشكل التخطيطي (للعينة).

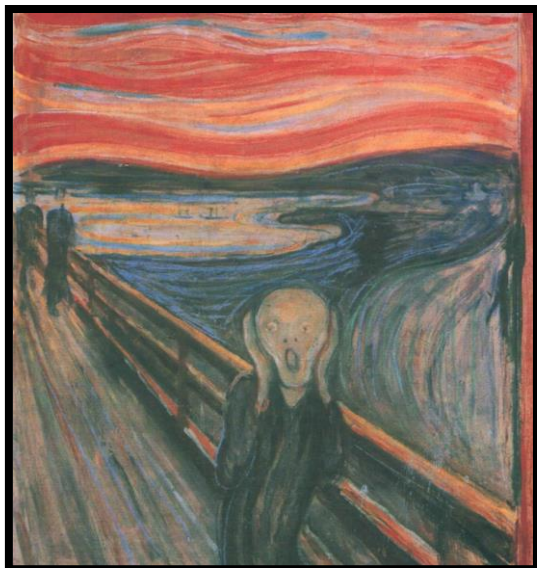


وان البنية الفاعلة في النص هي
(الصراع) والذي يتجذر بمستويات
الدلالية والشكلية المتعددة 0 ألا ان محور
الصراع الاجتماعي يشكل ركيزة واضحة
في هذه البنية بؤرتها الشكل الانساني
بمستويات صراعاها وصرختها وانتظارها
المحبط هذا يدعو الى خلق جو من الحوار
او الجدل بين اطراف الصراع ضمن

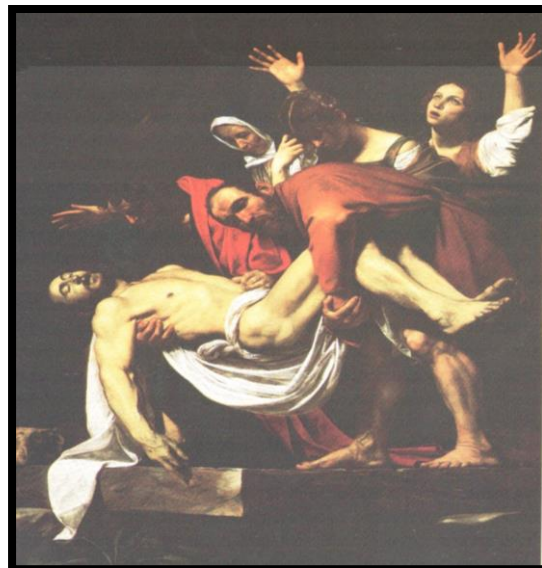
مستويات مكانية ودلالية ، فعلى صعيد التكوين نجد بنية النص تجعل طرفي
الصراع ضمن مستويين مكانيين مختلفين او على طرفي محورها، ويفعل النسق

اللونى فعلته في ارساء هذا الصراع عبر دلالاته المتعددة 0 فالمكان هنا يشكل واقع بؤرة الصراع المبنوثة في بنية النص العميقة فمنظومته الشكلية هي منظومة مكانية تلقي بثرائها العلامى كالجسر القرية- القارب- ان هذه الالية الفاعلة في توزيع العلامات ونشرها ضمن الافق التكويني ارسى المناخ المكاني المساند في انساقه اللونية المتداخله وفي اتخاذها شكلاً مدوياً مما جاورها مع صرخة الانسان فالنسق حركي فاعل في تجسد البعد الجدلي لعموم بنية النص ، ان دلالة الفم المفتوح وما يجاورها من ألوان ذات دلالة حركية هو تجسيد لما أسماه بـ (التأليف السياقي) القائم على النظائر المكانية يتجاوزها العلامات قارة ايضاً هي (الافق- النهر بتموجاته- صرخة المرأة) هذا التلاقح في برمجة التأليف العلامى مع البنية الشكلية اسهمت في تعزيز البنية المكانية الكلية وتمثلها 0 فالتكوين النسقي المفتوح الى الجوانب يلقي على الافق والخطوط علامة تضادية من الشكل الانساني المتعادم وهذه الثنائية الجدلية ما بين العمودي والافقي جدل متصاعد ما بين الحياة المعطاء والحركة الدينامية وبين الصرخة التي تشكل محوراً متبايناً على مستوى الهزات الصوتية المتواصلة 0 التي تقابلة حركة الامواج العنيفة 0 هذا الجدل الشكلي مسوغ نسقي بوصفه انعكاس شكلي لبنية (الصراع) العميقة ، وقد اسهم النسق اللونى في تحذير هذا الجدل ، فالالوان الغامقة وهي تدنو قريبة منا لتزيد من مساحة اقتراب المرأة بوصفها حقيقة عينية تتجاوز وتتلاصق مع خط النص بل ان جزؤها الاسفل خارج حدود النص وبهذا الحجم المتعادم يفتح شكل المرأة لينتخب من ينتخب جسداً لينوء بحملة 0 أما نسقية الالوان المهيمنة في بنية النص هي الالوان (داكنة- حارة) هيمنت على المساحة الكلية للنص متخذة مكاناً افقياً اي خلقها امتدادات لونية بتدرجات من خلال الالوان الزرقاء الداكنة في اسفل النص صعوداً الى الالوان الحارة البرتقالية والحمراء في اعلى النص هذا يؤدي الى التناقض اللونى في النص من خلال استخدام الانساق اللونية (بارد- حار) للون الازرق المناقض للون البرتقالي والاحمر الحار 0 ان هذا الانتقال من مساحة لونية الى مساحة اخرى 0 بالحقيقة هو انتقال في تخوم المسافة ، وبمستوى اخر انتقال من فراغ الى فراغ اخر

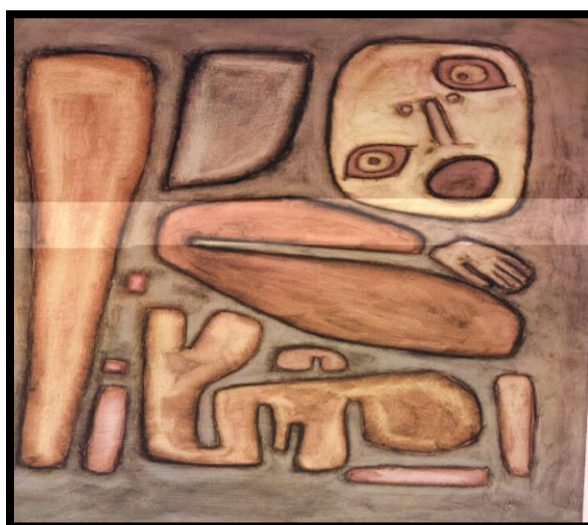
وهو انتقال منظم ودائم بلوغاً نحو الفراغ اللامنهائي 0 أن الجدارة اللونية وتنوع ابعادها التعبيرية والفيزيائية جعلت الخواص الشكلية متقدمة على الصورة اي ان النص هو الامر تركز الاساس في مبرر الانساق 0



(العينة-6)



(شكل- 28)



(الشكل- 29)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
28	الوداع	كرافيجو	165,p.422.
29	تفشي الخوف	بول كليه	164,p.159

العينة (7)

أسم النص : رجل وكيثار.

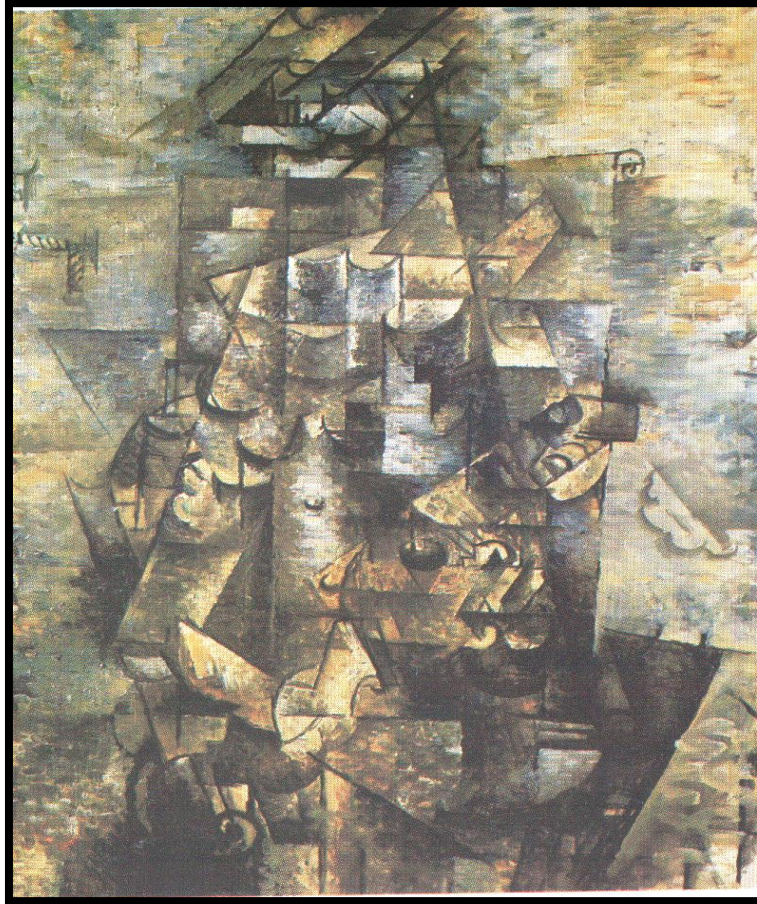
اسم الفنان : جورج براك.

الخامة والمادة : زيت على كنفاس.

القياس : 31 7/8×45 3/4 . سم

سنة الانتاج : 1911 - 1912 .

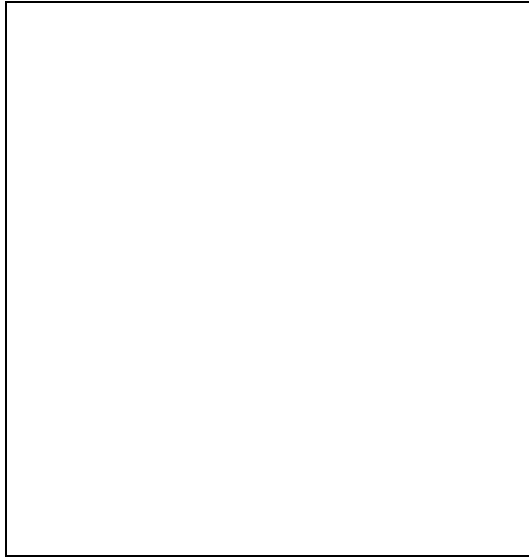
المصدر : 165,p.461.



يؤشر النص رجل مع آلة موسيقية (كيتار) في محاولة لدمج السطح بالعمق وتماهي احدهما مع الآخر 0 اذ تداخلت بنية الشكل مع بعضها ولا يمكن ادراكها بشكل واضح إلا من خلال الحدس الذي يكشف عن تجربة ادراكية متعالية 0 فقد حاول الجمع ما بين الآلة الموسيقية الساكنة وبين الرجل المتحرك كمسوغ لخلق المساحات من اللعب الحر لتشكيلات صورية تجريدية 0 من خلال تفعيل علاقات الانساق من خطوط والوان ومساحات مجردة تحمل عبر دينامية تشكّلها امتزاجها البصري البنائي. فوجد النص هنا يعيد الصياغة التشخيصية بمنطق أداتي اشد هندسية فهو يقترح مكانية (للرجل) من خلال ركيزة الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية وتتألف تجاورياً مع المساحات اللونية في تكوين النسيج الداخلي ونسقه الفاعل في تشييد بنية النص الرسومي ، فبنية النص تجاوز صورة الرجل ايقونياً ، بل اقدم النص هنا على تجاوزه وأختزاله الى منظومة من العلاقات الفراغية لخطوط تتماثل عمودياً وافقياً يشكل العمودي بنية اساسية.

فعلى عاتق النسق الخطي تم تشييد البنية التشخيصية (رجل مع كيتار) لنسيج فسيفسائي للارضية الفارغة من التكوينات الشكلية ، والخط ذات النسق البارز المهيمن النافر شكلاً مدركة بدلالة فنية . فالتحولات المرنة لانساق الخطوط ودورها الحيوي في بنيتها التصارعية لتوكيد الاشكال ومعالجة المساحات التي ادت بالمتلقي الأحساس بالعمق اومحاولت المحاصرة البصرية للمساحات والسيطرة على تنوعها واطفاء بنية زخرفية على الاشكال . وكذلك احدث النص فضاءً من العلاقات المنسجمة او المتضادة في حركة الخطوط وانفتاحها بما يعد نقاط النظر من زوايا متعددة قائمة وفقاً لمنظور ذهني يبدد حسية المكان والزمان 0 اي انه وحد القريب والبعيد في بنية النص بالاشتغال على بنية استبدالية للمنظور التقليدي بمنظور فضائي لامحدد ، محطماً بذلك مفهوم العمق التقليدي لصالح عمق جديد يتفق مع المفاهيم الكلية لالجزئية. فمن خلال هذه التحويلات والمعالجات التي بدت في مطاوعة الخطوط وتكيفها خلقة ايقاعية متناغمة في التأليف وتشاطر الالوان في تحقيق

علاقات بصرية منسجمة ومتباينة بما يشيع فضاء لوني متناغم بشكل كلي 0 كما في
(الشكل التخطيطي للعينه)



أن الهيئة الإنسانية في نص براك قد
تخلت عن كثافتها وثقلها الواقعي لتتحول
لفعل تجزئة والتفكيك الذي حدث بجسد
الشكل الى محض مسطحات تتخذ من
المراكز المتعددة من الشكل وسيلة للهروب
من السطح المحدد بالابعاد الى ما هو خارج
حدود الابعاد . فمن خلال اتجاهات الخطوط

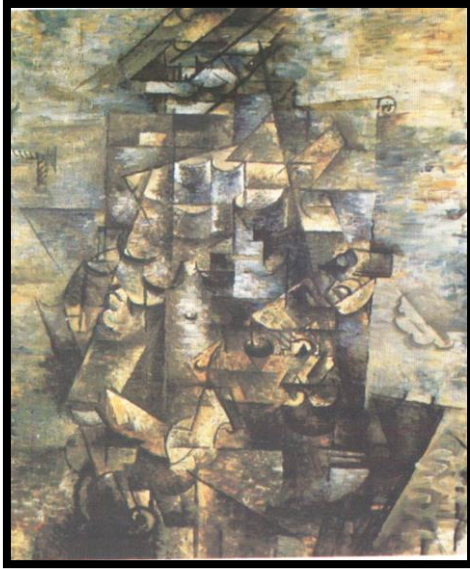
المتقابلة والمتكسرة كذلك من خلال المساحات اللونية المتضادة حرر نقطة النظر
المركزية في بنية النص فالنظر اصبح من خلال الفضاء المنفتح وليس من خلال
الشكل المغلق وهذه من منجزات التكعيبية التحليلية في ايجاد اسلوب جديد في نسق
الفضاء.

فالنسق اللوني المهيمن في النص ينتمي الى منظومة لونية فنجد ان تحليل
اللون الواحد لانجاز تلك التقابلات اللونية والعمل على احادية اللون . فأن اختزال
اللون في النص وعدم ألجأه الى اي استعارات لونية اخرى يؤيد ما جاءت به
الطروحات التكعيبية باعتمادها على بنية الشكل اكثر من اعتمادها على البنية اللونية
، فجاء النسق اللوني في بنية النص ضمن نسق لوني مبسط بعيداً عن المتناقضات
اللونية . هذا المستوى من العلاقات اللونية يحاول بها النص تخصيص الحوارات
اللتابعية ضمن علاقات الخط ، المساحة اللوني ، الفراغ. ولكن غياب الالوان
الاخرى يعني حضورها في المخيلة في ثنائية (حضور - غياب) وبتوافر احدهما
يمكن الغائب الحضور ، وبهذا يمكن ان تنطبق المقولة على ثنائية (الشكل- المعنى)
اي بحضور بنية الشكل يصبح حضور المعنى واقعاً على الرغم من غيابه ، بالقدر
الذي يخلق هذا التصور نوعاً من التناغم وازالة سكونية النص و انتقالاته اللونية من
مساحة الى اخرى في توصيلة بصرية 0 ان الانية التركيبية المتشكلة على سطح

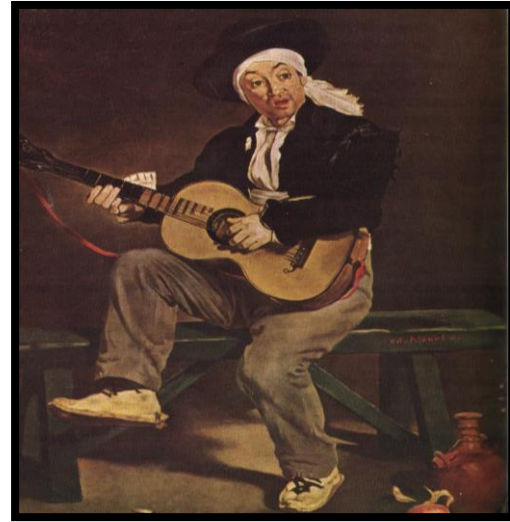
النص الرسومي (الحضور) يمهّد لطبيعة علائقية تتكافل مع ذاتها باطراد شكل نسقي لبناء قواعد التكوينات الكلية القائمة في (آن- الغياب) النسقي ، وهو مايقارب مقولات البنيويين في وصف النص بانه (مفهوم)- فالنص الرسومي في ابتعاده عن الايحات الخارجية – وعدم تجاوره في أليات التشيئ 0 يستلزم تصوراً مفاهيمياً – معرفياً عبر أليات التبادل والمحو والبحث عن النسق(الغائب). فالجيتار في تشظي نسقي يطيح بتشكله الخارجي ، مما يستلزم استجماع مكوناته داخل فضاء النص الرسومي ليكون نسقاً من تخليق ذات البنية دون غيرها من الاحالات 0

ويندرج حضور (الرجل) في آلية التباعد الشكلي ، فالتكوين الدلالي للرجل في عملية الازاحة والمتعارف العيني – ينزاح داخل فضاء البنية الكلية الى وحدات تعبيرية متجاوزة داخل المتشابه النص الرسومي وتظل دلالة الرجل في هيمنتها العمودية في فضاء النص الرسومي وتردها بين المتشابهات والمفارقات هي التمثيل الأوسع للبنية الكلية التي تحدد المعنى النص الرسومي . فعند مقارنة نص (العينة) بـ (الشكل 34-35) نجد أن آلية النسق قد اختلفت من نص الى اخر على الرغم من استخدامه لبنية المشهد الواحد ففي النص (الشكل 34) قد تم استخدام النسق المحاكاتي للواقع وكأنه صورة فوتغرافية. فقد استخدم التدرج اللوني بمستوى (النور- العتمة) وبمستوى القيمة اللونية الذي له دور كبير في ابراز الشكل الحسي من خلال (التجسيم). مستخدماً الى نص (العينة-9) التي اشتغلت على النسق التحليلي لبنية الشكل وكأن الشكل مقسم الى وحدات موشورية تتماهى مع خلفية النص . اي اعتماده على بنية الشكل اكثر من اعتماده على بنية اللون . التي ازاحت ثوابت جمالية ارسنها تقاليد (الإيهامية النهضوية) وتأتي ببنية فنية تخضع من خلالها أشكالها وتكويناتها لبنية مكانية تزامنية- فقد اسهمت بنية النص هنا في بلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري لتفكيك عناصر العالم المرئي- بشكل تحليلي داخل تقاطع الشبكة الفضائية ذات البنية المتناغمة والتي تغطي مساحة النص. وهذا بالتالي سوف يتحول الى نسق اخر كما في (الشكل 35) الذي لم يعتمد على اسلوب معين في تصويره للنص فقد اشتغل على عدة انساق منها النسق (التكعيبي-

السريالي- المحاكاتي- المستقبلي (اي بطريقة التركيب. اي اشتغالة على نسق مابعد الحداثة ، الذي لم يعتمد على اسلوب معين .



(العينة- 9)



(شكل-32)



(شكل- 33)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
32	رجل وكيتار	مانيه	قرص ليزري
33	سمفونية بيكاسو	بن دي وجز	قرص ليزري

العينة (8)

أسم النص : - جيتار.

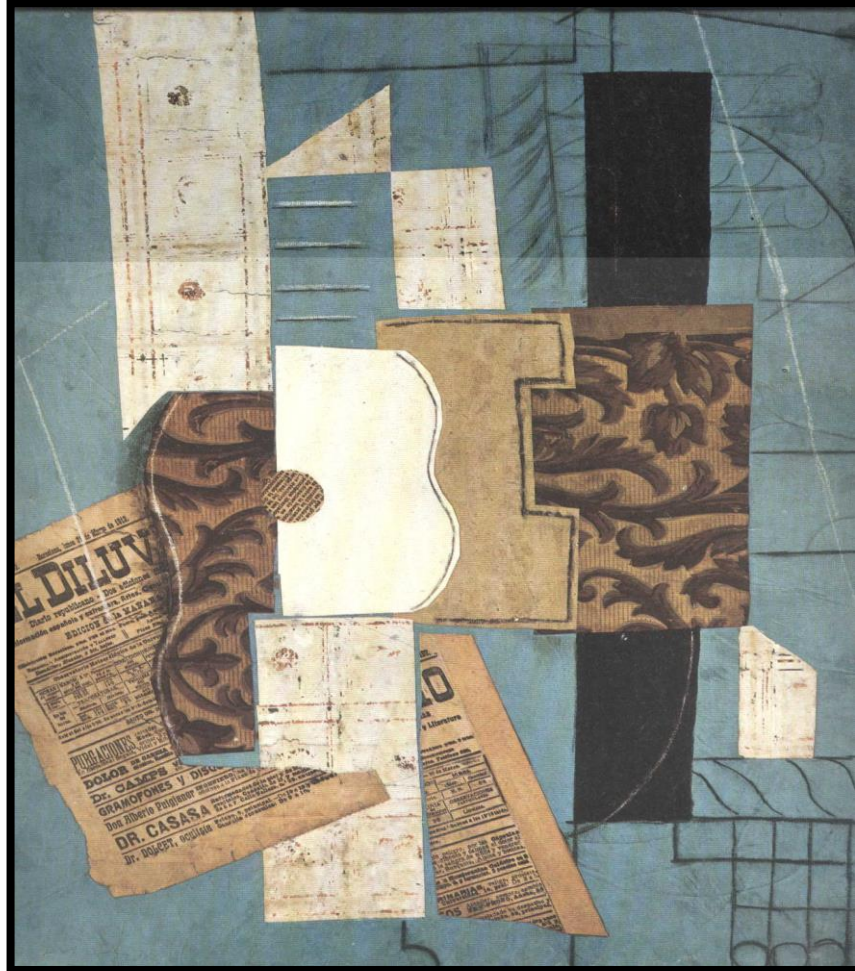
أسم الفنان : - بابلو بيكاسو.

الخامة والمادة : - حبر- فحم- ورق ملون .

القياس : $25 \frac{5}{8} \times 19 \frac{5}{8}$ انج.

سنة الانتاج : 1913.

المصدر : 157,p.238.



يسجل هذا النص تراكمًا شكلياً هندسياً لخليط من الآلات الموسيقية بشكل مجرد في علاقات نسقية متداخلة يلمح منها إلى الموسيقى (كيتار) بأوضاع مختلفة ، يتوسط النص التصويري كيتار ذات نسق شكلي ثنائي مرة يتخذ نصف الكيتار اللون الأبيض ومرة أخرى يتخذ لوناً قهوائياً مزخرفاً ، وهناك أوراق جرائد ملصوقة فوق بنية النص قد تمثل أوراق النوتة الموسيقية أو توحى بها ، فيما أمثالاً فضاء النص بدرجات غامقة من اللون الأزرق 0 مستخدماً تقنية الكولاج 0

نجد أن الخلفية ذات اللون الأزرق تشكل نسقاً مهيماً في بنية الشكل إضافة إلى تصارعية النسق اللوني ما بين الظل والضوء على الآلة الموسيقية إذ يتقدم اللون الأبيض نسقاً وتارة أخرى يبتعد اللون القهوائي 0 وهذه الاختلافية هي مصدر يترشح منه بنية الشكل إذ يمكث النسق الشكلي عبر هذه الثنائية التصارعية التعاقبية التزامنية بل ويمكن اعتماد ثنائية الاستبدال في بنية الخطاب النصي كما في الشكل التخطيطي

(للعينة) 0 فبنية الشكل مفتوحة دون إغلاق مما يتيح عملية الإطاحة بسلطة الدلالة الواحدة فنجد النص يركز على مساحة النص نفسها تشارك فيه كافة العناصر المرئية من لون وشكل في تنسيق مساحتها دون أن يكون عرضاً للإدراك الحسي المباشر 0 هذه التركيبية التي تجتمع فيها العناصر المختلفة هي من أساسيات بنية الخطاب التكعبي . ويؤكد هذا النسق النصي جدل الكليات

والجزئيات ، الثابت ، المتغير ، الذي ينتج نص فني جديد يلتقي مع طروحات كانت في (الجمال الخالص في الشكل الخالص) 0 وهذه الجزئيات تؤكد حضورها من خلال عملها داخل الكلي أو بنية النص ، لتكوين نسقاً شمولياً تلقت في هذه الأشياء الملصوقة بالموجودات الأخرى وتذاب جميعها في فضاء النص كحاضنة بنيوية ذات شمولية متنوعة 0 فالنص قائم على بنية الشكل المجرد وعلاقاته والتتابع الإيقاعي للخطوط وتوازن المساحات وجدلية الشكل مع الفضاء وفق منظور يشكل العلاقات

البنائية المنسجمة والرؤية النسقية التي تتيح فرصة التلاعب بالاشكال وتكوينها مادام الشكل في طور التكويني وبذلك فان الفضاء الشكلي فضاءاً متحركاً يمكن فيه استبدال جهوية الاشكال وفق ثنائية الاعلى والاسفل ، فاستطالت اشكال الالات الموسيقية وتداخلها بطريقة متلاشية لمساحاتها في الفضاء المجاور لها بروابط هندسية مجردة لتؤسس فضاء متحرك من خلال تجزئة وتفكيك العلاقات الميكانيكية المادية من اجل خلق تكوين متماسك مبسط في مساحات ذات علاقات تركيبية 0

وتؤكد بنية النص على نسقية الحجم واستبعاد التنامي الذاتي للأشياء كي لاتعيش حالة انفصال مع الفضاء ، ومن خلال اقضاء العمق وتحجيم وظيفته في التميز بين الاشياء او التلاعب باحجامها ، فصورت الاشكال بعلاقات بنائية مجردة وتأكيدها على طريقة التزامن الذي يزيد من فاعلية السطح وخضوعة لزمن ذهني لا قياسي يتم على اساسه تغير النسق الفضائي 0 فقد شكلت بنية الزمن في هذا النص ، أزمنة متعددة زمن الان وهو زمن النص الخاصة بالعالم المعاش ، والزمن المتتابع الملصق بحركة الاشكال عن المكان والزمان الساكن من اجل زمكانية جديدة مطلقة الامتداد وهو ماشكل بنية مهيمنة في رؤية الفنية الحديثة ، وخاصة عند الرسم التكعبي 0 اي أذ طبق التزامن على تصوير شئ واحد سيشاهد من كافة الجهات 0 فالنص عبر انساقه المتعددة يحاول (الاحاطة بخصوصيته عبر الاشكال المتعددة التي تتحكم بتنظيم المكان 0 وجميع هذه الاشكال تتعلق بذات التحيز المكاني Spatalisation للمدة Iaduree الذي حول التعاقبي الى le Saccessit التزامن (Simalfane) (142ص150-151)0

عند مقارنة العينة بـ (الشكل 32-33) أن بنية النص واحدة قد أشتغلت العينة مع (الشكل 31) على قوة الشكل والزهد في اللون . وتقدير رؤية تصويرية اشمل من رؤية عصر النهضة بأختيار زاوية نظر مفردة ، فتعددة لديهم نقاط النظر للتعبير عن الأشياء . ومثل هذه النصوص تسمح بمشاهدة اشياء عن كل شكل لايمكن مشاهدتها في الأحوال الاعتيادية ، لكن آلية التحول في النسق هو تحول من نسق تكعبي تحليلي يقوم على تجزئة الأشياء الى حد انتهى بتناثرها وتمويهها مع خلفية

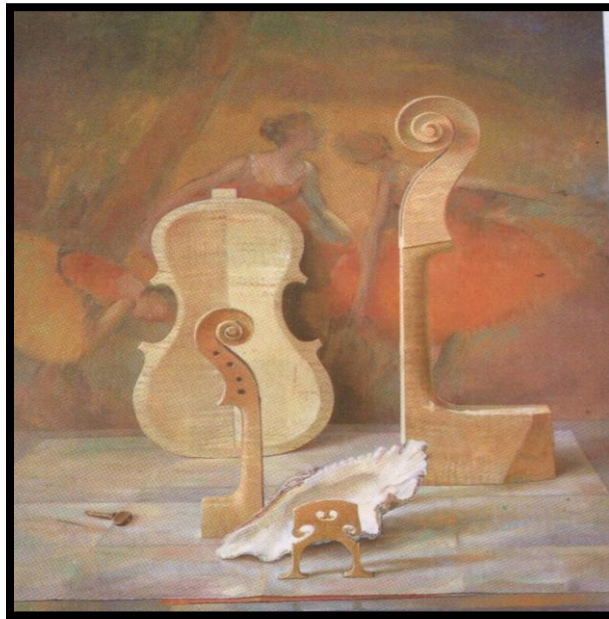
السطح هذا في (الشكل 31) الى تحول في نسق التكميلية التركيبية في آلية اشتغالها على استخدام الملصقات والأشياء الكتابية مدعاة لخلق أيهامات فضائية وملمسية ازيحت خلالها الحقيقة المادية للنص التشكيلي وبأبتعادها عن الملاحظة التحليلية للنموذج المرسوم. هذا التحول في (العينة) سيقود الى اختلاف في آلية في (الشكل 32) على الرغم من استخدام الآلة الموسيقية ذاتها. فهنا تم وضع الشكل بطريقة مقسمة على سطح النص تم تجسيدها في طريقة نحتية كلاسيكية .



(العينة-8)



(شكل-32)



(شكل - 33)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
32	الكمان والأبريق	جورج براك	155,p.468.
33	حياة جامدة	رين بول	قرص ليزري

عينة (9)

أسم النص : تكريم بليريو .

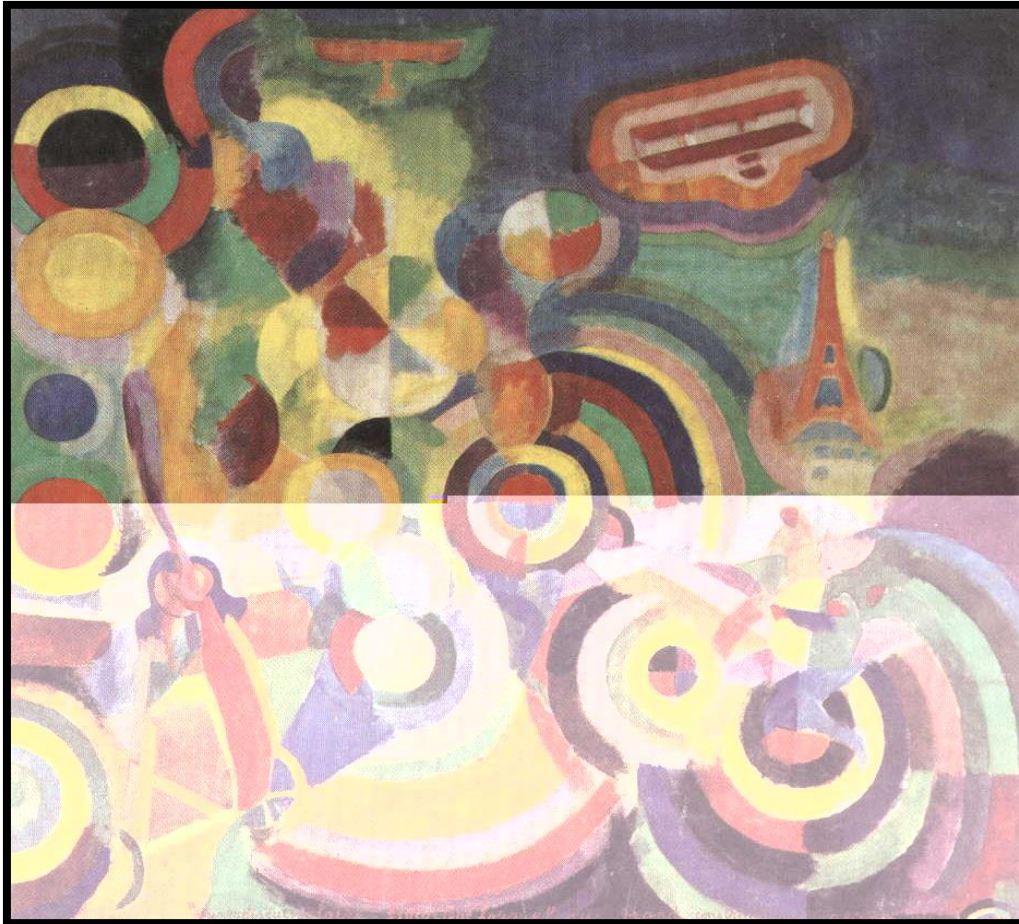
أسم الفنان : روبرت ديلوني .

الخامة والمادة : زيت على كانفاس.

القياس : $98 \frac{3}{8} \times 98 \frac{3}{8}$ سم .

سنة الانتاج : 1914.

المصدر : 165,p.134.



يؤسس لنا هذا النص تكوينات من أشكال هندسية من دوائر واقواس تتجلى عبر نسق لوني ، تحت مستوى النظر كأننا ننظر إليها من الأعلى 0

عد اللون هنا النسق المهيمن في صياغة بنية الشكل والفضاء ، بعد أن فقد هيمنته في التكعيبية، والذي أعيد على أساسه هيكلية النسق الإيقاعي للسطح التصويري تبعاً للإمكانية الحركية المفعلة لتكييف اللون وتنوعه وتناعمة ، فان تنوع وتعددية اللون أدى الى عدم هيمنة نسق لوني بذاته ونتج عن تعددية اللالوان وحشدها الماهوي أنشطار بنية النص الى انساق لونية ذات حراك أفقي وآخر عمودي وفق آلية الصراع والاختلاف داخل الوحدة النصية وأنساقها المتزامنة تياراً وتعبيراً مما جعل الفضاء الرسومي فضاء تشتت من اللالوان ذات الطبيعة الاختلافية والتصارعية وهو ما شمل كذلك الاشكال التي فتحت على أنساقاً هي موضع التكوين فبنية الشكل مفتوحة دون اغلاق مما تتيح أيضاً عملية الإطاحة بالتمركز الشكلي ، فمن خلال نسقية التضاد اللوني والشكلي إعادة سطح النص الى فكرة الامتلاء ، فنسقية الدوامات اللونية فعل من حركة الاشكال التي بتجريدها تحفز النص أن يتجاوز بنية المكان والزمان وفعل التنويعات اللونية التي تتباين علاقتها من موقع لآخر داخل بنية النص 0 مهماً بذلك البعد المسافي بين الاشكال وتوزيعها على المستوى المسطح للنص وهو ما يستدعي ان تدرك في آن واحد ، دفعة واحدة مما يوحي بالحركة الدينامية المفعلة لبنية النص ، وتتيح بنية الشكل الدائري ابعاداً لظهور المتناوب النسقي او تصارعية تارة يتقدم اللون النسقي تزامناً شاقولياً وأخرى يتخذ بنية الشكل ابعاداً تعاقبية يمكن متابعته باليات السرد والملاحظة وهذه الاختلافية هي نقطة ارتكاز البنية الكبرى بالشكل ، أذ يمكث النسق الشكلي عبر هذه الثنائية الضدية التزامنية والتعاقبية بل ويمكن اعتماد ثنائية النسق الاستبدالي في بنية الشكل وبهذا فان الفضاء الشكلي فضاء غير ثابت متحرك اذ يمكن فيه استبدال جهوية الاشكال وفق ثنائية الأعلى والأسفل بدناميكية الحركة وثرأها المتأني من حيوية الضوء لتحويل عناصر النص من صفتها المحددة الى صفتها اللامتعينة أو من صيغتها الجزئية الى صيغتها الكلية نتيجة التغير الشامل الذي يحيل النص الى

مجموعة من العناصر تدرك دفعة واحدة مانحة النص ابعاداً كلية ، إضافة الى ان فضاء النص فضاء حركي له فسحة في الحراك التصاري وبذلك فان لبنية الحركة مميزة خاصة دالة على احتدام شتات الدلالات في حاضنة الشكل وهذا يبرر النشور الشكلي داخل الفضاء 0 كما في الشكل التخطيطي (للعينة).



إذ عد اللون في ذاته العنصر البنائي الأساسي في تكوين الشكل من خلال التركيز على أولوية اللون الصافي (الخالص) في ذاته ، ليؤكد على رؤية جمالية خالصة في الفن التشكيلي مفادها أن اللون وحده هو الشكل والموضوع في آن واحد . يؤشر التكوين العام في هذا النص الفني ، إلى إن المعالجات البنائية التي يفصح عنها الخطاب البصري

، أفرزت جملة من الإجراءات التي يمكن أن تظهر صيغ التكوين للشكل التجريدي الخالص ، فقد عبر النص عن مساحات لونية بهيأة أقواس تتابع وتتباين في مستوى المساحات اللونية ، لتشكل بمجموعها صيغة شكل دائري غير منتظم وبألوان متعددة يقع في منتصف النص ويشغل معظم مساحتها التي تستمد فضاءاتها المسطحة من خلال الامتدادات اللونية اللامنتظمة ، فتشكل فضاءً افتراضياً لا متناهيلاً هو الآخر تكوّن من مساحات الألوان ولكن بدرجات لونية أقل حدة من الشكل الدائري بطريقة من المعالجات ضمنت للسطح التصويري كيانه المتميز كأرضية تقترب أحياناً وتبتعد أحياناً أخرى لتتداخل أو تنفصل عن الأشكال الأكثر حدة في اللون والمساحة.

وعند متابعة تقنية الأداء التي أتبع في بنائية الشكل التجريدي في هذا النص الفني ، نجد أنها ، تقوم على مبدأ كلي وهو عمل تصارع وتآلف بين المتناقضات ، بإظهار انسجامها في وحدة شاملة من العلاقات البنائية التي ظهرت بين مجموع المساحات اللونية المتعددة ، وذلك باستدراج نوع من التآلف بين الأطوال الموجية

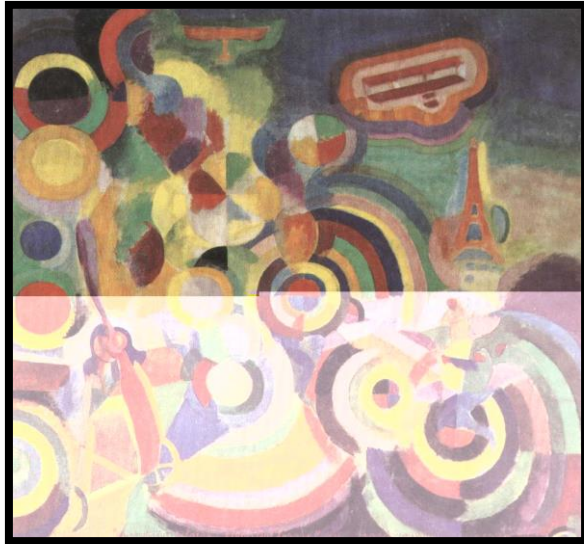
اللونية المتناقضة التي توجد بين سلسلة الألوان الحارة والباردة . ومن خلال إتباع نوع من التقنية اللونية القائمة على إظهار غنائية اللون والتي أدت إلى ظهور الشكل التجريدي بصيغ غير محددة نتيجة حركة لا منتهية تعبر عن سيل متدفق من الألوان المتبادلة الأثر في المكان على المسطح التصويري . وانسجاماً مع هذا النسق البنائي في الشكل الناجم عن إحياءات الحركة اللونية من خلال التبادل المتناغم بين عدد من الأطياف اللونية المختلفة ، فإن أرضية اللوحة استجابت لهذه الدينامية اللونية لتظهر أكثر غنائية بمساحات من اللون مشكّلة نسيجاً فضائياً في هذا النص الرسومي .

وبهذا فإن بنائية الشكل في هذا النص الفني قد تجاوزت الصيغ المكانية للشكل النسبي باتجاه كل ما هو مطلق ، فظهر الشكل في حركة مستمرة من التبدل المكاني ليحقق الاقتراب من فن الموسيقى الخالص . وهكذا أظهر اللون على أنه فضاء رحب لاتساع جميع الإحساسات الوجدانية التي جعلت الشكل يحمل سمات التعبير عن ترميز الوجدان على شكل اهتزازات لونية منفصلة.

أن بنية النص تفصح عن بنائية شكلية تقوم على نفي ما هو شئني وحسي لترفع أنساق العلاقات البنائية إلى ما هو حدسي وفكري . فيظهر الشكل مفارقاً للمظاهر الحسية الجزئية وباحثاً باستمرار عن صيغ الكلي كقيم جمالية مطلقة في الوجود الكوني تعمل على توحيد كل الأشياء الفردية، وبهذا فإن الشكل يقترب من رؤية الفيثاغوريين الصوفية التي تستهدف من خلال الفكر الرياضي المجرد اختراق الطبيعة المادية إلى ما هو منزّه عن الغرضية والجزئية الفردية ، فيتجلى الشكل بإظهار النظام الشمولي الذي تتركب منه حركة الأنساق المطلقة في الوجود المادي وإيقاعات الحياة المستمرة . فقد أظهرت بنائية الشكل فاعليتها من خلال التغييرات الديناميكية التواصلية التي انطوى عليها النسق البنائي الذي استمد طاقته وأبعاده البنائية المجردة من نسقية اللون القائمة بحد ذاتة.

عند مقارنة النص مع (الشكل-30-31) نجد ان بنية النص في (العينة) اشتغلت على فاعلية الانساق اللونية في التأثير على خلق انساق شكلية متراصة فعلت دورها من الحركة اثر تباينات وتضادات اللون، على الرغم من تصويرها لمشهد

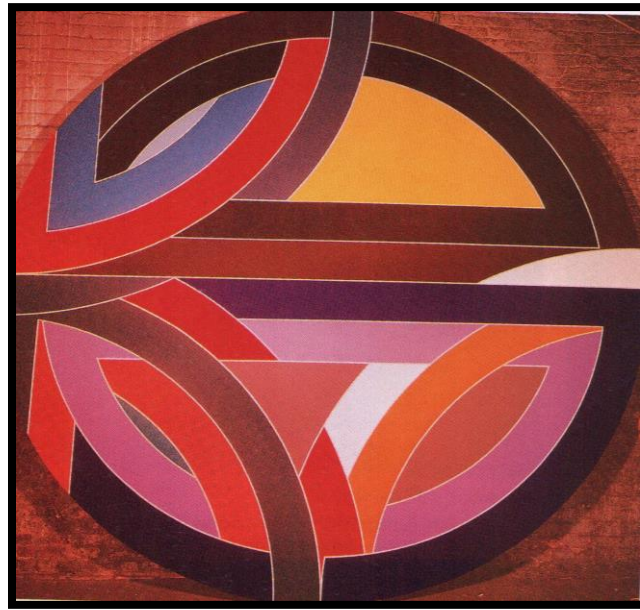
حسي كما في (الشكل-30) الذي اشتغل على نسق محاكاتي واقعي متمثل بدراسة الخط واللون دراسة أكاديمية ، وأشتغالها على المنظور اللوني والبعد اللامتناهي في بنية النص . أما في (الشكل-31) فقد تحول النسق عن (العينة) بأختزال وتبسيط الشكل وأبتعاده عن اي مقارنة بالعالم الحسي ولو بأشارة صغيرة ، فأشتغال النسق اللوني في النص عبر تضادات وأنسجومات لونية واضحة وذات أشكال دائرية تكون أمتداداً لنص العينة وهي ذات نسق تجريدي .



(العينة-9)



(شكل- 30)



(شكل- 31)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
30	منظر طبيعي شامل مع وجهة نظر بلدة او تمارشم	جاكو فان رسدر	165,p.430.
31	اختلاف سنجرلي	فرانك سنيلا	165,p.480.

عينة (10)

أسم النص : الراقص في بيل تيارن .

أسم الفنان : جينو سيفرني.

الخامة والمادة : زيت على كنفاص .

القياس : $24 \times 18 \frac{1}{2}$ انج .

سنة الانتاج : 1912 .

المصدر : 157,p.306.:



يؤسس لنا هذا النص (هيئة انسانية) في حالة رقص مستمر رسمت بتموضعات مختلفة متمركزة في وسط النص وبالوان متعددة ومتنوعة تتوزع على سطح النص ، حيث تتوزع على الفضاء مجموعة من الانساق اللونية لاتعطي فرصة للتركز بذاته مما جعل الفضاء الرسومي فضاء تشتتت من الالوان ذات الطبيعة الاختلافية وتصارية وهذا ما شمل كذلك الاشكال التي فتحت على انساقاً هي في موضع طور التكوين لذلك فان النسق الدلالي لم يؤسس بعد ماهية بذاته بل هي فسيفساء ممتدة ومتشعبة عبر مراحل شبة شكلية اي ان الحاضنة الشكلية لم تتبلور بعد باشكال تقنية محكمة بالبدائل والاقرار 0

ف نجد بنية النص في حركة دورانية نشطة بوضعيات مختلفة لتعزيز البعد الرابع في النص (الحركة) ، وهذه الحركة الأدائية تتطلب فعالية (الرقصة) حاول النص هنا التخلي بشكل جزئي عن البنية التشخيصية التشبيهية بأيقونيتها بتأكيد الشكل المنشورية نسقاً مهيمناً في بنية الشكل التي تؤلف البنية الأساسية الواجب تحققها لتعبير عن دلالات النسق (الحركة والسرعة) ، والتجريد الذي اعتمدته لم يكن كلياً وهذه السمة ايضاً امتازة بها المستقبلية فقد وجدوا في الأشكال الحسية والحركية والتغير والاتمركية والاستمرارية بنية مهيمنه في بنية الشكل . وكأنها مقترحاً واحداً عبر تكرارها وإيقاعيتها المتناوبة، حيث شكلت المنظومة الهندسية وبشكلها الموشوري هيمنة تكوينية في البنية الفضائية والتي غلبت الكتل باقتضاضها على الأحياز ، حتى وكأن اجزاء الشكل متعادلة مع بعضها البعض مخترقة حدود كينونتها ، وهذا الاختزال التكويني والمبني على الغاء قصدي (فنياً) للفراغ والاحياز يسهم تكوينياً في خلق فضاء منشوري ، وبذلك تصبح لدينا البنية العميقة مقترح الرقصة جمالياً بنية مليء وقد عمدتها تمظهيراً البنية الفضائية حيث هيمنت الكتلة والشكل مستخدماً تقنية التقطيع والتجزئة من مساحات اللونية حيث تصارع الكتل اللونية المتداخلة قد انشأة حدة في الزوايا والمثلثات ، لكن ماخفف من حدتها هارمونية اللون الذي وحد بين تلك الكتل .

وتتخذ بنية النص شكلاً دائرياً هو حاصل ألتفاف الاشياء والدلالات والانساق مع بعضها البعض فبنية الشكل مفتوحة دون اغلاق مما يتيح عملية الاطاحة بالتمركز الشكلي وأتاحة فسحة فضائية للاشكال بكافة حضورها الكمي والنوعي بالحضور والتصويت داخل البنية بشكل عمومي وتتيح البنية الدائرية للنص ابعاداً لظهور التناوب النسقي او تصارعيته فتارة يتقدم اللون بنسقاً تزامني شاقولي وتارة اخرى يتخذ بنية الشكل ابعاداً تعاقبية تكمن متابعته باليات السرد والملاحظة والعلية او السببية وهذه الاختلافية هي مصدر يترشح منه البنية الكبرى بالشكل، اذ يمكن النسق الشكلي عبر هذه الثنائية الضدية التعاقبية والتزامنية بل ويمكن اعتماد ثنائية الاستبدالي والاقرار في تحديد طبيعة البنية الشكلية . كما في الشكل التخطيطي (العينة).

فالأشكال دون ثبات متعالية اذ يمكن ان
تحل بعض الانساق او الاشكال او الدلالات
محل الاخرى مادام الشكل في طوره نحو
التحول والصراع وبذلك فان الفضاء الشكلي
هو فضاءً مفصلي متحرك اذ يمكن فيه استبدال
جهوية الاشكال وفق ثنائية الاعلى والاسفل
وهو ماتصرح به حركة الاشكال بذاتها فالبناء

الشكلي دون تبئير يمكن ان يستجمع مجمل الدلالات في دلالة واحدة بل هو فضاء حركي له فسحة في الحراك التصارعي وبذلك فأن للبنية الحركية في هذا الشكل ميزة خاصة دالة على احتدام شتات الدلالات في حاضنة الشكل وهذا ما يبرر هذا الشعور الشكلي داخل الفضاء 0

عند مقارنة (العينة) بالأشكال (34- 35) فنجد الشكل الإنساني لم يكتسب قيمته الفنية ضمن حدوده التقليدية كما في (الشكل- 34) بل اصبح الفضاء الذي يخترق الجسد الصلب لبنية الشكل ، قابلية تحويل الثابت الى متغير والحسي الى مسطحات هاربة من مركز مغلق الى ما هو فضاء مشتت لا نهائي. ومن خلال هذا التحول في

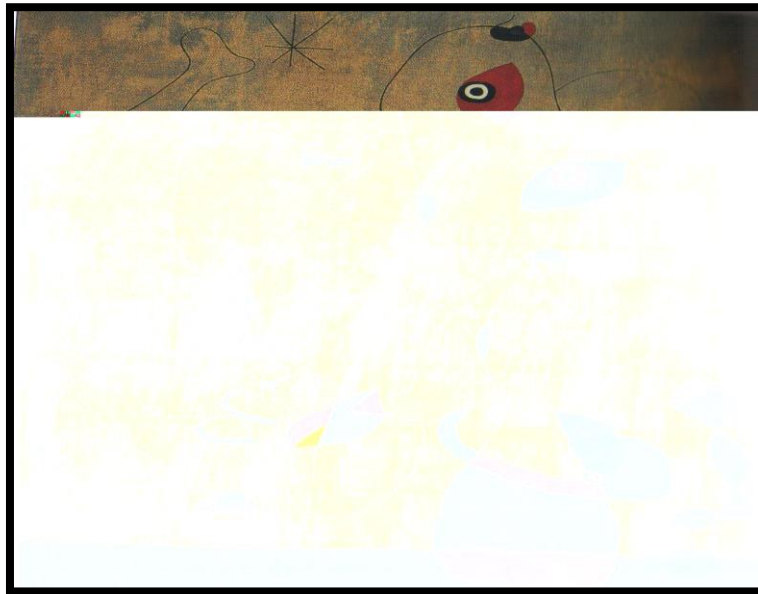
النية النسق لبنية الشكل وعلاقتها بالفضاء يصبح موديل العينة يمثل واقعاً جديداً في بنية الرؤية الفنية ، حيث بنية النسق المستقبلي بايديولوجية الدينامية التي تجعل من السرعة بنية مهيمنه في بنية الشكل. وبفعل التغيرات التي تحصل فيما بعد بالنية النسق نجد في (الشكل- 35) ان البنية قد اختلفت من بنية ذات نسق حركي الى نسق تجريدي . تنصرف قوة التشخيص مع قوة الخطوط وتأكيد اولوية الشكل وقدرته على حمل مضامينه بذاته من خلال ، مستفيداً من طاقة الخط المنحني وقدرته على التكيف المرن لخلق الأشكال اكثر تجريدية وتبسيط من ذي قبل.



(العينة-10)



(شكل- 34)



(شكل-35)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
34	رقصة الزفاف	بيتر بروجر	165,p147.
35	الراقص الاسباني	اخوان ميرو	155,p.491.

العينة (11)

أسم النص : امرأة تنزل السلم .

اسم الفنان : مارسيل دوشامب .

الخامة والمادة : زيت على كنفاص .

القياس : 1,27×0,89 م .

سنة الانتاج : 1912 .

المصدر : 155,p.457.

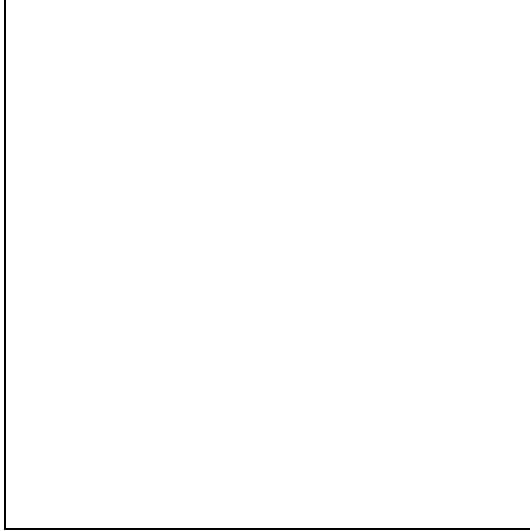


يؤشر هذا النص امرأة تنزل السلم بتموضعات متعددة رسمت بأشكال هندسية مختلفة متجهة بحركة مستمرة نحو الاسفل 0

أن النسق المهيمن في هذا النص هو الحركة الادائية التي تمثلت من خلال الجسم المتكرر اكثر من مرة بارجل متعددة ورؤس متعددة ، والتي تشاكلت مع الابنية المجاورة والتكوينات الاخرى المتمثلة (بالسلم) وكأنها مقترحاً واحداً عبر تكرارها وايقاعاتها المتناوبة حيث شكلت المنظومة الهندسية بتكويناتها المختلفة نسقاً مهيماً في البنية الفضائية ، والتي غلبت الكتل باكتضاضها على احياز النص ، حتى وكأن الاشكال في حركة تصاعدية صراعية مع بعضها البعض لاسيما ان التقطيع والتجزئة بالمساحات الشكلية واللونية قد خلقت نوعاً من التوازن العام لسطح النص تحفل الانساق اللونية هنا بتناقضاتها تارة ، وتدرجاتها تارة اخرى من خلال تنوع القيم اللونية(الضوء- العتمة) لتشكل سمفونية ايقاعية بايقاعاتها الحرة وموازنتها الحرة 0 وان النص الفني منظومة من العلاقات الشكلية في مساحاتها الهندسية العمودية والافقية والدائرية والخطوط بتناقضها مع هذه المساحات لتمنح صورة كلية واصفة للاشكال المرسومة (الهيئة البشرية) وعناصر المكان الاخرى (السلم) ، والتراكيب والتباين والتدرج في الحجم والشفافية احياناً واستثمار المنظور اللوني، خلق نوعاً من الايحاء بالعمق وهذه الالية المشفرة لحساب الايحاء بالبعد او نمط التمثيل الفراغي (المكاني) قد تمت معالجتها ضمن اسلوبية تفكيك وتجزئة النسج الشكلي وتحليلة الى مساحات متجاورة وفق نسق لوني موحد بعلاقات هرمونية0

ان الاتجاه يشكل عنصراً مكانياً في التكوين الفني ، وقد استثمارها النص بارتكازه على الطاقة الدينامية للخطوط المنحنية بالرغم من تلونها 0 فالمعنى الكامن في النص ، يعد الموجودات السلم، الارجل000 مسوغات مكانية لاتشير الى حقيقتها الواقعية ، بل يفترض مكانية مجردة على اساسها رتبت الانساق الفنية المفعلة بالحركة واللون والخط والمعاشة في فضاء لايكاد يكشف عن نفسه .

مما جعل النسق الخطي الرسموي سائداً او مهيماً 0 وهذه المعالجة النسقية الخطية تترث الاحساس الزمكاني للنص 0 بفعل نزول السلم التي كونت حركة متناغمة لحركات (الارجل) المتجهة نحو الاسفل مع حركة السلم والمتعاكسة مع اتجاه طيات الثوب فهذا التناقض في اتجاه الخطوط على مستوى التكويني هي مصدر يترشح منه البنية الكلية للنص كما في الشكل التخطيطي (للعينة)0

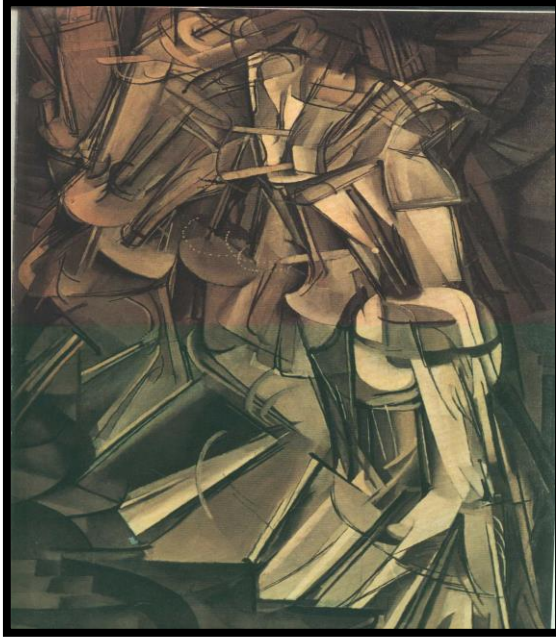


فالنسق الشكلي دون ثبات يمكن ان يحل بعض الاشكال او الانساق محل الاخرى، الشكل في طورة نحو الحركة وتصارعيتها 0 وعلى وفق تشققات وانفصال الانساق عن بعضها البعض اقضاء كل نسق داخلي بماهيته فأن البنية الكلية تسوغ في النهاية على جملة علاقات ذاتية تتراسل – تتقاطع بها الانساق مع بعضها البعض لخلق البنية التشميلية

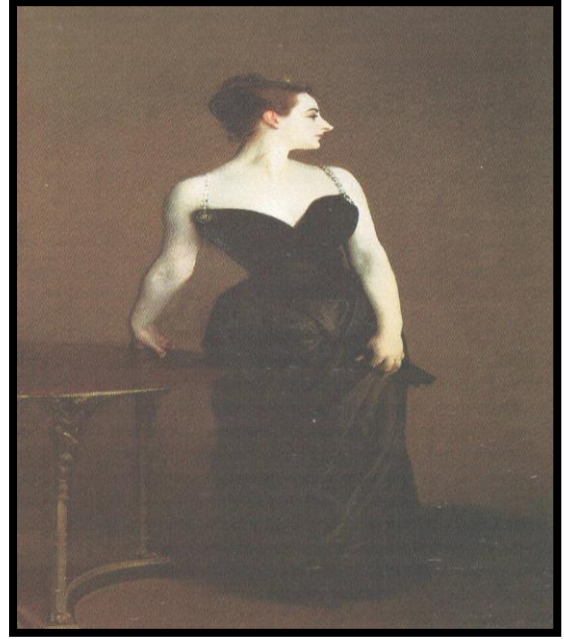
المعطاه واذا ما بدت هيمنة النسق التعاقبي في تراتب شرائح الدلالة الملبسية للمرأة ، فأن جمع تلك الشرائح في لحظة بذاتها كفل للبنية نظامها الذاتي ، وبذلك تسوغ الانساق اليات الغياب والحضور النسقي في النص الرسموي موضع البحث ، فالتعاقب (حاضر) في هيمنته على انساق النص بيد ان الغياب هو من معطيات النسق التزامني الذي يتكفل لخلق علاقات تصويرية محضة عبر جمع شتات الانساق – شرائح الملبسية ، وطبيعة حركة النزول فالمعنى في مراحلها النهائية ناتج عن طريقة تشكيلات وتنسيق وعلائق تلك الشرائح داخل الفضاء الرسموي المؤشر لطبيعة النسق الشامل والكلي 0

وجاء النسق الحركي في النص الرسموي ذات استجابة لمقولات البنيويين بأن البنية في ماهيتها العامة هي فعل اجرائي – تصارعي تحتمه طبيعة وماهية كل نسق 0 لخلق (الآن) موضع التزامن0

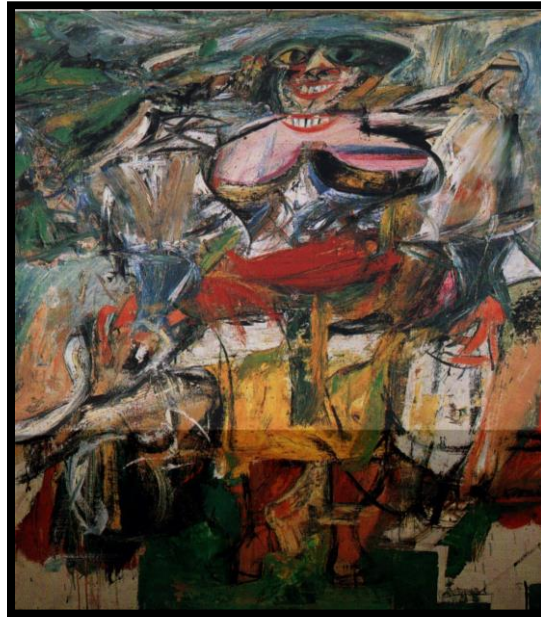
نستنتج أن النص الحالي (العينة) شهد تحولاً في بنائه النسقي وأن كان على قرب من بنية النص التكعيبي المستقبلي ألا أنه لم يفقد من خصوصيته في تفعيل بنية الحركة وأختيار انساقه اللونية فجاء التركيز على الشكل كحقيقة بنائية وخلق فضاء تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الايغال بتفاصيله المادية او تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الاخرى . مقارنة بـ (الشكل-36) الذي اعتمد على تفعيل دور اللون بتضاداته الحادة ما بين اللون الابيض والاسود لتجسيم الشكل الإنساني بشكل اكثر واقعية، هذا الامر يوحي بتحكم المفهوم التشكيلي بالصورة الكلاسيكية. و (الشكل- 37) الذي اعتمد اكثر حداثية من خلال اعتماده على قوة التلاعب اللوني بعلاقات هارمونية .



(العينة-11)



(شكل- 36)



(شكل- 37)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
36	سيدة X	جون سرجنت	165,p457.
37	امراة ودراجة	ويليم دي كونك	155,p.476.

عينة (12)

أسم النص : ارتجالات .

أسم الفنان : كاندنسكي.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس.

القياس : 30 × 39 انج.

سنة الانتاج : 1913 .

المصدر : 157,p.285.



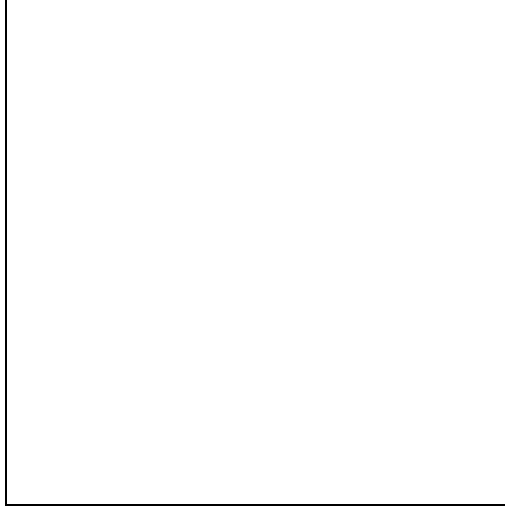
يعبر هذا النص عن دلالات طفولية التشكل في ألوانها وخطوطها العفوية ذات أنساق شكلت ببساطة وحملت بالرموز تتفاوت في اتساعها وكثافتها موزعة على نحو تلقائي منفعل كتعبير تجريدي عن ضرورة داخلية⁰

أن البنية العامة للنص تشير الى بنية تجريدية ثنائية الأبعاد سادت خلفيتها الارضية الصفراء والبيضاء التي تراكت عليها الالوان بهيمنة لونية متنوعة في قيمها وحاضنة الانساق الشكلية الحاملة لكوامنها اللامرئية لما هو شمولي وكلي⁰ فنسقية الالوان رغم اشارية بعضها نجدها منفلته من أي ايقاع ايقوني معين لان البنية التجريدية تتطلب ذلك , ويبقى النسق اللوني يتكرر في النص نفسه في جميع الاتجاهات بأنظام حركته تارة وتارة اخرى بتغاير بسيط مكوناً حركة ذهنية كلية تربط اجزاء النص باختلاف انساقها .

يصور هذا النص أشكال تجريدية حرة في تشكلها ، تكونت نتيجة لحركات عفوية ومرجلة في الخط واللون ، حيث استخدمت أنواع من الخطوط المتعرجة والمتحررة في حركتها ومساراتها التي امتدت على المسطح التصويري ، وفي ذات السياق استخدمت مساحات من الألوان المتباينة والمتضادة . وزع نص (كاندنسكي) هذه العناصر البنائية على سطح النص بشكل كامل وعلى نحو تلقائي وعفوي ، معتمداً بنفي التشابه الشكلي للأشياء الواقعية ومستهدفاً في تكويناته هذه على ما تظهره من علاقات بنائية كلية .

أن الالمام بمكونات الموضوع وتأکید فكرة الكوني سيطلق النص عبر اشكاله في فسحة لونية مرنة من العلاقات المتكافئه والمنسجمة بفعالية تلقائية ، اي ان استغلال الانساق اللونية للنص ، يتم عبر اندماج العناصر التصويرية وهذا لا يتم الا عبر الية رابطة لانساق النص⁰ ومثل هذا التوليف بين الانساق اللونية والشكلية والجمع بينهما سيزيد من قوة الحدث في النص على الرغم من تعددية التمرکز اللوني⁰ فالنص باختلاف انساقه التصارية بين اللون والشكل توحى بحركة دائرية وداخلية، وتوزعت الاشكال القوية والانساق اللونية المعتمدة الى الخارج مما يؤدي

الى تشتت التمرکز كما نجد ان هذا التلاعب ما بين الانساق (اللونية – الخطية)
والايقاعات القصيرة توحى بايقاعية نسقية



على سطح النص، وأن طبيعة النسق الحركي
قد تمثل بالخطوط ذات الاداء السريع منتقلاً
الى بنية الحركة من خلال الاشكال والخطوط
المنحنية ودورانها حول ذاتها 0 كما في الشكل
التخطيطي (للعينة) ان حركة توزيع النسق
اللونى وتنويع هذه الحركات في خلق بنية
تصارعية مختلفة أدت الى خلق دلالة

سمفونية كونية في الالوان والاشكال ، وللنسق اللونى عبر تقنية النشار أو التبعيع
كان لها دور في تفعيل النص الرسمى لدى (كاندنسكي) الى درجات التفاعل
والحراك ، في الالوان في حضورها داخل النص في نشار مفتوح على جملة جهات
النص دون أستثناء مما شكل بعداً تصارعياً في محاولة الجذب والتقارب بين بقع
الالوان لتشكيل النسق اللونى الاكبر ، فالوحدات اللونية الكبرى في تقاطع والوحدات
الصغرى داخل النسق النصى الرسمى 0

في هذا النص اختفت السياقات البنائية والمعالجات التشيدية ذات المنحى
الواقعي التي تحاكي من خلال الشكل الفنى عالم الأشياء ، فالفضاء التقليدي المتناهي
بات فضاءً مطلقاً لا متناهيأ وأخذ الخط يتحرك على المسطح التصويرى بحركة
متحررة من قيود البنى التي تستهدف التشخيص الواقعي ، فيظهر الخط طبيعته
الخالصة عندما يتحرر من تلك القيود ، وكذلك جاء اللون هو الآخر متحرراً عن
الخالص من خلال تحرره من قيود المحاكاتية التشخيصية ، فاستخدم لإنشاء إيقاعات
بصرية تغطي مساحات النص تبعاً لتبايناته وتدرجاته واختلاف أطواله الموجية.
وتبعاً لذلك ظهرت الأشكال التجريدية متداخلة مع بعضها البعض ومنفتحة من دون
انغلاق يحدد صيغتها البنائية بما يكشف عن هذه الأشكال بأنها لا تزال تعيش حالة

من الديناميكية من خلال توالدها وتناسلها مع بعضها البعض نتيجة الانشطارات التي تحصل فيها.

إن بنية الشكل في هذا النص تتجسد من خلال آلية النسق البنائي الذي اتبع مساراً تلقائياً وعفوياً مرتجلاً في اللون والخط ، حيث أظهرت هذه العناصر مرونة في تشكيلاتها المجردة، لتكون منظومة بنائية بالاعتماد على الأوضاع الحرة التي يظهرها الخط واللون ، والتي من خلالها أوجد علاقات ترابطية بنائية اعتمدت على القيم البصرية البنائية ، التي تظهرها هذه العناصر في تباينات الألوان ، وتضاداتها ، وحركات الخطوط وانحناءاتها ، فاتخذت الألوان مساحات شكلية مسطحة لا منتظمة ولكنها كشفت عن نوع من التآلفات التي كونت نسقاً بنائياً أظهر نظامه البنائي في الاتساق والتناغم بين متضادات الخط واللون والمساحة والملمس ، فهذه العلاقات كونت إيقاعاً ديناميكياً يحاكي إيقاعية موسيقية حرة ، ويمكن أن نتوصل إلى هذه العلاقات النسقية عل ضوء ما يظهر من الانحناءات المرنة للخط والتي أحدثت لها صيغ مشابهة توزعت عل سطح النص، لتشكل صدى إيقاعي لهذه الصيغة الشكلية الخالصة ، وفي ذات السياق الإيقاعي نجد إن اللون يتواصل مع الخط لتشيد هذه المنظومة الكلية بإظهار درجاته اللونية التي أحدثت تفاعلاً مع الخط بتوزيعات تستجيب لنفس الحركة التلقائية لتظهر إيقاعات بصرية نتيجةً للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس ، إذ شكلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التقنية التي تعود إلى ارثه الأسلوبية وتجذره بتيار التعبيرية والوحوشية بما يعزز مدركاته الشكلية الخالصة بقيم اللون المختلفة .

إن المنظومة البنائية النسقية التي تكونت بين هذه الأجزاء أظهرت ارتباطات وعلاقات متبادلة ومتماسكة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى والتي حددت بذلك الخصائص والسمات البنائية التي تنهض عليها بنائية الشكل الفني وفقاً لقوانين عاملة تتصف بأنها تواصلية وظيفية بين الأجزاء والكل حيث يمكن أن تكشف عن المبدأ البنائي الكلي (الجشطالت)، والتي أخضعت هذه الأجزاء (العناصر) للصيغة الكلية البنائية وأظهرت تماسكها الوظيفي عبر رؤية شمولية

ذات سمات روحية قادرة على استخلاص الجمال المثالي من خلال تعزيز العلاقات الخالصة بين العناصر ابتغاءاً في الوصول إلى نوع من التناغم بين انفعالاته الداخلية وحركة هذه العناصر بما يجعلها تقترب من الإيقاعات الموسيقية التي توحى بالتعبير عن الضرورة الداخلية .

عند مقارنة (العينة) بـ (الشكل 32-33) نجد النص يمثل خطاباً بصرياً ينهض على القيم الشكلية الخالصة التي يظهرها اللون والخط عند تحررها من القيود الموضوعية في البنية ، وبغية إيصال بنية الشكل إلى معالجة تشيدية برؤية فنية لا موضوعية تبحث في العلاقات الشكلية التي تتكون تبعاً لأنساق بنائية مجردة ترحل هذه العناصر من سياقاتها المتجسدة في الظاهرة المرئية وتحيلها إلى محض علاقات شكلية قائمة بذاتها. ففي (الشكل 32) على الرغم اعتماده على علاقات لونية ذات نسق انطباعي ألا انه يمت بشكل جزئي الى العالم ، من خلال تمثيله لمشهد طبيعي . أما النسق (الشكل 33) قد تحول في آلية النسق من محض علاقات لونية وخطية كما في (العينة) الى ألوان قد سكبت بشكل مباشر من فوق سطح النص لتمثل نسق حركي لوني .



(العينة- 12)



(شكل - 32)



(شكل - 33)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
32	زنايق الماء	كلود مونيه	155,p431.
33	الضوء الأبيض	جاكسون	155,p.508.

عينة (13)

أسم النص : الرصيف والمحيط.

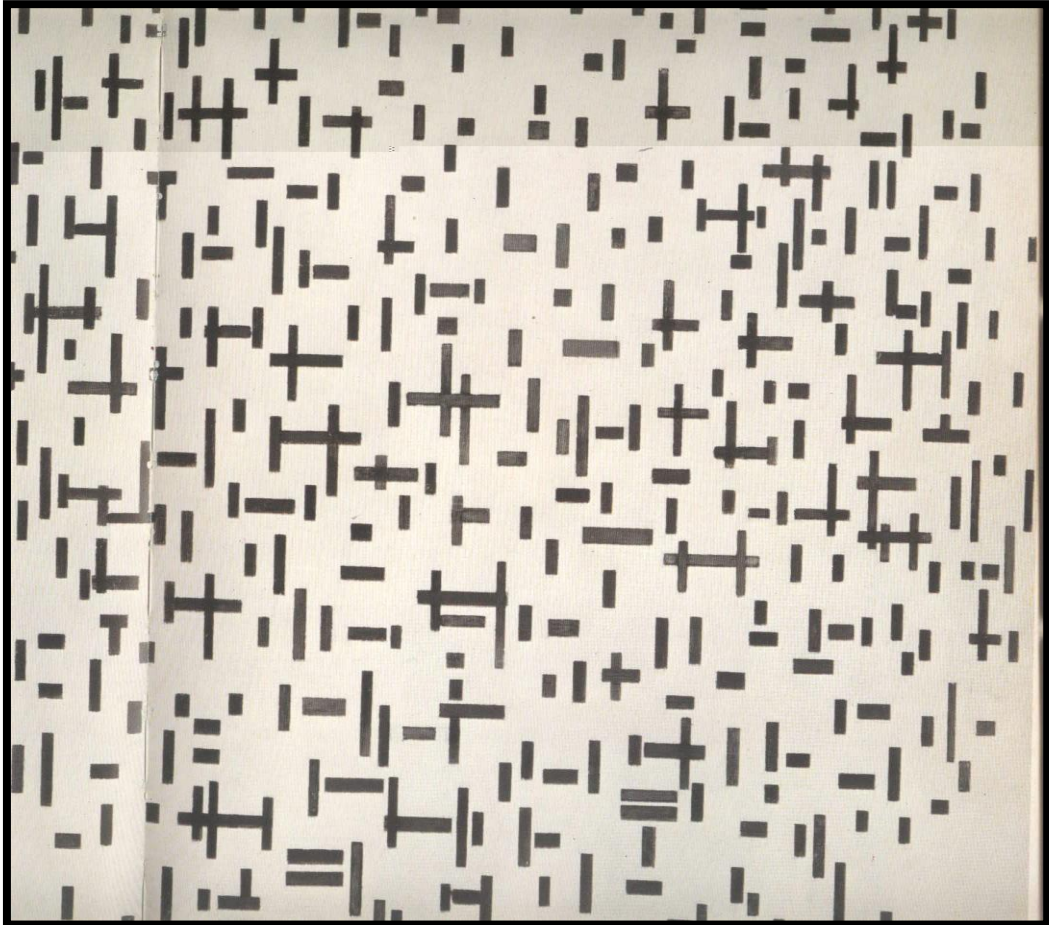
أسم الفنان : بيت موندريان.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس.

القياس : 108×85 سم.

سنة الانتاج : 1915.

المصدر : 157,p.216.



يمثل النص مساحات صغيرة ذات أشكال هندسية (مستطيلة – مربعة) ذات لون أسود سابعة في خلفية بيضاء اللون حيث تم تبسيط الشكل الى وحدة صغيرة معبراً عن أمكانية تأملية وعن مفهوم خاص بالكون المحيط ، فالنص ذات سطح نسقي واحد يكاد يكون هيكلية النص 0 أضافة الى هذا التناقض اللوني في نسق النص، فنجد أختزال الاشكال الى أقصاها واستبعاد كل مايحيط بها ، سعياً الى دلالة جمالية مطلقة للشكل المجرد التي يحملها النسق اللوني ذات التباين مابين (الأسود- الأبيض) أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية 0 بما يعكس طاقتها التصارعية وانتاج صوت درامي في هذا التقاطع النسقي ، فالنص يحمل نسق لوني مهيم وهو اللون الاسود سابحاً فوق أرضية بيضاء لاتعطي فرصة للتركز مما جعل النسق الفضائي أكثر تشتتية ، فالانساق اللونية المتباينة يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي وتقليل ملامح الطبيعية فيها مما يجعل النص وسيلة مدركة كبنية الرياضيات ، فقد عاد النص الى بنيته الاولى كما هو الالوان (الاسود – الابيض) أو الاشكال الهندسية الناتجة من التقاطع الحاد فيما بينها ،بما يوحي بمزيد من التقشف للوصول الى تلك الدلالات الذهنية العميقة والعمل على السمو بالاشكال الخالصة بعيداً عن نسقية الزمان والمكان والملبس الحسي الموضوعي 0

يمثل هذاالنص شبكة من الأشكال التجريدية المؤلفة من وحدات هندسية صغيرة تعتمد شكل المربع وأنماطه ، وبألوان رئيسة(الابيض - الاسود) . تتخلل هذه الشبكة أشكال هندسية بمساحات أكبر نسبياً . تكونت هذه الأشكال التجريدية الهندسية، نتيجة لتتابع التقاطعات الخطية العمودية والأفقية ، وقد أخذت بنية نسقية ذات مستويات من الخطوط الأفقية والعمودية المتعددة ، فأصبح التكوين يشبه خريطة هندسية معمارية ، وعلى النحو الذي أصبحت فيه هذه الأشكال بصيغ مسطحة تغطي النص بكاملها التي أقصيت عنها فضاءات المنظور التقليدي ، فأصبح فضاءها هو الآخر مسطحاً (لا بعيداً) وبلون أبيض ليبلغ مرحلة اللاتناهي .

في مثل هذه الأحوال تذكر المعالجات البنائية بتطبيقات قوانين (الجشطالت) في إدراك الشكل ، فالأشكال المجردة الملونة تشير إلى الأتساق الموجب في بنية اللوحة ، أما الأرضية البيضاء ، فتشير إلى الأتساق السالب .

وعلى وفق بنية الشكل المجرد في هذا النص والتي توصل إليها خلال بحثه عن الجوهرية والنقي الخالص ، إذ وجده في الشكل المجرد الهندسي عندما انتهج التجريد الرياضي الصارم في بنائية الشكل الفني باعتداده الخط المستقيم لما يمثله من حالة نقاء خالصة في استقامته المطلقة ، واستنفار الجمال الخالص الكامن فيه إذ أنه جمال في ذاته ولذاته ، الذي يمكن أن يوظف كمطلق ومبدأ بنائي تسير وفقه بنائية الشكل من خلال تعارضاته وما ينتج عنها ، فقد عوّّل النص في معالجاته البنائية للشكل تماماً على الخطوط المستقيمة المتقاطعة عمودياً وأفقياً ، لتتولد بالضرورة الزوايا القائمة ، والملاحظ هنا ، إن هذه الخطوط باتجاهيها وفق هذه الصيغة المجردة ، هي تلخيص عن جميع أنواع الخطوط وعن اتجاهاتها المختلفة كحالات فردية متعددة للخط ، بل وحتى الخطوط المستقيمة ذات الاتجاهات الأخرى ، ليلخصها بحالة واحدة كلية هي الخط المستقيم العمودي المتقاطع مع الخط المستقيم الأفقي كحالة متعارضة له، فضلاً عما تمنحه هذه الخطوط من انطباع الاستقامة في التدفق وديمومة الحركة على نحو ثابت ومستمر ، لتتسق مع جوهر حركة كونية شاملة . وهذا ما يفسر استبعاد نص (موندريان) استخدام الخطوط المائلة والمنحنية التي يتم اللجوء إليها في تحديد الأشكال المكانية الجزئية المحددة ذات الطابع الفردي ، والحركة المنظورية المقيدة . ومن المفيد هنا أيضاً القول بأن هذه الصيغة في التشبيد، عولت كثيراً على الفعل البصري لطاقت الخط المستقيم في تركيبته المتعامدة ، ليصبح جزءاً من القوانين الكونية في تبنيه لقوانين التعارض والتنافر والانتلاف .

أما نسق اللون فقد أتى استكمالاً لهذه الرؤية الفنية التجريدية الخالصة ذات الطابع الكلي الشمولي ، فقد اقتصر نص (موندريان) على الألوان الرئيسة الأساسية ، إذ إن هذه الألوان لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى ، فهي تمثل معطى أولي عام وكلي لجميع الألوان الفردية التي يمكن اشتقاقها منها ، وهي تمتلك جمال نقي خالص

في طبيعتها ، وبطبيعة الحال ، فإن هذه الألوان تأتي هنا لتلخص جميع الألوان الأخرى ، التي تظهر كظواهر فردية جزئية في العالم المرئي المتغير ، من خلال الأشكال المتجسدة في الأشياء ، وبهذا فقد.

شيد بنيه النص بآلية هندسية وفق منطق عقلي رياضي ، بتأليف ذو مسحة هارمونية موسيقية ، فقد ابتعد عن البناء الهندسي العلمي البحث وظيفي ، وجاهد أن لا يكون بناءه زخرفياً محض ، من خلال ابتعاده عن رتابة التكرار وإيقاعاته الثابتة ، بل حقق انتقالات وتآلفات خطية ولونية يمكن أن توصف بفرادتها المبتكرة ، وتشكل مقترباً من نظام البناء في الموسيقى الخالصة ، فمن خلال الانتقالات بين التركيبات الرئيسة والأفقية الهارمونية للون والشكل أو الخطوط المتقابلة ، فمن شأن هذا أن يخلق وحدة بنائية شكلية ناتجة عن التوافق والتعارض والتنافر على السواء ، وتبعاً لهذا المبدأ البنائي ، فإن الموسيقى تنطوي على مثل هذه السياقات البنائية في التعارض والانسجام بين النغمات المتنافرة ، ويمكن التوصل إلى هذه الحقائق الجمالية الخالصة من خلال تفحص المبادئ والمعالجات البنائية أثناء عمليات التشكل، أما نسق اللون الذي اقتصر على لونين أساسيين، فإلى جانب تحقيق الشعور بالبنية التجريدية في الشكل من خلال عنصر الخط ، فقد أعطى اللون مساحات مسطحة ، بانسجام المساحة الواحدة في الشكل الواحد ، فضلاً عن إعطائه شعور بالبنية التجريدية في الشكل من جراء تجاوز تعددية الألوان وفرديتها في عالم المحسوسات المرئي (المتشبيء) ، من جانب آخر فقد ساهم اللون في تفعيل ودفع دينامية الشكل من خلال اختلاف الأطوال الموجية ، مما دفع ببعض الأشكال الهندسية نحو الأمام وارتداد البعض الآخر نحو الخلف .

ومن خلال ما أفرزته الأنظمة العلاقاتية لبنية الشكل هذا ، من أنظمة نسقية تظهر الشكل بطابع الكلية المميز له ، والذي جاء من خلال تعامدات متعارضة وزوايا متضادة تأتلف بحكم قانون النسقية . فقد احتل مبدأ التضاد بين المحاور المتعارضة ليشمل بناء النص ، ويطلع تشكّلها البنائي العام الكلي ، حيث تم الانتقال وفق هذا المبدأ من عملية تشكيل شكل المربع إلى إنشاء محاور طولية متعددة لتتقاطع

مع محاور أفقية متعددة أيضاً ، إذ ينتج عنها أفاريز من أشكال هندسية تتخذ شكل المربع وحدة بنائية . كما في الشكل التخطيطي

(للعينة). وبهذا نجد إن هناك وحدة قائمة على عدد من الأنظمة المتضاعفة بدلاً من النظام الواحد ، مما يخلق مزيداً من القيم الاستاطيقية تتبلور من خلال تكاملية بناءاتها المنضبطة الإيقاع ، إذ يأخذ الشكل صفات البنى المنسقة . وتتخذ بنية الشكل نسقاً مفتوحاً

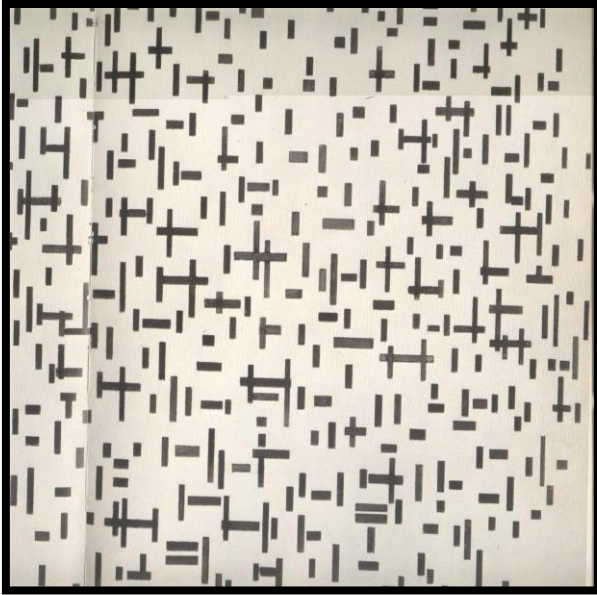
لانهائياً ، لا يمكن للأشياء من الالتقاء فية مما اطاح بالتمركز النصي 0 واتاح فسحة فضائية للأشكال لتسير وفق انساق عمادها الحركة والاستمرارية والمواصلة وكأنها أنساق ذرات هائمة في الاثير ، واعتمدت بنية الشكل على التجاور بين النسق الشكلي واللوني وفق مستويات متعددة فضلاً عن التعاقب والتتابع في آلية النسق الكلي ولا يمكننا فصل هذه التعددية الواحدة عن الاخرى 0أذ تبدو تلك الوحدات في تناوب عبر مسارها في جدل النسق العام فضلاً عن الجمع ما بين الأشكال الهندسية (المربع- المستطيل) من هذا النص تحتل فكرة التنظيم المكاني الأكبر أذ يظهر نوع من النظام في هذا الاضطراب الظاهر (12ص136- 137)0 مما يؤدي الى بنية تصارعية وكذلك كيفية اشتغال النسق التضادي اللوني بين الابيض والاسود 0

وقد سعت بنية النص هنا الاهتمام بالكليات دون الجزئيات مشيراً الى ان خلق المدركات لعناصر ثابتة تعمل على توحيد الانساق من خلال اختزالها لبنية الشكل الممكنة التحول عبر الزمان الديمومي المتصل بوصفها حقيقة. أن هذا النسق النصي يذكرنا بنظرية فيثاغورس التي تظهر معجزه النسق الكوني والتي تبدو من الرحابة ماتعين على ادراك ايقاع ونظام الموسيقى وصلته بالنسق الروحي ، باعتبار ان العدد والنظم يمثل مرتكزاً لفهم النسق الكوني والنسق الموسيقي المتوائم مع موسيقى الاجرام السماوية التي تتمازج وتتفاعل وايقاعات الروح 0

ويتساق النسق الحركي في عناصره تساقاً ذاتياً يتضح في آلية (المفاضله) بين كيانات النص الرسموي كونها محكومة بنسق او صنف واحد 0 اساسه آلية الاختلاف المؤثر في مظاهر البنية ، فالتصارع والاختلاف في النسق عند نص (موندريان) يمنح النسق الحركي مظهراً ونتيجة تترشح بكليتها وشموليتها من تبادل العلاقات وتباينها بين الانساق ذاتها 0

فالمهم في النص ليس هو نسق العلامة الحركية ذاتها بل التباينات والظروف التي تمايزها عن مجاورتها النسقية الحركية كما أن شمولية النظرة الكونية ، تحفز الأنساق للتفاعل حتى توحد بين الثابت والمتغير.

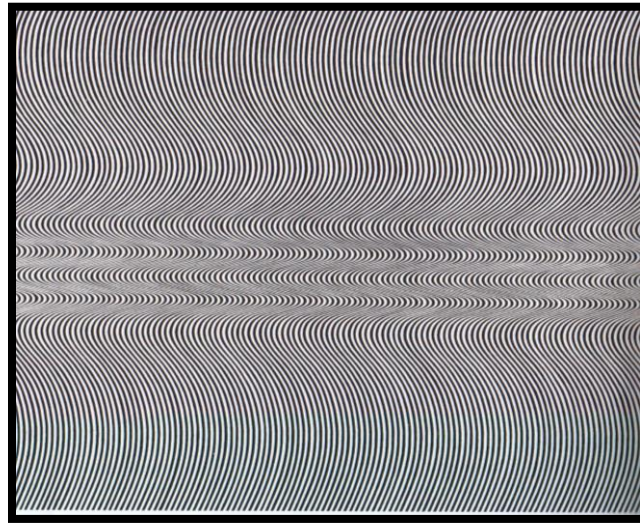
من هذا نستنتج إن بنية النص في (العينة) قد اختلفت عن الشكل (34) حيث يصور لنا منظر طبيعي بشكل محاكاتي للواقع لكن الذي تحول آلية النسق من بنية محاكاتية واقعية الى نسقية هندسية ثابتة وصلبة ، بعيداً عن وظيفته الهندسية العلمية ، فأعطاه حالة دينامية يولد ويتوالد إلى أنماط شكلية فنية ، وبمساحات واسعة تارة وصغيرة تارة أخرى ، فأن هذا النسق النصي سوف يقودنا الى نسق آخر متغير كما في الشكل (35) الذي اعتمد على آلية نسق الإيهام البصري على الرغم من استخدام الخطوط البيضاء والسوداء ، لكن الذي حصل في آلية الاختلاف في النسق هو جعله للخطوط متراسة مع بعضها البعض وبطريقة منحنية مما تجعل بنية النص في حالة حركة مستمرة.



(العينة- 13)



(شكل- 34)



(شكل- 35)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
34	ساحل وسماء	بييتو اوكاھو	قرص ليزري
35	التيار	برجت رايلي	165,p.123.

عينة (14)

أسم النص : هيكتور و اندرومخ.

أسم الفنان : دي شيريكو.

الخامة والمادة : زيت على كانفاس .

القياس : 35 3/8 × 25 5/8 انج.

سنة الانتاج : 1917.

المصدر : 157,p121



يؤسس هذا النص تكوينين خشبيين على هيئة أشخاص (رجل- امرأة) مختلفين في الاتجاه يتمركزا في وسط النص الرسموي كبنية مهيمنة 0 في غرفة كبيرة خلفها جدار كأنه فضاء خارجي ممتد. يتكون هذا الجدار من لونين الاخضر المزرق في اسفل الجدار واللون الاسود الداكن الذي يشغل المساحة الاكبر 0 وقد احتوى النص أيضاً على أعمدة بجوار الشخصين كأنها أجواء مسرحية 0

فالنص المسرح تتوضح هويته من خلال الالفة التي تشيء بها العلاقات التكوينية ، وعناصر المكان التي تتمثل بالمنصة الخشبية والاعمدة (الديكور) والاطارات الخشبية المركبة بطريقة غريبة وغير مالوفة 0 بنية التموضع الامامية للدمى الخشبية داخل النص، كل هذا يجعل من المكان بنية مهيمنة في تركيز الوجود عبر العلاقات الجدلية بين الزمان والمكان 0 وعلى صعيد البنية الفضائية نجد المكان ينوء بمفرداته بالرغم من العلائق البونية بين الكتل والاحياز المحيطة بها 0 كما في

الشكل التخطيطي (للعينة) . يؤسس اللون

نسقاً مهيماً في هذا النص ، فاللون

(الجوزي – الاوكر) اضافة الى الالوان

الغامقة في الخلفية تشكل انسجماً لونياً في

بنية الفضاء العام للنص ، وعبر هذا

الانسجام تتراكم المفردات محددة مواقعها

لتمنحنا إحساساً بالعمق الفراغي الميتافيزيقي

0 فعلى الرغم من تصوير النص لبنية

الاشكال الواقعية كالبنائيات أو التماثيل ألا ان

معالجته التقنية لهذه الاشكال يضعها في انساق غرائبية يلفها اللغز والغموض ، فالأشكال المدركة حسياً تستبدل لصالح واقع جديد وعالم اخر وهو عالم اللاوعي حيث يؤكد (لاكان) في طروحاته انه عالم تكوين الفرد حين تتحقق فيه رغباته ودوافعه وتتسم مساحة اللاوعي بمطلقية الزمان والمكان. لذلك تجد الأنا متسعاً كافياً

لتحقيق الغلبة على (الأنا العليا) التي تتلاشى سلطتها في اللاوعي ، ومن خلال نسقية الصراع الناتج بين الأنا والأنا العليا 0

على الرغم من الوضوح الذي ظهر في بنية الشكل بتفصيلاته الدقيقة ألا أن المعنى يبدو كامناً حليماً ، ولعل ان ثنائية الغموض والوضوح تقابل ثنائية الحضور والغياب بوصفها احد المرتكزات الاساسية لدى البنيوية التي تظهر بشكل واضح في انساق العلاقات اللونية او الاشكال مثل علاقة الاشخاص في وسط النص 0 وهذا مايفسر فعل النسق الدلالي الذي يشكل الذات الانسانية في بنية اللغة اللاوعية.

فاللا مألوف جعل بنية الشكل تتجاوز حدود المكان الفيزيائي ، فمن خلال الرسم تكتسب معماريته وفضاءاته هذه ديمومة مستمرة في الزمان ، فتحطيمه للقواعد الحسية للواقع ، أستبدل حقائق جديدة تكتسب شرعيتها بانفتاح التكوين على بعد اللامحدود 0 ويتجلى الشكل عن حقيقته الزمانية والمكانية الافتراضية الانية ،حيث يكتسب صيرورة جديدة 0 وأن التوغل في أنساق الذات الانسانية في لغة اللاوعي تمنح الاشكال ازماناً مختلفة واماكن متعددة 0

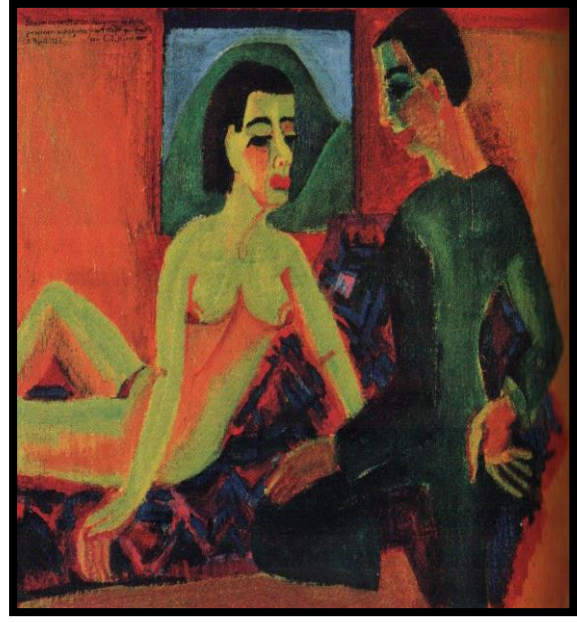
كما تتحدد نصية النص الرسومي عبر أنساق شكلية تخص الفضاء الفني ذاته ، فشكل (المرأة – الرجل) لاتحال الى ماهو خارج فضاء النص ،عبر تشكلها المغرب عن الجسد الانساني – فالتحيز في أخراج التكوينات الجسدية من مدوناتا الحياتية مرحله أياها الى نصية جمالية فشل الجسد له خاصية الفنية ممثلة في تخطي حسة الجسدي المألوف ليكون مفرزة نسق تقنية حركية وكأن الجسد هنا ذا احاله منيةالخيال العلمي في أبرازه لطبيعة الاشكال وفق علاقات ميكانيكية خالصة مفرغه أياه من ممكناته في الاثارة والحسية وهو ماخذت به الانساق الفنية في النص الرسومي بابعاذه عن الاثارة والبحث عن جملة علاقات بينية داخل فضاء النص ذاته.

نستنتج في هذا النص عند مقارنة العينة بـ (الشكل-36) نجد ان بنية النص عمدت الى نفس واقعية الأشكال وتحويرها نسبياً لتغدو أكثر تعبيراً عن دلالات لرغبات خفية في خبايا الذات كما أكدها جاك لاكان عندما جعل الدال يكشف عن

شبكة العلاقات التي تؤلف بنية النص الداخلية وتكشف عن وظيفة اشتغال الأشكال من خلال معرفة الروابط بين البنية الداخلية الثابتة وصورتها المتحركة التي تولد المعاني بهدف التواصل . مقارنةً بـ(الشكل -36) نجد ان بنية النص لم تعد تسكن الأشياء بحقيقتها الإيقونية فالأشكال قد تم ترحيلها من الدقة والتشبية لأحلال حقيقة جمالية اساسها الأنفعال والتعبير عن القوى الخفية لنسق الذات . من خلال استخدام الالوان التي لا تشكل بالوصف والتشبية بل للتعبير والمغايرة والبحث عن جمال أكثر سرمدية. وهذا سيقودنا الى تحول آخر في آلية النسق كما في الشكل (37) حيث اصبح النص عبارة عن خطوط هائمة على سطح النص تدل بأشارة بسيطة على الهيئه الانسانية التي تجرده من واقعيته مكونه بذاتها دينامية فاعلة تذكر الأشكال الرمزية لرسوم الكهوف للانسان البدائي .



(العينة -14)



(شكل - 36)



(شكل - 37)

المصدر	اسم الفنان	اسم النص	الشكل
165,p106.	كرشنري	الزوج	36
قرص ليزري	ديبوسي	باليه امية جنى الغاب	37

عينة : (15)

أسم النص : الحقل .

أسم الفنان : خوان ميرو .

الخامة والمادة : زيت على كانفاس .

القياس : 1/4 × 4 × 5/8 ، 7 ، 4 انج.

سنة الانتاج : 1921-1922.

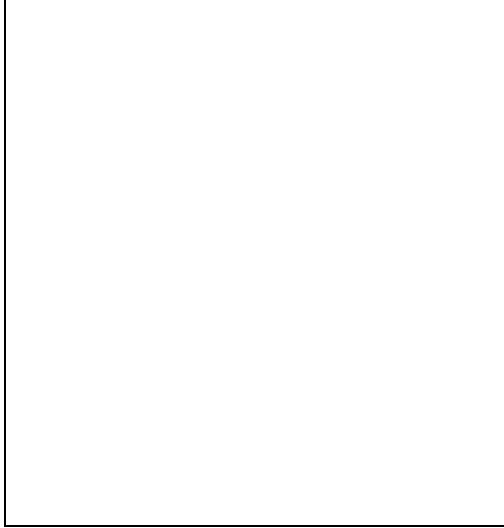
المصدر : 165,p5.



يؤسس هذا النص تكوينات مختلفة من الخطوط والألوان والأشكال المختزلة ممثلة بهيمنة الأشكال المرزمة للتكوينات المعمارية نفذت بدقة كبيرة 0 أذ نجد البيوت ذات أشكال منتظمة وغير منظمة عشوائية التكوين داخلها خط نسقي يرمز للادوات الحقلية مما يحجز طبيعة النسق المؤلف عياناً مغرباً أياه في نصية شكلية مختلفة 0 أما الانساق الشكلية الأخرى تقترب من بنية الشكل الدائري بما فيها قاعدة الشجرة وتحوي على تكوينات ذات انساق هندسية ملونة بألوان معتمدة متناثرة على سطح النص 0 أما سيقان الشجرة فهي ذات شكل خطي ملتوي في الأعلى بأوراق مختزلة وبسيطة. رسمت دائرة سوداء وأخرى بيضاء في أسفل الشجرة والتي تتوسط بنية النص. أما خلفية النص تتمثل بالون الأزرق واللون القهوائي ، فإن الاتجاهات الخطية والمساحات الملونة بالسود والقهوائي والابيض شكلت تضاداً مع الخلفية من خلال سمة القطع والتحديد خالفاً نوعاً من الإيهامية والعلاقة بين ماهو قريب وبعيد ليؤسس عالمة الفوقي الخالص 0 فالنص التصويري يتسم بالقصدية الخالصة في أقصاء المفاهيم التقليدية وتبديد أثر الزمان والمكان. فالنص يؤكد أمكانية اظهار العوالم الخفية التي تتحقق عبر أنساق الذات 0 وهذا ما يؤكد لكان عندما يقول ان الانسان يحدد اولاً بواسطة اللغة وان اللاوعي مركب على هيئه لغة فالانسان هو ذات داخل لغته وللغته 0

ان أيجال نص ميرو في بنية التجريد تتصرف قوة التشخيص مع قوة النسق الخطي الحاضنة لبنية الشكل ، وتأكيد أولوية النسق الشكلي وقدرته على حمل دلالات بذاته ، وهذا يتوضح من خلال النسق الخطي وتسطيح المساحات اللونية التي حشدت عليها العناصر والرموز التجريدية 0 فالأشكال التكوينية (البيوت- الشجرة - الأواني) خضعت للاختزال في ابسط نسق بصوري مبعثرة ، فالرموز تنثر على سطح النص لتغطيها بشكل كلي أي رسمت بشكل دقيق وبعثرة بطريقة عفوية وكأنها رسوم أطفال ، أي كل الأشياء موجودة في وقت واحد داخل البيت تارة وتارة أخرى خارجة . وهذا يتجسد من خلال وضعت البيوت ما بين بنية ظاهري بهيكلته الخارجية المسطحة وبنية عميقة أي داخل جوهر البيت بموجوداتها التكوينية ، أذن

فبنية النص تعتمد على ثنائية الجدل التصارعي ما بين العالم الظاهري والخفي من خلال بنية الخطوط والأشكال التكوينية التي تتألف تجاورياً مع (المساحات اللونية) في تكوين النسيج الداخلي ونسقيته الفاعلة في تشيد بنية النص من خلال انفتاح الدال (الشكل – اللون) الى دلالات متنوعة ومتعددة في انساق الذات اللاواعية 0 كما في الشكل التخطيطي (للعينة) .

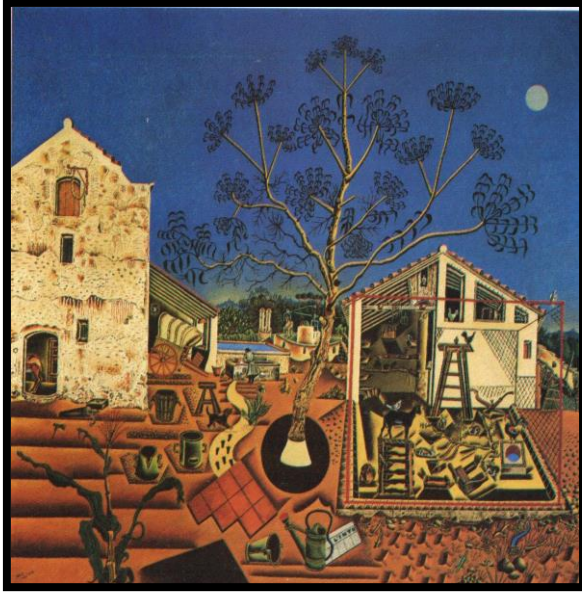


أما بنية اللون في النص فهي تشغل ضمن نسق لوني مبسط مختصر على الألوان الاساسية (القهوائي - الأزرق- الأسود - الابيض) حاملة لبنية المتناقضات 0 هذا المستوى من العلاقات اللونية تجعل بنية النص محاولة لتخصيب الحواريات التتابعية ضمن تعالقات الخط – المساحة اللونية – الفراغ 0

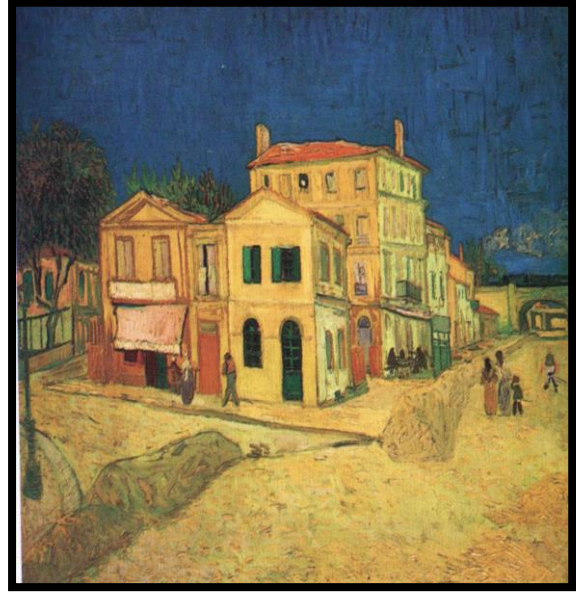
اما نسقية الايقاع الحركي يبدو جليا بالتكوين العام 0 بالرغم من التضادات الخطية واللونية (درجات أو تناغم) الا أن هناك وحدة أحالت بنية الشكل بعناصرها الى جمالية كلية فالجزئي يتحد مع الكلي ليحققا وحدتهما معاً 0 أن تحرر الاشكال من طبيعتها الصورية وانفتاحها على أشكال مجاورة ومحايثة لها هو استجابة للنسق التتابعى السائد صوب أنجذاب الى شكل مؤجل بالانفراج بأستدعاء اشكال قيد التكوين والتزامن. ان بنية التهجين الشكلي للانساق الفنية من منظومة النص هو فعل تخصيب واثراء يتخطى ايقونية الشكل وتشئية الى شكل اخر قيد التبلور وذلك شأن ماتطرء ثنائية التوقيت الثابت والزمن المتحرك 0

نستخلص مما تقدم أن النص قد قدم تميز بنسقية شكلية هي نتاج لاواعي غادرة على أثرها واقعية الأشكال وفرضت نوعاً عشوائياً من الخطوط كانت لنسقيتها نسقية فضائية غرائبية غير مألوف في طبيعة الأشياء الموزعة على سطح النص . والتي تعتمد على رؤية خفية للأشياء وكأنه نص طفولي وموغل في التفاصيل الدقيقة والجزئية فهذا النسق يختلف في آلية اشتغاله عن نسقية (الشكل- 38) الذي امتاز

بتعبيرية اللون وحدته ولمساته ذات الدلالة الأنفعالية هدفه أظهر التعبير الذاتي على سطح النص على الرغم من تصويره للنص الواقعي . أما في (الشكل- 39) فقد اختلفت آلية النسق بشكل كلي عن سابقتها (العينة) فهو أكثر اختزالية وتبسيط فنجد فقط البناء الأبيض بجانبها نافذة سوداء ترمز الى تكوين بنائي فلم يعد النص هنا يلتزم بالتفاصيل الجزئية لتوضيح البنية المعمارية بل استعان فقط بالنافذة والسطح التصويري الأبيض .



(العينة- 15)



(شكل-38)



(شكل-39)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
38	بيت فنسنت في ارلس	فنست فان كوخ	165,p4.
39	باحة بالباب الأسود	جورج اوكيف	165,p.5.

عينة (16)

أسم النص : شبح وجه على الساحل.

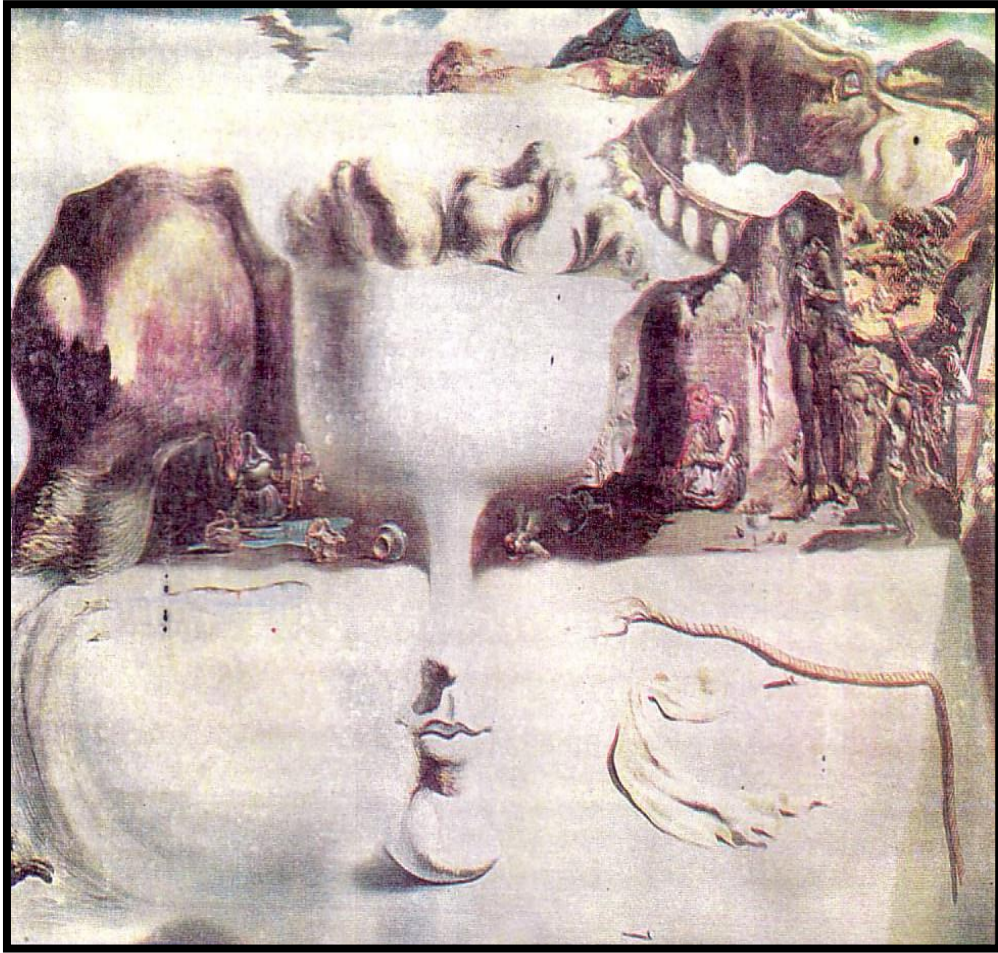
أسم الفنان : سلفادور دالي.

الخامة والمادة : زيت على كanvas.

القياس : 57 1/7 × 45 سم.

سنة الانتاج : 1938 .

المصدر : 157,p165.



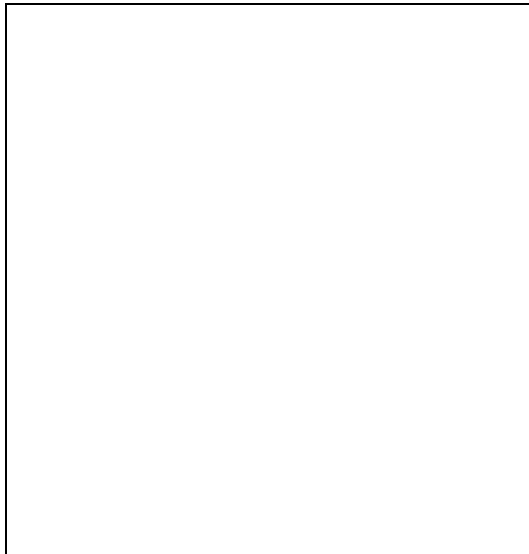
يؤشر هذا النص أرضاً على الساحل تكاد تكون مهجورة ومخلوقات خرافية تشترك بملامح بشرية وحيوانية ، أشتمل النص على منضدة شغلت الحيز الاسفل وضعت عليها أنية فواكة جعلت قاعدته وجهاً أنسانياً ، بينما وجد اشكالاً مشتركة بين القمة الانية 0 وجسد الكلب المتلاشي والمتداخل مع مجموعة الاشكال الارضية والانسانية التي بدت وكأن هناك ساحلاً مشتركاً على بحر في أمتداد لامتناهي اذ يبدو ثمة ساحل بعيد في أعلى النص 0

أن هذا الترابط أو التركيب للاشكال النسقية غير المؤلف جعل النص يفلت من هيمنة المركز و مرد ذلك الى طبيعة النسق الاستبدالية ، فالدلالات الطبيعية للساحل ليس دلالات ذات سمة ثابتة بما ان العلاقة لها حراكها الشكلي ، ان النص يسير في مسار تعديلي حيث يحل نسق محل نسق آخر يعادلة في الحضور والتمركز المحدد لتقريبها من دلالات متخيلة غرائبية شكلت بنية مهيمنة متحررة من نسقية الزمان والمكان ، حيث تتسامى البنية الصورية الى مافوق المؤلف ، فباتت نسقية الاشياء تتعايش بحياة جديدة ذات حمولات وانساق كاشفة عن ذاتة 0 أمام تجربة أزاء العالم المجهول ، من اجل استعادة حضور تلك الذات المغيبة في العالم المباشر من خلال أثرها على التحويل والتغيير 0

فقد عكس النسق جمالية تعبيرية على مستوى الشكل واللون معاً من خلال بنية التحريف والتأليف اذ حرفت الاشكال في بنية تكوين الخامة بدأت وكأنها تتماشى وتتناغم مع بعضها في مشهد بهيج وتألفت انساق الخطوط والالوان وتداخلت في تناغم هارموني عملت على تقويض بنية المكان لتدرك عبر جدلية تجمع بين (الواقع والواقع) أو (الوعي واللاوعي) لتتعالى بها الى شمولية كلية ، كما يمكن ان يستوعب تحولات البنى النصية في توظيفها للاشكال (الشكل ← الفكرة ← معنى) في محاوره جدلية مع اللاوعي واللاواعي ، عمد النص الى نفس الرؤية التقليدية لمفهوم النص وأفرزات ثنائية (الشكل- المضمون) مستعيضاً عنها بصورة حلمية جديدة حسب طروحات لاكان التي تتحول معها البنى النصية الى بنية الذات اللاواعية المتكونة (بنية خيالية- بنية رمزية- بنية واقعية). واقعية تتمثل بالاشكال

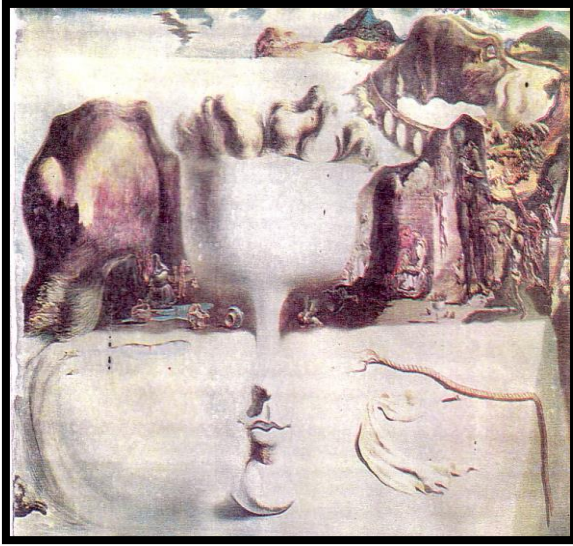
الأيقونية مثل (الحيوان- وجه الإنسان- الساحل) فنجد بنية النص تركز على منطق صوري يتضاد مع تصورات العقل الواعي ، حيث يوظف فيها أكثر الأشكال غرابية العلاقات النسقية تضاداً على نحو تتحول معه بنية الشكل من عالم الحسيات الى عالم ذات طابع (خيالي) وذات طابع رمزي ليعبر عن مكان وخفايا الذات اللاواعية .

فالنص عبارة عن تراكيب اشكال مزدحمة حيث يتداخل ماهو أمامي وخلفي من الاشكال خالقاً نسقاً مكانياً بفعل التلاعب بالنسق المنظوري وابدالة بالتداخل الحاصل بين الاشكال والفضاء لتتيح لبنية الشكل ابعاداً لظهور التناوب النسقي أو تصارعيته فتارة يتقدم الشكل بنسق تزامني شاقولي يمكن قراءته بشكل واضح وتارة أخرى يتخذ بعداً شاقولياً فهذه الثنائية الاختلافية هي البنية المهنية في نسقية النص 0 يشكل اللون في هذا النص نسقاً مهيمناً بالإضافة الى هيمنة العلاقات الشكلية الجديدة التي فرضها النسق اللاواعي والتي شكلت مفرداته 0 فاللون الابيض يهيمن بأطلاقية على فضاء النص ويشيد مساحات مهمة في اسفل النص ، أما الالوان الداكنة فهي تهيمن في وسط النص على مستوى التناقض لاسفلية النص البيضاء المتسمة بأشكالها الكثيفة المتلاحمة ، فعلى الرغم من امتداد الاشكال بتفصيلاتها ، نجد الجانب الاعلى من النص فضاء مفتوح يمدنا بفيض من الضياء يخفف من شدة التلاحم الشكلي 0 وبالفسحة اللونية ، يسهم هذا الجانب بانفتاح التكوين 0 كما في الشكل التخطيطي(للعينة).



أن النسق اللوني المهيم ممثلاً بالون الابيض ودرجات حضوره في جغرافية النص يحرر النص من محدوديته حيث يضاف لون الى لون بتنوع ماهيته الفيزيائية ليكون نصاً في أنفتاح لوني غير محدد ومرونة في أليات الاستبدال والتقابل فالنص الذاتي المهيم (اللون الابيض)

له خاصية الاختلاف في عناصره وطبيعة تموضعه في النص 0 وكذلك الامر مع باقي الدلالات الحاضرة وما تدخلة من انساق بذاته وكل النسقين (اللونى – والدلالى) في علاقة ونظام تباين يتوفر عبر أختلافه ليكون ماهيته البنائية 0 نستنتج أن آلية النسق في العينة مقارنتاً بـ (الشكل- 40 - 41) قد اختلف من نص الى اخر ففي (الشكل 40) نجد ان الانسق في بنية النص قد اقتربت الى الشكل الإيقونى المحاكاتى أما في (العينة) فقد تماهى الشكل مع الخلفية بنسق سريالى غرائبى أما في (الشكل – 41) اقترب الى النسق الفوتغرافى المركب بهئية جسدية وكأنها وضعت بطريقة (الكولاج) لتجسيم بنية الشكل وبطريقة اكثر غرائبية على الرغم من ان بنية المشهد تشتغل على نفس الموضوع.



(العينة-16)



(شكل- 40)



(شكل-41)

الشكل	اسم النص	اسم الفنان	المصدر
40	ضواحي في مارسيليا	بول كوكان	قرص ليزري
41	جنون العظمة	رينيه ماركریت	165,p143.

الاستنتاجات

- 1- أن حركة الفن أو الرسم الحديث في تكوكب معرفي والتحويلات الشمولية التي شهدتها تجادلات الفكر الاوربي الحديث .
- 2- وقف حراك الانساق الفنية وعلى وفق المقولات البنيوية على حاضنة النص ذاته وما يترشح منه من بنى .
- 3- أخذت البنيوية بأستدعاء بعض تراث الاتجاهات الفلسفية مثل الماركسية والوجودية والجشطات وفقاً لمقولاتها ومنظومتها الفكرية.
- 4- اقضاء افكار الأنعكاس والمحاكاة وكل من شأنه جعل النص حاضنه ساسيولوجية – وسايكولوجية .
- 5- تعد النصوص التجريدية- خلافاً للنصوص الواقعية- مدعاة لقراءات تأويلية خارج فضاءات التوقع والتيقن .

المصادر

* القرآن الكريم .

المصادر العربية

- 1- ابراهيم ، احمد نعمه : الاتجاهات الفكرية في الأدب الحديث ، دار التقدم للنشر ، دمشق: 1981.
- 2- ابراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، مصر: 1976.
- 3- ابراهيم ، عبد الله: أشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب ، ب ت.
- 4- ابراهيم ، عبد الله وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت : 1990 .
- 5- ابو ريان ، محمد علي : الفلسفة ومباحثها، دار الجامعة المصرية ، ط1 ، الاسكندرية : 1974.
- 6 - _____ ، _____ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية : 1989.
- 7- أبن منظور: لسان العرب، ج2، دار المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة: ب ت.
- 8- اسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط3، بغداد: 1986.
- 9- _____ ، _____ : الفن والإنسان، دار القلم ، ط1، بيروت: 1974.
- 10- _____ ، _____ : نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد: 1986.
- 11- اشينجلر، اسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ج1، تر: احمد الشيباني، دار مكتبة الحياة ، بيروت : ب ت.

12- الان، تورن: نقد الحداثة، تر: انور مغيث، المشروع القومي للترجمة، القاهرة

1997.:

13- أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) فن التصوير، دار

المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت: 1981.

14- أمين، عثمان: رواد المثالية في الفلسفة الغربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2

، القاهرة: 1975.

15- اوبيرد ريفوس، بول رابينوف: ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، تر: جورج ابو

صالح، م ر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي

بيروت: ب ت .

16- اودنيس: الصوفية والسوريالية، تر: محمد سالم سعد الله، دار الساقى، ط2،

بيروت: 1995.

17- اوهر هورست: روائع التعبيرية الالمانية، تر: فخري خليل واخرون، دار

الشؤون

الثقافية العامة، ط1، بغداد : 1989.

18- اورفان، عمر : مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، ط1، الدار

البيضاء: 1991.

19- اوزياس، جان ماري واخرون: النبوية، تر: ميخائيل مخول، منشورات وزارة

الثقافة والأرشاد القومي ، دمشق: 1972.

20- باختين، ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد،

سلسلة معالم، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء: 1986.

21- بارت، رولان: الاسطورة اليوم، تر: حسن الخرفي، سلسلة الموسوعة الصغيرة

(345)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد: 1990.

22- ———، ———: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد بردة، دار الطليعة- بيروت،

والشركة المغربية- الرباط، ط2، 1982.

- 23- ———، ———: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، الأعمال الكاملة (3)، مركز الأنماء الحضاري، حلب: ب ت .
- 24- بابلوف، ف: مشكلة البنائية، تر: فاروق شي، دار الفكر العربي، ط1، بيروت: 1979.
- 25- باونس، الان: الفن الأوروبي الحديث، تر: فخري خليل، دار المامون، بغداد: 1990.
- 26- البعلبكي، منير: قاموس المورد، بيروت: 1972.
- 27- بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق: 1970.
- 28- ———، ———: موجز تاريخ الفن والعمارة، مج2، ط1، دار الرائد اللبناني ، بيروت: 1982.
- 29- بول، فيين: أزاحة المعرفة التاريخية، تر : أبراهيم فتحي، دار الفكر، ط1، القاهرة: 1991.
- 30- بول، كويدريك: النسبية، تر: مصطفى الرقي، منشورات عويدات، بيروت : 1982.
- 31- بياحيه، جان: البنوية، تر: عارف منمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات ط1، بيروت: 1971.
- 32- تودوروف، تزفتان، رولان بارن وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية ، بغداد : 1987.
- 33- توماس، هنري: أعلام الفلسفة كيف نفهمهم، تر: ميري امين، م، ت، زكي غبيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة: 1964.
- 34- جارودي، روجيه: البنوية فلسفة موت الانسان، تر: جورج طربشي، دار الطليعة، ط3، بيروت: 1985.
- 35- جاكسون، ليوناردو: بؤس البنوية، الأدب والنظرية البنوية، تر: ثائر ديب منشورات وزارة الثقافة ، دمشق : 2001.

- 36- الجباخنجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة: 1961 .
- 37- جبران ، مسعود: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين ، ط1، بيروت: 1964.
- 38- جرداق، حليم : تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث)، دار النهار للنشر، بيروت: 1975.
- 39- الجسماني، عبد علي: علم النفس وتطبيقاته التربوية والاجتماعية، مكتبة الفكر للنشر، بغداد ، 1984.
- 40- جيرمي، هوثرن: النقد والنظرية النقدية، تر: د0عبد الرحمن محمد رضا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1990.
- 41- حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، ب ت.
- 42- خرابشكو، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، تر: رضا الظاهر، دار الهمداني، ط1، عدن: 1984.
- 43- خليل، خليل احمد: موسوعة لالاند الفلسفية، م3، منشورات عيودات، ط2، بيروت: 2001.
- 44- الخولي، وليم: الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، دار المعارف بمصر ، القاهرة: 1976.
- 45- الدواي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة ، ط1، بيروت: 1992.
- 46- دولوز، جيل: ماهي الفلسفة، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي- بيروت، والمركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت: 1997.
- 47- —، —: نيتشة والفلسفة، تر: اسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت: 1993.
- 48- —، —: مدخل لقراءة فوكو، تر: سالم يفوت، مركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- بيروت : 1987.
- 49- دي سوسير، فرديناند: علم اللغة العام، تر: يوسف عزيز، م : مالك المطلبي، دار آفاق عربية ، ط3، بغداد: 1985.

- 50- دليس، ايقون: السريالية ، تر : هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت
- باريس: 1983.
- 51- الرازي، بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة ، الكويت: 1982.
- 52- رافيندران، سنكران: البنوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي) ، تر: خالده
حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002.
- 53- روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم ، تر: مي مظفر، دار المأمون، بغداد:
1990،
- 54- الرويائي، ميجان وسعد البازنحي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي،
ط3، الدار البيضاء: 2002.
- 55- روزنتال، م، و ب ، يودين: موسوعة الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة للطباعة
والنشر، بيروت: 1980.
- 56- ريد، هربرت: الموجز في التاريخ الرسم الحديث، تر: لمعان البكري، دار
الشؤون الثقافية، بغداد: 1989.
- 57- —، —: معنى الفن ، تر: سامي خشبه ، م: مصطفى حبيب ، دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986.
- 58- سارتر، جان بول: الوجود والعدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الاداب، بيروت
: 1966.
- 59- ستروك، جاك: البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا، تر: محمد
عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1996.
- 60- سعيد، احمد: البنائية فكر ومنهج نقدي، دار المريخ للطباعة والنشر، ط1،
الرياض: 1987.
- 61- سمث، ادورد لوي: الاتجاهات الفنية في امريكا منذ عام 1945، تر: فخري
خليل، م : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1995.
- 62- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، تر: ميشيل عاصي، منشورات عويدات
، بيروت- باريس : 1974.

- 63- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للأبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف المصرية، ط3، القاهرة: 1970
- 64- الشاروني، يوسف: اللامعقول في الادب المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي، القاهرة: 1969.
- 65- شتراوس، كلود ليفي: النظر- السمع- القراءة، تر: خليل احمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت: 1994.
- 66- _____، _____: مداريات حزينة، تر: محمد صبيح ، قدم له فيصل دراج، دار كنعان ،دمشق: 2000.
- 67- _____، _____: الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق: 1977.
- 68- شنايدر، دفاي: التحليل النفسي والفني، تر: يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1984.
- 69- الشهرستاني: الملل والنحل، مكتبة محمد علي سبيح وأولادة ، ميدان الازهر ، القاهرة: 1964.
- 70- شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت: 1994
- 71- الشيخ محمد ، وآخرون: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 1996.
- 72- صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني ،بيروت: 1982.
- 73- طاليس، أرسطو: أرسطو في النفس، تر: عبد الحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة : 1954.
- 74- عباس، راويه عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية : 1987.
- 75- _____، _____: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة: 2005.

- 76- عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاق وتطورة ، دار الكتب للطباعة والنشر، ط2
، بغداد: 2001.
- 77- عبد الحميد، شاكِر: العملية الأبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت: 1987.
- 78- _____، _____: التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكلوجية التذوق الفني،
سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب
، الكويت : 1994.
- 79- عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق
: 1989.
- 80- العلاف، مشهد سعدي: بنية النظرية العلمية، وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد
: 1989.
- 81- عواد، علي: شفرات الجسد، دار أزمه، عمان: 1996.
- 82- عيادي ، بن علوي: دراسة في النظرية البنائية، دار أبْن خلدون، للطباعة
والنشر ، تونس : 1983.
- 83- عيسى حسن، احمد: الابداع في الفن والعلم، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مطابع اليقضة،
الكويت : 1979.
- 84- غدامير، هانز جورج: بداية الفلسفة، تر: علي حاكم وحسن ناظم، دار الكتاب
الجديد المتحدة، ط1، بيروت: 2002.
- 85- غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، دار الكاتب العربي
، القاهرة: 1968.
- 86- الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريرية، النادي
الادبي الثقافي، السعودية: 1985.
- 87- _____، _____: تشریح النص ، دار الطليعة، ط1 ، بيروت: 1987.
- 88- غزوان، عناد: التحليل النقدي والجمالي للادب، دار آفاق عربية للثقافة والنشر

، بغداد: 1985.

89- غيوغري، غاتشف: الوعي والفن، تر: نوفل ذنون، م : سعد مصلوح سلسلة

عالم المعرفة ، الكويت: 1990.

90- فال، جان: طريق الفلاسوف، تر: احمد حمدي محمود وابو العلا عفيفي، القاهرة

: 1967.

91- فرانك، ايغلر، وحي اي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل

، م: جبر ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد:

1988.

92- فراي، ادورد: التكعيبيية، تر: هادي الطائي، دار المأمون للطباعة والنشر

، بغداد: 1990.

93- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3

، بغداد: 1987.

94- فيشر، ارسنت: الاشتراكية والفن، تر: اسعد حليم، دار القلم، ط2، بيروت:

1980.

95- قطاية، سلمان: المدرسة الانطباعية (1880- 1900)، منشورات وزارة

الثقافة، دمشق: 1971.

96- كانت، ايمانويل: نقد العقل الخالص، تر: موسى وهبه، مركز الانماء القومي،

بيروت : ب ت .

97- كريس هوروكس، وزوزان جفتك: فوكو للمبتدئين، تر: غاندي المهتار،

اصدارات المجمع الثقافي- ابو ضبي، موسوعة الانتشار

العربي- بيروت : 1999.

98- كليه، فريدنان: فلسفة السريالية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي

، دمشق : 1978.

99- كورك، جاكوب: اللغة في الادب الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت

- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ب ت .

- 100- كيرزويل، اديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر، عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1985.
- 101- كيللة، كوفالسون: المادية التاريخية ، دراسة في نظرية المجتمع الماركسية، تر: الياس شاهين ، ج1، دار التقدم، موسكو، ب ت.
- 102- لوبيس التوسير، واخرون: قرأة رأس المال، تر : تيسير شيخ الأرض ، سلسلة أصول الفكر الاشتراكي، وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، 1972.
- 103- لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، تر: د. أمين العويطي، دار المعارف، مصر : 1917.
- 104- ———، ———: تخطيط العقل، ج2، تر: الياس مرقص ، دار الحقيقة، ط1، بيروت: 1981.
- 105- ليماي، جان: الانطباعية، تر: فخري خليل ، م : جبرا أبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد: 1978.
- 106- الماكري، محمد: الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي، بيروت: ب ت.
- 107- ماكوري، جون : الوجودية، تر: أمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة (58) ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب، الكويت: 1983.
- 108- مبارك، حنون: مدخل للسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة، دار توبقال ، الدار البيضاء: 1987.
- 109- المبارك ، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد: 1973.
- 110- محمد، سماح رافع: الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: 1991.
- 111- ———، ———: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، مصر: 1973.

- 112- مرعي ، احمد: سيكولوجيا التعلم، دار الاتحاد للطباعة والنشر، المطابع المركزية، ط2، عمان : 1981.
- 113- مذكور ، أبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة : 1979.
- 114- المسدي ، عبد السلام: قضية البنيوية، المطبعة العربية، ط1، تونس: 1992.
- 115- مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي (العالم الحديث) ، دار المعارف ، ج2، مصر: 1964.
- 116- مصطفى، يحيى: القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، القاهرة : 1993.
- 117- مطر، اميره حلمي: فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة: 1974.
- 118- معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية، ط9، بيروت: 1966.
- 119- مكحول، ديان: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية للنشر، ط1، القاهرة: 2001.
- 120- المنوفي، محمد ابو الفيض: تهافت الفلاسفة، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت : 1967.
- 121- مهبل، عمر : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعة، ط2، الجزائر : 1993.
- 122- مهدي، ثامر: الجمالية، دار الشؤون الثقافية العامة (الموسوعة الصغيرة)، بغداد : 2002.
- 123- ميشيل، فوكو: ارادة المعرفة (تاريخ الجنسانية) ، تر: جورج ابي صالح ، م ت مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت: 1990.
- 124- ———، ———: المراقبة والمعاقبة، تر: علي مقلد ، م ت : مطاع صفدي، مركز الأنماء القومي، بيروت : 1990.

- 125- ———، ———: تأريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكرد
، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت: 2006.
- 126- ———، ———: جيناالوجياالمعرفة، تر: احمد السطاني وعبد السلام بن عبد
العالى، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء: 1988.
- 127- ———، ———: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، مركز الثقافي العربي
، ط2، الدار البيضاء، بيروت: 1987.
- 128- ———، ———: كلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين
عرودي وجورج أبي صالح وكمال أسطيفان وجورج زيناتي
، م ر: مطاع صفدي، مركز الأنماء القومي ، بيروت: 1989-
1990.
- 129- نادي، بول هير: ماهو النقد، تر: سلافة حجاوي، م ر: عبد الوهاب الوكيل، دار
الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد: 1989.
- 130- نك، كاي: مابعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد ميلحه، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة: 1999.
- 131- نوبلر، ناثن: حوار الرؤية (مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، تر
: فخري خليل، م: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر
، ط1، بغداد: 1987.
- 132- نيتشه، فردريك: اصل الأخلاق وفصلها ، تر: حسن قبيسي، مؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر، سلسلة الفلسفية ، ط1، بيروت: 1981.
- 133- هابرماس، يورجن: القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمه الجيوشي، منشورات
وزارة الثقافة، ط1، دمشق : 1995.
- 134- هلال، محمد غنيمي: النقد الادبي الحديث، القاهرة: دار النهضة، مصر
: 1977.
- 135- هوبسمان، دي: علم الجمال، تر: ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط4
، بيروت: 1984.

- 136- هوكز، ترنس: البنوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، م: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد: 1986.
- 137- هيغل: المدخل الى علم الجمال، تر: جورج طريشي، دار الطليعة، بيروت 1978. :
- 138- ———: فن الرسم، تر: جورج طريشي، دار الطليعة، بيروت: 1980.
- 139- وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت: 1974.
- 140- نخبه من المؤلفين: محيط الفنون، فنون تشكيلية، دار المعارف، مصر: ب ت.
- 141- مجموعة من الباحثين: مدخل الى مناهج النقد الأدبي، تر: اخوان طاطه، سلسلة عالم المعرفة (221)، مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1997.

الدوريات والمجلات

- 142- انيكالومير: استعمال لاكان للمعطيات اللسانية، تر: مصطفى كمال، في: مجلة بيت الحكمة، ع 8، الدار البيضاء، : 1988.
- 143- اورسو، لاهورن: المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الالمانية، تر: غانم محمود، في: مجلة أفاق عربية، ع 12، بغداد : 1993.
- 144- بارت، رولان: مثنولوجيات، تر: مصطفى كمال، في: مجلة بيت الحكمة، ع 7، الدار البيضاء: 1988.
- 145- ———، ———: الحياة والأعمال، تر: مصطفى المسناوي، في: مجلة بيت الحكمة، ع 7، الدار البيضاء: 1988.
- 146- بغوزة، الزواوي: أشكالية المرجعية الفكرية في الخطاب الفلسفي العربي المعاصر، في: مجلة عالم الفكر، ع 3، الكويت: 2001.
- 147- جاكسون، ليونارد: البنوية في طورها الفرنسي، تر: ثائر اديب، في مجلة الأدب الأجنبية، ع 106، 2001.
- 148- جان، ميشال: مرحلة المرأة وتشكيل الأنا، تر: مصطفى كمال، في :

مجلة بيت الحكمة، الدار البيضاء،: 1988.

- 149- خربطلي، محمد خضر: اشكالية موت المؤلف ، في : مجلة الاداب، جامعة القسطنطينية، معهد الآداب واللغة العربية ع4، 1997.
- 150- _____، _____ : عرض المقالة ميشيل فوكو، في: مجلة أفكار، ع 141، الأردن: 2000.
- 151- دولا كومبانيو، كريستيان: فوكو والسياسة، تر: مركز الأنماء القومي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 70- 71، بيروت: 1989.
- 152- مادان ، ساروب: بعض التيارات فيما بعد البنيوية ، تر: خميسيو غرارة، في : مجلة نزوى، ع 20 ، البحرين سلطة عمان: 1999.
- 153- مارك، هنيري: مشكلة الأخلاق في بنيوية كولد ليفي شتراوس، تر: مركز الإنماء القومي، في ، : مجلة العرب والفكر العالمي، ع9 ، 1990.
- 154- فيليب، شملا: لاكان واللغة، تر: مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، ع8 ، 1988.

المصادر الأجنبية

- 155- Adams laurie : A history of western art, john jay college and the Graduate center city university of new york.
- 157-Clay, Jean : Modrn Art, 1890- 1918. Octopus Books limited, London , 1978.
- 158-Critical practice : Catherine Belsey , British Library , London , New-York , 1980.
- 159-Fank and Wagnall : new standard dictionary, New york, 1960.
- 160-Howard ozmn and Samuel craver, philosophicd fou ndation of education.
- 161 -Kant: critigue of judgment Decons truction in conteft , mark taylor. 1952.
- 162-Lam bert Rosem ary : history of art the twentieth century , com briolga university press- Cambridge , 1987

- 163-Modern Literary Theory : Areder , Philip Rice & Patricia Waugh ,
Company Arnold's Edward , London . New-York , 1989.
- 164-Plant Margaret , paul klee thames and Hudson ltd, London,1978
- 165-Rita , gilbert : living with art , library of congress cataloging- in –
publication date newyork,1995.
- 166-Roy, ph: philosophy of libenitz, (3 rd ed) keneth co ohio, 1999.
- 167- Richard, Harland :Superstructuralism , The philosophy of
structuralism and post- structuralism Methuen , London . New-
York , 1986.
- 168-Wdly, henry, cecil : The universal English Dictionaru,routlwd and
kegon poul limited , London: Toppan company limited , Tokyo.

النتائج ومناقشتها

في ضوء ماتم تحليله لعينة البحث ، وتحقيقاً لهدف البحث في كشف عن الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث⁽¹⁾ توصلت الباحثة الى جملة من النتائج، وهي كالآتي :

1- منذ الأنطباعية اصبح اللون ركيزه مهيمنة ومؤثره في الفن التشكيلي حتى تحول الى نسق كامل ومؤثر في الفن الوحشي والتجريدي، وذلك لدخول متغيريين فاعليين في الفن التشكيلي :

أ- ارتبطت بالجانب الرومانسي التي أغنت الجانب العاطفي والحسي والحركي في الفن .

ب- ارتبطت بالجانب المعرفي التي تمثلت بالتحولات المعرفية البصرية والدراسات الفيزيائية التي وصفها (شيفرول-هلمو لتزل- هود) الخاصة بتفكيك الضوء.

2- امتاز نسق اللون في المدرسة الانطباعية بأهمية بالغة عن بقية العناصر وفرض سلطته على بنية النص، وقاد النسق كقوه مهيمنة على الشكل كما في العينة (1) .

3- بنية النص في الخطاب الأنطباعي أحدث قطيعة أبستمولوجية مع معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي وتحولها الى نسق انطباعي خاضع لتغيرات الضوء ورصد أسقاطاته على المشهدية الحسية . فأصبح النص عبارة عن مساحات لونية خاضعة للمنطلقات العلمية في تحليل الضوء ورصد اللحظة الهاربة. فخضع اللون الى بنية فيزيائية داخل الخطاب الرسومي ، اي اصبح النسق يشغل على آلية العلاقات التشكيلية القائمة بحد ذاتها ، والمرتبطة باللون كمهيمنة كبرى . وهذا سوف يؤثر في تحول النص الانطباعي الى نص تنقيطي كما في العينة (2).

- 4- النسق في الاتجاه التنتقيطي اشتغل على تفكيك بنية الوجود الحسي على اساس ذري مما منح موضوعاته صفة التعدد واللا محدود ، اي اخضع اللون هنا الى بنية علمية وهذا واضح من خلال لمسة اللون على شكل نقاط متداخلة ومتشابكة داخل الخطاب الرسومي، كما في العينة (2). وهذا سوف يؤدي الى تحول في آلية الاشتغال لدى نص (بول كوكان) كما في العينة(3).
- 5- ظهر تحول في بنية النسق لدى نص (بول كوكان) من خلال زحزحت في آلية الاشتغال الانطباعي حيث ابتعد عن تمثيل الأشكال الحسية واقعيّاً ، فأخذت الأشكال سمة تجريدية رمزية بأعتماده على الاختزال والتبسيط وتصعيد الروح البدائية للأشكال وامتثال العناصر التشكيلية من لون وخط وفضاء لنسقيه نصية قائمة بذاتها تفتتح في تأويلاتها على الطابع الرمزي كما في العينة (3) وهذا سوف يؤثر بشكل كبير على الاتجاه التعبيري كما في العينة(6).
- 6- أخذت بنية النص لدى (فان كوخ) باحداث تحولاً جديداً في النسق الانطباعي أي جعل النص أمراً عرضياً لاحداث أيقاع حركي مفعم بالعاطفة لاطلاق تأثيرات نفسية الذي اسفر عن تلقائية في الأداء ومعالجة لونية كثيفة ذات اتجاهات لولبية متعددة وذات ملمس خشن بما يصعد من نسق دلالات النص الرسومي ، كما في العينة (4). وهذا سوف يؤثر في نسق الاتجاه الوحشي كما في العينة (5).
- 7- لم يعد الشكل المرئي في النسق الوحشي ضاغطاً على بنية النص على الرغم من احتفاظ الأشكال ببعض ملامحها التشخيصية كما في العينة (5).
- 8- اخضع النص في النسق الوحشي لرؤية جديدة وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة توظف العناصر التصويرية لتحرير الأشكال من اعبائها المادية وتحريك عناصر النص باتجاه ترسيخ النسق التجريدي، كما في العينة(12-13).
- 9- أشتغل النص التعبيري على بنية اللون – الخط – الشكل المفعلة بشحنه عاطفية مقرباً النص من أيقاع موسيقي في تساميتها على الزمان والمكان المحددين ،

لأعطاء دلالة تعبيرية ورمزية عبر تفعيل الألوان والخطوط والفضاء لتحقيق تلك الدلالة، كما في العينة (6). وهذا سوف يقودنا الى تحول في بنية النسق التكعيبي كما في العينة (7).

10- ظهر تحول في النسق التكعيبي من خلال تحليل بنية النص وذلك بتجزئة الشكل بالقدر الذي أحال النص الى نسقية مسطحة اعتمد تراكيب الاشكال كما في العينة (7). وهذا ما يقترب من العينة (8). فضلاً عن التقارب في نسقية الخط والشكل والابتعاد عن تعددية الالوان .

11- أحدث النسق التكعيبي تحولاً في بنية الشكل من خلال اشتغاله على ادخال قصاصات من الورق الجرائد الملون والكتابات ، وهو ما يعرف بتقنية (الكولاج) لأمكانية تحويل الواقع المادي الى صور ذهنية ، والى أمكانية تحويل مدلولات العناصر الغريبة الى مدلولات أخرى فيما لو عزلت عن واقعها المادي . وبذلك اصبح النسق التكعيبي قائم على التداخل والتراكب المنساق الى المنحى التجريدي الخالص الامر الذي زاد من اهمية الشكل وبالمقابل تراجع اللون كبنية مهيمنة كما في العينة (8). وهذا سوف يحدث تحولاً في العينة (9). التي اشتغلت على تحليل الشكل اضافة الى اللون كوحدة مهيمنة .

12 – أحدث النسق لدى نص (ديلوني) تحولاً في بنية الشكل التكعيبي من خلال آلية اشتغاله على تكوينات تجريدية هندسية أحييت النسق اللوني من جديد بعد أن تضائل في العينة (7-8) وكأنها موشور لوني ذات صفة تجريدية ، محفزاً عناصر النص الفني من ألوان وخطوط لصياغة نموذجة الشكلي في اشتغاله على التراكيب الداخلية من خلال مفهوم الكلي لا الجزئي ، فرؤية عين الطائر التي اعتمدها نص ديلوني في رؤيته للشكل الحسي اوجد من خلالها تراكيب زمانية ومكانية لحالة الحس المتغير الى الجوهر الثابت ، ومن خلال التداخل في المستويات اللونية حول الرؤية البصرية الفيزيقية للشئ، الى بعد جديد قائم على نسقية التصور العقلي أكثر من اعتماده على النسق المحاكاتي .

- 13- أما التحول في نسق الخطاب المستقبل فقد أتضح من خلال تغليب الحركة كبنية مهيمنة في النص، فرضت سلطتها على البناء التكويني للأشكال من خلال انشطارها وتجزئتها بفعل الحركة ذات الاتجاهات المختلفة وهو أمتداد لنسقية النص التكميلي ولكن بتفعيل أكثر للشكل وبنيته الحركية. كما في العينة (10).
- 14- أخذ النسق المستقبلي لنص (دوشامب) بتفعيل النسق الحركي أكثر اتجاهية وأكثر سرعة عبر جهوية الشكل داخل الخطاب الرسومي فأخذ الشكل يخضع الى انكسارات متعددة وكأنه في حركة مستمرة . أقترب من عينة (براك) باللون والتكوين العام بالشكل داخل فضاء النص ، واختلف من حيث تفعيل الحركة والاتجاهيتها. كما في العينة (11). وهذا سوف يقودنا الى تحول جذري في بنية النص الفني كما في العينة (12).
- 15- سعى النسق التجريدي التعبيري الى احداث خلخلة في الرويه الماديه للأشياء باحداث قطيعة نهائية مع العالم الخارجي، والاستعاضة عنها بروية شمولية تحكمت في الانساق اللونية والبنائية . فالنسق التجريدي رضخ الى نسقية الاداء العفوي الذي يحتكم الى الضرورة الداخلية مما احال الى التجريد الخالص كما في العينة (12). وهذا سوف يقودنا الى تحول في النسق التجريدي من خلال اشتغاله على سمة التجريد الهندسي كما في العينة (13).
- 16- اشتغل النسق التجريدي الهندسي على آلية الاختزال باللون والشكل للوصول الى أعلى مراحل التجريد والجوهر والذي امتاز بالنسق العقلي الذي يتحكم بهندسية الأشكال كما في العينة (13). وهو ما يغيّر العينة (12) بعفوية الاداء ويتفق معها بتجريد الأشكال واختزالها.
- 17- اشتغل النسق السريالي على آلية أحدثت تحولاً جوهرياً عن الأنساق في الاتجاهات الحديثة الأخرى من حيث السلطة الأبستمولوجية للأشياء. فجاءت نسقية الأشكال مغايرة للمرئي المألوف ومنفتحة على عالم من الصور الحلمية ، مما حرص الأنساق الجزئية من لون وخط وشكل الى التوافق مع تلك الصور كما في العينة (14).

18- نجد ثمة تحول في النسق السريالي بأستحضار القدرة الطفولية في الأداء وفي تصور الأشكال ، مما أدى بالنص الى اطلاق الأشكال من محدداتها الحسية وفق نسق يكفل لها صيرورتها بتشكلها بحرية من خلال توظيف العناصر التشكيلية بطريقة تلقائية كما في العينة (15). وهذا سوف يقودنا الى تحول اخر في النسق السريالي كما في العينة (16).

19- أخذ النسق السريالي لدى نص (دالي) يشغل على نسق الصورة الحلمية اللاواعية وتضمينها اشكالاً حسية مجردة، تحقق أجواء النسق السريالي من فضاء وحجوم وأشكال وبمعالجة غرائبية للشكل ذات تركيبات متعددة ما بين هو انساني وبينما هو حيواني. فرضت سلطة اللاشعور كقوة ابستمولوجية متحكمة في النص كما في العينة (16).

التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج وأستنتاجات . توصي الباحثة بما يأتي

:-

- 1- تضمين الرأي البنائي في المناهج والمقررات الدراسية لكليات الفنون، وخاصة مواد فلسفة الفن والدراسات النقدية .
- 2- العمل على أخضاع بعض النصوص الفنية للتحليل البنائي والذي يستمد مقوماته من آليات المنهج ذاته. لدى بحوث طلبة الدراسات الأولية والدراسات العليا أتجاه المناهج البنيوية الحديثة وتطبيقاتها مع تيارات الرسم الحديث في بحوثهم الدراسية .
- 3- العمل على ترجمة الأصدارات والمطبوعات الحديثة التي تتناول هذا المفهوم وكيفية أشتغاله في النصوص الفنية .
- 4- تفعيل دراسة التحولات في النصوص الفنية والاتجاهات بالقدر الذي ينمي الجانب النقدي0

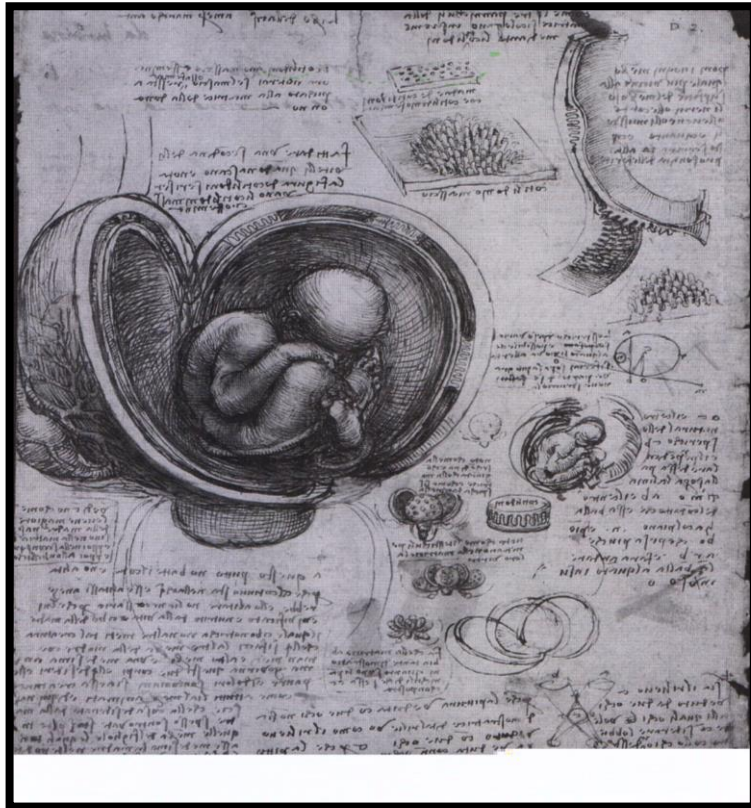
المقترحات

استكمالاً للبحث الحالي. وتحقيقاً للفائدة، تقترح الباحثة أجراء جملة من البحوث، وعلى النحو الاتي:

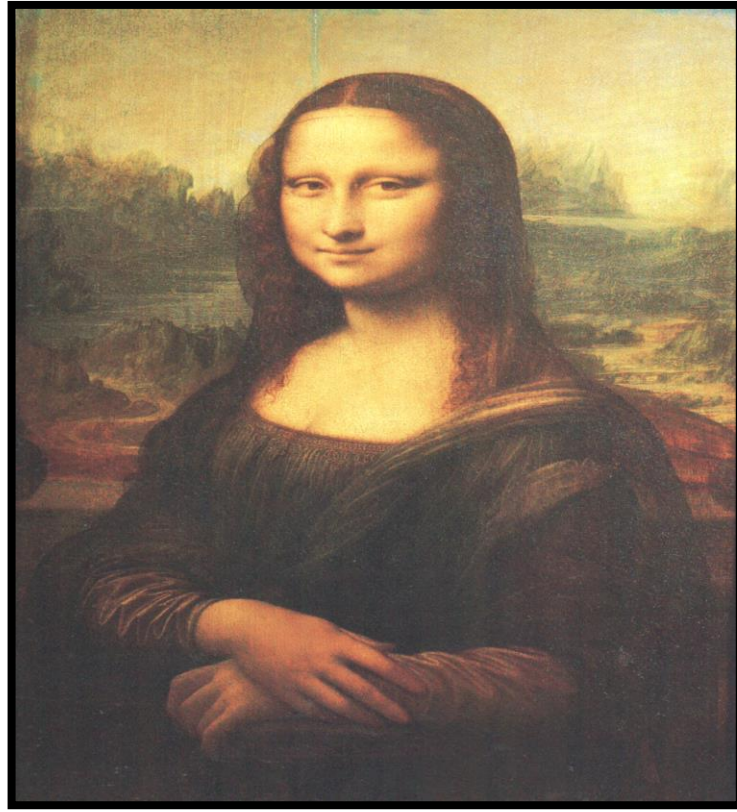
- 1-الأنساق الفنية وتحولاتها في الفن العربي الإسلامي .
- 2-الانساق الفنية وتحولاتها في فن مابعد الحداثة.



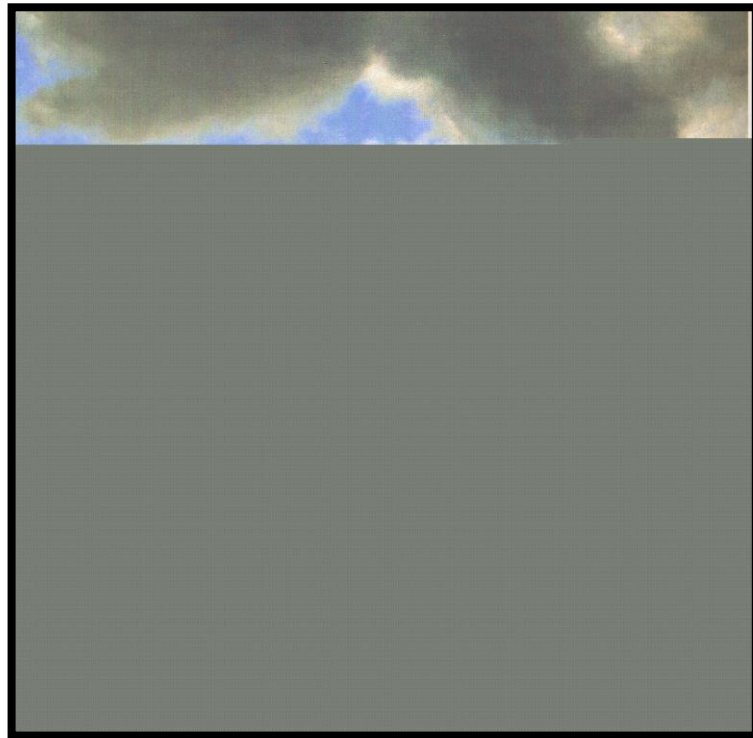
(شكل-1)



(شكل-2)



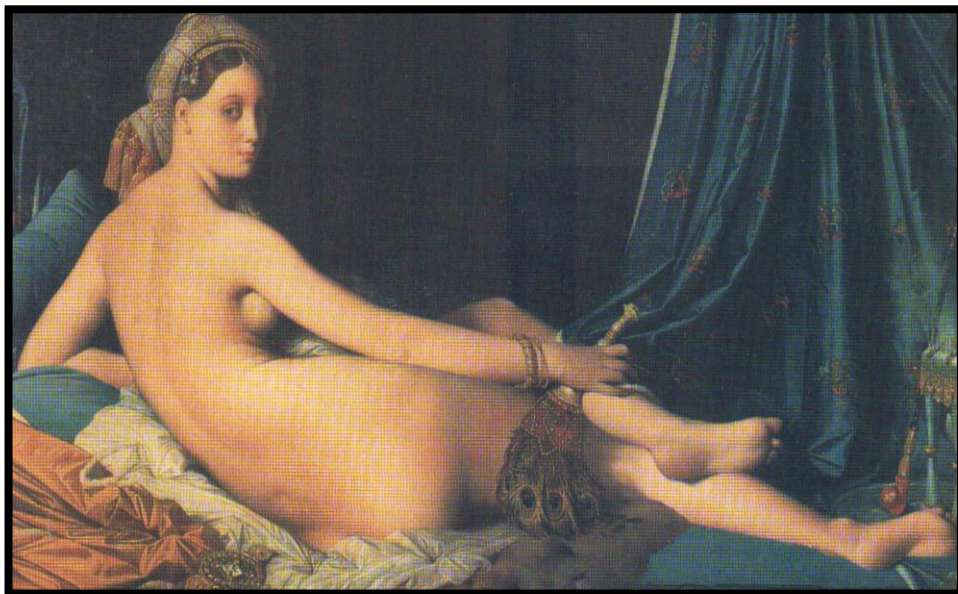
(شكل -3)



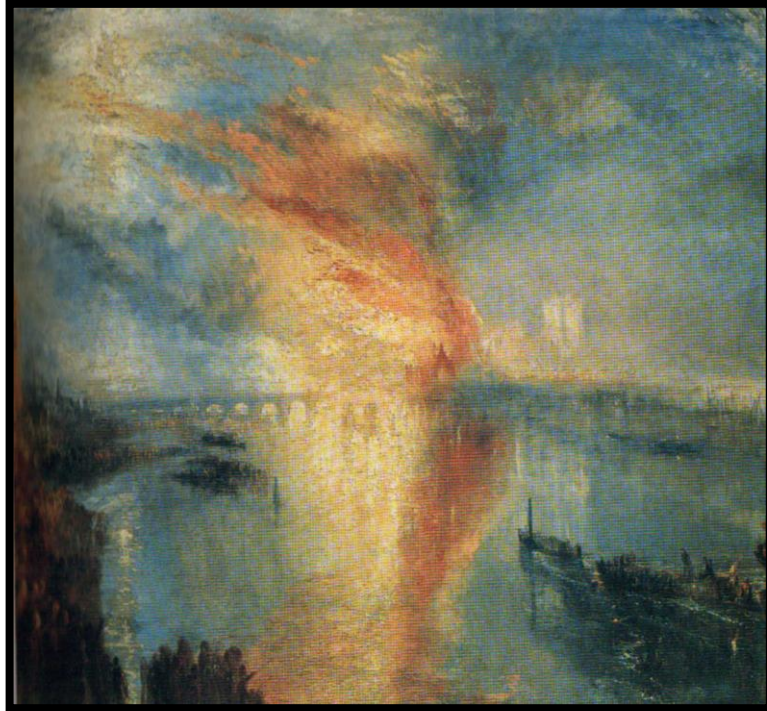
(شكل -4)



(شكل -5)



(شكل -6)



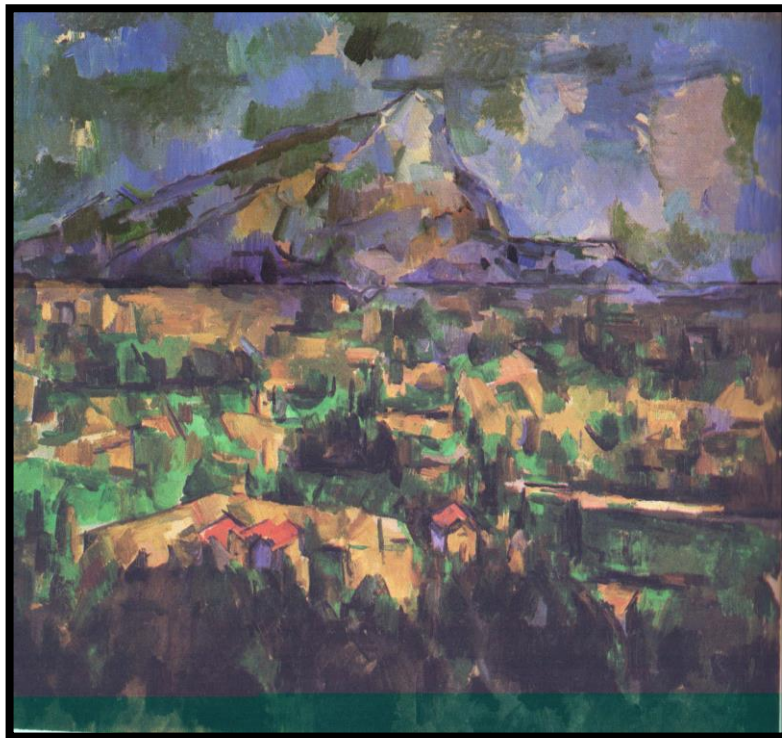
(شكل -7)



(شكل -8)



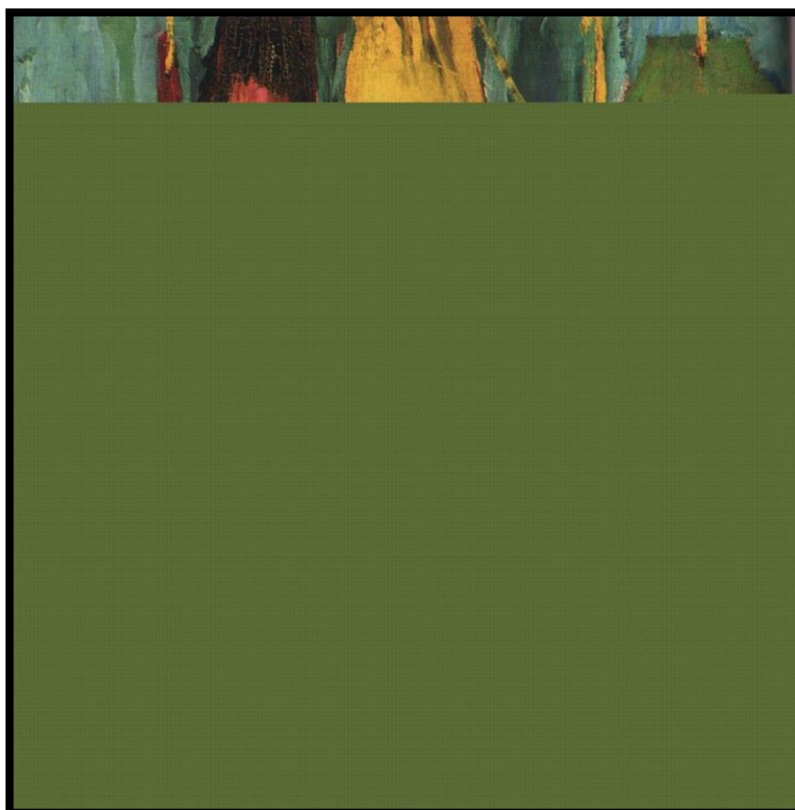
(شكل -9)



(شكل -10)



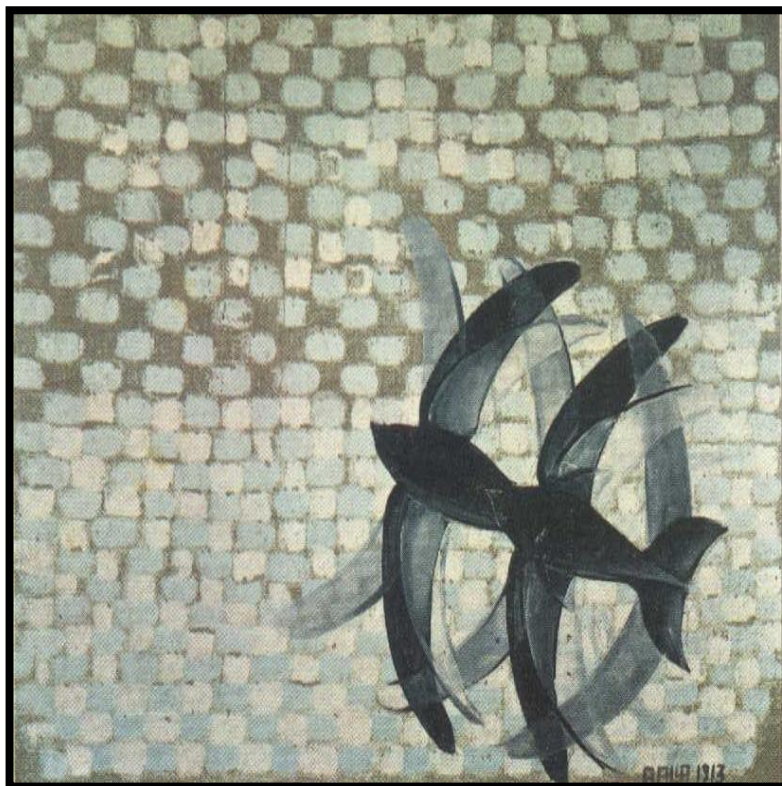
(شكل -11)



(شكل -12)



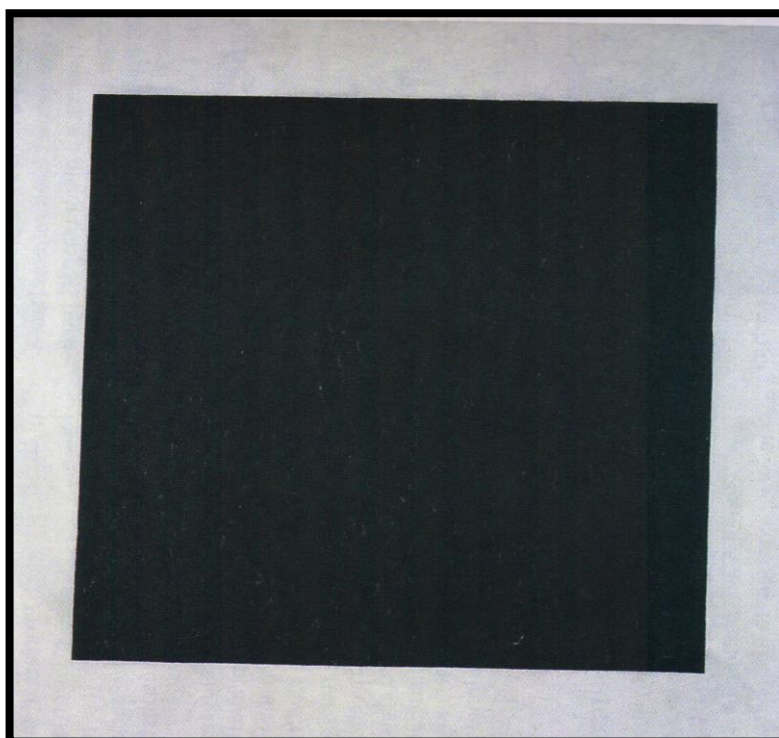
(شكل-13)



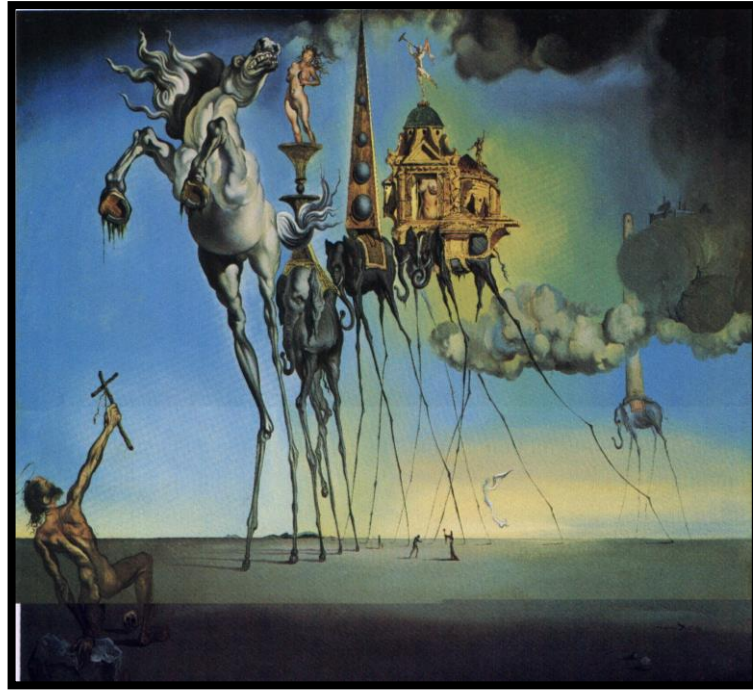
(شكل-14)



(شكل -15)



(شكل -16)



(شكل -17)