

الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة

رسالة مقدمة إلى
مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية الفنية

من قبل
عوني هادي عبود الربيعي

بإشراف
الأستاذ الدكتور
عباس جاسم الربيعي

2008 م

1429 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ

فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ
أَصَابَتْهُ فَتْنَةٌ أُنْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ
خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ

الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

سورة الحج
آية ١٠



لَا هُدًى لَّكُمْ

إِلَّا الرُّوحِينِ الطَّاهِرَتَيْنِ ...

الَّتِي سَكَنَّا ثَنَاءً قَلْبِي ... وَالِدِي، وَالِدَتِي .

زَوْجَتِي وَرَفِيقَةُ دَرْجِي ... حُبًّا وَوَفَاءً ...

مُحَمَّدٌ وَعَلِيٌّ وَحُسَيْنٌ وَدُنْيَا ... أَحِبَّائِي ...

وَالْحَيُّ كُلُّ مَنْ أَحَبَّهُمْ ...

أَهْدِي شَمْرَةَ جُهْدِي الْمَتَوَاضِعِ ...

الْبَاحِثِ



بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

اشهد أن إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية الفنية .

التوقيع

المشرف : أ . د . عباس جاسم

المرتبة العلمية : أستاذ

2008 / /

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع

الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

التاريخ : 2008 / /

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أنا رئيس لجنة المناقشة وأعضائها اطلعنا على هذه الرسالة (الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة) ، وقد ناقشنا الطالب عوني هادي الربيعي في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، وجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير بتقدير () .

المشرف :	عضو اللجنة :
التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.د عباس جاسم	الاسم :
المرتبة العلمية : أستاذ	المرتبة العلمية :
التاريخ : 2008/ /	التاريخ : 2008/ /

عضو اللجنة :	رئيس اللجنة :
التوقيع :	التوقيع :
الاسم :	الاسم :
المرتبة العلمية :	المرتبة العلمية :
التاريخ : 2008/ /	التاريخ : 2008/ /

مصادقة مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

التوقيع
الأستاذ الدكتور
عباس جاسم الربيعي
عميد كلية الفنون الجميلة
التاريخ : 2008 / /

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا كثيرا وبفضله التمام والكمال ، وبعد الصلاة على سيد المرسلين (محمد) (صلى الله عليه وآله وسلم) .

إقرارا بالفضل والعرفان أسجل شكري وتقديري ... إلى أستاذي الذي تكرم بالإشراف على بحثي (أ.د. عباس جاسم الربيعي) لما أبداه من أراء سديدة في توجيه البحث ورعاية متواصلة طوال مدة كتابته أدامه الله شمعة منيرة في دروب العلم .

الشكر والتقدير إلى عمادة كلية الفنون الجميلة ورئاسة قسم التربية الفنية لما أبدوه من رعاية وتعاون ذللت الصعوبات وأسهمت في إتمام البحث. شكري وتقديري إلى أستاذي الدكتور عبد عون عبد علي لما قدمه من مساعدة ومؤازرة متواصلة .

كما اشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة السمنار ، ا.د. علي شناوة وادي ، و ا.د. حامد عباس مخيف و أ.م.د علي مهدي كان لهم دور مؤثر في وضع اللبنيات الأولى لخطوة الدراسة ، وإبداء النصح والإرشاد والتوجيه ، اسأل الله القدير أن يحفظهم ويرعاهم ويوفقهم لخدمة الجميع ، والى أسرتي الذين مدوا يد العون والمساعدة ... والى الأستاذ محمد شيال والمهندس ضرغام صالح لإخراجه البحث بحلته هذه .

ومن الله التوفيق

الباحث

عوني هادي الربيعي

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة) في محاولة لدراسة الحرف الذي استلهمه الفنان الأمريكي والأوروبي بكل مرجعياته المفاهيمية والبنائية من خلال الاستفادة من خاصية الحرف البلاستيكية وإعادة بنائه لخلق نظام تركيب من العلاقات التي تتمحور في بنائية العمل الفني بهيئة أفكار ومضامين متعددة تم توظيفها في النسيج البنائي للنتاجات الفنية لما بعد الحداثة ، إضافة إلى أساليب تحقيقه ومعالجة تقنياته وإحالاته من خصوصيته الوظيفية (التدوينية) والتجميلية بشكل خاص إلى دلالات تنبثق من المضمون والشكل تتمظهر الخامات التقنية وذلك ببناء أعمال فنية تشكيلية ذات بعدين وثلاثة أبعاد تجسد المفاهيم التي تثيرها المضامين بشكل مباشر أو غير مباشر ، مما أدى إلى الكشف عن الخصائص الفنية المشتركة بين الحرف وفن ما بعد الحداثة والذي فتح آفاقا جديدة لبلورة رؤية فنية تعمق الحوار بين الفنون .

ولما لم يدرس هذا الاتجاه بصيغة تستظهر الجوانب المفاهيمية والبنائية للحرف التي المدخل الحقيقي لفهم خصائصه الفنية وتوضيح أبعاده التطبيقية كمنظومات شكلية تبرز المزيد من الجوانب الفكرية والتعبيرية للحرف في مجال فن ما بعد الحداثة ، فقد توجه الباحث لدراسة ذلك عبر فصول أربعة :

سعى في الفصل الأول / منه لتوضيح مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فضلا عن هدفه الذي تمثل بالاتي :
- الكشف عن الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة مفاهيميا وبنائيا .

ثم ختم الباحث الفصل المذكور بالمصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث وأهدافه .

أما الفصل الثاني / فقد تضمن عرضا للإطار النظري والدراسات السابقة ، فجاء متكونا من خمسة مباحث ، ثبت في الأول منها الكتابة والحرف (نظرة بشأن تطور الحرف عربيا وعالميا) كما انصب الاهتمام حول (الدلالات الرمزية والمفاهيمية للحرف) وكذلك (علاقة الحرف بالوحدة التصميمية) .

فيما تناول المبحث الثاني (الجمالية في الفكر الفلسفي) كما تركز الاهتمام فيه على تعقب (توظيف الحرف في الرسم العراقي والعربي والعالمي) ومدى تأثير الفنانين بالموروث الحضاري واستلهم الحرف العربي منه .

أما المبحث الثالث عني بعلاقة (الحداثة وما بعد الحداثة) من خلال محاور عدة منها (مقدمة في الحداثة ، تاريخية الحداثة ، مقومات الحداثة ، سمات الحداثة ، تاريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها ، ما بعد الحداثة والعولمة ، عمارة ما بعد الحداثة ، سمات ما بعد الحداثة) .

فيما تناول المبحث الرابع (المرجعيات الفكرية والفنية لما بعد الحداثة التي شملت الدادائية ، السورريالية ، البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية) .

أما المبحث الخامس تناول حركات فن ما بعد الحداثة (نحت ما بعد الحداثة ، التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن البصري ، فن الفلوكسس ، الفن الجرافيكي ، الفن المفاهيمي ، فن الجسد وفن الأرض والفن لغة) .

أما الفصل الثالث / (إجراءات البحث) فقد شمل مجتمع البحث وعيناته البالغة (16) عينة قصدية واتبع الباحث

المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات معتمداً على الملاحظة والمقابلة الشخصية والطروحات الفلسفية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري .

وتضمن الفصل الرابع / (نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) ، ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث هي :

- ارتباط وتأثر الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ، بصورة وثيقة بمفهوم أن اللغة وظيفة – على اعتبار أنها نظام من العلاقات أو نظام اتصالي – ربط المعنى بمجموعة من العلامات (عناصر اللوحة الأخرى) ، فضلاً عن ظهور المعنى يبني على طبيعة العلاقات القائمة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود الأخرى ، وخلق منظومة علامائية يحمل دوال ويعزز مدلولات بغض النظر عن هويته ، سواء كان نصاً مسموعاً أو ملفوظاً أو مرئياً فهي وحدة كاملة تجمع بين الدال والمدلول ويكون المعنى ناتج عن اتحادهما معا . كما سادت مفاهيم الفعل والحدث واللامركزية وانفتاح الشكل وتفككه أو عدم تماسكه والهدم والغياب وسوء التأويل وسوء القراءة والفردانية والمبتذل والغرابة وأهمية التلقي والاستقبال ، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والدلالة على تكاثر المعنى وتشتيته في حركة مستمرة تبعث عن المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول واللعب الحر (Free Play) بدون قواعد تحد من هذه الحرية .

- تعددت مضامين (الحرف) الكتابة في فن ما بعد الحداثة ، انطلاقاً من وظائفية البنى الفنية المحركة للفكرة ففي الفن الشعبي (Pop art) هناك واقعية ذات حس تعبيرية تهدف إلى الإعلان التجاري والاتصالي كما في العينات (3،4،5،6) وفي الفن البصري (op Art) هناك تجريدية هندسية تهدف إلى بلورة الإيهام البصري لدى المتلقي كما في العينة (7) والفن الغرافيتي يعبر عن احتجاج ، وسيلة لإعلان الموقف ، لإثبات شرعية الأفكار إلى جانب البيانات السياسية والخطابات الجماهيرية بحس سوريلي كاريكاتيري كما في العينة (8،9) وبالنسبة لفن الجسد تمثل كراسمال ، وتمثل كتعويذة أو كسلعة استهلاكية أو رسالة أو وسيلة لإعلان سياسي أو دعائي تجاري كما في العيني (11،12،13) وجاءت معظم المضامين معبرة عن واقع الثقافة الشعبية والتطورات العلمية والثقافية ، مما أعطت الرسم طابعاً تجارياً تتنازع عمليات الإنتاج والاستهلاك ، أما النحت فيمتاز بالبساطة والنظام والتجريد الكامل والوضوح ودرجة عالية من إتقان الصنع ، ويؤكد نحاتي ما بعد الحداثة على خبرة المتلقي في قراءة العمل كما في العينة (1،2) يمثل مركز التعامل مع الوضع المستقبلي له بمعنى أنه مشروع كينونة الذي يتحدد على أساس شكله الدلالي والجمالي .

- تنوع توظيف الحرف في رسوم الفن الشعبي ، من خلال إثارة الأفكار كمضمون إعلاني تجاري واتصالي ، كما في العينة (3،4،5) .

- تفعيل تعددية مراكز (الحرف) من خلال علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل وهي نظرة جشتالتية تسهم في إحداث إزاحة بصرية دائمية ، كما في العينة (3،4) .

- اعتمد تكرار توظيف (الحرف) في الصورة الطباعية ، كما في العينة (3،4) .

- ان توظيف الحرف مفاهيمياً وبنائياً في التعبيرية التجريدية يحقق بعداً جمالياً ، بفعل القيمة التتابعية لبنية الحرف

مع الخصائص المظهرية للعلاقات الوظيفية والأدائية .

- لقوة تعبير الحرف في رسوم الفن الشعبي اثر جمالي في تحصيل الرؤية البصرية للمتلقي .

- إن استخدام تنوع شكل (الحرف) أدى إلى تفعيل الوحدات الفنية داخل حيز البناء العام .

- تنوع الخامات المستخدمة لـ (الحرف) في رسوم الفن الشعبي ، كما في العينة (6) .

- يستثمر الفن البصري ، طرق التصميم الطباعي في الرسوم لإحداث شد بصري ونفسي كما في العينة (7) .

- يسعى الفنان البصري إلى التكامل والانفرادية وخلق الشيء غير قابل للتجزئة من خلال توظيف (الحرف) ،

موسيقى ، مسرح ، علوم وتقنيات الكترونيات حسب طبيعة ونوع العمل الفني ، كما في العينة (7) .

- اظهر الفن الغرافيتي تداولاً سيميائياً في بنية العمل إذ تتحدد القيمة (الحرف) الكتابة في أشكال جمالية ذات

بعد سيميائي من خلال إبراز علاقات البناء الشكلي والصوري المتشظي إلى مراكز عديدة ، كما في العينة (9) .

- يتأسس شكل (الحرف) حضوراً في المساحة التصميمية للعمل الغرافيتي ، وفق توسيع مفهوم المنجز الجمالي

بنائياً ومعرفياً .

- يصبح مفهوم التفكير في الوحدات الجزئية (الحرف) للعمل الغرافيتي ، مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في

المعنى والنوع في النسق الدلالي ، كما في العينة (8) .

- عمل التداخل (الحرف) الكتابي وتنوعه على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي وتنافذ وحداته البصرية مع

القراءات المتعددة وتفكيك العلامات والرموز في البنية العامة للشكل .

- تنوع في علاقات (الحرف) الكتابة على بنية الجسد هي خصيصة بنائية مهمة ، فالتكوين هو الأساس

العلاماتي الذي تبنى عليه الدوال المتعددة بأسلوب الإحالة إلى المرجع ، كما في العينة (12) .

- تتوالد الأنساق (الحرف) الكتابية في بنية الجسد ، ضمن آلية انتقائية متعددة فيها علائقية الحرف مع فعالية

الأداء البصري والجمالي في البنية المقترحة .

- تفتح دلالات (الحرف) كعلاقات ترابطية بين (الشكل والبنى المكمل له) بضوء خصوصية الفعل الجمالي ،

المتظاهر في وحدة بناء تصميم الجسد وكذلك في الاستقرار الشكلي ، كما في العينة (11) .

- بدت الدقة المتناهية في تقنية الرسم على بنية الجسد اختراقاً للسياق الواقعي ، من حيث مقاربة التنظيم لمستوى

إعادة النتاج الشكلي والصوري المحايث لفكرة الثبات والتحول في الواقع ، كما في العينة (13) .

- إن تجاوز (الحرف) الكتابة في بنية الجسد يحقق وحدة صورية مكانية للمشهد ، ويشكل إزاحة معرفية لقيم

الجمال في الجسد الإنساني ، كبناء روحي وجوهي وصوري ، كما في العينة (12) .

- إن استحضار الدلالة القصدية (الحرف) لمفاهيم الحركة والسرعة والزمن في نحت ما بعد الحادثة ، أسس

لبنية الأشكال افتراضات جمالية ومعرفية ، كما في العينة (1) .

- الخلط بين الوعي واللاوعي في استخدام (الحرف) ، وهو تفكيك ذهني للدلالات الجمالية ، وإزاحة لضوابط

التنظيم والنظام في العمل النحتي .

- حقق التوازن الشكلي في نحت ما بعد الحادثة سمة جمالية واضحة .

ملخص البحث

- تشتغل نزرعة التجريد في نحت ما بعد الحداثة ، قوة جذب عالية من خلال تحقيق سمات جمالية تنظيم وظائفها وأدائها بفعل القيمة التتابعية لبنية الأشكال مع الخصائص المظهرية لـ (الحرف) .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
	آية قرآنية
	الإهداء
أ	شكر وتقدير
ب - ج	ملخص البحث
ح - خ	قائمة المحتويات
د - ز	قائمة الأشكال
س	قائمة الملاحق
7 - 1	الفصل الأول :
3 - 1	أولا : مشكلة البحث
3	ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه
3	ثالثا : هدف البحث
4	رابعا : حدود البحث
7 - 4	خامسا : تحديد المصطلحات
	الإطار النظري والدراسات السابقة :
	أولا : الإطار النظري
192 - 8	الفصل الثاني :
54 - 8	المبحث الأول : الكتابة والحرف
20 - 8	نظرة بشأن تطور الحرف عربيا وعالميا
41 - 21	الدلالات الرمزية والمفاهيمية للحرف
54 - 42	علاقة الحرف بالوحدة التصميمية للعملية الفنية
98 - 55	المبحث الثاني : الجمالية
65 - 55	الجمال في الفكر الفلسفي
78 - 66	الحرف في أعمال الفنانين العراقيين
85 - 79	الحرف في أعمال الفنانين العرب
98 - 86	الحرف في أعمال الفنانين العالميين
118 - 99	المبحث الثالث : الحداثة وما بعد الحداثة
101 - 99	تقدمة في الحداثة
102-101	تاريخية الحداثة
103-102	مقومات الحداثة
108-103	سمات الحداثة
110-109	تقدمة في ما بعد الحداثة
115-111	تاريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها
117-115	ما بعد الحداثة والعولمة
118-117	سمات ما بعد الحداثة
130-119	المبحث الرابع : المرجعيات الفكرية والفنية لما بعد الحداثة
121-119	الدادائية
123-121	السوريالية
126-123	البنوية
128-126	التفكيكية
130-128	السيمائية

177-131	المبحث الخامس : حركات فن ما بعد الحداثة
134-131	أولا : عمارة ما بعد الحداثة
137-134	ثانيا : نحت ما بعد الحداثة
143-138	ثالثا : التعبيرية التجريدية
150-144	رابعا : الفن الشعبي
154-151	خامسا : الفن البصري
158-155	سادسا : فن الفلوكسس
164-158	سابعا : الفن الغرافيتي
167-165	ثامنا : الفن الدهنوي
173-167	تاسعا : فن الجسد
176-174	عاشرا : فن الأرض
177-167	إحدى عشر: الفن لغة
183-178	مؤشرات الإطار النظري
192-184	ثانيا : الدراسات السابقة
227-193	الفصل الثالث : إجراءات البحث
193	أولا : مجتمع البحث
194-193	ثانيا : عينة البحث
194	ثالثا : طريقة البحث
197-194	رابعا : أداة البحث
227-198	خامسا : تحليل العينات
233-228	الفصل الرابع :
230-228	أولا : نتائج البحث
231	ثانيا : الاستنتاجات
232	ثالثا : التوصيات
233	رابعا : المقترحات
244-234	المصادر
252-245	الملاحق

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثاً : هدف البحث

رابعاً : حدود البحث

خامساً : تحديد المصطلحات

أولا : مشكلة البحث

الفن عموما والرسم بوجه الدقة ، كان ولم يزل يمثل نمطا راقيا من أنماط الوعي الاجتماعي القادر على تصوير جدلية الصراع بين الإنسان ونفسه وبينه والعالم المحيط ، لهذا جرى الاتفاق أن الفن يتمتع بخاصية توثيق انتصاراته وهزائمه على السواء ، وكذلك معتقداته عن طريق الأشكال المقترحة في هذه الفترة من الزمان أو تلك .

ترتبط الفنون الإنسانية بوجه عام والفنون التشكيلية بوجه الخصوص بمرجعيات وسياقات معرفية تكتشف هويتها المحلية إزاء الحضارة التي نشأت في كنفها وتعد بمثابة الجذور لها ، ومن الواضح تماما أن أهم المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو ابتكار الكتابة التي لها شأن كبير في توجيه مناحي الحياة المختلفة .

ويمثل الجمال وعملية الإحساس به واحدا من السمات التي ينفرد بها الإنسان دون سواه من الخلائق ، ويمكن الاستدلال على الجمال حين نمعن النظر فيما أنجز عبر أطوار الحضارة الإنسانية والذي يكشف عن اطراد الوعي والتلاحم مع مظاهر الطبيعة ، وتظهر النتاجات الفنية الحضارية لوادي الرافدين ووادي النيل وحضارات الشرق القديم عن وجود نمط من التفكير الجمالي الذي يقف ورائها .

لقد تحققت للإنسان معجزته الروحية الكبرى اعتمادا على اللغة وتأسيسا عليها (الكتب السماوية) مثلما كان يحقق حركة ساعات يومه الاجتماعية والفكرية والإبداعية اعتمادا على اللغة ، فالحرف يولد بولادات لا تنتهي ولا تقف عند حد أو شكل ، انه سر عظيم لا يعرفه حق المعرفة إلا القلة ، وكلما ازدادوا معرفة بالعالم ازدادوا جهلا بأنفسهم ، فكان للكتابة صفة التميز والتفرد ومنها انطلق الإنسان بالعلم والمعرفة ولولاها لما تمكن من تسجيل أساليب حياة الشعوب ومعرفة أنماطها وتراثها وللحرف طقوس روحية انه يولد من ولادات شتى ، مرة أراه صيحة غضب ومرة صيحة جمال ومرة أتعرف عليه كطلسم عجيب لا يمكن الإفصاح عن أسرارهِ أو التعرف إلى ماهيته .

حيث نجد أن للحرف والكلمة تدويناً عن مادة أو معنى ، والفرق بينهما إن الحرف بمفرده تجريد ، ولهذا استعمله الفنانون رمزا أو شكلا فنيا مجردا أما الكلمة فمعناها ملتصق بها وبقيدها فنيا .

وهكذا تتجلى خصوصية التواصل المعرفي لـ (الحرف) في نتاجات الفن الإسلامي ، كما في فن الخط العربي والزخرفة الإسلامية التي تعتمد هندسة التجريد وكذلك فن الرسم عند الواسطي ، وفي التصاميم المعمارية ورموزها المميزة (القبة ، المؤذن ، المنائر ، الأعمدة ، الفسيفساء ، .. الخ) وهذا جعل من تشكيل التراكيب الصورية لنتاجات الخط العربي الإسلامي تنتظم في كينونة حراك بصري / جمالي متعدد الوظائف والاستعمالات .

حيث ظهرت مكانة الخط (وضمنا الكتابة بالحروف العربية) التعبيرية والتجريدية بل والتكعيبية في المجال الفني ، مما حدا ببعض الفنانين الأوربيين إلى استخدامه كعنصر من عناصر العمل الفني وهو في

شكله الكتابي أي كحرف ولو تأملنا معطيات الفن الجديد (Art Nove) والذي يعتمد بصورة رئيسة على البنية الخطية والحركة الحزونية فنتلمس عمق التأثير واضح في فنون الزخرفة العربية وحتى عملية توظيف الحرف بمعطى جمالي خالص تتجسد فيه علاقة لا يمكن أن لا تلقي ضلالها الواضح ألا من خلال تشرب الحدود البلاستيكية للحرف العربي (خط الثلث) .

فأصبح للفن سمات تتواشج في أعماقها الكتابة والحرف (*) والأعداد مكونة صميم المعطى الفني على الرغم من تباين نزعات جيل الرواد مع جيل الأتباع ، وبعد نصف قرن من التطور نجد الاهتمام (بالحرف والخطوط عبر أساليب شخصية تعتمد على رسم الحروف المتواشجة أو على استنباط لغة حروفية جديدة كل الجدة ، بل استيعاب أبجديات ومقطعيات معروفة ومتداولة في الشرق الأقصى .

إن الحرف يمتاز بالمرونة العالية والمطاوعة والحركة وقابلية التشكيل بصورة جمالية بالغة التنوع من حيث الصياغة الشكلية ، هذا الثراء الجمالي بالإضافة إلى ما يحمل قدسية عالية لدى الفنان المسلم جعل الإجابة في كتابته ونقشه اقرب إلى أن يكون قد اوجد منه ضرورة أدائية أو تقنية ، كل هذه العوامل جعلت من الحرف يمتاز بالإجابة في طرحه عبر السياقات الإبداعية التي رسمت هوية الفن الإسلامي على مر القرب والعصور وهذا لم ينحصر على مستوى هذه الحضارة العظيمة فحسب بل كان الحرف مثارا لإعجاب الفنان خارج بقاع الأمة الإسلامية ، ولذا نجد الفنان الأوروبي متأثرا بالرياضة والخطوط العربية فيثري نتاجه الإبداعي من خلال استخدام الحرف والنقش في ملابس موشاة أو في معمار أو في عمل نحتي .

إن اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية أدى إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة وهذا ما لاحظته (هيجل) على الفن في عصره ليقول ((في تفوق البراعة الذاتية للفنان على مادته وما ينتج منها لأنه لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة لمجال ما من مضمون وشكل محدد سلفا بل يحتفظ بموضوعه وطريقة عرضه له تحت سيطرته الكاملة واختياره الحر)) (1) .

بدا الفن الحديث يكتشف الطاقة الكامنة خلف الأشكال الحرفية وما لها من مزايا خفية فأخذها واعد صياغة تركيبها مرة أخرى على وفق معايير جديدة مانحا إياها فكرة وروحية مختلفة أغنت بذلك الشكل الفني بقالب جديد ، وبهذا فالمتلقي لا يستطيع قراءتها أو فهم المقصود منها لأنه لا معنى واضح لها أو لكون أحرفها صغيرة جدا أو لأنها عبارة عن أحرف متشابكة مرتبة فحسب ، وعليه فالحروف والكلمات تحققت في النتاجات الفنية بتحقيق نوع من الحركة الذهنية المقصودة التي تضيف متدايعات حول المضمون الروحي والحضاري للغة وكلماتها ، وما مثلته تجربة الفنانين في استلهاهم الحروف في فن ما بعد الحداثة من مثال للجدل لبعدها النظري والتطبيقي حيث شكلت الحروف المدونة في أعمالهم تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل والمضمون أو في استخدام تقنيات جديدة ومتعددة وتحقيقا للتفرد والانفرادية والغرابة والجمال .

فأهمية الحرف الجمالية تكمن من خلال استخدام فنان ما بعد الحداثة له متنقلا بين دلالات متنوعة وأشكال

(*) الحرف: بصورة عامة وليس حصراً على الحرف العربي .
(1) بروكر ، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ت: عبد الوهاب علوي ، المجمع الثقافي ، ابو ظبي :1995 ، ص 117.

_____ الفصل الأول _____ الإطار المنهجي للبحث

مختلفة في التمثيل وألوان تحمل معاني متغيرة ، فأمام مثل هذا العطاء الكبير الذي يرفل به الحرف من ديمومة وحرية وحركة وهل أوفى الفنان حقه وكيف استقى منه الخصائص الجالية الفكرية في عطائه الفني وهل شكل الحرف بمحض تقليدية لا تتعدى حدود تشيده اللفظي ؟ أم تأمل في كوامن دلالاته البنائية والمفاهيمية بالدرجة الأساس ؟

هذا ما تبلور لدى الباحث من مشكلة جمالية قابلة للبحث على الرغم من كل ما قيل وكتب عن استلهم الحرف حيث وجد الباحث مساحة فارغة في أعمال فنان ما بعد الحداثة تطلب هذا البحث الكشف عن أهم طاقاته ودلالاته وخصائصه الجمالية .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية وحاجة البحث الحالي بالاتي :-

- 1- يمثل قيمة بصرية لا غنى عنها في الفن وان تباينت مظاهر الوعي والأساليب فيه .
- 2- شحة الأطر العلمية النظرية التي تعنى بالجانب الجمالي ضمن حدود موضوع البحث ، وهو ما عمل عليه الباحث قدر استطاعه .
- 3- الكشف على العلاقة الجمالية من خلال علاقات البناء المتعددة التي تربط الحرف بالعمليات الفنية .
- 4- التعرف على الطروحات المفاهيمية التي تعنى بتوظيف الحرف جمالياً في فن ما بعد الحداثة .
- 5- يؤسس البحث الحالي ، لدراسات جمالية (وظائفياً وتعبيرياً وتقنياً) وأثره على بنائية العمل الفني (التشكيلي)
- 6- يمكن أن يكون البحث الحالي منطلقاً لدراسات أكاديمية أخرى .
- 7- إن البحث الحالي يخدم العاملين جميعهم في ميدان فن ما بعد الحداثة من خلال ما أسفرت عنه نتائج واستنتاجات تفيد المهتمين في النقد التشكيلي والحركة الثقافية بوجه العموم من خلال إطاره النظري . ويتساءل الباحث من خلال جملة من الأسئلة تعد إشكالية تستدعي البحث والتقصي :
- 1- هل يشكل توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة بعداً جمالياً ؟.
- 2- ما القواسم المشتركة في النتاجات الفنية التي توظف الحرف فيها جمالياً ؟ .
- 3- ما الأبعاد الشكلية والمضامينية في توظيف الحرف وهل للجانب المحلي (البيئي) انعكاساته على هذا التوظيف ؟.
- 4- ما الكيفيات والمعالجات التقنية والأسلوبية المعتمدة في توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ؟.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

كشف الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً .

الفصل الأول — الإطار المنهجي للبحث

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا للسنوات 1950-2005 م .

خامساً : تحديد المصطلحات

الأبعاد (البُعد Dimension)

البعد خلاف القرب ، وهو عند القدماء اقصر امتداد بين الشيئين ، وقد جعل المتكلمون البعد امتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم ، أو في نفسه صالحاً لأن يشغله الجسم (1) .

- الأبعاد : مصدرها بُعد ، اتساع المدى المسافة (2) .

- الأبعاد : (جمع) مفردها (بُعد) ، وهي الرأي والحزم (3) .

- هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه أو بغيره ، مقدار أو شكل قابل للقياس (كالخط أو السطح أو الحجم) ، مثال ذلك : أبعاد الجسم (4) .

- وهو (في العلوم الطبيعية) العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية ، وهي الطول والزمن والكتلة (5) .

ويعرف الباحث (البعد) إجرائياً بما يتلاءم وموضوع البحث :

(هو المدى الذي نتعرف من خلاله على ما ينطوي عليه الحرف من تحقيق الجمال)

الجمال : (AESTHETICS)

ورد مصطلح الجمال في القرآن الكريم في مواضع منها قوله تعالى : (قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبِرْ

﴿جَمِيلٌ﴾ (*) وقال تعالى : (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرْجَوْنَ وَحِينَ تُسْرَحُونَ) (**).

- ورد لفظ الجمال والحسن في أحاديث الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إذ قال : (الوجه الحسن يورث الفرج ، وإن من آتاه الله وجهاً حسناً وخلقاً حسناً ، فهو من صفوة خلق الله) (6) .

- الجمال : ذكره ابن منظور في (لسان العرب) على أنه مصدر جميل ، والفعل جَمَلَ . ويرى ابن الأثير أن

(1) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : 1977 ، ص 137.

(2) مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت : ب ت ، ص 205 .

(3) البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط 3 ، دار المشرق بيروت : ب ت ، ص 69-70 .

(4) صليبيا ، جميل : المصدر السابق ، ص 213 .

(5) يوسف ، خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت : ص 69-70 .

(*) أي عواقبه حسنة : سورة يوسف ، الآية 83 .

(**) أي بهاء وحسن : سورة النحل ، الآية 6 .

(6) المنجد ، صلاح الدين : جمال المرأة عند العرب ، بيروت : 1957 ، ص 7 .

_____ الفصل الأول _____ الإطار المنهجي للبحث

الجمال يقع على الصور والمعاني وقد جُمِّلَ الرجل - بالضم ، جمالاً فهو جميل (1) .
- فيما ورد معنى الجمالية في (قاموس أكسفورد) إنها نظرية التذوق أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن (2) .

- وحسب ما يرى (كانت) أن الجمال نوعان :

1. جمال حر ، لا يحدد مفهوم لا يمكن أن يكون عليه الشيء ، وفي هذا النوع من الجمال تجريد الأشكال تجريدا خالصا بفعل اللعب الحر ، إذ يتجلى الجمال الخالص في الشكل الخالص .
2. جمال مقيد ، يحدد ذلك ويضنه بمطابقة الشيء له (3) ، وهو الجمال في حده الأدنى لصلته بعالم الظواهر .

الجمالية : (AESTHETICSM)

- وردت في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنها :

1. نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته .
2. ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية ، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية .
3. ينتج كل عصر ، جمالية ، إذ لا توجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال ، الحضارات ، الإبداعات الأدبية والفنية (4) .

- وردت في (المعجم العربي الميسر) بأنها :

1. ما يختص بالنواحي الجمالية .
2. دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالا فنيا (5) .

- عرفها (جونسون) :

دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل ، ولكن الى مجموعة من المعتقدات المتشكلة حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة (6) .
ويتبنى الباحث تعريف (كانت) للجمال (جمال حر ، لا يحدد مفهوم لا يمكن أن يكون عليه الشيء ، وفي هذا النوع من الجمال تجريد الأشكال تجريدا خالصا بفعل اللعب الحر) .

التوظيف : (Functioning)

- عرف (ابن منظور) " مصطلح وظف لغويا : الوظيفة من كل شيء ، ما يقدر له في كل يوم من رزق أو

(1) ابن منظور ، جمال الدين محمد ابن مكرم الانصاري : لسان العرب ، ج 13 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة : ب ت ، ص 113 - 134 .

(2) Harld Osborne , The Oxford Copanio To Art , Great Britain , 1988 , p.12.

(3) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار العلم ط1 ، بيروت : 1979 ، ص 57 .

(4) علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبريس ، الدار البيضاء : 1982 ، ص 62 .

(5) بدوي ، احمد زكي ، وآخر : المعجم العربي الميسر ، ط1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : 1991 ، ص 289 .

(6) جونسون ، ر.ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1978 ، ص 289 .

الفصل الأول ————— الإطار المنهجي للبحث

- طعام .. وجمعها الوظائف والوظف , ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً : ألزمها إياه , ووظف فلان يضيف وظفاً آذ اتبعه مأخوذاً من الوظيف , ويقال استوظف , استوعب ذلك كله " (1) .
- التوظيف : عملية استنباط وإدخال المفردات التصميمية المختلفة (شكل , حرف , نقطه , خط , .. الخ) في البيئة التصميمية مما يحقق وحده جماليه لأداء غرض وظيفي معين (2) .
- التوظيف : استثمار لحرف ما من أجل تحقيق التكيف المطلوب لأداء معين بأكبر قدر من الإفادة الممكنة (3) .
- التوظيف : " بمعنى الإفادة من أو إيجاد فائدة لشيء ما " (4) .
- ويعرفه (سكوت) : بأن " التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء " (5) .
- أما تعريف التوظيف إجرائياً :

(استخدام الحروف في اللوحات والأعمال الفنية استخداماً جمالياً من خلال عده عنصراً بنائياً فاعلاً)

الحرف : (LETTER)

- وردت كلمة حرف في القرآن الكريم ((ومن الناس من يعبد الله على حرف)) (*) قيل هو أن يعبد على السراء والضراء .
- عرفه (ابن منظور) ((الحرف من حروف الهجاء : معروف واحد حروف التهجي ، وجاء في حديث الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) : نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شاف ، أراد بالحرف اللغة ، أي سبع لغات من لغات العرب ، والحرف في الأصل الطرق والجانب وبه سمي الحرف من حروف الهجاء)) (6) .
- في حين أورده (جماعة من كبار اللغوية العرب) : " بأنه رمز مخطوط أو مطبوع يقوم مقام صوت أو كلمة أو عبارة أو معنى مثل (ص) : صلى الله عليه وسلم و (ق . م) : قبل الميلاد ، وكل حرف من حروف الهجاء التي تتكون منها الكلمة وتسمى في العربية بـ (حروف المباني) (7) .
- الحرف : احد العناصر التشكيلية تجريدي الشكل تعبيرى المضمون له استخداماته المتعددة منها التكوينية والتعبيرية التي لها دلالاتها الرمزية والروحية والتراثية ويمتاز بحركة إيقاعية وتركيب متوازن ومتناغم على سطح اللوحة (8) .

(1) ابن منظور : مصدر سابق , ص 358 .

(2) كاظم , أركان عبد الأمير : المعلقة النسيجية العراقية وإمكانية توظيف الخط العربي في تصاميمها , رسالة ماجستير ,

كلية الفنون الجميلة , بغداد : 2001 , ص 7

(3) عبود , شذى فرج : توظيف الموجهات الصوتية في تصميم وحدة أضاءه , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , بغداد : 1997 , ص 1 .

(4) Harld , Osborne : The Oxford Companion To Art , Ibid , P ,266 .

(5) سكوت , روبرت جيلام : أسس التصميم , ت: محمد محمود يوسف , دار النهضة , القاهرة : 1968 , ص 7 .

(*) سورة الحج : الآية 10 .

(6) الفيروزي أيادي , محمد الدين محمد يعقوب : القاموس المحيط , مجلد 3 , مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع , القاهرة , ب ت , ص 126-127 .

(7) جماعة من كبار اللغويين العرب , المعجم الفلسفي الاساس , الاروس للطباعة , بيروت : 1989 ص 308 .

(8) الحسيني , أياد عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد : 1996 , ص 126-127 .

الفصل الأول — الإطار المنهجي للبحث

أما التعريف الإجرائي لـ "توظيف الحرف" فهو : (عملية استخدام الحرف في فن ما بعد الحداثة بنقله أو إجراء التحوير المناسب عليه محدد وفق مسوغات ذاتية موضوعية) .

ما بعد الحداثة : (POST –MODERNIM)

إن ما بعد الحداثة كما يذكر قاموس (ويبستر) " تخص اتجاهات وحركات مختلفة في الفن والأدب رافضة أو مقاومة للحداثة ، وبوجه خاص فيما يتعلق بالعمارة في القرن العشرين ، التي تكون زخرفة من العمارة الحديثة القياسية " (1) .

يقول (جان فرانسوا اليوتار) في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة 1979) أنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة (وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم , وهذا المصطلح في رأيه يشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد ألعبه بالنسبة للأدب والعلم والفنون من نهاية القرن التاسع عشر , ويضيف (اليوتار) معرفاً ما بعد الحديث (شك فيما وراء القص) (*) , ولعل هذا التعريف تقول (ماركرين روز) يميز بدقه بين معنى المصطلح بين (اليوتار) وعناه عند علماء الاجتماع (2) .

ويؤكد منظرو ما بعد الحداثة بأن (ما بعد الحداثة) هي (مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي فتتقارب المسافة بين النظرية وموضوعها , ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي التي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه , ولهذا يرى منظرو ما بعد الحداثة أن جزء كبيراً من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البيئة المعرفية وبين ما تنتجه هذه البيئة من معرفة) (3) .

(فن ما بعد الحداثة):

ويقصد به النتائج الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللا فن (Anti-art) وفن أصدفه (Art of chance) (4) .

(1) هاند ، سان : فلسفة ما بعد الحداثة ، مستقبل الخليفة في القرن العشرين ، ت : مصطفى محمود محمد ، عالم المعرفة ، ع 301 ، الكويت : 2004 ، ص 146 .

(*) القص : يستخدم للإشارة إلى الخطاب السردي , في طابعه التصويري , والقص هو تتابع زمني لوظائف تعني الحركة , كذا يدرك (القص) كتصويري وزمني , بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب , ومن بين أنواع ما وراء القص التي ذكرها اليوتار هي (فلسفة هيكل الهرفيوطيقا الماركسيه الرأسمالية , وأراء هابرماس (سعد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , مصدر سابق , ص 179 .

(2) أبو أحمد ، حامد : الخطاب والقارئ , نظريات التلقي وتحليل الخطاب ما بعد الحداثة , كتاب الرياض , العدد 30 , 1996 , ص 196 – 197

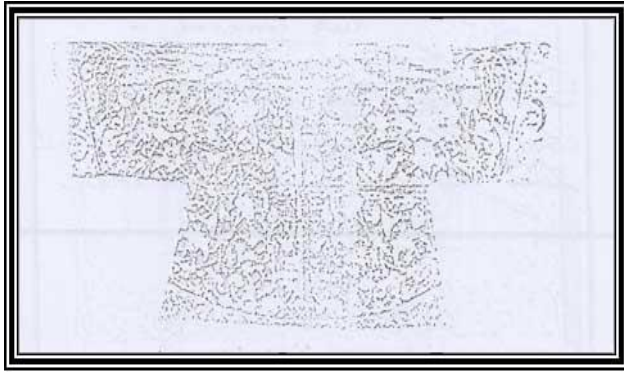
(3) الرويلي , ميجان : دليل الناقد الأدبي , ط2 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء . بيروت , 2002 , ص 139

(4) برادبري , مالك , وآخر : الحداثة , ج1 , ت : مؤيد حسن فوزي , دار المأمون , بغداد : 1987 , ص 35 .

الحرف في أعمال الفنانين العالميين

أثرت الفنون الإسلامية في الفنون الغربية منذ العصور الوسطى ، إذ أعجب الفنانون الغربيون بكثير من المنتجات في البلاد الإسلامية وأخذوا عنهم بعض الموضوعات الزخرفية والخط والأساليب الفنية ، وليس هذا التبادل الفني غريبا في شيء ، فقد اتصل الشرق الإسلامي بأوروبا في العصور الوسطى ، بواسطة التجار ، والمدينة في الأندلس وجزيرة صقلية وبفضل مشاهدات الحجاج المسيحيين في الأراضي المقدسة ، وما كانوا يحملون معهم إلى أوروبا من التحف الإسلامية ، ثم بواسطة الحروب الصليبية ، فضلا عن اتصال الأوربيين بالدولة العثمانية بعد ذلك .

إن نظرة الأوربيين إلى الحروف العربية وخاصة (الحرف الكوفي) كعنصر زخرفي ، فتوظيف الحروف العربية نراه بكثرة في المباني والتحف المعدنية والخشبية وعلى الصور كما هو الحال في بعض اللوحات



الشكل (96)

الاطيالية ، مثال على ذلك ((الكتف لصورة السيد المسيح (ع) في قيامة لعازر بكنسية (ارينا Arina) حيث كان الفنانون الايطاليون مغرمين بهذا النوع من الزخرفة منهم (فرا انجليكو) و (فرا فيليبي بيبو) اللذان استعملوا هذا النوع من الزخرفة في تزيين أكمام مريم العذراء (ع) وحاشية ثوبها)) (1) كما في الشكل (96) .

لقد علقت الأمم الاوربية أهمية كبيرة على الخط المعبر (ففي القرون الوسطى نجد الحروف الابتدائية الكبيرة المزينة بمختلف أنواع الزخرفة ، أما في زمن (الباروك) و (الرنسانس) فكان الفنانون يزينون الصحف كلها ، وكلما زاد الخط تشابكا والأشكال غرابية زاد الخطاطون فخرا) (2) .

وكان من أوائل الفنانين الذين وظفوا الحروف العربية عناصر زخرفية المصور (جيوتو) (*) نجد توظيفه للحروف العربية في زخارف بعض الثياب التي يرتديها أشخاصه في الصور التي تزخرف (الكابيلارينا) في بادو عام 1303 – 1305 م وشهدت أيضا في ذلك الوقت رواج المنسوجات العربية في إيطاليا (3) .

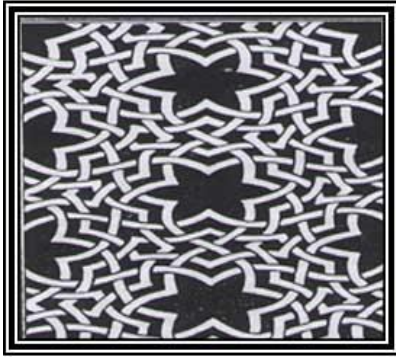
ومن الفنانين الذين وظفوا جمالية الحرف العربي في تماثيلهم (فيروكو 1435 – 1488 م) أستاذ المصور (ليوناردو دافنشي) حيث استخدم الحرف العربي في تماثيله على هيئة أشرطة كتابية تزخرف حواشي الأشخاص ، يمثل ذلك التمثال المحفوظ في (البارجيلو في فلورنسا) . كما قلد فنانون أوروبا الخط العربي والارابيسك فقد سبق

(1) العبيدي ، صلاح : الآثار العربية الإسلامية وأثرها في الفنون الأوروبية في عصر النهضة ، مجلة كلية الآداب ، العدد 23 ، السنة السادسة ، جامعة بغداد ، ص 22 .

(2) بهنسي ، عفيف : أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، الكويت ، ب ت ، ص 251 .

(*) جيوتو ، 1276 – 1337 م : يعد من أهم رواد النهضة الأوروبية في ميدان التصوير

(3) الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين : تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوروبا ، مجلة آفاق عربية ، العدد 9 – 10 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2000 ، ص 77 .



الشكل (97)

هذا التقليد دراسة لها ، كان يستعينون بها على التحف والمصنوعات المختلفة ومن أشهرهم المصور الايطالي (ليوناردو دافنشي) (1) كما في الشكل (97) .

ونجد مصورا فلورسنيا آخر في (القرن 15 م) يوظف الحرف العربية زخرفةً على ثياب الأشخاص في صورة مثل المصور (فيليبو ليبي 1406 – 1469 م) إذ نجد الثياب التي يرتديها بعض الأشخاص في لوحته تتويج العذراء في فرنسا تحليلها طرز تشتمل على كتابة عربية ، وان

توظيفه للحرف العربي يؤيد إقامته مدة من الزمن أسير المسلمين في بلاد العرب ، أما المصور (كارباشيو) اعتمد بشكل كبير على النماذج الشرقية وإدخالها في صورة وكان متأثرا بالطقوس والأزياء والعادات وطرز العمارة والزخرفة الفنية حيث ((أصبحت مصدر الهام لكثير من الفنانين الذين جاؤوا بعده ، وصور (كارباشيو) متخيلا مسجد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ومسجد الأقصى ، كما رسم الناس بالأزياء الشعبية العربية)) (2)

وكان لأثر الفنون الإسلامية التركية على فن النهضة لفنانين أوروبيين (هاجنتلي بليني 1429 – 1507 م) في إيطاليا و (هانس هولبين الأصغر في ألمانيا وانجلترا 1497 – 1543 م) وتظهر هذه النماذج الشرقية الإسلامية في صورة بالوفور وتمثل (استقبال السلطان قانصوه الفوري لسفير البندقية في (عام 1512 م) حيث تشاهد أسوار إحدى المدن الإسلامية وأزياء وشعارات إسلامية) (3) .

ويتضح تأثير الفن الإسلامي في رسوم المصور الألماني الشهير (هولبين الأصغر) الذي يعد إنتاجه أول تعبير فني عن الروح العلمية الحديثة ، من جهة في زخارف الثياب التي يرتديها أشخاصه في لوحة إذ إنها مستمدة من الزخارف العربية الموروثة التي يصطلح على تسميتها باسم الارابسك ... وعمل المصور



(هولبين الأصغر) على استخدام الرقش العربي على أنية من الخزف مزخرفة (4)

الشكل (98) كما في الشكل (98) .

وكذلك نجد في متحف برلين لوحة تمثل تاجرا أمام مائدة ونلاحظ وجود طنفسه إسلامية مفروشة فوق المائدة في حاشيتها يشبه (الكتابة الكوفية المربعة) (5) . كما نجد في الشكل (99) صورة العذراء مريم (ع) وحول هالتها كتابة عربية كوفية تدل على صنعها مؤخرا في العصور الإسلامية .



الشكل (99)

(1) مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد : 1965 ، ب ت ، ص 209 – 218 .

(2) الدوري ، عياض عبد الرحمن : تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوربا ، مصدر سابق ، ص 77 .

(3) الدوري ، عياض عبد الرحمن : المصدر نفسه ، ص 77 .

(4) مرزوق ، محمد عبد العزيز : مصدر سابق ، ص 211 .

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

أما الشرق الأقصى عدت مفردات الكتابة الصينية علامات تمثل كل منها كلمة او فكرة مجردة متضمنة لقيمتين احدهما فلسفية بوصفها رمزا ، والأخرى فنية بوصفها صورة ومن النادر أن نجد لوحة أو عملا خزفيا من نتاجات الفن الصيني أو الياباني القديم تخلو من عناصر الكتابة إلى جانب الرسم (1) كما في الأشكال (100،101)



الشكل (101)



الشكل (100)

فقد برزت مهارة الفنان في رسم الحروف والكلمات على اللوحة الفنية والنتائج الخزفية فكانت تتضمن أبيات شعرية أو رموز ونقوش خطية وظفت لإعطاء تاريخ صنع العمل الفني وعادة ما كان الخط يشمل اليوم والشهر بالإضافة إلى السنة التي رسمت بها القطعة ، كما توجد رموز تشمل علامة صانع الخزف ورموز أخرى تضم التمنيات الطيبة والنصائح (2) .

ولامناص أن الكتابة الصينية لن تأخذ الصورة منذ أن سلط عليها التاريخ المسجل وعليه فهي لم تكن كصورة محضة أو مجرد رمز لا أكثر وإنما الكتابة الصينية صورة ورمز ولعل في حكمة (غوته) " إن الصورة والكلمة في تفاعل دائم متبادل لا تكف أحدهما بحثا عن الأخرى لتصدق إلى حد كبير على فعل الفكر عند أهل الصين"(3). يرى (ريغل) إن كل شكل من أشكال الفن هو تعبير عن إرادة ، هو إشباع رغبة ، والفن الشرقي أرضى الفنان لأنه حقق تصورا معينا للواقع ، لقد نشد الإيقاع في خطه ، والتناغم في لونه ، والدقة في شكله ، والجمال في رسم حروفه ، ووجد في هذه الخواص دون الاستعانة بالمنظور وتوزيع الضوء والظل ، قدم عملا فنيا حقق واحدة من وظائف الفن الأولية ، التي عليها موضعه حسنا في المتعة البصرية (4) .

منذ القرن الرابع أصبح الفن الصيني فن خط ، وهذا ما يفسر مجاورة الشعر له ، وقد بدأ توظيف الحرف (كتابة القصائد على اللوحة) ابتداء من عصر (تانغ) وأصبح تقليدا منذ نهاية عصر (سانغ) والحرف حين يكتب

(1) الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في التصوير الحديث وأصوله في التراث ، مصدر سابق ، ص 46 .

(2) Garher , Sir Harry , *Doriental Blue and White* , p 76 .

(3) بارتيس ، باول : الفن الحديث وفنون الخط ، مجلة فكر وفن ، ع 17 ، 1971 ، ص 4 .

(4) ريد ، هربت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1983 ، ص 40 .

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية



على اللوحة في فراغ السماء لا يبدو تعليقا مضافا ، بقدر ما هو ضرورة شكلية تسكن في الفراغ ، ويتم رسم الحرف بنفس الفرشاة التي ترسم بها اللوحة ، مما يعطي بشكل عام نوعا من الوحدة الجمالية الإبداعية بين المنظور المرسوم والحرف (كتابة القصيدة) ثم التوقيع والختم ، المستمر الارتباط بأنماط أختام البرونز والألواح النصبية القديمة ⁽¹⁾ كما في الشكل (102) .

إن عمق الحس الجمالي والرهافة الشيقة لدى الفنان الياباني ومدى تأثر حياته

اليومية بهما ، بسبب من تلك الطبيعة الجغرافية الخلابة التي عاش وسطها فأغنت

فنونه بالشاعرية ، وبسبب من مقدراته الذاتية على استيعاب العطاءات والموجات المتدفقة والمتلاحقة عليه لاستمرار من الفنون الصينية والتي شددت الفنين الصيني والياباني إلى جذور مشتركة وعلى الأخص في الفترة القائمة ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، والذي كان نتيجة هجرة الكثير من الفنانين الصينيين إلى اليابان بكل ما حملوا من إمكانيات أدائية متميزة ونماذج رائعة طرحت نفسها وسائل مختلفة لاغناء الفن الياباني ، وهكذا نرى إن اليابانيين التزموا مقاسا نقديا للعمل الفني والشعري في آن واحد حيث : " القصيدة ليست إلا صورة أضيف إليها الصوت ، والصورة ليست إلا قصيدة بلا صوت " ⁽²⁾ .

ويرى الباحث أن قيام ذلك الحس الشعري في العمل الفني يشكل ابرز مقومات التجارب الفنية اليابانية ، بين تلك النزعات الإيمائية للواقع المتسمة بالإيجازية الموحية والرموز التراثية والأسطورية وإيقاعات الطبيعة الجغرافية ، وتوظيف الحرف (الكتابة) واستخدام الفراغ الذي يؤكد الأشكال ويبرز حركتها وبين تلك الألوان المتميزة بخصوصيتها ، يتوزع هذا الحس الشعري تياران مختلفان ومتناقضان ، يمل بأحدهما إلى استلهاام النزوع الحرفي (ألزخرفي) والأخذ أكثر فأكثر بما وقع إليه من الصين والتشبه به خاصة في المجتمع الارستقراطي الياباني ، بينما يذهب التيار الثاني إلى التأكيد على المظاهر البطولية وبراز الملامح الشخصية المتأصلة بخصوصية واقعهم الجغرافي والتاريخي ⁽³⁾ .

((لقد كان الفنان الشرقي عرف بأن الوسائل المستخدمة في هذا المضمار " الحرف ، الإيقاع ، التناغم ، الدقة" تخدم وظيفة رمزية معينة : أن تمثل النظام والتناغم الأبديين في الكون ، غير إن هذه القيم الميتافيزيقية يؤولها المتلقي داخل العمل الفني ، أنها ليست هدفا واعيا للفنان خلال عملية الخلق ... أن حس الفنان الشرقي بالحرف والإيقاع والتناغم حدسيا أكثر من كونه إدراكا حسيا – كان هدفه هو ان يكون متماثلا مع العمليات العضوية للطبيعة وان يخلق عمله الفني بالروحانية ذاتها ، إن الفرق ما بين منظر طبيعي من فترة حكم سلالة (سنغ) ومنظر طبيعي لـ (سيزان) هو الفرق ما بين هو تركيبي وآخر تحليلي من الموضوع)) ⁽⁴⁾ .

(1) التراث الصيني في القرن العشرين : للمزيد ينظر : مجلة فنون عربية ، العدد 6 ، المملكة المتحدة : 1982 ، ص 13.

(2) جورج ، مايكل : المعرض الياباني 1868 – 1600 ، مجلة فنون عربية ، ع1 ، المملكة المتحدة : 1982 ، ص 123 .

(3) المصدر نفسه : ص 125 .

(4) ريد ، هربت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 42 – 43 – 44 .

إن القراءة البصرية للعمل الفني في التصوير الصيني تعكس أنماطا من التأملات الفلسفية ، وفي كثير من الحالات نعثر على استعارات دينية أو أدبية أو مسرحية أو أسطورية ، وكثير ما يمثل العمل الفني الحكم والأمثال الشعبية والتراث البصري ليشكل تراكما هائلا من المفردات والصيغ المتنوعة للصخور والأشجار للصيادين والمراكب ، ويلعب الفضاء دورا أساسيا ، وذلك انه لا يتحقق من خلال سكونية المنظور الأحادي ، العين الأوربي وإنما من خلال تعدد نقاط النظر ، وبالتالي تحقق الوجود المتعدد لهذا الفضاء من القريب إلى البعيد ، ومن البعيد إلى اللانهائي من التفصيلية الصغيرة إلى المجلمل الموحى بالفضاء ، ويتدرج الصعود من المرئي إلى اللامرئي من خلال التحول التدريجي من الشفاف إلى القاتم (1) .

ومن الفنانين الصينيين الذين وظفوا الحرف في أعمالهم الفنية (اوشا نغشيو 1844 – 1927) فهو مرتبط بالتصوير التقليدي لانتمائه إلى مجتمع ما قبل الثورة ، فلوحاته لا تبدو أكثر من السكينة والدعة التي يعرف بها فن القدامى ، شكل (103) .

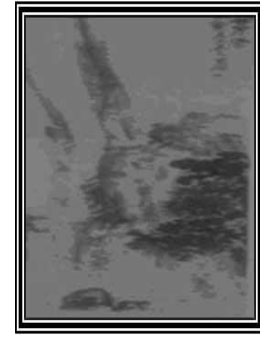
يرى الفنان (هوانغ بينهونغ) (*) إن " القدامى عندما كانوا يصورون يصبون جهودهم على معالجة الفضاء حيث الغياب الكامل لآثار الحبر والفرشاة ، وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة إليهم : وعي الأبيض يعادل سعة الأسود ، ذلك أن هذا الأبيض الفضاء الذي يشكل الطريق الوحيد إلى عالم الأسرار " (2) شكل (104) .



الشكل (105)



الشكل (104)



الشكل (103)

أما الفنان (بان تينشو) (**) يؤكد على أمله في أن يكون التصوير على صورة زهرة اللوتس المقدسة بحيث يخرج من الطين (الحبر) ولكن بطهارة، ولوحاته تعبر عن روح نقدية ساخرة تشبه ما لدى الفنانين (جويا ولوتريك) شكل (105).

في حين تبدى أعمال الفنان (شين زهيفو 1896 – 1962) قبولاً متدرجاً للأفكار المطروحة في ساحة الانقلاب الثوري بحيث يتخلص على مراحل من عوالمه الطبيعية التي كانت تشير إلى ارتباطه بأصالة وعمق التصوير القديم ، ومتجها بالتدرج نحو نوع من الصيغ السهلة والسريعة الانجاز والتي لا تخلو من الوصف

(1) التراث الصيني في القرن العشرين ، مجلة فنون عربية ، العدد 6 ، مصدر سابق ، ص 133 .
(*) هوانغ بينهونغ 1865 – 1955 : اكبر مصور مناظر في الصين يملك ثقافة ودراية فلسفية لا تحدها حدود إلى جانب كونه شاعرا وعالما وفلكيا وموسيقياً .

(2) التراث الصيني في القرن العشرين : المصدر نفسه ، ص 134 .
(*) بان تينشو 1897 – 1971 : درس بالمعهد الوطني الصيني ، عمل مدرسا ، تسلم مناصب عديدة ، نتاجاته كبيرة ، ألف كتاب (تاريخ التصوير الصيني) ، وعدة كتب شعر .



الشكل (106)

المسبق ، ومن ابلغ الأمثلة على ذلك لوحته (الفراشة تحب الزهور) .

أما الفنان (فوباوشي 1904 – 1965) فهو واضح التراجع عن تراث بلده ملوثة بالموقف الأوربي وهذا ناتج عن دراسته في أوربا شكل (106) .

وهكذا نجد أن (الحرف) الكلمة وخط الرسم يتبعان طائعين شيئا معينا ومرئيا ، وواقعا فعلا ، غير إنهما لم يكتسبا بعد مصدر نشاط داخلي والقدرة على إعادة تقييم ما هو موجود وخلق الخط ، أي خلق الكل الشعري ، أي أن الحركة الذاتية ما زالت معدومة ، وتكون المحصلة هي ضياع ميزات التجربة (الامبريقية) نفسها ، وميزات دقة التفاصيل وصدق التعبير عن اللحظة الخاصة (1) .

وهكذا يجد الباحث أن مجمل المصطلحات الفنية يستعملها الصينيون عن الرسم ، هي مفاتيح التفاهم بين الفنانين للوصول إلى خصوصية التصوير في الصين وهي :

1 – الخطوط الداخلية : هي التي ترسم جوهر الأشياء ، وتصاد في المرء رديف القيم الخطية ، الكتابة الشعرية (أي قيم الخط الكتابي الصيني) وهي عكس (الخطوط الخارجية) التي تلتقط الظواهر السطحية والعامية في المرئيات .

2 – النفس الخلاقة وفق علم الفلك والتنجيم الصيني ، كل العناصر في الوجود تصدر عن النفس الإيقاعي (الذي يتألف من (النفس البدائي) و (النفس الخلاق) والذي يماثل معنى (الوثبة الحية) لدى (برغسون) أو الضرورة الداخلية لدى (كاندينسكي) ، انه نوع من القوة أو المعرفة الخفية التي تملي على المصدر نوع من القيادة الهادئة الوادعة المتصلة بالوجود العام أنماطا من المعرفة البصرية أو القراءة العميقة للطبيعة .

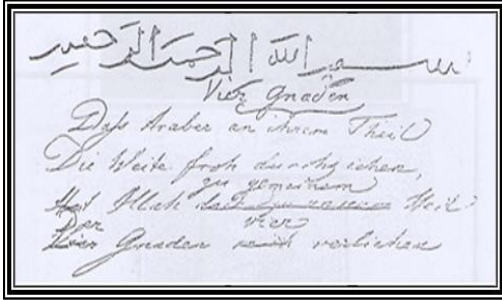
3 – النفس الذهني : لا يمكن ترجمة هذه الفكرة إلا بعدد من المفردات التي تدمج العقل بالروح مثل فكرة – رغبة – قصد – روح – نفس .. الخ ، وهي تمس الموقف المطلق للنشاط الوجداني في لحظة الخلق ، إذا هي شريحة مكثفة من التجربة الوجودية العامة ، مكثفة بالإرادة التي تمر عبر الفرشاة ، في عملية المجابهة العاصفة ، وهو ما يسمى في الفن (الحدث في التصوير) (2) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن توظيف الحرف أو (الكتابة) في الفن الشرقي (الصيني أو الياباني) ، ضمن مصطلحات الفنانين يملك (العضوية الحية) التي يملكها (المنظر) فهو مشكل من (هيكل عظمي) و (لحم) ومن (طاقة) ومن (تعبير) ، ف (الحرف) إما أن يكون تخطيطا للجوانب ورسم للمحيط ، أو أن يكون استقامات مكسرة أو منقطة أو رعشات لمسية عرضية ، يستطيع الحرف أن يتلاعب بإدراك الفضاء والامتداد والامتلاء بما يمثله من (شكل وحجم) وذلك عن طريق المجابهة والنمو اللذان يعبران عن (الإيقاع والحركة) وكذلك تنوعات الحبر ، الفرشاة تكون أحيانا جافة ، وفي كثير من الحالات تبدو زيادة نقاط تزيد الحرف حياة

(1) غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت : 1990 ، ص 78 .

(2) Vide et plein Francois Chens , Seuil , 1981 , p , 70 – 71 – 72 .

وتوثبا ، وتوحي بالظل والنور وتعكس شتى تبدلات الضوء فــــي الطبيعة فأن سرعة التنفيذ اللحظي وعدم التعديل يسمح (للنفس الخلاق) بالعثور على (الخطوط الداخلية) وأثاره الخلاق بين الخط واللون بين الحركة والحجم ، ومن جهة أخرى فأن بساطة (الحرف) الكتابة تعبر عن مفهوم الوحدة وعن مفهوم التكاثف ، فالبعد الجمالي المتحقق من خلال توظيفه يعبر عن حالة من الاستعداد والوعي وربما إحساس خاطف بتواجد مستويات اللاشعور بالعقل ، (ثمة إدراك حدسي مباشر للشكل تماثل لا شعوري ويكون الشعور الجمالي على التعيين تالياً⁽¹⁾ .

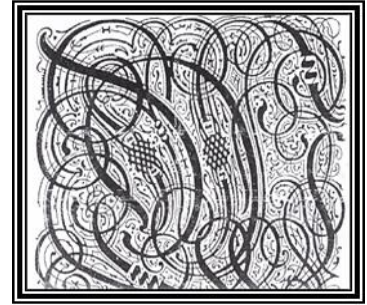


الشكل (107)

ولا عجب أن بلغت حماسة الشاعر الألماني (غوته) للحرف العربي درجة كبيرة حتى كان يحاول تقليده بين حين وآخر وهذا ما نلاحظه في كتابه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي) (*) الذي جعل عنوانه باللغة العربية على الغلاف كما في الشكل (107).

ويقول الفنان (بابلو بيكاسو) (لو ولدت في الصين لكتبت أعمالاً) ولم يقل لرسمت أعمالاً ، ذلك انه مارس نفياً للمعطى الدلالي للمقولة مكتفياً بما يؤيده الشكل من مهام في توصيل الشفرة ضمن سياقها الجمالي الخاص ، بالطبع أن الصيني لاتهمه قراءة الفنان (بيكاسو) هذه ، فهو الصيني يأخذ العبارة من مغزاها بشكل لا تشوبه شائبة ، على هذا الأساس فالعلامة في الخطابة الفني تبقى نهياً لقراءات لا حصر لها⁽²⁾ .

ومثل هذه الظاهرة في الفن لا تنطوي على الحرف الصيني والعربي فقط وإنما باقي الحروف الأخرى التي بدت واضحة في الكثير من الأعمال الفنية ، فمثلاً الفنان (بول فرانك) وظف (حرف W) ، الشكل (108) عمله الفني المحفور على مادة الخشب والذي صنع بخطوطه أنغاما متداخلة متعاقبة تثير الإعجاب⁽³⁾ .



الشكل (108)

وتظهر التوجهات المعاصرة نحو الفن الاستشراقي في استلهاهم الحرف العربي والحرف الصيني والياباني ، حيث تنبه الفنان الغربي نحو تلك الخصيصة البارزة في الجانب الروحي والطاقة الديناميكية والجمالية الخاصة بهذه الحروف وفي الأشكال السابقة كانت هناك نماذج مختلفة لاستخدام الحرف في الفن العالمي . حيث نجد أن الفنان (ديلاكروا) ((لم تجذبه فنون الشرق في أول الأمر عندما زار طنجة والغرب الأقصى والجزائر (عام 1832) . أما الذي أثر فيه تأثيراً بالغاً فيه النماذج البشرية وكل (الجو) الذي وجده هناك ، مع ما يزخر به من حياة للبشر والحيوانات ، وهو الأمر الذي عبر عنه بالعبارة التالية " ذلك العنصر الحي المهيّب الذي يؤكد نفسه " على أن الفنان (ديلاكروا) لم يكن فناناً استشراقياً وحسب ، بل كان مدرسة فتحت

(1) ريد ، هربت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 25 .

(*) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، ديوان شعر شهير لأعظم الأدباء الذين تأثروا بالشرق فقد كتب غوته هذا الديوان بعد أن قرأ القرآن وأمضى فيه ، وقد ضمن هذا الديوان الكثير من الآيات القرآنية . للمزيد ينظر : بهنسي ، عفيف : اثر العرب في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 12 .

(2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي حادثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 24 .

(3) باتريس ، بول : الفن الحديث وفنون الخط ، مصدر سابق ، ص 6 .

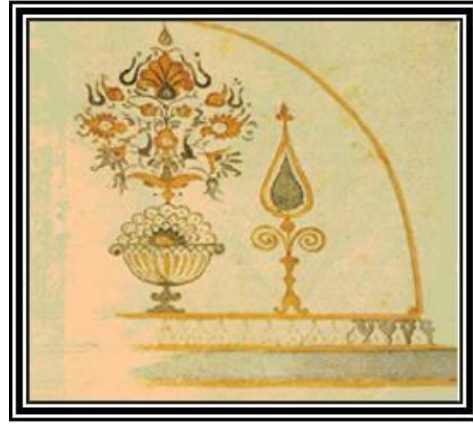
الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

لطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب ((⁽¹⁾ إن الفنان (ديلاكروا) ينسخ عن المنمنمات العربية تلك الرسوم التي علمته التقشف في الألوان الصافية والمتزامنة ، وعلمته التكوين الزخرفي التي تحول من الاستشراق إلى روحية الفن الإسلامي⁽²⁾ كما في الشكل (109) .

وهكذا يؤكد الفنان (ديلاكروا) ((أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع .. ففي الطبيعة لا توجد قدرة ما توجد فيها لمسات لونية ، فالقيم الجمالية للحرف ، الخط ، اللون يوحى بتأثيرات غامضة .. كالحفل الموسيقي⁽³⁾ . أما الشاعر (فيكتور هيجو) (*) مثلما كان سباقا في ميدان الشعر والأدب فقد كان سباقا في مجال الرسم أيضا ، وذلك بفضل ملامسته مجالي الفن التجريدي والسريالي ، ومن أهم رسومات السريالية اللوحة كما في الشكل (110) التي صور فيها أحرف اسمه وسط كلمة المنفى وقد انقسمت بفعل تفجيرات متدفقة . ولوحة أخرى تجمع بين خليط من الأنقاض يتوسطها لراهب يحمل كتابا وسيفا .



الشكل (110)



الشكل (109)

وقد كتب عليها " الكتاب لا يجدي والسيف لا يحمي " وقد كتب الشاعر (هيجو) (في عالم الفن الغامض ، توجد قمة اللحم .. والإنسان بحاجة إلى اللحم .. أيها الشعراء هاكم القانون الغامض ، تخطوا الحاجز)⁽⁴⁾ . أما فنانون (جماعة الأنبياء) (*) فقد استثمروا الخصائص العربية الإسلامية بالاقتراس من الحرف العربي ،

(1) انتجهاوزن ، ريتشارد : اثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية ، عالم المعرفة (تراث الإسلام) ، مطابع اليقظة ، الكويت : 1978 ، ص 135 .

(3) عرابي ، اسعد : ألف ليلة وليلة مزورة مجلة كل العرب ، العدد 111 ، دار المنشورات الشرقية ، باريس : 1984 ، ص 9-11 .

(2) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك : 1970 ، ص 232 - 243 .

(*) فيكتور هيجو : ولد 1802 بدأ في كتابة الشعر وعمل بعض الرسومات عام 1817 ، 1827 أصبح زعيما للمذهب الرومانسي ، عام 1845 حصل على لقب (بيردي فرانس) الذي يخوله حق حضور جلسات مجلس التشريع مع الملك ، نفي عام 1852 إلى جزيرة جرسی النورماندية ، توفي عام 1885 ، ويمكن تقسيم أعماله إجمالاً 33 ديواناً من الشعر ، 9 روايات ، مجلدان من النقد الأدبي والاجتماعي ، مجلد يحتوي على ما ألقاه من خطب ، ثلاث مجلدات من المراسلات ، 5 مسرحيات ، 4 أعمال سياسية ، مجلدان من الذكريات وثلاثة مجلدات عن أدب الرحلات . للمزيد ينظر عبد العزيز ، زينب : فيكتور هيجو رساما ، أفاق عربية ، العدد 5 ، بغداد : 1977 ، ص 71 .

(4) عبد العزيز ، زينب : مصدر سابق ، ص 71 .

(*) جماعة الأنبياء : هي مدرسة فنية شهيرة بحد ذاتها وأطلق (بيروزيه) هذه التسمية Nabi من العربية وأطلقه على أعوانه منذ عام 1888 ، كرمز لدور كل منهم فكان اسم بونارد النبي الياباني وأطلق على فيركاو النبي المسلة وعلى فويلارد النبي الجزائري وقد كانوا ضمن حدود الإيمان الخالص والتبتل الشبيه بتبتل الصوفيين .

ومن ابرز هؤلاء الفنان (داتسون) الذي جعل تصاميم السجاد لديه بالخطوط العربية وبالتزيينات والمواضيع مثل لوحة (قاطفات التفاح) وفيها نرى الخطوط العربية تضم الموضوع بصورة عامة بإطاره وخلفيته يشبه السجاد الشرقي . ويؤكد الفنان (ماتيس) ((إن زيارتي للبلاد العربية ساعدتني على إتمام تحولي الضروري ، وسمحت لي أن اتصل من جديد وبصورة جدا ضيقة بالطبيعة مما لم تحققه لي الوحشية ذاتها ، ثم إن اطلاع الفنان (ماتيس) على الفن العربي من خلال المنمنمات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوربا ، كونت طريقته وأسلوبه في الرسم)) . ولا مناص أن نجد (الطابع الصوفي والرمزي شامل للكثير من أعمال الفنانين لجماعة الأنبياء وخاصة بونارد ، دوني ، فويلارد ، فلد اثر الفن الإسلامي في أعمال الفنان (برنارد) حيث امتاز أسلوبه بالطابع الروحاني الذي يتصف به التفكير العربي ، ويقول (بيزريب) " إن الفنان (برنارد) مدين جدا للشرف ليس بالشكل بل بالجوه " (1) .

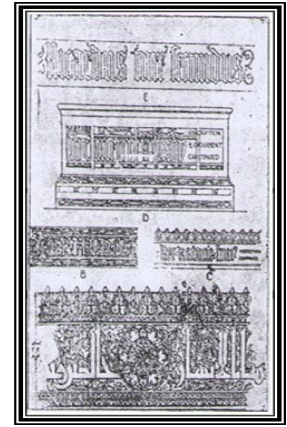


الشكل (111)

وبالوقت الذي يكون توظيف الحرف يمثل حركة فنية معاصرة تستلهم المعاني الجديدة والأفكار في بعض الأعمال ، الشكل (111) ، خصائص ومرجعيات تاريخية في توظيف الحروف بشكل على مهاد من الفروع النباتية المفرغة وأمامه رسم ادمي وتحت هذه المنطقة شريط من كتابة دعائية لخط النسخ (2) .

حاول بعض الفنانين الأوروبيين أن يعتمد الحروف اللاتينية بصورة تقرب في شكلها العام من صورة الخط الكوفي ، ونجحت هذه المحاولة

وتجلت أروع ما تجلت في الكتابة القوطية الشكل (112) ، التي يجمع بين نصوص بالخط الكوفي ونصوص بالخط القوطي ، على ان نظرة الفنانين الأوروبيين إلى الخط الكوفي كانت نظرة إلى عنصر زخرفي، فلم يحاولوا ان يدركوا ما تحمله الكلمات العربية ورائها من المعاني (3) .



الشكل (112)

وبالوقت الذي يكون العرب مركز اهتمام العديد من الفنانين المعاصرين فتوظيفهم للحرف في الفن لم يكن لتستند على (أسس لغوية أو فكرية ، فقد اعتبرت مجرد وسيلة من وسائل التلصيق الفني ولا أدل على ذلك من مناورات بعض أعمال الفنانين (بيكاسو و ماتيس) ذات القيمة الخطية الواضحة منذ مطلع القرن العشرين ، ولكن المؤكد أن الرسام الفرنسي (جورج براك) كان أول التكعيبيين المولعين باقتباس الحرف اللاتيني، كما أن الفنان (بيكاسو) كان من المندفعين في هذا المضمار (4) .

(1) بهنسي ، عفيف : اثر العرب في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ب ت ، ص 122 - 123 - 157 - 158 .

(2) حسن ، زكي محمد : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية

(3) مرزوق ، محمد عبد العزيز : تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوربا ، مصدر سابق ، ص 209 .

(4) آل سعيد ، شاكر حسن : بوادر استلهام الحرف في الرسم ، مصدر سابق ، ص 2 .

جلب الحرف العربي انتباه الغرب سواء بسبب بنيته الفنية الرشيقة كخط عربي ، كما في الخط الكوفي أو بسبب التزيينات التجريدية التي كانت ترافقه (1) فمنذ أوائل القرن العشرين ظهر مكانة الحرف (وضمنا الكتابة بالخط) في توظيفاته التعبيرية والتجريدية والتكعيبية في المجال الفني (2) .

ان توظيف الحرف في الفن لم يقتصر على فن (الرسم والنحت والكرافك) وإنما ظهر أيضا في فن الخزف والتلصيق (Collage) الذي ظهر لدى بعض الفنانين الأوروبيين شكلا من أشكال الفن الذي تحتم استخدام العناصر التصويرية إلى جانب حروف اللغة وكلماتها (3) .

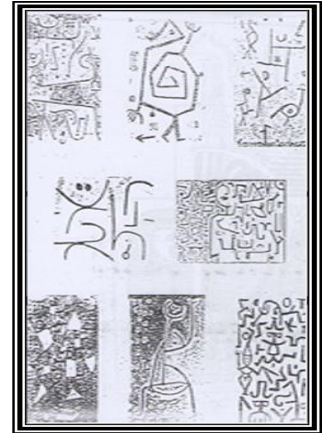
ظهر التلصيق في الفن إلى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهز أو يطلق عليه (Ready Made) وما إلى ذلك في محاولات فأن ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل إسهامه بواقعه اليومي والمحيطي وهذا هو ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والإيحاء بذلك الرسم أو رسم الحروف والكلمات المقروءة ومن المعروف أيضا إن الفنانين المستقبلين (Futurists) والدادائيين (Dadaists) كانوا من طليعة المستلهمين للحرف في أعمالهم أيضا (4) .

استهوت الحروف العربية العديد من الفنانين أمثال (بابلو بيكاسو ، وكاندنسكي ، بول كلي ، كارل هومز ، بالميروا والفنان المستقبلي ماريني) (5) .



الشكل (113)

فمنذ أوائل عام 1921 فطن الفنان (بول كلي Paul Klee) إلى أهمية الحرف لتكوين عنصر ضروري في العمل الفني وذهب في اعتقاده إلى إمكانية تحقيق قيمة جمالية من خلال توظيف الحرف عنصرا تشكليا ، حاول الاستفادة منه واستلهاهم في الكثير من لوحاته وهذا ما نراه في عدد من التصاوير المجردة المركبة من أحرف تثبت لنا علاقة الفنان (كلي) بالخط العربي ، انه " لم يكن يستطيع قراءتها أو فهمها إلا انه كان من السهل عليه أن يكتب



الشكل (114)

جمل طويلة من اليمين إلى يسار بأشكال الخط العربي الحسنة المستديرة " (6) كما في الشكل (113) ، وكذلك الفنان (اندريه ماسون) الذي بدت تأثيرات الحرف العربي واضحة في نتاجاته الفنية ، الشكل (114) .

- (1) كليه ، فليكس : الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة ، مجلة افكار وفن ، 1965 ، ص 88 .
- (2) حبش ، حسن قاسم : فنون الكتابة العربية ، مجلة آفاق جامعية ، ع 2 ، المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة السلیمانية ، السلیمانية : 1980 ، ص 24 .
- (3) الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في التصوير الحديث واصوله في التراث ، مصدر سابق ، ص 46 .
- (4) المعاضدي ، طارق : مصدر سابق ، ص 34 .
- (5) آل سعيد ، شاکر حسن : البعد الواحد ، ج 1 ، ص 11
- (6) كليه ، فليكس : مصدر سابق ، ص 90 .

وهكذا نجد أن زيارات الفنان (كلي) للبلاد العربية كان لها التأثير في تعرف الفن العربي ، وقد استطاع بصيرته النافذة أن يدخل إلى أعماق الفن العربي (الفن الذي قام على عقائد ومفاهيم روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها ، وتجعل الدين الإسلامي يقوم على الغيبية كما يقول (غروهمان) أن هذا الفن قد وجد



لدى الفنان (كلي) مكانه من الرسوخ ولهذا يضيف (غروهمان) إننا نجد الفنان (كلي) قد تشبع في الرغبة في إخفاء التشبيه ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود هذه الوحدة التي لديه للعمل على تحويل الأشكال وتفرغها من خصوصيتها ، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها . وقد حاول الفنان (كلي) الاستفادة من توظيف جمالية الحرف العربي في كثير من لوحاته وكانت هذه الحروف تشبه أحيانا (صفحة من مخطوط كما في لوحته (هاربور) أو صفحة من (قرآن) كما في وثيقة 1933 أو هيروغليف كما في (هاربورك - و - ك - 1939) أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت

الشكل (115)

مظهر صيغة مجردة في (Tambaliers) (1) ، الشكل (115) .

يؤكد الفنان (كلي) " الكتابة والرسم متشابهان في أساسها " (*) وبهذا الصدد يقول الفنان (كلي) " اعتدنا في الماضي أن نمثل الأشياء المرئية على الأرض ، أشياء أما يستهويننا النظر إليها أو تلك التي نرغب في أن نراها ، نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المرئية ، وبذا نبرهن على أن ما يرى إن هو إلا إحالة منفصلة في علاقتها بالكون ، وإن هناك حقائق أخرى مجهولة كثيرة " (2) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث إن الفنان (بول كلي) يخلق تكوينا سوريا خلال أعماله التجريدية سعيا لإيصال معانيها المتباينة بلغة رمزية من الإشارات الصورية ، فنظرة الفنان (كلي) إلى الفن لا باعتباره تمثيلا للأشياء التي بالإمكان رؤيتها ، بل وسيلة للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل إليها بالبداهة والحدس . وهذا ما أكد به بقوله " لاشيء يستطيع أن يحل محل البداهة والحدس " (3) .

أما الفنان الفرنسي (جورج براك 1882 - 1963 م) كان أول الفنانين التكعيبيين المولعين باقتباس الحرف اللاتيني في الفن . قام الفنانان (براك وبيكاسو) محاولة لإعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزا للعين لقد قللا من تشطيرها وزاد من تحديدها دون اللجوء إلى الطبيعة وفي الفترة ذاتها شرعا إلى إدخال الحروف المطبعية أو الواقعية في أعمالهم المتعددة في الكلمات مثل (Bal و Le)

(1) بهنسي ، عفيف : اثر العرب في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ب ت ، ص 206 - 215 - 217 .

(*) وقد يكون هذا مرده إلى معرفته بأشكال الحروف العربية من خلال زيارته وإقامته بالمغرب العربي ، حيث سمع ورأى شكل وصوت اللغة العربية وأنجز أعمالا من وحي الخط الكوفي ، مما جعل الأمور تجري في سياق منطقي أتاح له الحكم . للمزيد ينظر : الساعي ، خالد ، مصدر سابق ، ص 11 .

(2) مولر ، جي ، أي ، وآخر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1988 ، ص 126 .

(3) مولر ، جي ، أي ، وآخر : مصدر سابق ، ص 125 .

(Torero و Majolile) التي مثلت فكرة موتيفيا وأقحمت قراءتها الذهنية في الصورة ، بل ذهباً إلى ابعده من ذلك فابتكرا قطعاً من الجرائد ، وورق مطلياً ، وورق تغليف (1) .

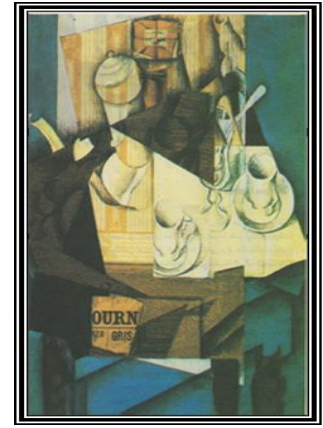
وحاول كل من الفنانين (براك و بيكاسو) أن يوظف (الحرف) (*) بشكل عام في منجزاتهما الفنية فكانت عناصر زخرفية من جهة ورابطة من الواقع من جهة ثانية ، ثم ذهباً إلى ابعده من ذلك ، إلى لصق الأوراق المقصوصة أو الملونة ، ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية (2) .



الشكل (116)

كان هدف الفنانين (براك و بيكاسو) هو (جعل الفن لغة تسير بخط متواز مع خطاب العلم وآلياته المنتظمة في محاولة بارعة لإرباك مبادئ الإدراك الحسي ونسف التمرکز الذي تبدو عليه المرئيات في الواقع وكانت بدائل الرؤية قد انتهت بما يعرف بالتزامن ، والذي أحال الفن إلى لغة تشبه الهندسة إلى حد كبير (3) ، الشكل (116) .

استنبت الفنان (بابلو بيكاسو Pablo Bicaso 1881 – 1973 م) الإلصاق عام 1912 فأدخل إلى جانب الحرف المصور حرف الطباعة بما في ذلك الورق الذي طبع عليه ، وقد ساهم الفنان (براك) عام 1911 للمرة الأولى (**) كما في الشكل (117) ، أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق البضائع وواجهات المقاهي (4) .



الشكل (117)

ويقول (غرتروستين) ((من أهم الأدوار التي مر بها الفنان (بيكاسو) هو الدور الذي ظهر فيه تأثره بالخط العربي والزخرفة العربية ... مضيف إلى ذلك : وهذا طبيعي ، بيكاسو اسباني ، والأسبان عرب)) (5) .

يقول الفنان (براك) ((إن الرسام لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما ، إنما يحاول أن يبني حقيقة صورية ... انه عمد إلى تشويه إشكاله بطريقة متعمدة ، لكن المرء ينساق إلى القول : إن ذلك كان استجابة للرغبات الدفينة في الأشياء ذاتها ، فتوظيف الحرف كان بمثابة وضع الحقيقة (المَحْوَلَة) جوار الحقيقة (الخام) التافهة ، لتتحول الثانية فتكسب قيمة صورية وأهمية دلالية ، إنما كان يسعى إليه الفنان (بيكاسو) قبل كل شيء هو قوة التعبير ، الإفصاح القاطع المؤثر مدلاً عن عمق مشاعره وحيوية أفكاره)) (6) .

(1) مولر ، جي ، أي ، وآخر : مصدر سابق ، ص 80 .

(*) الحرف بصورة عامة وليس حصراً على الحرف العربي .

(2) الشاروني ، صبحي : مصدر سابق ، ص 46 .

(3) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ج 3 ، جريدة الأديب ، العدد 14 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد : الأربعاء 24 / 3 / 2004 ، ص 16 .

(**) مجموعة لوحات (الطبيعة الصامتة) .

(4) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 100 .

(5) جبرا ، جبرا إبراهيم : جواد سليم ونصب الحرية ، مصدر سابق ، ص 40 .

(6) مولر ، جي ، أي ، وآخر : المصدر نفسه ، ص 79 .

وهكذا يجد الباحث بالنسبة للفنانين (براك و بيكاسو) لقد تحررا من تأثيرات الفن البدائي الذي احتوى عناصر شكلية في أسلوبيهما . وبرزت التكعيبية أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلي والحق إنها تخطت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية وأهملت كليا المنظور التقليدي والنمذجة والتأثيرات المحتملة الخفيفة لا بسبب موقفها المغاير تجاه الأشياء بل إنها أرادت أن تحللها بصورة اقرب وحاولت أن تقدم لها تمثيلا أكثر شمولاً فأن توظيف الحرف في الفن لم يكن في بدايته احتكارا لمدرسة معينة من المدارس ، ومازال الحرف يشكل مركز اهتمام العديد من الفنانين الذين أشاعوا توظيفه ليكون أكثر تحررا واختزالا إذ بدت الأشكال الحرفية رموزا معبرة عن ذاتها كأشكال جمالية مستقلة بنفسها من أي إشارة إلى مضمون معين بل معبرة عن حالة ذاتية للفنان فقط ، فهو لم يقتصر على كونه رمزا للحياة اليومية كما تقدمه الملصقات الصحفية المطبوعة لأنه كان أيضا رمزا للحياة والحركة .

إن (نزوع عدد من الفنانين الأوروبيين الذين حاولوا استلهام الحرف العربي كعنصر زخرفي مفصول عن دلالاته المعنوية والقومية والصوتية وعن ما تترادف معه من تداعيات متوارثة في النسيج الكتابي أو البنائية الهندسية أو الإبداع الزخرفي الجمالي عبر المزج مابين ضروبه المختلفة في الحروف الدائرة والمزواة) (1) . واكتشاف الطاقة الكامنة خلف الأشكال الحرفية ومالها من مزايا خفية فأخذها واعد صياغة تركيبها على وفق معايير جديدة مانحا إياها جمالا وفكرا وروحية مختلفة أغنت بذلك الشكل الفني بقالب جديد .

(1) أسرة التحرير ، فنون عربية ، معرض العدد ، العدد 1 ، مجلد 2 ، الدار العربية للطباعة والنشر ، بغداد : ص 7 .

تقدمة في الحداثة

يجد الباحث لزما عليه التمهيد للجذور المحركة باطنه كانت أم ظاهرة التي أسهمت بهذا القدر أو ذاك في تعيين وجهة توظيف الحرف وجمالياته في فن ما بعد الحداثة ، على فرض إن فن ما بعد الحداثة ذات طبيعة موصولة ، وتستند بدأ على مبدأ الجدل الذي جعلها بهذا الحراك الجمالي ، وانطلاقا من هذا الفهم ، فلا مناص من البحث في تلك الخلفيات التي يتفق دارسوا الفن إنها بدأت مع بواكير نزعة الحداثة ، التي زعزعت تقاليد النظر وأنماط التداول للظاهرة الجمالية في حقول الفكر والفن والثقافة بوجه العموم .

والأمر حول الحداثة يتعلق بمشروع حضاري ، ارتدى عبر سيرته إسباغا متنوعة وأشكالا متعددة ، فمع بداية القرن السادس عشر ، انتشر في أوروبا كمعارضة للنمط التقليدي الإقطاعي ، ومثل انعطافا تاريخية أثناء القرن الثامن عشر ، حين حمل قوى اجتماعية جديدة بمفاهيمها وقيمها التي ترجمتها عقلانية عصر التنوير وفلسفة الحقوق البرجوازية والعلمانية والتصنيع وتقدم العلوم واستغلال الطبيعة ، واستحال في طور آخر نهاية القرن التاسع عشر ، إلى مفاهيم جمالية وأساليب فنية عارضت الواقعية والكلاسيكية والرومانسية وانفتحت على الابتكار والتجريب (1) .

استخدم مصطلح (Modern) (*) تاريخيا بصورته اللاتينية (Modrenus) لأول مرة في أواخر القرن الخامس الميلادي لتمييز الحاضر الذي أصبح مسيحيا على المستوى الرسمي عن الماضي الروماني الوثني فهو هنا ارتبط هذا المصطلح (Modern) بالوعي بحقبة تتصل بالماضي ويعد نتيجة لانتقال من القديم إلى الجديد (2) . تعني كلمة (Modern) في اللغة الانكليزية (خاص في الحاضر والأزمنة الحديثة) و (Modernism) (رؤى وطرق حديثة) (3) .

وفي علم الاجتماع تأتي بمعنى التحولات فهي جملة من المتغيرات البالغة التي تطول المجتمعات البشرية كافة ولو بشكل شديد التفاوت (4) .

عرفت الحداثة (إنها حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك وسائل فنية جديدة وان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد .. فالحداثة هي فن (التحديث) فن الابتعاد الصارم عن المجتمع ، وإنها كما يعتقد الفنانون التعبيريون فن اللافن ، الذي يحطم الأطر التقليدية ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد (5) .

في حين استعملت كلمة (حديث) منذ قرون لتدل على أسلوب يخرج على الأعراف السائدة ويسعى لخلق

(1) www.file.//G: .htm .p.1 .الفن الحديث

(*) حديث = modern ، moderniste = حداثي ، modernisme = حداثة (النزعة إلى) ، modernite = حداثه ، post-modernisme = ما بعد الحداثة ، post-modernist = ما بعد الحداثي ، post-modernity = ما بعد الحداثة (2) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب غلوب ، المجمع الثقافي في الإمارات ، أبو ظبي : 1995 ، ص 96 . (3) As - Hornby : Oxford Dictionary - Oxford University , press : 1985 . p 544 . (4) خليل ، احمد خليل : المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، دار الحداثة ، بيروت : 1984 ، ص 59 . (5) براد بري ، مالك ، وآخر : الحداثة ، ج 1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1987 ، ص 26 - 27 .

_____ الفصل الثاني ————— المبحث الثالث ————— الحداثة وما بعد الحداثة _____

أشكال أكثر ملائمة لإحساس وإدراك عصر جديد (1) وهناك رأي آخر يؤكد (إن الحداثة نزعة إنسانية تطورية

تحمل من خلال نسق حركاتها في التاريخ طابعا يتنازع الاختلاف والتعقيد ، وهذا ما يجعل منها مصطلحا لا يخلو من هلامية وتداخل وربما ميوعة معا .. ، بيد إن أفق الحادثة ممتد سواء كان ذلك نتيجة قطيعه مع الماضي ، أو لم يكن ، ولهذا تبدو مقولة إن لكل عصر حداثته من قبيل الفرضيات المقبولة ذلك ان الحياة تشهد متغيرات قائمة على قدم وساق حتى وان اتخذت نسقا متناقضا ، فأنها تحمل بواعث تفجرها من الداخل ، وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء (2).

ثم نجد للبعض أن الحادثة نمط من التجربة أو الممارسة الفعالة في المكان والزمان مع الذات والآخرين ، مع فرص الحياة وأخطارها يتقاسمها الناس جميعا في سائر أرجاء العالم (3) وإذا ما عرفنا إن مصطلح الحادثة مرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن " ويتطور مفهوم الحادثة بتطور الزمن ، فما كان حديثا في السنة الماضية لا يكون حديثا في هذه السنة ... فمثلا كلمة الموضة قد خضعت لتغيير في المعنى فهي كانت في الماضي ، تعني الانتظام في حركة التغيير ، وإمكانية إقامة حدس ما قبلي للحلقات المتغيرة ، غير إنها باتت تحدد اليوم ما لا يمكن تخمينه والسرر اللامتوقع الذي يخترعه فنانون عفويون غير محترفين " (4) .

أما التعريف الأكثر كلاسيكيا للحادثة ، بوصفها عليا علمنة وتزمين ، شأنها كلمة حديث ، والمفهوم في الوقت نفسه يصف ما حدث في عصر ما وتحدد سمته بهذا الشكل (والقيمة) التي تحكم الوعي وتوجهه في ذلك العصر بشكل خاص بوصفه إيمانا بالتقدم (5).

وفي ((العصر الحديث ارتباط الحادثة بالتغيرات العاصفة التي شهدتها أوربا منذ القرن الثامن عشر هي اقرب ما تكون إلى الهزات الزلزالية التي يمكن تقسيمها ثلاثة أنواع رئيسية :

1- الهزات البسيطة (Tremors) التي تتعلق (بالموضة) أو (التقلية) التي غالبا ما تأتي بها الأجيال المتعاقبة ، وتستمر هذه (التقلية) مدة لا تزيد عن عشر سنوات .

2- الإزاحات الكبيرة (Displacements) والتي تمتاز بالتحويلات العميقة والواسعة التي تخلفها ورائها وغالبا ما يستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرون .

3- المدمر الكاسح (Cataclysm) الذي يقوض ساحات واسعة من البناء الفكري ويتركها أكواما من الانقاض ، والذي يستثير الهم لبناء البديل هو الفن ، في الشكل الجديد لذلك التطور وفي مضمونه " وان السبب هذه الهزة تعود إلى تعدد وجهات النظر والتي جاءت نتيجة لظهور طبقات اجتماعية ووسائل اتصال جديدة)) (6).

(1) ريد ، هربت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1994 ، ص 9 .

(3) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي ، حادثة تكيف ، مصدر سابق ، ص 5 .

(3) مارشال ، بيرمان : حادثة التخلف ، ت : الموقف الثقافي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق : 1996 ، ص 100 .

(4) براد بري ، مالك : الحادثة ، مصدر سابق ، ب ت ، ص 22 - 30 .

(5) المشهداني ، ثامر سامي هاشم : مصدر سابق ، ص 18 .

(6) براد بري ، مالك : المصدر نفسه ، ص 19 - 21 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحادثة وما بعد الحادثة _____

وزمنها زمن الاستكشافات والفتوحات الرائدة (1) .

ويعتقد الناقد (سي . س . لوس) " بأن أكبر الهزات التي حدثت في التاريخ الأوروبي قاطبة هي تلك الهزات التي فصلت عصرنا الحديث عن الماضي ... حيث شملت هذه الهزة المعاصرة الأمور السياسية والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الأدب والفن " (2) بهذا الصدد يرى الباحث إن من جملة الملامح الواضحة للحادثة سعة رقعتها الجغرافية وتعدد جنسياتها ، فأنا نكون إزاء مجموعة انتماءات لا حصر لها من التواريخ ، أزمنة وأمكنة متعددة ، للحادثة ، في الفن والأدب وفروع الثقافة الأخرى ، وكذلك العلم والاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع .

تاريخية الحادثة

يبدو من المهم إن نعرف متى بدأت الحادثة ؟ في أي عصر ؟ مكان نشوئها والأسباب التي كانت وراء ظهورها وماهيتها ؟

يؤكد (بيرمان) إن للحادثة تاريخا يمكن تقسيمه إلى ثلاث حقب (تمتد الأولى من أوئل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر حيث الناس في البدايات الأولى لممارسة الحادثة . - وتبدأ الحقبة الثانية مع المد الثوري في تسعينيات القرن الثامن عشر فمع الثورة الفرنسية يبرز جمهور حداثي يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري وفي الوقت نفسه فأن جمهور الحادثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذكر معنى العيش في عالمين في وقت واحد - حين نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة ، تنبثق أفكارا التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كله تقريبا (3) .

وهناك رأي آخر يقول (أن البدايات الأولى للرأسمالية هي البدايات الأولى للحادثة وبالذات الشعر الحديث في أواسط القرن السادس عشر ، حيث يمثل تلك المرحلة مارلو شكسبير) (4) .

في حين إن (ارلود هاووزر) (تعتبر الانطباعية من الاتجاهات الفنية التي تمثل الوجه الأول للحادثة ... لأنها المذهب الذي يتلاءم مع التيار السريع الذي فرضته المدينة (5) .

أما (مالكم براد بري و جيمس ماكفارلن) يؤكدان (أن الحادثة بدأت من حيث انتهت الحركة الرومانسية ، لان الرومانسية اهتمت بالتجديد الجذري وبالتجريبية والمضامين الجمالية والأسلوبية (6) .

ولكن (اموند ولسون) " يرى إن الرمزية أول مذهب أدبي يمكن أن يطلق عليه اسم حادثة فالرمزية تعد فاتحة أدب جديد هو الأدب الحديث " (7) وأما (شاوول) فيؤكد " إن مشروع الحادثة الغربي الذي بدأ أساسا من عصر التنوير الأوروبي هو فترة حداثية بامتياز وهو فكرة أوربية غربية " (8) .

(1) افايه ، محمد نوري الدين : الحادثة والتواصل ، ط 2 ، أفريقيا الشرق ، مصر : 1998 ، ص 114 .

(2) براد بري ، مالكم : الحادثة ، مصدر سابق ، ص 20 .

(3) مارشال ، بيرمان : تجربة الحادثة ، ط 1 ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص ، نيقوسيا : 1993 ، ص 159

(4) عيود ، حنا : الحادثة عبر التاريخ (مدخل إلى نظرية) ، منشورات اتحاد الكتب العرب ، 1989 ، ص 270 .

(5) عيود ، حنا : مصدر سابق ، ص 280 - 281 .

(6) براد بري ، مالكم : المصدر نفسه ، ص 23 .

(7) عيود ، حنا : المصدر نفسه ، ص 276 .

(8) شاوول ، بول : نحن والحادثة والعولمة جريدة المستقبل العدد 1406 ، الاثنين 22 / 9 / 2003 ، ص 2 .

الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحادثة وما بعد الحادثة

في حين أن الكاتب (جان جاك روسو) اتخذ صوتا نموذجيا لحقبة التحديث الأولى قبل الثورتين الأمريكية

والفرنسية ، أولاً لأنه أول من استخدم كلمة (حديث) بالمعاني التي ستحملها في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وثانياً لأنه كان مصدر أكثر تقاليد الحداثة حيوية كأحلام اليقظة وتأمل الذات في ضوء التحليل النفسي (1).
أما الناقد (إيهاب حسن) (*) فيؤكد أن الحداثة أخذت تصور عالماً ألياً لانسانيا وإن التطورات التي رافقها ، تحتم علينا أن نعيد دراستها لكي نميز ما استمر منها من عوامل . في حين يرى (كيرمودا) (إن لكل قرن نقطة تحول تحدد موقف الناس من الأزمان تجعلهم يتدارسون نهاية عالم جديد وبدايته ، وإن الإدراك تاريخياً يمتد إلى أعماق الماضي ، وما تفعله الحداثة هو إثارة الاهتمام بالشكل بأهمية الزمن لتمييز نقطة التحول التي هي بحد ذاتها أحد معالم الإدراك الحديث (2) .

ويؤكد (كيرمودا) " أن عهد الحديث انقضى ، وأنا اليوم في حاجة أي لغة جديدة لكي نناقشه كما ناقش عصر النهضة وستباين الصيغ المستخدمة لذلك مع مرور الوقت (3) .
وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول أن أحداث الماضي شأنها أن تعيد لنا إحساسنا بجذورنا الحداثية الخاصة بنا ، تلك الجذور التي تعود إلى ما قبل مئتي سنة والتي باستطاعتها ربط حياتنا بحياة ملايين البشر الذين يعيشون عبر مخاض عملية التحديث ، فعلا بعد آلاف الأميال في مجتمعات مختلفة جذريا عن مجتمعنا وبحياة ملايين الناس الذين عاشوها قبل قرن من الزمان (4) .
وبالوقت الذي يجد (بيرمان) إن دوامة الحداثة تتغذى من منابع كثيرة ، يمكن اعتبارها مرجعيات شمولية وعامة ، تغذت من تصنيع الإنتاج الذي يحول المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا ، حيث يخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمر أخرى قديمة ، يسرع وتيرة الحياة كلها ويولد أشكالاً جديدة من الطاقة المنسقة (5) .
إن تلك الجذور هي التي تستطيع إلقاء الضوء على القوى والحاجات المتناقضة في أن تكون لنا جذور في ماضٍ شخصي واجتماعي راسخ ومتناغم .

مقومات الحداثة

هنالك مقومات عديدة تبنى عليها الحداثة في (الفن والأدب) على حد سواء ومنها على سبيل :
- التكنولوجيا وهي لا تظهر كإحدى سمات الحداثة حسب ، بل شكل للجهد الفني أيضاً ، ونذكر كيف أن للتطور التكنولوجي أثر كبير في مدارس الفن الحديث مثل التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية .
- العمرانية : حيث صارت الطبيعة موضع شك منذ مدينة النمل (لبودلير) حتى باريس (بروسست) و دبلن (جويس) ولندن (اليوت) ونيويورك (دوس) ، وهي ليست قضية مكان بل حضور فالمنتجع والقرية هما مكان مغلق في المكان الروحي للمدينة .

(1) مارشال ، بيرمان : حداثة التخلف ، مصدر سابق ، ص 101 - 102 .
(*) إيهاب حسن : كاتب وناقد أمريكي من أصل مصري ومن أبرز منظري الحداثة وما بعد الحداثة .
(2) براد بري ، مالك : الحداثة ، مصدر سابق ، ص 22 .

(3) (3) frak , Kermod: " Modernisms" In Continaities , London : 1968 ,p 28 .

(4) مارشال ، بيرمان : حداثة التخلف ، المصدر نفسه ، ص 101 .

(5) مارشال ، بيرمان : تجربة الحداثة ، مصدر سابق ، ص 8 .

الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة

- اللانسبة فبذل قانون (دافينشي) عن النسب ، لدينا مخلوقات (بيكاسو) المتناثرة على مستويات عدة إنها ليست

أقل بشرية بل مجرد مفهوم مغاير عن الإنسان .

- النخبوية (الارستقراطية أو الفاشية المقنعة) كما في كتابات (ريكله وبروست وبيتس واليوت ولورنس).
- السخرية (اللعب ، التعقيد ، الشكلائية) : السخرية كوعي باللاوجود وهناك إشارات عميقة للاكتمال رغم انضباطية الفن .

- التجريد (اللاشخصية ، البساطة) يقول (موندريان) من أجل خلق الواقع النقي بسبل التشكيل الفني ينبغي اختصار الأشكال الفعلية إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي إلى الآخر الأولي .
- البدائية (النماذج الأولية) : مستمدة وراء التجريد ، وتحت الثقافة الساخرة ، الفن الزنجي ، القناع الأفريقي .
- الايروسيه (الأدب الكبير) : لغة جديدة للغضب ، الشهوات السادية ، الوعي .
- التناقض الداخلي : الخروج عن القانون ، ألالستمرارية ، التدهور والتجديد .
- التجريدية : الابتكار ، التداعي ، روعة التغيير بجميع أشكاله ، اللغات الجديدة ، الأفكار الجديدة حول النظام في الفن والأدب (1) .

سمات الحادثة

ترى (خالدة سعيد) أن الحادثة ترتبط بصورة عامة بسمات عديدة ، يقف في مقدمتها (الانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات ، يستتبع صراعاً مع المعتقدات " أي المعارف القديمة التي تحولت بفضل ثباتها إلى معتقدات " ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة... ، والحادثة تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقاته بالكون ، إنها إعادة نظرة شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي ، أو ما يكون صورة العالم في الإنسان) (2) .

في حين أن (محمد الشيخ) يرى هناك إطاراً عاماً يحدد مفهوم الحادثة ويساعد على تشخيص سماتها ومنها:

" 1 - تمجيد النزعات الوضعية والتقنية العقلانية .

2 - الإغلاء من شأن التقدم

3- الإقرار بالحقائق المطلقة

4- التخطيط العقلاني للأنظمة الاجتماعية " (3) .

ويرى (العجلوني) إن الحادثة الغربية تميزت بثلاث سمات :

1. الحادثة بوصفها بنية متكاملة .

2. الحادثة بوصفها سياقاً شاملاً .

(1) إيهاب حسن : الحادثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، بغداد : 1988 ، ص 45 - 46 .

(2) سعيد ، خالدة : الملامح الفكرية للحادثة ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد 3 ، 1984 ، ص 25 - 26 .

(3) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1996 ، ص 11 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحادثة وما بعد الحادثة _____

3. الحادثة بوصفها وعياً نوعياً (1) .

فيما ينبغي المشروع الحداثي في الغرب بحسب رأي (جابر عصفور) على سمات ثلاث مهمة هي : (تمجيد الفردية ، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني ، والإيمان بأن التاريخ هو تقدم دائم وحركة صاعدة على الدوام) (2) .

وهكذا نجد أن موضوعة الحداثة (اكبر من كونها محض جمالية طارئة ... إنها مشكلة حضارية وجمالية ، إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها وهي مشكلة توحيد الشكل ، والمعنى الاجتماعي للفنان نفسه ، إذ لا يمكن عد الحداثة أسلوبا بل محاولة للوصول إلى أسلوب فردي متميز) (3) ، (تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد لعلاقته بالكون ، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي ، أو ما يكون صور العالم في وعي الإنسان) (4) .

ويرى الباحث أن مفهوم الحداثة بوصفها بنية متكاملة باعتبارها مسئولة عن مجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبها الكلية ، وتشكل بنية شمولية كلية ، تتميز بسياقات دلالية معرفية تبحث بطبيعة التحولات التي شهدتها الفن . كما يؤكد الباحث إن مفهوم الحداثة قد خضع لمقاربات وزوايا نظر متعددة متباينة منها ما هو اقتصادي ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو فلسفي .

وإذا ما وصلنا إلى الفن الحديث فأن سعي الحداثة الأمثل كان يتجسد في إيلائها (قيمة مركزية نظرية وعملية للإنسان ولذاته باعتباره مركزا ومرجعا) (5) .

ينتزع من الإرث الثقافي والإيديولوجي للمجتمع ما يمكنه من التعبير عن آليات وطرائق ومنهجيات جديدة للفن عبر إزاحة تضمينية لوسائل التقليد والمحاكاة ، وتحميل العمل الحديث فكرا تصميميا - تطبيقيا وحرفيا ، وهذا ما عملت عليه التكعيبية والتجريدية والسريالية والدادائية ومدرسة (الباوهاوس) الذي يؤكد مديرها (والتر جروبيوس) (أن الهدف النهائي لأي نشاط خلاق هو البناء ... ، إذ ليس هناك اختلاف جوهري بين الفنان والحرفي ، فالفنان حرفي بادراك أعمق ، لكن أساس الاحتراف لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لجميع الفنانين) (6) . ومن هنا كان الرسم الحديث باعتباره تعاليا مفاهيميا ذهنيا وكيفيا به وفيه ممارسات الاختلاف والتنوع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض تجاوز حدود التخصيص والتحديد إلى الإطاحة بكل المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن .

(1) العجلوني ، نايف : الحداثة والحداثية ، المصطلح والمفهوم ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد 14 ، العدد 2 ، الأردن : 1996 ، ب ت ، ص 105 - 139 .

(2) مهدي ، بندق : المشروع الحداثي لجابر عصفور ، مجلة رؤى ، السنة الأولى ، العدد 3 ، النادي الأدبي بحائل : 1998 ، ص 2 .

(3) براد بري ، مالك : الحداثة ، مصدر سابق ، ص 29 .

(4) سعيد ، خالدة : الملامح الفكرية للحداثة ، مصدر سابق ، ص 25 - 26 .

(5) سبيلا ، محمد : التحولات الفكرية للحداثة ، مجلة فكر ونقد ، العدد 2 ، الرباط : 1997 ، ص 36 - 37 .

(6) جوهانز ، إيتين : التصميم والشكل ، ط 1 ، ت : محمد عبد الغني ، مراجعة ، شوقي جلال ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : 1998 ، ص 15 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

رغم الحداثة ساهمت في خلخلة النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة ، وفعلت من الجدل والحراك

الذي دفع بمصطلح (الحديث) إلى (تغيير معناه من < ألان > ليصبح < ألان مباشرة > ومن ثم < حينئذ > ولفترة من الزمن أصبحت دلالاته تنصرف إلى الماضي ، الذي يصبح < المعاصر > متناقضا له من حيث هو الحاضر (1) .

وفي إطار البحث عن توظيف الحرف في الرسم الحديث ، كان للتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوربا أثر مهم في الفن الحديث ، كاندلاع الحرب العالمية الأولى عام 1914 وما خلفته من خسائر مادية ومعنوية في عموم أوربا فضلا عن التطورات العلمية والصناعية التي مهدت إلى " التخلي عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة الثابتة المطلقة وفي اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم وبالتالي التخلي عن الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة في التجربة الإنسانية ، والتركيز على فحص الإنسان في طريقه تفكيره ونشاطه اللغوي " (2) .

على هذا النحو فإن توجيهات الفن الحديث هي نتيجة أيضا للقراءات الجديدة لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، إذ يشير الباحث الألماني (بيتر زوندي) إلى أن تلك العلاقة الجدلية علاقة متطورة ومتميزة ، فكل تغيير في المضمون يستدعي شكلا خاصا به وكل شكل متطور و متميز يعزز مضمونا خاصا به حيث اظهر أن التغيرات التي طالت الفن في القرن التاسع عشر هي انعكاس في التحولات الإيديولوجية التي حدثت في تلك الفترة (3) .

في الإشارة إلى المغزى من استلها الحرف العربي والحرف عموما في العمل الفني ، فهو استلها يقصد منه تجاوز الاهتمام بالتقنية في الفن إلى ما ورائها من فكر ووعي ، لان (الحرف) عموما يمثل مدى عناية الفن الحديث بالمضمون الفني (كقيمة) وليس (كمهارة) أو (انعكاس) ما لفكرة (فلسفية) أي انه يمنح الجانب الحروفي (وضما اللغوي) الأهمية في الطرح الفني ويعمق من (المضمون) الفني بحيث يصبح جزء من الشكل أو إن الشكل يصبح جزء من المضمون . أي استخدام للشكل من اجل المضمون ، وليس المضمون من اجل الشكل ، طالما وهو يلجاء هذا الأسلوب في التلصيق (الكولاج Collage) والذي لم يعد مقتصر على (الخامة) وليس على (ما هو جاهز كالصورة الفوتوغرافية والحرف المطبوع) بل يتجاوزها إلى الإشارة والعلامة اللغوية ، وهنا تأتي فحوى التفاعل بين المضمون والشكل (4) ، حيث يعد فن التلصيق من الابتكارات الجذرية التي أحدثت ثورة في الرسم ودورا حيويا في الحركات الفنية اللاحقة .

يقول (هربت ريد) " إن الإنسان في بدء وحدته اللارجعية مع الطبيعة قد احتاج إلى الصورة فقط وللتعبير

(1) ويليامز ، رايموند : طرائق الحداثة ، ت: فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن، الكويت : 1999 ، ص52.

(2) صليحة ، نهاد : المسرح بين الفكر والفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1985 ، ص 52

(3) اليأس ، ماري ، وآخر: المعجم المسرحي ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت : 1997 ، ص 107 .

(4) أل سعيد ، شاكور حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 2 ، مصدر سابق ، ب ت ، ص 105-106.

_____ الفصل الثاني ————— المبحث الثالث ————— الحداثة وما بعد الحداثة

بواسطتها عن أحاسيسه ولكن بفضل تميزه بالوعي الذاتي فقد خلق اللغة والرموز الأخرى للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره وذاته " (1) .

ويرى (جورج ألبير) " على العمل الفني أن يكون رمزيا طالما هو يعبر عن الفكرة بالشكل " (2) .

" إذ تتسامر التعبيرية إلى المعنى الحرفي للكلمة نفسها ، بمعنى أنها تعبر عن مشاعر الفنان بأي ثمن ، ويكون الثمن عادة مبالغة أو تشويها للمظاهر الطبيعية مهما يبلغ حدود الصورة الباعثة على السخرية " (3) .

وهكذا نجد إن التعبيرية ترفض مبدأ المحاكاة وتصوير الواقع إذ يخل مبدأ المشاعر الذاتية في تناقضاتها وصراعاتها على اعتبار الرؤى الذاتية والحالات النفسية الموضوعات للإبداع الفني وتحديا للنظم الجمالية والاجتماعية لذلك تميز هذا المذهب بالذاتية المفرطة (4) .

في حين فتح الفنان (بيكاسو) " الباب واسعا لحرية التجاوز في الفن ... وأكد على حق الإنسان بخلق حقائق جديدة خارجة عن الطبيعة معتمدة مقاييس جديدة للجمال " (5) .

فلو رأينا منهج الفنان (بيكاسو) في البحث على استخدام كافة الوسائل المختلفة ومنها (توظيف الحرف) كان يخلق العديد من المواضيع وهو يعلم علم اليقين انه إنما يبحث عن الصيغة الأكثر تعبير عن معنى الحادثة ، وكما كان يحاول أن يلعب بالشكل لكي يحرره من نسبيته ، كان يحاول أن ينوع من خاماته للغرض نفسه (6) .

ولم يعمل الفنانين (بيكاسو وبراك) على وفق قاعدة بل من خلال الحدس ... وبذلك قد اختلف العمل الفني الحديث الذي جاء من الابتداع الحسي اختلافا جوهريا من الشكل التركيبي عند الفنان (سيزان) الذي كان نتيجة لتراكم عملية سايكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة البصرية (7) .

في حين يعتبر الفنان (بول كلي) من أكثر الفنانين المحدثين تفردا ، " فقد خلق عالمه الخاص عالما يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة وكتابات (توظيف الحرف) وبقوانينه الخاصة بمنظور الرؤية ... وهو يبدو أحيانا في صورة طفولي ، وفي صورة بدائية أحيانا أخرى " (8) .

" إذ نظر الفنان (كلي) إلى الفن لا باعتباره تمثيلا للأشياء التي بالإمكان رؤيتها ، بل وسيلة للكشف عن الحقائق " (9) ويقول الفنان (كلي) " أن العمل الفني لا يجب أن يسخر لتجسيد فكرة محددة بل يجب أن يمضي ليستجيب إلى نوازع أكثر عمقا وغموضا في النفس البشرية ... فالفنان التلقائي يطلق للخط واللون سراحهما ويمضي معهما في مغامرة فنية لا يتأنى له أن يعرف نهايتها (10) .

-
- (1) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 25 .
 - (2) سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغب ، منشورات دار عويدات ، ط1 ، بيروت - باريس : 1982 ، ص 148 .
 - (3) ريد ، هربت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص 246 .
 - (4) الياس ، ماري : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 134 .
 - (5) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1998 ، ص 9 .
 - (6) آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير ، مصدر سابق ، ص 71 .
 - (7) فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد : 1990 ، ص 112 .
 - (8) ريد ، هربت : معنى الفن ، المصدر نفسه ، 249 .
 - (9) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 229 .
 - (10) عطية ، نعيم : خمسة رسامين كبار ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، مصر : 1968 ، ص 225 .

———— الفصل الثاني — المبحث الثالث ————— الحادثة وما بعد الحادثة —————

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن الحادثة تمثلت في التيارات الفنية المضادة للواقعية ومبدأي الحقيقة وتصوير (شريحة الحياة) وهذا ما تجلى في الرمزية والتعبيرية والسيريالية والمستقبلية والشكلية ، ويمكننا رصد العناصر

الإحداثية في الأتي :

- 1- رفض الواقعية ، بمعنى أن الفنان لم يعد يطمح إلى تحقيق التماثل بين عمله وما يصوره (Verisimilitude) ومن ثم فإن العمل الفني تكون له حياة خاصة أو عالم خاص .
- 2- زيادة نظرة التشاؤم والميل إلى رؤية العالم في صور مفككة .
- 3- التشكيك في معنى التقدم العملي والتكنولوجي .
- 4- تعدد وجهات النظر إلى الأشياء والقضايا والأخذ بمبدأ النسبية مع التأكيد " على وجود حقيقة أساسه هي ثبات الواقع الخارجي الذي يصوره الفنان " (1) .
- 5- البحث عن الأصول والقواعد كمحاولة للتغلب على اعتباطية العلامة وعدم استقرار معناها ، فسعى العمل الفني للوصول إلى (الجوهر) " هو سعي تحقيق خصائص وقيم فنية مشروعة بذاتها ولا تحتاج إلى تبرير من خارجها " (2) .
- 6- الأسلوب الحدائي يقوم على مبادئ (الوحدة والبساطة والوظيفة) .
- 7 - البحث عن أشكال جديدة للتعبير .

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول أن النص الحدائي يمتلك حيوية وتجددًا وخرق الحواجز الزمنية أي يمتلك ديمومة ، والحادثة ليس حكما بأفضلية الحديث عن القديم ، وإنما هي مجرد سمة فرق لا سمة قيمة فالحديث أكثر حداثة من القديم بالمعنى الزمني . والحادثة تقوم على ضرب من التوتر الداخلي والغرابية والدعوة إلى إسهام المتلقي في ذلك التحدي الذي يغني الخطاب الجمالي ، فاللوحة في الحادثة لا تمثل سوى عناصر تكوينها لون ، خط ، شكل ، وحرف في أحيان أخرى ، وقد ظهرت مكانة الحرف في المجال الفني كعنصر من عناصر اللوحة ، إذ اكتشفت أهميته كعنصر زخرفي ثم تكويني في العمل الفني .

أن الأبعاد الجمالية الناتجة عن توظيف الحرف تشكل نتاجات وإفرازات المدينة الحديثة ، على أنه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية مثل التعبير عن الذاتية ووحداية العمل ، فهو بسيط ومن السهولة إعادة نسخه ، وموارده تأتي من الحياة العامة وتعبير عن فكرة ساذجة عن الواقع ، ولا تتيح شيئاً يمكن له أن يمجّد الفنان وحضارته في السعي للتخلص من الحالة الرمزية المبهمة للفن عن طريق دمج وملائمة أجزاء من العالم الخارجي الحقيقي

(1) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 15 .
(2) كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الألف كتاب الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، القاهرة : 1996 ، ص 21 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

وإدخالها ماديا في الرسم . نستنتج مما تقدم أن الإبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في الفن الحديث استندت بدأ على نزعة ذاتية في الجوهر ، اهتماما شبه استثنائي في انجاز لغة تصويرية مفارقة لما كان عليه الرسم الاورربي

من (انساق تصويرية) (*) تتقدمها تراكمية المعايير الجمالية المتوارثة .

(*) النسق : نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدًا ، وتقترن كلية بأنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها . وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق اللوني ، والنسق الخطي ، والنسق التركيبي والنسق الضوئي ، وتتمظهر هذه الأنساق في اللوحة بوصفها انساقا علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية . للمزيد ينظر (بلاسم محمد جسام : التحليل السيميائي لفن الرسم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 ، ص 9 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث —_____ الحداثة وما بعد الحداثة _____

تقدمة في ما بعد الحداثة

إن نشوء مفهوم ما بعد الحداثة كردة فعل لحالة التشوش التي أعقبت الحرب العالمية في أوروبا ، ومثلت

تجلياته الأولى خلال الثلاثينيات ، تحدياً لنزعة الحداثة ، وإن المفهوم قد وجد تفتحاً فعلياً أيامها في الولايات المتحدة مع ظهور الوعي الأمريكي في فن العمارة والفنون الأخرى ، ولسبب من عدم ارتباط الوعي الأمريكي من ماضٍ يكبحه ويحدد شروطه (1) .

برز مفهوم ما بعد الحداثة على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين في الفلسفة وعلم اللغة ، وعلم النفس الاجتماعي والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة وعلم البلاغة واللاهوت والانثروبولوجيا بكيفية أوضح ، باعتبارها أكثر تراوداً مع توجهات ما بعد الحداثة ثقافياً ، وبالأدوات ما يتصل بالحد من النزعة العلمية المبالغة (Scientism) سادت دراسات هذا الحقل المعرفي ، وصولاً إلى صدق نسبي وحقيقة محدودة ، وهو ما بدا في مساهمات انثروبولوجية ما بعد الحداثة ، تغيرت طرقاً للعرض والمقاربة ذات منظورات متعددة بدل المنظور الواحد وافترضت كتابة حوارية النصوص بدل أفراد باحث واحد بنص ناجز محمل بالإحكام القاطعة والنتائج النهائية اتساقاً مع التوجه ما بعد الحداثي ، الذي يذهب إلى أي نص هو عملية تفاعل بين نصوص متعددة أو ما يطلق عليه (التناص Inter – Textuality) (2) .

ليس هناك ما بعد حادثة واحدة بل هناك ما بعد حداثات ، لكنها تشترك جميعاً في بعض الأسس النظرية وصلات النسب بأفكار عدد من ملهمي الفكر الغربي المعاصر في نهاية القرن العشرين ، وعلى الرغم أن تعبير ما بعد الحداثة استخدم في الثلاثينيات من هذا القرن في نص كتبه الأسباني (فرديريكو دي أونيس) إلا أنه استخدم للمرة الأولى بصورة منهجية في حقل الدراسات النقدية في أمريكا ، لكل من (أرفنج هاو ، وهاري ليفين ، وليزي فيدلر ، وإيهاب حسن) (3) .

وصوغ ما بعد الحداثة في مفهوم محدد ، أن ما صار إلى التشكيل في سياق متعددة الإسهامات متنوعة ، متفاعلة ، تجاذبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية ، واسهم فيها الطرف التاريخي والإطار الاجتماعي واللحظة الحضارية ، وهو ما عبر عنه (الان تورين) (*) ، حين ذكر أنه نتيجة حركة فعلية ممتدة (4) . إن ما بعد الحداثة ترتبط بمجتمع الرفاهية وسيادة المعلوماتية ، وتفكيك الكيانات الضخمة ، والحرية والفردية المتطرفة أنها (تنسحب من التجريد والالتزام السياسي إلى ممارسة جمالية منغمسة في الذات مستغرقة فيها ، ممارسة هزلية أو ساخرة ، إنها لا تزيد عن كونها المقابل أو المعادل الفلسفي لعرض العايب ، يكتفي من اللعبة أو

(1) حافظ ، محمد دياب : خطاب ما بعد الحداثة ، انحلال الحتمي وإغراء المختلف ، للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت www.mhmeddeab.com.p5.

(2) Clifford, J : " Introduction Partial Truths " .Berkeley and Los Angeles 1986 ,p.23-24.

(3) صالح ، فخري : الاسس النظرية لما بعد الحداثة ، للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.salehfakre.com.p1 (*) الان تورن A.touraine : عالم اجتماع فرنسي .

(4) تورن ، الان : نقد الحداثة ، ت: أنور مغيث ، ع38 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : 1997 ، ص 85.

_____ الفصل الثاني _____ المبحث الثالث _____ الحداثة وما بعد الحداثة _____

الدمية بالتأثيرات السطحية والمفارقات والتناقضات ، الالتباسات والاختلافات ... فأشكاليتها في حد ذاتها فيما يتعلق بالحقيقة والوجود والزمن والقيمة تجعلها مجرد رؤية شبه فلسفية لنمط حياة ما بعد الحداثة المرفهة (1) .

كتب (ليونارد ماير) دراسته (نهاية عصر النهضة ، في مجلة هدسون ، ريفيو عام 1963) إن (علم

جمال جديد قد ولد في هذه الفترة وهو يدعي أن هذا العلم يتضمن إنكاراً لمبدأ السببية والمعنى التقليدي ، وتشجيعاً لفن لا يهدف إلى غاية محددة في علم الجمال الجديد ، حسب (ماير) لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء من حوله ، لم يعد مركز الكون ، ولهذا يدعو إلى الاستمتاع بالإحساس بالأشياء كما هو من خلال إعادة اكتشاف الواقع والتمتع بالصوت كما هو ، واللون كما هو ، والوجود كما هو ((2) .

أما (ليزي فيدلر) فقد تحدث عن ولادة فن ديموقراطي جديد يستطيع رأب الصدع بين (الثقافة الرفيعة High Culture وثقافة الجماهير Mass Culture) ويستطيع تفكيك الاستقلالية النخبوية للحدث (3) .
أما (سكوت لاش S.Lash) فيتعرف على مرجعية ظهور خطاب ما بعد الحدث في اضمحلال النبوية وضمور التفسيرات الوظيفية السببية وتطور الفاعلية الرمزية بمضامينها النسبية وهي توجهات أكدها على مستوى الواقع تطور طبقات جديدة هي الطبقات الوسطى للمجتمعات ما بعد الصناعية .

في حين يرى (جيانى فاتيمو) (*) أن (السياق التاريخي لما بعد الحدث في تحولين أساسيين تستقي منهما آيتين : نهاية السيطرة الأوروبية على العالم ، وتطور وسائل الإعلام التي أفسحت مجالا للثقافات المحلية و الفرعية) (4) .

فقد أصبحت المعرفة سلعة من بين سلع أخرى ، واجبر العلم على التخلي عن وظيفته الأصلية السابقة ، التي أعطيت له في زمن الحدث ليصير أداة في يد القوة ، لقد أصبح العلم ما بعد الحديث اداتياً وتغير معنى كلمة (علم) ليقوم الأخير بإنتاج لا المعروف بل غير المعروف ، لكن إذا كان العلم الحديث سعى إلى إنتاج تمثيلات ثابتة لا زمنية للعالم فأن العلم ما بعد الحديث يتخلى عن التمثيل ويسعى إلى خرق الإجماع الذي يوهم به العلم الحديث (5) .

(1) هاند ، ساند : فلسفة ما بعد الحدث ، مصدر سابق ، ص 143 .

(2) صالح ، فخري : الأسس النظرية لما بعد الحدث ، مصدر سابق ، ص 1 .

(3) صالح ، فخري : المصدر نفسه ، ص 1 .

(*) جيانى فاتيمو G. Vattimo : أستاذ فلسفة إيطالي .

(4) Vattimo .G : La Fin de la Modernité , Nihilisme et Herméneutique dans la culture post moderne , Italien : 1987 , p.184-185 .

(5) صالح ، فخري : الأسس النظرية لما بعد الحدث ، مصدر سابق ، ص 2 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحدث وما بعد الحدث _____

تاريخية ما بعد الحدث وأسباب ظهورها

حين أثمرت الحدث صوراً متعددة لاحتواء جوهر فن الرسم ، وتمظهر فعالياته وديمومته وتجليه ، صار لزاماً أن تجترح من خلالها أطروحات جديدة للخطاب الجمالي ، فكانت (ما بعد الحدث) تأسيساً لسياق يستوعب مجموعة لانهائية من الدلالات الفكرية والبنائية المتشظية ، وكان للتحولات الكبرى التي عصفت بمرحلة ما بعد

الحرب العالمية الثانية دور مهم في تعزيز الجانب الفني (وبالأخص الرسم منه) والذي تأثر بالتطورات العلمية والتقنية وظهور المناهج النقدية الحديثة ، فجاءت تجاربه تعبيراً عن واقع المجتمع ومتطلبات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

((إن جمهرة كبيرة من النقاد والمفكرين انشغلوا بتحديد تاريخ نشأة الحداثة وبتشخيص أسبابها وطبيعتها ، وفي الوقت نفسه نجد الآن من يؤكد موتها ومن يؤكد استمراريتها ، يواجهنا الآن مصطلح " ما بعد الحداثة Post Modernism – " ويقصد به النتاجات الفني التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي ومن " فن اللافن Anti-Art " ويندرج تحت هذا النوع من المصطلح ذلك النوع من الفن الذي يدعى " فن الصدفة Chance art of " أو " أدب الصمت Literature of Silence " هذا الأدب الذي يقوم على اللامعقول واللاتخبط وعلى المحاكاة الهزلية Parody ، وتتسع أحياناً دائرة " أدب الصمت " هذا لتشمل " الرواية الجديدة Nouveau roman " في فرنسا " ورواية اللارواية Nou – fiction " في ألمانيا والولايات المتحدة وكذلك النتاجات التي تكتنفها كوابيس الجنس)) (1) .

كان الفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه F. Nitzsche 1844 - 1900) أول من بدا بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها حيث تحدث عن عتمتها وهاجم مفهومها حول التقدم ، ونزع القيمة عن التاريخ كعملة صاعدة ، ورفع صوتاً ضد عبادة الدولة والبرالية ، وبشر بإنسان خارق (سوبرمان) يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية (2) .

ومع مطلع عام 1940 كانت نيويورك قد تبنت الرسم الحديث وأصبحت له بعد ان كانت هي باريس بؤرة التطورات في المناهج والأساليب المحدثه ، وعملها كان الفنانين مثل (موندريان وليجر ودوشامب ولبيشتر) الدور الأساس في إحداث تصعيد جدي في الوعي باتجاه منجزات الرسم الحديث وكان أن وجد ذلك تأثيراً بالغاً في الرسم الأمريكي (3) .

وكانت الحرب قد فصلت بين الفنانين وشردتهم ، غير أنها بالرغم من ظروفهم القاسية لم توقفهم عن الإنتاج، فلما وضعت الحرب أوزارها ، أخذت تنكشف صور هذا الإنتاج الجديد في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا وهولندا والدنمارك وانكلترا وأمريكا ، تبين تحمل مجموعها ملامح بارزة مشتركة ، وكأنها نابعة من مصدر واحد (4) .

(1) براد بري ، مالكم ، وآخر : الحداثة ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص 35 .

(2) فنك ، اوينغ : فلسفة نيتشه ، ت : ياس بدوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق : 1974 ، ص 183 .

(3) الاعمم ، عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 85 .

(4) www.artlex.com , p1.

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

في السنوات الأولى التي تلت الحرب أن يتحول الجزء الأكبر من النشاطات الفنية نحو نيويورك بدلاً من باريس ولندن وميونخ وغيرها من العواصم الأوروبية ، كون أمريكا غير شديدة التمسك بتراثها وتقاليدها بل أن غياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد ، كل ذلك قد مهد للقطع مع الماضي والانطلاق نحو أفاق جديدة ، نحو بناء تراثي جديد (1) .

ومع الخمسينيات بدأ مفهوم ما بعد الحداثة كترديف للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمردها على

سجن النسق ، ليتطور بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة ، وما لبث أن اخذ مكانة في التداول الأدبي والفني احتجاجا على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثية (2) .

يرى الناقد (بير ريستاني) " يمر الفنان لما بعد حداثي الذي نبذ المفهوم القديم للقطيعة الفنية المتفردة أو الإنتاج المرفه للاستغلال الفردي بعملية ابتكار يكون الفنان أكثر تواصلًا مع المجتمع ويهجر دوره الغامض الذي يلعب فيه شخصية الفنان الهامشي والمنتج المستقل " (3) ، وهكذا نجد أن الفنان في تلك المرحلة يرغب في الوصول إلى الجمهور من خلال إزاحة الحواجز بين فروع الفن ليصبح العمل الفني مجالًا للتأمل العقلي وموضوعًا للتساؤل فاستبدل الفنان إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليصبح المشاهد جزءًا من العمل الفني .

ويؤكد (جيندز) أن الذات ، وهي مقولات أساسية في فكر الحداثة ، يمكن رؤيتها من المنظور ما بعد الحداثي بوصفها (متحللة أو منعزلة بفعل تفتيت التجربة) بينما تعتبر في إطار الحداثة (أكثر موقع للقوة المتقاطعة) نظرا لان الحداثة قد أتاحت عمليات نشطة لانعكاس الهوية الذاتية (4) .

إن ما يلزم سيادة ما بعد الحداثة في المجال النظري ، إنما هي حركات ردة تدعو إلى العودة لما قبل الحداثة ، وهذا ما يعني تنازلها في مجال صنع التاريخ ، والهروب أمام التحديات الحقيقية ، ومن ثم فهي لا تعدو أن تكون تجليا طوباويا سلبيا خاصة حين تقبل في النهاية الخضوع لمقتضيات الاقتصاد السياسي للرأسمالية في المرحلة الراهنة ، مكتفية بوهم إمكان إدارة هذا النظام بأسلوب أنساني (5) .

قد ترجع مراوغة ما بعد الحداثة كنموذج فكري إلا أنه يعكس بنية إحساس أكثر منها بنية واقع ، بالنظر إلى قيامه على افتراضات غير محسومة لا على أسس موضوعية محددة ، وإلى خضوعا لمنظورات المقاربات النظرية (من بينها ما بعد البنيوية والتفكيكية والفلسفية ما بعد التحليلية والتداولية وهي مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العاقلة ، باعتبارها تعمل أساسا التقليد الفلسفي الحداثي ، الذي خط ديكارت وكانت معالمه الأولى) (6) .

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 201 .
(2) حافظ ، محمود دياب : خطاب ما بعد الحداثة واغراء المختلف ، للمزيد ينظر : (الموقع على شبكة الانترنت
www.file.new art. htm . Ibid . p 5

(3) يوسف ، فاروق : صورة الجسد بين الهامي الرسم والفوتوغراف ، مصدر سابق ، ص 2 .
(4) Stanford Giddens ,A: The Consequences of Modernity University,pres,Stanford,1996, p 150.
(5) أمين ، سمير : مناخ العصر ، رؤية نقدية ، دار سينا للنشر ، ومؤسسة الانتشار العربي ، القاهرة ، بيروت: 1999، ص 17.
(6) Nicholson , C , : Postmodernism ,Feminism and Education , The need for solidarity , in (Educational , Theory) , Vol.3 , summer , 1989 , p 197 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

في حين أن (فوكو) وقف ضد مصوغات النظريات العامة ، واستند إلى مقاربة جيانالوجية تبدأ بالإمساك بخيط ملموس في الحاضر ليتلمس ما قبله بعد ذلك واهتم بكشف الوجه الآخر للعقلانية الحديثة المتجسد في مؤسسات العزل والعقاب ركز على تحليل السلطة ، وتباين خطأ ومحدودية فهمها بحصرها في كيان محدد ، هو جهاز الدولة المركزي ووضع شموليتها لكافة آليات إخضاع الجسد باسم نظام او معرفة ، بهدف تحقيق نوع من التشريح السياسي للجسد (1) .

يرى (دريدا) أن النظام الميتافيزيقي موكل بنظام فكري لا يمكن مهاجمته وتقويضه ، لذا يجب اجتثاثه من

جذوره ، وان محاولة تصور مجتمع وعقلا محاولة فاشلة لان إدارة عقلانية للأشياء هي فكرة خاطئة إلى حد مأساوي (2) .

ويرصد (ألان ثورين) أربعة تيارات فكرية لما بعد الحداثة وهي (ما فوق الحداثي ، الحداثي المضاد ، ما بعد التاريخي ، والمضاد للحداثة) ، يعمل كل منها شكل من أشكال الانقطاع مع الحداثة (3) .

تتبدى أفكار (ليوتار 1924 – 1998) فيلسوف ما بعد الحداثة البارز ، في إعلان سقوط الحتمي سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ المعاصر ، ورفض مفهوم التقدم الخطي بالنظر إلى انفتاح التاريخ الإنساني على احتمالات متعددة ، وتجاوز مسلمات الحداثة على الإنسان والعقل والتاريخ (4) .

وتأسيسا على ذلك يرى الباحث إن هذه الأحداث نتج عنها حالة من التركيز على فردية الفنان ، والذي تنامي عنده شعور بحاجته لان يعود إلى ابتكار أعمال تقوم على فكرة الأصالة ، وإلا يكون له امتداد دون أصول أو جذور ، اتجه الفنان لمحاولة استكشاف ما يمكن أن ينتجه الفن عندما يصبح محلا للبحث والجدل ، فبدأت أعمالهم تبتكر لغة جديدة للتواصل والتفاهم للتعبير عن الأحداث ، ومع فكرة العولمة وسيطرة السوق العابرة للقارات أصبح الفنان يقدر دوره الهام لعملية التغيير ، فبدأ بنبذ فكرة الفنان المنتج المستقل الذي يقوم بإنتاج عمل فني محسوس ذو موضوع فيزيقي ينبغي أن يباع لتاجر لوحات أو أفراد أو مؤسسات ، ففي تلك المرحلة أراد الفنان إعادة النظر في مفهوم اللوحة والحدود والقيم الفنية وعلاقة الأعمال الفنية بقاعات العرض والجمهور وتجار الفن ، من هنا تغيرت قيم العمل الفني من كونه انطبعا بصريا ملموسا يستجيب لحاجات فكرية ووجدانية إلى نشاط ثقافي وفعل ناقد داخل المجتمع ، فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل بحد ذاته وتم الخلط بين عدة أنظمة فنية من (نحت ومسرح وموسيقى وتصوير وفديو وأداء جسدي) ليتحول العمل الفني بذلك إلى استعراض سمعي بصري حركي ، فتعددت الأساليب وتداخلت المعايير وصار التجديد هدفا .

(1) Foucault , M : al Volonte de Savoir – Histoire de la , sexualite Gallimard , Paris , 1976 , p 52 - 53.

(2) J : Extrists , Denoel – Gonthiero , Paris , 1981 , p 41.

(3) ثورين ، الان : نقد الحداثة ، ت : انور مغيث ، سلسلة المشروع القومي للترجمة ، العدد 38 ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة : 1997 ، ص 51 – 57 .

(4) حافظ ، محمد دياب : خطاب ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 2 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

في حين أن (بودريار) يؤكد (أن جماليات ما بعد الحداثة تتبلور في نقطة إنسانية لاواعية في التلقي و إدراك العالم وفق جمالياتها ، ويشمل هذا الإدراك فنون الحداثة كافة ، كما انه يتجاوز الأصل التاريخي لمفهوم الواقع لذاته في اتجاه الأسطورة غير المرئية ، إذ يرى (بودريار) (نيويورك) يتخطى حدوده ويعود إلى الفضاء وكأنه يمثل سفر رؤيا أي يمتزج فيه ما هو يتطابق مشروع ما بعد الحداثة ، في بعض جوانبه مع ما تسعى إليه النظرية الأدبية والفلسفية والعلوم الاجتماعية ، وتشارك هذه الحقول المعرفية مع ما بعد الحداثة في ما يمكن تسميته بـ " أزمة التمثيل " حيث لم تعد الأشكال القديمة للتعريف والتنسيب وإعادة تمثيل اللغات الفنية والفلسفية والأدبية وكذلك لغة العلوم الاجتماعية صالحة ، تحليل اللغة وموضوعها ، وانحلال الثنائيات التقليدية

بين الشعبي ، النخبوي ، الذات ، الموضوع وكذلك سقوط الجدران التي تعزل حقولا معرفية ، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي ، عن بعضها بعضا (1) .

يقول (محمد عناني) مقارنة الحادثة في مجال الأدب " فإذا كان أدباء الحادثة ينعون التمزق والتخبط فهم يطمحون إلى التكامل والنهج السوي ، وهو ما لا يطمح بوجوده أصحاب ما بعد الحادثة أنهم يرفضون (Representation) المحاكاة أو التمثيل ويفضلون الإحالة إلى ذواتهم ، وبالتالي فإن الوحدة العضوية للعمل الفني لا يأبهون بها ، كما أن الأدباء والفنانين يعملون على مواجهة المتلقي و " أغاضته " واستفزازه ورفض فكرة الشخصية والحبكة و " المعنى " ورفض نغمة التباكي على مصير العالم " (2) .

وإذا كان الأسلوب الحداثي يقوم على مبادئ " الوحدة والبساطة " و " الوظيفة " وفي مقابل هذا الأسلوب تبنت ما بعد الحادثة مبدئي " التشظي والتناثر " (3) .

فالتابع النظري لجماليات التشظي والتفتيت في توجهات ما بعد الحادثة ، على مستوى الممارسات الفكرية والنصية يستحيل هنا إلى واقع يستبدل المدلول المركزي للأصل سواء أكان تاريخيا أم واقعا ، فالتحولات الفكرية لحقبة ما بعد الحادثة ، الداعية إلى نفي التمرکز حول مرجعيات ومعاداة كل أنواع السرد والاحتفال بالهوامش والشيفرة الشخصية وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني والتمسك بالتشظي والغياب ، قد أحدث تحولا نسبيا للفنان أن يخرج من القياس إلى اللاقياس ، من الجمال الساكن إلى المتحرك ، من المقروء إلى المكتوب ... في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول ؛ بمعنى أن الفنان يحاول جاهدا من خلال معطيات التفكير ، أن يجعل من اللعب الحر يتجه إلى مراوغة المدلول إلى الدال ، بحيث تتحول العلامة المغلقة إلى علامة عائمة ، غير مستقرة ، تثير لدى القارئ أسئلة متوالدة تجعله يحاول إثباتها للوصول إلى معنى محدد سام بالكارثي في وقت واحد ، ولأشكال تجاوز الحادثة فظهر آخر يعلن نهايتها بالتصوير والعمارة إلا وهو وجود ممارسات تعلن نهاية أفكار التقدم وتاريخ الجمال (4) .

(1) حسن ، إيهاب : نحو مفهوم ما بعد الحادثة ، ت: صبحي حديدي ، مجلة الكرمل ، العدد 51 ، رام الله : 1997 ، ص 25.

(2) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 26 .

(3) كاي ، نك : ما بعد الحادثة والفنون الأدبية ، مصدر سابق ، ص 4 .

(4) عبد السلام ، محمد سمير : ما بعد الحادثة وجماليات التناقض .. قراءة في الأشياء الفريدة لبوديار ، جريدة الوطن ، ع 1511 ، الرياض : 2006/4/5 ، ص 5 - 6 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحادثة وما بعد الحادثة _____

ويصف (هربت كانز) ثقافة ما بعد الحادثة ، بالثقافة ذات التعددية الجمالية في الفن ، إذ (أن لكل ثقافة مؤسساتها للاستجابة للاحتياجات الجمالية للناس ، ورغم أن كل الأمريكيين يستهلكون الفن ، في مرحلة ما بعد الحادثة ، فإن أصحاب الثقافة الرفيعة يختارون فنهم من اللوحات الزيتية الأصلية ن في صالات العرض ، بينما يختار الآخرون اللوحات الفنية المنتجة بشك وافر والتي أعيد إنتاجها لمرات ، والتي يمكن شرائها في مخازن المعارض الفنية أما الفقراء جدا فقد يعتمدون على نمط آخر من الجمال ، من خلال صور المجلات والتقويم (1) .

إن هذه الثيمة الفكرية ذات أهمية في موضوع البحث ، فالأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف وتبعها لهذه السمة ، قد اتخذت وجهة مضادة للنسق وتراثيبيته كما كان يحدث مع فن ما بعد الحادثة ، وهذه الخلطة في النسق الجمالي أسهمت في بنية العمل الفني مما جعله يأخذ مداخل شتى من شأنها تعميق التذبذب في الصلة بين الحاضر

والماضي والمستقبل ، على نحو اشد شجاعة مما لو كان يحدث عند تيارات الحداثة نفسها .

ما بعد الحداثة والعولمة (*)

العولمة يعني نجعل الشيء عالمي الانتشار ، وهي تختلف عن جعل الشيء مشهور على مستوى العالم ، وتعتمد في تكوينها على اسباب اقتصادية وسياسية ، وكذلك فهي مضمون له عيوبه ومزاياه ، والمقصود منه وجود تعارف كبير بين الشعوب وازالة حدود معينة بين الدول وفتح المجتمعات والغرض من كل هذا هو ترويج التبادل الاقتصادي كغرض اول لانعاش الاقتصاد العالمي ، واغراض اخرى سياسية مثل فرض مبادئ الدول الاقوى على مبادئ دول كانت منعزلة من قبل ، فهي كلها مردودة طبعاً ولكن عن طريق هيمنة اقتصادية وترويج اعلامي بين دول مفتوحة على بعضها (2) .

بيد أن انجازات مشروع الحداثة ، بكل مراحلها وتضاريسها وتبايناتها بدأت تعزز تداعياتها في طغيان العقل وتراجع الروح وحيرة الكائن وعجزه ومصادرة إمكاناته ، لتغدو هذه الانجازات موضع تساؤل من الخمسينيات مع اندلاع حرب فيتنام وانتفاضة الشباب في فرنسا عام 1968 التي تحدث طموحات العالم المركز " لديجولية " ما بعد الحرب ، لتعقبها أزمة السبعينيات الاقتصادية وتراجع التجارب الديموقراطية الاجتماعية في أوروبا والطفرة التكنولوجية وسقوط النموذج السوفيتي ، ومؤخراً ظهور ما يسمى بالعولمة مما أدى إلى انهيار أوهام الحداثة بأشكالها السابقة ، وإفساح المجال لظهور تيارات فكرية ، أعادت النظر في أفكار عصر التنوير عن العقل

(1) Gans , Herbert : A comparative Analysis of High and Popular Culture , in Popular Culture New York , Basic Books , 1974 , p 96 .

(*) العولمة : مصطلح أول ما ظهر في مجال المال والتجارة والاقتصاد غير انه لم يعد مصطلحاً اقتصادياً صرفاً ، فقد تم تداوله في البحوث الاجتماعية والسياسية والثقافية والفن على انه الظاهرة التي ستفرد العالم وتربطه بنطاق الأثير التكنولوجي ، والعولمة ما هي إلا مسمى جديد للهيمنة الأمريكية (أمركة العالم) ولاسيما أن الولايات المتحدة دخلت القرن الواحد والعشرين وهي تحاول جاهدة حسم موضوع زعامتها الكلية لعالم كان ولا يزال متغيراً تابعاً لما يظهر القدرة على إعادة هيكلة العالم وجوهر العولمة يكمن في مضمونها وما ينطوي عليه من سياسات وتوجهات وقوى فاعلة تمثل مشروع الرأسمالية لإدارة أزمتها الجديدة . للمزيد ينظر :

أ- أمين ، جلال : العولمة والدولة في العرب والعولمة ، م. س ، ص 164 .

ب- بلوخة ، محمد الحبيب : ايجابيات العولمة وسلبياتها ، في كتاب العولمة والهوية ، أكاديمية المملكة المغربية ، الرباط : 1997 ، ص 62 .

ت- الجابري ، محمد عابد : قضايا في الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت : 1997 ، ص 36 .

(2) www.ahmedshokes.com p.1.

الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة

والتححر والتقدم وانتقدت مشروع الحداثة وسعت إلى مراجعتها ، والتمرد على ما أطلقت عليه " أسطورة الذات " التي تراها كمركز للعالم ، ونقد المنطق الكلي في السياسة والأخلاق ، وما ينحل عنه من أنظمة متسلطة ، ومعارضة ميتافيزيقية التفكير الفلسفي التي تتحصن بمعرفة يقينية خالية من احتمالات التناقض واللاتحديد والانقطاع (1) .

ففي (بداية الحضارة اليونانية حدث نوع من العولمة فرضته الحضارات السابقة كحضارة وادي الرافدين والحضارة الفرعونية ، على ثقافة اليونان وصانعي حضارتها ، كما ان الرومان بدورهم عولموا مشروعهم الحضاري بنشر أنظمتهم السياسية والاقتصادية والثقافية بعد أن تبنا معطيات الثقافة اليونانية ، وفي ما بعد تمكن الإسلام وما تولدت عنه حضارة من عولمة أو (أسلمت أجزاء كبيرة من العالم الذي ما يزال (العالم الإسلامي)

ومثل ذلك ما فعلته الحضارة الصينية في امتداداتها إلى جنوب وشرق آسيا ، ناشرة اللغة الصينية وآدابها وغير ذلك من العلوم وأنماط المعرفة والسلوك في كوريا واليابان وغيرهما (2) .

ولما كانت (ثورة المعلومات) هي احد الأشياء التي قد تكون جزء من العولمة باعتبارها احد أدواتها ، أو شيء مكمل لها من جهة أخرى ، ويبدو أن ثورة المعلومات أصابت جيل الحداثة بالدهشة ، وجعلته ينظر لها نظرة الشك أحيانا والتنبؤ بمصيرها والإيمان بها أحيانا أخرى ، عكس جيل ما بعد الحداثة فهذا الجيل يعتبر المعلومات الكثيرة التي تنهمر على رأسه جزء من ثقافته وبنيتة ، الانترنت والقنوات التلفزيونية ، والمحمول وكل هذا يقدم معلومات بصرية وسمعية يقوم المخ بالاحتفاظ بها ، ولا يعم الإنسان ماذا يعمل بكل هذه المعلومات ، وبذلك تكون الثروات الأساسية في هذا الجيل هو المعلومات والوقت أهم من المعلومات في هذا (3) .

فالعولمة تكشف كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة باعتبارها وصفا لعملية جارية ومستمرة ، حيث (يصبح انتشار الثقافة المعولمة والاستهلاك والتواصل والسياحة ، بمثابة منتجات حضارة جماهيرية (مطبوع عليها غالبا بطابع أمريكي) ، فالبضائع الاستهلاكية وأنماط الاستهلاك والأفلام والبرامج التلفزيونية والأغاني نفسها تنتشر في الكرة الأرضية كلها وان مؤوض (البوب Pop) والتكنولوجيا والجينز تطبع ذهنية الشباب حتى بالأصقاع البعيدة من العالم) (4) .

طرح (توفلي) منذ السبعينيات أول محاولة في استكشاف معالم ثورة المعلوماتية قبل أن تتطلق ، والتي تعد إحدى آليات الأساسية للعولمة ، وبشر بتحول المعرفة الى " وقود سريع الاشتعال " وكرس لما أطلق عليه " مجتمع الموجة الثالثة Third wave society " ، اما (بيل) فرأى ان العالم يدخل عصرا تاريخيا جديدا ، عاينه أطلق عليه " المجتمع ألما بعد حداثي Postmodern society " أو " المجتمع ألما بعد صناعي

(1) شياح ، كامل : في ثقافة ما بعد الحداثة وسياستها ، مجلة الطريق ، العدد 1 ، بيروت : 1999 ، ص 96 .

(2) الرويلي ، ميجان ، واخر : دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 123 - 124 .

(3) www.ahmedshoks.com

(4) هابرماس ، يورغن : الحداثة وخطابها السياسي ، ط1 ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، دار النهار للنشر ، بيروت : 2002 ، ص 22- 25 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة _____

Postindustrial society " الذي ينتقل من مرحلة إنتاج السلع إلى مجتمع الخدمات ويشتمل كل من البلدان الرأسمالية والاشتراكية ، حين تضحي المعرفة هي القوة الرئيسية الدافعة للتطور الاقتصادي ، بفضل احتلال " الرجال الجدد " من علماء وخبراء الاجتماع والرياضيات والاقتصاد لمواقعهم في حيازة لوح المعرفة ، وتطبيق " التكنولوجيا الذهنية الجديدة " التي جاءت مع استخدام العقول الالكترونية وحيث سيزول الاختلاف بين الأنظمة وينتهي التعارض بينهما ويتأكل العالم الاشتراكي ، وتحل بتعبيره " نهاية الأيدولوجية " (1) .

في حين يرى (جيسون) أن موضوع ما بعد الحداثة تعمل إلى أنها الإطار المعرفي الكامن للعولمة ، حين تتطلق من قبول جوهر الرأسمالية حيث لم تعد الرواسب ما قبل الصناعية من ريفية ورعوية وحرفية ، تلعب أي دور في الاقتصاد السياسي للمجتمع ، وان روح ما بعد الحداثة هي بمثابة روح رأسمالية عصر الشركات الكونية ، حيث يقوم رأس المال بإلغاء كل الخصوصيات كما يلغي الذات المتماسكة التي يتحد فيها التاريخي والذاتي ،

وتحل التبادلية العامة محل القيمة الآلية للأشياء (2) .

وهكذا نجد ان ما بعد الحداثة كجزء من متغيرات واسعة ومتعددة الأوجه ، تمثلت عليهما في ثورة الالكترونيات ووسائل الاتصال والانتقال من النموذج الفيزيائي الكتلي إلى النموذج البيولوجي التفاعلي ، وسياسيا في تنامي ظهور ظواهر اجتماعية جديدة كحركات البيئة والنساء والهويات الثقافية ونظريا في الانعطاف نحو التفكير في المنظومة اللغوية من زاوية اللاتحديد واللامقايسة ، ورفض المبدأ اللغوي لدى (سوسير F. de Saussure) القائم على الفصل بين الدال والمدلول (3) .

سمات ما بعد الحداثة

يحدد الفيلسوف (ياكوب طاوبس) (*) سمات ما بعد الحداثة بالميل الى اسلوب التشظي والتفتت في كوارث الدنيا وفواجعها .

ويرى الكاتب والباحث (علي حرب) ان ما بعد الحداثة هي ثورة على الحداثة التي ادعت باسم العقل تحرير الانسان والوصول الى ارقى مستويات الادراك والمعرفة ، فما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية والأنوار وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنيوية ، أو أنها ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهرًا خالصًا بل اصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية وهي تعتمد مناهج جفرية تفكيكية (4) .

(1) Bell, D: Technology and Frontiers of Knowledge , Garden City < New York , 1975 ,p.52 .

(2) Jameson , F: Postmodernism or the cultural logic of late capitalism , Verso , London ,New York , 1991 ,p .17.

(3) Jameson , F: Ibid , p .14

(*) ياكوب طاوبس (1923 - 1987) فيلسوف اشراقي وناقد فني معاصر ، ولد في ألمانيا (زيوريخ) وتوفي برلين ، تضم اعمال طاوبس كتبًا ومقالات متفرقة اهمها (الرؤية القيامية الغربية 1947) (الدين ومستقبل التحليل النفسي 1975) (ملاحظة حول السورالية 1966) للمزيد ينظر : حرب ، علي : الحداثة وما بعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان ، مجلة البحرين الثقافية ، ع 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة ، البحرين : 2000، ص 88 .

(4) حرب ، علي: الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 88 .

الفصل الثاني — المبحث الثالث — الحداثة وما بعد الحداثة

في حين يطرح (ايهاب حسن) عام 1980 خمس سمات لثقافة ما بعد الحداثة :

- اعتماد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصيغة الإنسانية للحياة بصورة عنيفة بحيث تتجاذب قوى الرعب والمذاهب الشمولية ، و التفتت والتوحد والفقر السلطة .

- ينبع من الاتساع الهائل للوعي من خلال منجزات التكنولوجيا ، ونتيجة لذلك صار الوعي ينظر إليه على أنها معلومات والتاريخ على انه حدوث وتلك رؤية متناقضة ظاهريا .

- يبتدى في انتشار اللغة بوصفها مقوما إنسانيا .

- يتطلع إلى الأشكال المفتوحة ، والمرحة والطموحة ، والانفصالية ، والمتروكة وغير المحددة ، لتكوين خطاب مؤلف من شظايا .

- توحى بنمط جديد من تلاقي الفن بالمجتمع على عكس ما حد في تيار الحداثة الذي كانت يقبع في برج عاجي (1)

ويرى (فردريك جيمسون) أن (تيارات فن ما بعد الحداثة اتسمت بسمات عدة : فقد فتنت بالرخيص

والسوقي مثل مسلسلات التلفاز وثقافة الأعمال المبتذلة ، والإعلانات ، وعروض الترفيه المسائية المتأخرة ، وأفلام الدرجة الثانية من هوليوود ، وما يسمى بالأدب الشبيه أو المناظر ، الذي تولد منه سيل من المطبوعات الرخيصة مثل قصص الرعب ، والروايات الغرامية ، والسير الشعبية ، والروايات البوليسية ، وروايات الخيال العلمي والفتازيا ، وإن كل هذه المواد لم تعد مجرد مصدر للاقتباس منها ، كما كان (جويس أو مالرو) سيفعلان لو شهداها ، بل أن هذه المواد أصبحت تغوص في أعماق تيارات ما بعد الحداثة وتتوحد بها (2) .

(سعت ما بعد الحداثة إلى تقويض والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصاميه ولغة السوق والتجارة ، ... احتقلت بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريبية ، وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغيير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة ، كما رفضت الفصل بين الحياة والفن) (3) .

وهكذا يجد الباحث أن ما بعد الحداثة ، نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ، فلاشيء تحت السطح سوى السطح ، ولاشيء تحت التجربة سوى التجربة ، ولهذا تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل واليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية ، وتؤمن ما بعد الحداثة أن هذه الثنائيات التي تدين بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القمع والقسر والإرهاب (هي الجواهر التي حرصت الحداثة على صيانتها والمحافظة عليها) (4) .

(1) أبو احمد ، حامد : الخطاب والقارئ ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب ، وما بعد الحداثة ، ع30 ، الرياض : 1996 ، ص 196-197 .

(2) أبو احمد ، حامد : الخطاب والقارئ ، مصدر سابق ، ص 199 - 200 .

(3) الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 142 .

(4) الرويلي ، ميجان ، وآخر : المصدر نفسه ، ص 143 .

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

المرجعيات الفكرية والفنية لما بعد الحداثة

أولاً : الدادائية (*) Dadaism

إن القلق الذي جاء عقب الحرب العالمية الثانية والذي اظهر الوجودية بمظهر المنقذ من ضلالة اليأس هو نفسه الذي ظهر عقب الحرب العالمية الأولى والذي بدا عن طريق (الدادائيين) نوعاً من اللامبالاة بالقيم والقواعد والتي هزتها الحرب وهدمتها لذلك فقد اتجه الدادائيون الى العبث وهكذا نجد أن الدادائية تشكلت اثر عوامل عديدة أبرزها القلق الروحي العميق الخ (1) .

هناك تباين في التعامل مع المادة يفسره تباين في تقييم العمل الفني حيث لم تكن المهنة مادة تقييم أساسية وينظر إلى الفنان من زاوية مثالية تضع الفنان موضع الدين واعتباره وحده يملك إمكانية الخلق وتصور الرؤى الكبرى وتجسيدها ، هذه النظرة المثالية إلى الفنان تبدلت كلياً مع الحركات الفنية الحديثة وبخاصة الدادائية التي ساهمت في " إنزال الفنان عن منصبه " (2) .

إن الدادائية تشكلت اثر عوامل عديدة أبرزها القلق الروحي العميق والخراب والدمار الذي نتج اثر اندلاع

الحرب العالمية الأولى والضياع واليأس الذي أصاب المجتمع الأوروبي آنذاك (3) . وهكذا كانت الدادائية على الصعيد الفني كانعكاس لانقفاضة ضد واقع اجتماعي ممزق ، اتخذت موقفا حاسما يتسم بالمسؤولية واللاعقلانية وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك كنوع من أنواع الشجب والالتهام المسعور لعالم متحضر ، بيد أن الدادائيين الذين لم يتبعوا منهجا محددا في التعبير عن آرائهم ، لجئوا إلى كل الوسائل بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه بشكل يسيء إلى الطبقة البرجوازية (4) .

تمتد جذور الدادائية بعيدا عن جذور ميلادها 1917 ويمكن تلمس روحيتها في تشويهات الفنانين (بيكاسو وبراك) لمعالم الطبيعة وتمزيق أوصالها ، وفي إعلان المستقبلين الحرب على الانسجام والذوق السليم ، ونزوع التكعيبيين إلى التلصيق في أعمالهم ، كل تلك الحوادث تعكس حالة (العدمية) التي هي أساس هذه الحركة (5) .

وفي حين آخر جاء الدادائيون بأفكار أخرى منها شعر الثقافة المضادة الشفوي الممزوج بوسائل أخرى (كالموسيقى ، والضوء ، والمخدرات) يبدوا انه يرمي إلى خلق حالة من الحرية المؤقتة في داخل اللاشيئية الظاهرة تلك الحالة التي لم يعترف بها الجيل السابق من المحدثين (6) .

(*) ظهرت الحركة الدادائية إثناء الحرب العالمية الأولى ، ففي زيورخ اتخذ اسمها الذي عرفت به في عام 1916 ، كان مؤسسها الأصلي الشاعر الروماني (تريستان تزارا والأديبين الألمانيين هوغو بول وريتشارد هلسنبيك ، والرسام والنحات اللزاسي هانس ارب) والكتاب والشعراء الشباب الثائرين ، بعضهم من لاجئي الحرب والمنفيين ، فلما ارادوا اختيار اسم لها قلب احدهم صفحات القاموس عابثا ثم وضع اصبعه حينما اتفق على صفحة منه فوقعت على لفظة (دادا Dada) والتي يستعملها الاطفال الفرنسيون احيانا في الإشارة الى حصان صغير ن الخشب ، وأصبح هذا اللفظ علما على هذه الحركة ، للمزيد ينظر : (نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 182 – 183 .

(1) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1998 ، ص 111 .

(2) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 205 – 206 .

(3) القرة غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 73 .

(4) امهز ، محمود : المصدر نفسه ، ص 161 .

(5) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 183 .

(6) براد بري ، مالك ، وآخر : الحداثة ، مصدر سابق ، ص 40 .

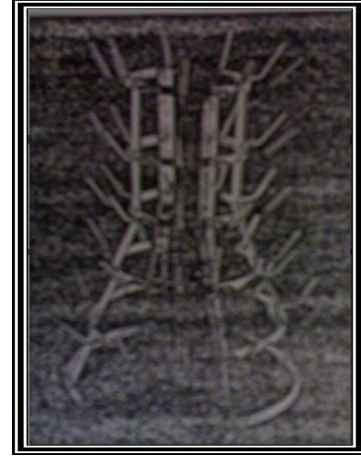
— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

وقد أعلنت الدادائية عن عبثية العقل والمنطق والعلم كما هاجمت القيم السائدة والأفكار الفنية الأثيرة لدى المجتمع البورجوازي ، أما بإطلاق أفكار جديدة تعارضها ، أساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية ، أو بنسف فكرة الفن ذاتها ، وفي ذلك يقول (ارب) (كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر في تصورنا على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا ، كنا نأمل ان نخلق نظاما جديدا في استطاعته أن يعيد التوازن بين السماء والجحيم ... وبالوقت الذي يبرهن (دوشامب الدادائي) على أن شيء جاهز للصنع قد يرقى إلى مستوى العمل الفني ، فقد سخر من الرموز الاجتماعية القائمة كلها والتطور التقني ، فان الدادائيين كانوا اقل اهتماما بمخاطبة العواطف وأكثر نزوعا إلى تمزيقها فالمهم أن يكون العمل الفني ذاته ، بل الهزة التي يستطيعون خلقها ، والارتباط الذي يسببونه في الذهن) (1) .

وهكذا نجده أول من عبر عن هذا الاتجاه مابين عام (1912 – 1914) حين تخطى عن الفرشاة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل عام (1914) إلى أول عمل اسماه (المصنوعات الجاهزة Ready Made) عبارة عن حامل قناني (2) كما في الشكل (118) فكان عمله هذا تطبيقا لما جاء في البيان الدادائي لعام (1918) (إن الدادا تكافح من اجل وسائل جديدة في التصوير) (3) .



الشكل (119)



الشكل (118)

وبالوقت الذي أوضح (دوشامب) الوجه الآخر للدادائية ، اخذ نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شاربا وعرضها في عام (1920) بعنوان (L.H.O.O.Q) (4) الشكل (119) .

وهذا يعني أن مهمة الدادائية كانت لتدمير مبادئ الفن الاعتيادي (المتوارثة) كافة من اجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً ، لقد خلقت الدادائية قوة دافعة وأسست اتجاهها في التطور الفني الغربي لم يستنفذ حتى الآن ، فلا زالت حالت الوعي في أوربا وأميركا والتي أثارت مثل هذه الظواهر كالمستقبلية والدادائية سائدة ، ولا زلنا نبحث عن صور للتعبير عن دوامة الحياة الحديثة حياة الفولاذ والحُمى والغرور والسرعة الطائشة (5) .

(1) مولر ، جي ، أي : مصدر سابق ، ص 121 .

(2) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 162 .

(3) المبارك ، عدنان : بيان عقود القرن الأول ، مجلة الكرمل ، السنة 10 ، العدد ، 10 ، 1985 ، ص 263 .

(4) مولر ، جي ، أي : المصدر نفسه ، ص 121 .

(5) ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 70 – 71 .

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

وهكذا نجد أن الأنشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الأعمال الفنية محورا للفضائح هدفها الأسمى إثارة حفيظة الجمهور (1) .

فضلا عن أنهم مستعدون لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيار المرعب الذي عمل صورا من نفايات أو إثارة مواضيع مخزية كالمباول والعري والجنس والارتقاع إلى مصافي الأعمال الفنية المحترمة ، واعتبار البورجوازية مسئولة عن إضرار نار الحرب . فقد (اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث) (2) .

وتأسيسا على ذلك أدت هذه الأفكار بالدادائين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه ، في كل مجالات الحياة ومنها الفن بمنأى عن كل اعتبار قيمي المقاييس والأعراف والأصول والأذواق ، فخرجت الأعمال الفنية بطروحات (لاعقلانية) هدفها الأساس هو كسر الإيقاعية التي كانت تتناغم المعرفة الجمالية للحدث ، مع إجراء تعديلات جوهرية على التعاطي مع واقع الفنان .

لا شك (أن الفنان الدادائي بأعماله المرتبطة بالحياة والناس بإفرازاتها المادية المهشمة والتي تحيا خارج بؤرة الإدراك قد جعل منها ، بيئة جمالية تستقطب بؤرة الإدراك مجددا وتضمن بذور أفكار هامة تناولها بعد ذلك فنانون ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا خاصة) (3) .

ومن كل ما تم ذكره يتضح للباحث أن الدادائية من الحركات الفنية المؤثرة والمهمة التي ألقت بضلالها عن

فكر وتيارات ما بعد الحداثة وكانت مرجعا فكريا وبنائيا ومثلت هاجسا في تهشيم أواصر المعرفة الفنية في الحداثة والتي احتكمت للعقل ، إن الأعمال التي تحدد سماتها المصادفة والإرادة اللاواعية لا ينفي في كثير من الحالات الظاهرة الجمالية ، أي محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية بمفهومها التقليدي .

فضلا عن أنها أي الدادائية فتحت مجالا واسعا في الفن والأدب الحديث من خلال ابتكارها للجهاز وقبول الأشياء المتواضعة كفن باستحداث اطر مفاهيمية أكثر انفتاحا بالتعامل مع واقع الثقافة الشعبية الجديد معتمدا الإيغال في تفكيك ثقافة النخبة وتحطيم أسسها ، وكان هدفها إثارة حفيظة الجمهور وان الشكل تبعاً لذلك يمكن أن يظهر كنتاج ثانوي مع إجراء تعديلات جوهرية في تعاطي الواقع وفق ترابطية جديدة .

ثانيا : السورالية Surrealism

لقد كان للدادائية شأن كبير في تطور الحركات الفنية ، ولا سيما السورالية وصولا إلى الفن المعاصر ، إذا كان السوراليون يدعون الأخذ بفضائل (اللاعقلانية) مسترشدة بـ (فرويد) مستكشف العقل الباطن بمنهجية مسلطة ضوء جديد على أعماق الإنسان الخفية مركزة على الإيحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية(4) .

نشأت السورالية على يد الفنان (اندريه بريتون) في أعقاب نزاعه مع الفنان (تزارا) وجماعته من

(1) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب غلوب ، المجمع الثقافي في الإمارات ، أبو ظبي : 1995 ، ص 87 .

(2) الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 111 .

(3) W .S. Rubin :Art Dadael Surrealiste, (Trad , Del) American , Paris . p . 10.

(4) مولر . جي . أي ، واخر : مصدر سابق ، ص 123 .

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

الدادائيين الألمان في آخر معرض للدادائيين بباريس عام 1922 ، إذ ساعد ذيوخ صيت (فرويد) ونظريته (التحليل النفسي) آنذاك الفنان (بريتون) وجماعته على اتخاذها سندا لتدعيم موقفهم بمذهبهم الجديد (1) . ويؤكد (هابرماس) (لم تكن السورالية قد شككت في حق الفن في الوجود ، لو لم يأتي الفن الحديث بوعده بالسعادة) (2) .

وان السورالية هي " آلية نفسية بحتة ، يمكن التعبير من خلالها عن صيرورة الفكر الحقيقية ، أنها إملاء من الفكر ، في غياب كل مراقبة من العقل والمنطق ، وخارج كل اهتمام جمالي أو خلقي " (3) . ويرى (ماركس ارنست) " أن هدف الفنان السورالي ليس هو أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه أو بين الوعي ثم انه يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ... بل أن هدفه أن يحطم السدود الفيزيائية والسايكولوجية معا ، بين الوعي واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي " (4) .

وأشار (اندريه بريتون) في " الإعلان السورالي " (السورالية تقوم على الإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد التي كانت ما تزال مهمة وبسلطة الحكم المطلق ، وباللعب المتجرد للفكر وهي تسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسية الأخرى كليا ولان تأخذ مكانها في حل مسائل الحياة الأساسية) (5) .

" وقد آمنت السورالية بان الحلم هو الطريق الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس من الممكن الكشف عنها في اليقظة ، فقد سعت إلى اصطناع النوم والحلم عن طريق المخدرات والكحول ... ثم أصبحت السورالية تمجد

أعمال (المنحرفين) والمرضى العقليين والنفسيين الذين يرون الحقيقة الداخلية أوضح من الأصحاء " (6) .
وجد السوراليون ضالتهم في مقولات (فرويد) التي تقوم بكشف أسرار الإنسان الغامض ، تلك السلطة التي كانت مغيبة على الدوام وبنو على هذه النظرية طروحاتهم مما جعل منهجهم يمتاز بالانضباط فيما لو قورن بالدادائية وقد استفادت الدادائية كثيرا من طروحات (فرويد) ... الذي اقترح لذلك تكتيكا علاجيا للتحليل مع استخدام مفهوم تداعي الأفكار واستمالة أحلام النهار كوسائل ممكنة للخلق الفني (7) .
" فالجمال السورالي هو الخيالي بالذات ويفرض أن ينسب لشيء آخر غير ذاته ، وان يتجاوز نفسه غاية قد تكون متعالية عليه " (8) .

وإذا ما عرفنا السرياليين يرسمون دون موضوع مصمم مسبقا ودون رقابة منطقية أو جمالية أو أخلاقية ، فرسوماتهم تضع وهي في العلم الخارجي كل ما ينزع فينا لكي يصبح لغة ، وهو مكبوت برقابتنا الواعية (9) .

-
- (1) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 186 .
(2) يورغن ، هابرماس : الحداثة وخطابها السياسي ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، ط1 ، دار النهار للنشر ، بيروت : 2002 ، ص 6 .
(3) A, Braton : Manifeste Da Surrealism , Paris , 1929 . p 455 .
(4) ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 256 .
(5) A, Braton : Ibid , P 455 .
(6) الخطيب ، عبد الله : المصدر السابق ، ص 221 .
(7) ريد ، هربت : المصدر نفسه ، ص 75 .
(8) الكية ، فردينان : فلسفة السورالية ، ت : وجيه العمر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : 1978 ، ص 207 .
(9) الكية ، فردينان : المصدر نفسه ، ص 43 .

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —



وتستقي السورالية موضوعاتها من عالم اللاوعي بما يحتويه من رموز ومفارقات لخلق عالم جديد أكثر تكاملا و اتساقا كما في الشكل (120) .
فالعامل الفني لم نجده سوى تجميع لعناصر عدة متنوعة تندمج معا لتكون وحدة ، وهو لن يبلغ عملا فنيا إلا بعد أن تتحقق له هذه الوحدة ، وتصبح الأسباب الأولى الواصلة بين هذه العناصر جزء منها كما هي الحال في كواكب المجموعة الشمسية ، وهذه العناصر التي يتكون منها العمل الفني ثلاثة وهي : عالم الواقع المرئي ، الذي منه طبيعة المادة التي تشكل الشكل (120)

منها ، وطريقة التشكيل وأخيرا عالم الوجدان الذي يملئ على الفنان ويحركه لهذا التجسيد (1) .
وهكذا نجد أن السورالية وضمن سياقها المفاهيمي اعتقدت بتحلل العالم وسقوطه في حبال التناقض علاوة على الاغتراب الروحي والاجتماعي الذي يعصف بالإنسان ، لهذا سعت إلى إطلاق العنان للمخيلة في أن تضع حلولاً مقترحة لفك الإشكال عبر محاولة الإيغال في الجانب المستتر فيما يحيطنا ، وهكذا لبحث السياقات الجمالية المعتادة وصولاً إلى الخصائص الخفية التي تجعل من أحلام الإنسان حقيقة موثوقا بها أكثر من الواقع نفسه ، مما دفعها إلى عدم السماح للعقل في أن يفرض هيمنته على الشكل الفني ، فهو يلد وينمو تلقائيا بعيدا عن رقابة العقل الصارمة ، فالفن في أشكاله ومضامينه يغدو هنا ضربا من ممارسة الحرية لأقصاها (2) .

اشتقت كلمة البنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني (Stuer) وفي الانكليزية (Structure) وفي الفرنسية (Structure) وفي اللاتينية (Structure) (3) .

و تنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار استخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر (4) . وفي السبعينيات من القرن الماضي دخلت المدرسة الشكلية طورا جديدا في تطورها بالارتكاز إلى منجزات العلوم الدقيقة ، لا سيما (السيبرنيتكا) (*) وما يتفرع عنها ويرتبط بها مثل نظرية المعلومات والرموز ، فجرى عليها بعض التعديل والتحوير وأحيان أخرى طرح النقيض ، لتأخذ في فرنسا اسم (البنيوية) وقد سبق وعرجت على الأراضي الأمريكية في الأربعينيات عن طريق (مدرسة براغ) وتسمت بأسم مدرسة النقد الجديد (5) والبنية معنى خاص وهو إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ، ومتعلقة بها ، والبنية وهو ما يكشف عنه التحليل الداخلي لكل ما ، والعناصر والعلاقات القائمة بينها

(1) عكاشة ، ثروت : الفن المصري ، ج1 ، دار المعارف بمصر : 1971 ، ص 42 .

(2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الرسم العراقي ، مصدر سابق ، 85 .

(3) إبراهيم ، نبيلة : البنيوية من أين إلى أين ، مجلة فصول ، المجلد 1 ، العدد 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : يناير 1981 ، ص 168

(4) Darian Vial Jeanne: Anuluses Structura Leset I deologues structuralists Toulouse 1969 , Trad, B, A, 1973 , dg .

(*) السيبرنيتكا : ويقصد به العلوم الدقيقة ، مثل نظرية المعلومات و الرموز .

(5) جمعة ، حسين : البنيوية والفن ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38 ، مركز الإحياء القومي، بيروت: 1986، ص 105 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية _____

ووضعها والنظام الذي تستخدمه ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسية والعلاقات الثانوية وبالتالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع (1) .

تعود منابع البنيوية إلى تعاليم العالم الفرنسي اللغوي الشهير (فرديناند دي سوسير 1857 - 1913) مؤسس المدرسة الاجتماعية الفرنسية في اللغة ، والذي يؤكد على إن علم اللغة يجب أن يعالج اللغة كبنية(2) . وعلى أساس أن اللغة كل مترابط فأن أي تحديث يجري على اللغة إنما ينبع من ذاتها أذ أن " كل ابتكار لجمال جديد في اللغة ، لا يمكن الا أن يستند الى قديمها الجمالي ، فاللغة كيان ، ولا نقدر ان نجدده الا من داخله ، من داخل عبقريته ، وجماليته وخصوصيته " (3) .

ويرى (سوسير) (ضرورة إجراء تمييز بين محورين أساسيين الأول : المحور عبر الزمني أي محور التطور التاريخي محور الدراسة الآنية الذي يرتبط بالظواهر اللغوية في لحظة زمنية معينة .

أما الثاني فقد ركز على الدراسات اللغوية التاريخية المقارنة تركيزا كاملا على حقائق تطور اللغة .

وأكد من خلال قوله " إن الجانب الآني أكثر أهمية من الجانب عبر الزمني ، ذلك انه الجانب الحقيقي الواقعي الوحيد بالنسبة (لجمهرة المتكلمين) ويستنتج (سوسير) أن الجانب الآني من اللغة هو وحدة النسقي وليس الجانب عبر الزمني " . بمعنى إن اللغة تقوم بوظائفها كنسق اتصال كنظام إشارة ، طالما إن الإشارات اللغوية تحكمية فليس من الضروري ربطها بالأشياء التي تدل عليها ، بل ينبغي دراستها في علاقتها الآنية المتبادلة ، وهذه العلاقات المتبادلة في النسق هي التي تعين دور كل عنصر (4) .

إذا كانت البنائية اللغوية تتحدث عن كلمات تحمل شفرات تمثل الكلمات ذاتها ، فإن الوراثة اللغوية تتحدث عن كلمات تمثل الطبيعة التي تشف عن الإنسان ، سواء كان مؤلفا (الفنان) أو قارئاً (المتلقي) وتتجلى الوراثة في بنية اللغة العربية ، بدأ من الحرف إلى الكلمة ، ثم إلى الجملة فالنص (اللوحة) أو الخطاب ، والنص أما أن يكون إلهيا أو يكون أدبيا أو فنيا أو خطيا أو معماريا واعتمادا على نظام النقد الحديث فأنا سنعود بالنص الخطي (اللوحة) ، إلى جيناته الأولى إلى الحرف ومن الحرف بمحموليه اللفظي والتصويري ، نركب الكلمة وهي مؤلفة من دال ومدلول لأنها حامل لدلالة ، ومن الكلمة تؤلف جمل تحمل تشابك الدالات والمدلولات ومجموعة الجمل تكون النص (اللوحة) أو الخطاب ، ومنذ تكون الكلمة كحامل للدلالة ، يبدأ البحث عن الدال والمدلول وتظهر رغبة القارئ (المتلقي) في اقتحام الفراغ القائم بينهما لتأويل الدلالة ذاتيا ولفك التشابك بين الدالات والمدلولات ، ثم لتجاوز التناص الذي يقع فيه المؤلف (الفنان) ، أي الارتباط بنصوص ثابتة ، والوصول بالنص (اللوحة) إلى هدف جديد ، أي إلى ما بعد النص (اللوحة) ، وفي ذلك تأكيد لمعنى البلاغة والإبداع ، حيث يحمل النص الخطي (اللوحة) هنا تأويلات لا حد لها (5) .

(1) فضل ، صلاح : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الافاق الجديد ، بيروت : 1986 ، ص 177 - 178 .

(2) جمعة ، حسين : البنيوية والفن ، مصدر سابق ، ص 105 .

(3) اودنيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ص 69 .

(4) م ، أ ، جرينسيكي : البنيوية وقضية التنبؤ التاريخي ، ت : احمد القصير ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ع 3 ، السنة السابعة ، دار الجاحظ للطباعة والنشر ، بغداد : 1977 ، ص 109 - 110 .

(5) بهنسي ، عفيف : جماليات الخط العربي ، قراءة علمية ، مصدر سابق ، ص 5 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية _____

وقد استلهم (ليفي شتراوس) (الفونولوجيا) (*) للبحث عن المجتمع عن أبنية غير ظاهرة تختلف عن المجموع المعطى المباشرة للعلاقات الإنتاجية وتمثل نوعا من الرمز اللساني . وهكذا نجد إن الأبنية تتحول بوجه ما وتتخذ تنوعات مختلفة فأن هذه التنوعات لا يمكن أن توضع وفق نظام التعاقب الزمني الذي يظهر فيه كل جانب من الجانب السابق عليه فهي تركيبات مختلفة من عناصر غير متغيرة تنكشف كل منها بطريقة معينة ... ويؤكد (ليفي) إن هذه الأنساق والأبنية ليست أشياء موجودة ، كما إنها ليست مجموعة من علاقات اجتماعية وإنما هي نموذج رياضي يستخدم كوسيلة للدراسة (1) .

والبنيوية لا تلتفت إلى طبيعة العمل الفني ، وإنما تقوم بانتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة ، فالعناصر والعلاقات التي تضعها البنيوية منفصلة عن الفن ، إنها ليست علاقات خاصة داخل الصورة الفنية وإنما تخطيطات عامة ، وإن دعائم هذه الروابط خارجة على نطاق ما يستخدم في الفن ، وهي ذات مكان محدد وثابت بالنسبة لكل جزيئه (2) .

كما إنها تدرس أنظمة مغلقة على إنها تتنبأ ، فهي تدرس الأنظمة من الداخل وتعزلها عن عملية خلق هذه الأنظمة ، تعزلها عن الممارسة وعن الإيديولوجية ، للحصول على نتائج علمية دقيقة ، بمعنى إن " هناك علاقة لا متحددة بين العملية والبنية " ويرى (اوزياس) إنها تماثل " الارتباط بالمتحدد " " فحينما نفهم أي بنية فأنا لا نفهم عملية تشكلها ، وحينما ندرك العملية فأنا لا ندرك البنية " (3) .

وتأسيسا على ذلك كانت البنيوية رؤية استقرائية معرفية ، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية

والفنية ، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية ، وهي تعني " أن كل شيء في الوجود عامة والإنسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بنائه وتوضح وظيفته وتبين مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى " (4) .

بهذا الصدد يرى الباحث أن فن ما بعد الحداثة عملت على اطر واسعة من البنيوية ، فأفادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل فضلا عن الشمولية ، أي تحليل الظاهرة من خلال عناصرها والنظر إلى كل جزء من هذه الظاهرة في ضوء علاقته بالكل وأولية الكل على الأجزاء ، ففي حين كانت الأنساق الفكرية للبنيوية تشدد على ضرورة إدراك مشكلات النصوص الفنية وفق خطابات اللاوعي الذي يخرج عن طابع الاستنتاج بالمعاني والدلالات الموجودة فعلا في العمل الفني ، ويمكن القول أن النتاجات الفنية في فن ما بعد الحداثة ، كانت تحاول الاقتران بجملة من المواصفات والمفاهيم المترابطة نتيجة الميل إلى وظيفة البنى من جهة ، وتسويغ الأطر المعرفية التي تتباين فيها فعالية العناصر الفنية (الحرف) من جهة ثانية ، بحيث تصبح البنى التوافقية داخل العمل الفني العام بمثابة دالة تتشكل من خلالها صلات الجمال القائم على أسس بنيوية .

(*) الفونولوجيا : تعني اللغويات البنيوية

(1) م ، أ ، جرنسكي : البنيوية وقضية التنبأ التاريخي ، مصدر سابق ، ص 114 .

(2) جمعة ، حسين : البنيوية والفن ، مصدر سابق ، ص 152 .

(3) م ، أ ، جرنسكي : المصدر نفسه ، ص 107 .

(4) رافع محمد ، سماح ، المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة : 1973 . ص 125 - 126 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية _____

رابعا : التفكيكية Deconstruction

نشأت التفكيكية " ما بعد البنيوية " في أواخر الستينيات على وجه التقريب وإنها كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها ، على نحو يمكن معه القول أن " ما بعد البنيوية " ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة " ففي أوائل السبعينيات ظهرت التفكيكية لأول مرة بين نقاد الأدب في أمريكا ، وكان الوصف يقتصر على مجموعة من النقاد ولدوا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين " (1) .

وإذا ما عرفنا أن التفكيكية استتبعَت البنيوية في رفضها لقبول معنى يقدم كهدف موجود في النص ، وأنها تحاكم الافتراض بأن بناء المعاني يقابل بعض المسافات المختزنة في الذهن تقرر حدود الوضوح (2) .

قدم الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا Jacques Derrida) مشروعه المعروف بأسم التفكيك والتفكيكية أكبر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطا بالمزاج الثقافي الغربي عامة والمزاج الأمريكي خاصة (3) .

ويؤكد (دريدا) أن التفكيك ليس أداة للتحليل أو منهجا للنقد أو عملية للتقنين إذ أن بطبيعته لا يقبل التقنين أو التحديد أو الترجمة ، فعندما يمارس على نص ما ، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي ، بل يولد نصا جديدا يتطلب بدوره تفكيكا آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة ، مما يؤدي إلى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر ، أي أنه ليست هناك حقيقة أبدية ولا حتى قيمة نسبية بما فيها التفكيك نفسه (4) .

وقد أطلق (دريدا) مصطلح التقويض على القراءة النقدية المزدوجة إذ يصفه بأنه (صرح) أو (معمار)

يجب تقويضه في محاولة إعادة البناء فكرياً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى تقويضه (5) وبدلاً ومن تشييد البنى في البنيوية، شرع إلى تقويضها وبرهن أنها محض تكوينات ميتافيزيقية مشيرة إلى سلسلة لا نهائية لها من الاختلافات والارجاعات في المعاني (6) (المعرفة – اللغة) (الحضور – الغياب) (لا نهائية الدلالة) (رفض الثوابت) (القراءات والتفسيرات اللانهائية) (غياب المركز الثابت) (التناص، الانتشار) (*) (مفهوم التدمير)

(1) الكومي، محمد شبل: المذاهب النقدية الحديثة، تقديم، د. محمد عناني، الهيئة المصرية للكتاب، 2004، ص 313.
(2) نورس، كريستور: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا: 1996، ص 9.

(3) الرويلي، د. ميجان، وآخر: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت: 2000، ص 53.

(4) الكومي، محمد شبل: أصدر سابق، ص 319.

(5) الرويلي، د. ميجان وآخر: مصدر سابق، ص 54.

(6) Richard , Osbornem ,Philosophy For Beginners ,Writers and Readrs Publishers , New York : 1992 , p 178 .

(*) التناص: إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما. للمزيد ينظر (سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 215).

الانتشار (أو التشتت): يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها أو التحكم بها، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء إمساكه أو السيطرة عليه، وإنما يوحى بـ (اللعبة الحر) الذي لا يتصف بقواعد تحت هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عد الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح عند (دريدا) الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه. للمزيد ينظر (الرويلي، د. ميجان، وآخر: مصدر سابق، ص 66).

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

(اللعبة الحر والمراوغة) كل هذه تشكل مفهوم (إستراتيجية التفكير) (*) وتفاعل من اشتغالاته في النتاج الفني والادبي لتيارات ما بعد الحداثة.

في حين يرى (نورس) أن التفكيكية هي محاولة مقصود لقلب انماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح أو منهج أو لغة، وقد انبثقت من خلال اصطدام الفكر البنيوي المتقدم لتقاليد النقد الأمريكي، وان قراءتها بالرغم من أنها تشكك بالمنهج والنظام فإنها تناقش بقوة بعيداً عن اللغة العلمية (1).

ومن ناحية أخرى يؤكد (عناني) أن التفكيكية هي فك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى ظاهرة إحالة موثوق بها (2).

ويرى (كولكر) أن التفكيكية بحث عن البنى الثابتة أو العوالم المنهجية التي تعكس طبيعة القدرات البشرية (3). وتتميز التفكيكية بخصائص رئيسة هي:

- إن اللغة فيها يغلب عليها تماماً طابع الغموض وعدم الثبات وضياح اليقين

- عدم وجود منهج تحليلي فلسفي أو نقدي يمكن أن تكون له سلطة معينة في تحليل النص

- تجعل التحليل أو التفسير عملية مفتوحة وحررة على عكس ما هو معروف من مناهج التفسير وأساليبه (4).

- تنطلق إستراتيجية التفكير من موقف فلسفي قائم على الشك، وقد ترجم التفكيريون هذا الشك الفلسفي نقداً إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ (5).

وهكذا نجد أن الفلسفة الألمانية المتمثلة بـ (كانت) شككت في قدرة الخارج وحده على تحقيق المعرفة التجريبية بمنهجها العملي موضع شك قابله يقين في قدرة العقل بمقولاته الميتافيزيقية العليا، فالشك في طرف يعني عودة اليقين إلى الطرف الآخر (6).

وخيم شك فلسفي جديد على العالم ، انه شك (نيتشه) (المقبض الفوضوي ، الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة ، وارتبط الإحساس بالخدعة الذي تمخص عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا بإحساس جديد باستحالة المعرفة) (7) .

إن تضمين فكر ما بعد الحداثة لخطابات التفكير ، ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والقياسات المنطقية ، وتحثي بالتبدلات والتحويلات الآنية ، ولدّ علانقية من أنموذج الجمال المعتمد من أسس اللامنطق ، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة متعينة ، وضرورة مهيمنة على نوازع الإيغال في بنى اللانظام ، وضمن

-
- (*) انظر المصادر : عبد العزيز حمودة : المايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، مصدر سابق ، ص 321 – 395 ، ورافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ص 138 – 173 ، والرويلي ، د. ميجان ، وآخر ، مصدر سابق ، ص 53 – 72 .
- (1) نورس ، كريستور : التفكيكية النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص 23 .
- (2) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة ناشرون لبنان والشركة المصرية للنشر ، 1996 ، ص 131 .
- (3) نورس ، كريستور : اصدر سابق ، ص 9 .
- (4) الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 319 – 320 .
- (5) حمودة ، عبد العزيز : مصدر سابق ، ص 332 .
- (6) حمودة ، عبد العزيز : المصدر نفسه ، ص 229 .
- (7) صبحي ، حديدي : تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس ، العدد 1722 ، 3 / 11 / 2004 ، ص 3 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —

المحيط التواصل لانتقاء القصد وغياب المركز الأوحد ومفهوم التدمير واللعب الحر وتعدد القراءات في بنية العمل الفني (1) .

وبالتالي فإن مهمة الفنان ما بعد الحداثي يستحدث إزاحات نصية تقلب المسلمات المتعارف عليها في فكر الحداثة وان فنان العصر الحاضر لن يتمكن مرة أخرى من ابتكار أساليب جديدة وكل ما عليه عمله هو محاولة القيام بعمليات تركيب وتوفيق فيما بين الأساليب وان الفن سيكون عن الفن ذاته بطريقة جديدة .

خامسا : السيميائية Semiology

ساهمت السيميائية (*) في تحقيق نتائج جديدة في الفن لما بعد حداثي بتغيير من مشروعية الرؤية البصرية والذهنية التي تبنى عليها الفنون التشكيلية .

فقد أكد (بيرس) (إن كل شيء يدرك بصفته علامة ويشغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ، فالتجربة الإنسانية هي سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكمة) (2) .

فالسيميائية علم واسع يحتوي البنائية ومن فوقها علم اللغة ويتداخل مع علوم كثيرة ولكنه منهج نقدي على علم اللغة بوصفه داخلا فيه (3) .

إن اللغة أصبحت فرعا من فروع السيميائية في مجال النقد اللساني وان الحرف مرتبط باللغة ، ولكن الفارق القائم بين السنية الأوروبية التي قامت السيميائية على أساسها ، فاللغة الأوروبية ذات بناء تركيبى بنائي (Constructivist) إذ تولد الكلمة خارج رحم الطبيعة ، ولكن داخل مشيمة التاريخ ، فكلمة (Misunderstanding) مثلا وتعني سوء تفاهم تقوم على أساس هو (Stand) أي يقف ، وفي المعجم نرى هذا الرس ، يغير المعنى تغييرا جذريا ، فإضافة (Under) وتعني تحت تقلب معنى الوقوف إلى فهم ثم إضافة (

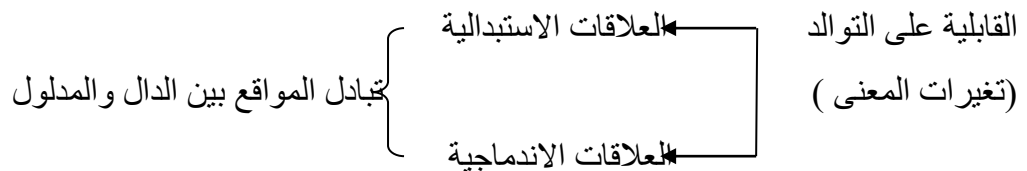
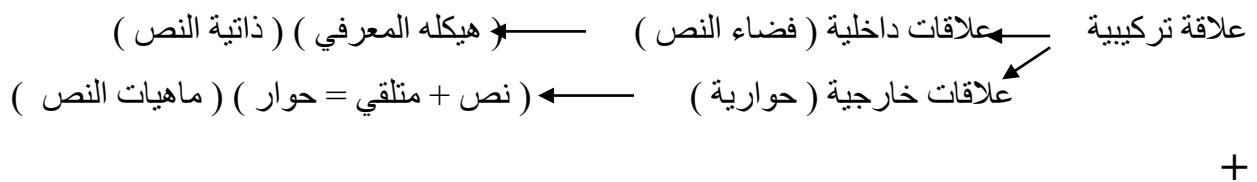
Mis) تعني النفي أو عدمه ، اما (Ing) في نهاية الكلمة فهي للاستمرارية . هذا التركيب البنيوي يتم بالتدرج ، أي تاريخيا ، ويصبح شاملا جميع كلمات الرس ، اما بناء اللغة العربية فهو وراثي جيني (Genetics) أي يصدر عن جينات لغوية أو صيغيات أساسية كامنة في الطبيعة والانسان ويتحول البناء الوراثي الذي يقوم عليه اللغة العربية في تطابق مع المباني ، فالفروق المعنوية مهما تكن بسيطة بين الكلمات تتطابق مع فروق بسيط مماثلة في اللفظ والحروف ، وذلك بالكم والكيف (4) .

ويرى (الجرجاني) بأن المفردة اللغوية ما هي إلا علامة اصطلاحية اشارية خالية من أي دلالة عن حقيقة الشيء ، وهي بهذا الوصف تحتل مئات المعاني دون أن يكون لها معنى محدد ، وان وظائفها في تحديد المعنى

- (1) القره غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 79 .
 (*) السيمياء : يترجمه البعض (بعلم العلامات) ويترجمه البعض الآخر (سيميائية) وقد يقال له (الرموز) في أحيان أخرى ، ويرفض (سوسير) الرمز ويستعمل الإشارة بدلا منه . والسيمولوجية - تعريفا - هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها واصلها . وهذا يعني أن النظام الكوني لكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، وهكذا فإن السيمولوجيا هو العلم الذي يدرس فيه الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية . للمزيد ينظر: بيير جيرو ، علم الإشارة (السيمولوجيا) ترجمه عن الفرنسية ، د . منذر عياش ، دار طلاس ، دمشق : 1992 ، ص 9 .
 (2) بنكراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، ع 1 ، السنة الأولى ، 1994 ، ص 5 .
 (3) جيرو ، بيير : علم الإشارة ، مصدر سابق ، ص 9 .
 (4) بهنسي ، عفيف : جماليات الخط العربي ، مصدر سابق ، ص 4 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —_____

يتم بانضوائها داخل السياق الذي يمنحها بدوره دلالة محددة وهذا يدل على إن الألفاظ المفردة لم توضع لتعرف معانيها بذاتها بل من خلال العلائق القائمة فيما بينها والتي يتم التعرف على ما فيها من فوائد دلالية (1) .
 تمتاز العلامة اللغوية بخاصتي الدخول في تركيبه ، والقابلية على التحول الدلالي ، تنقسم هذه العلاقات ضمن فضاءها الدلالي إلى مجاميع وعلاقات أخرى يمكن اختصارها بالمخطط الآتي :



أي إن المفردة اللغوية (دال) ← المعنى ← المعنى الأول (المدلول) ← (الدال)

معنى المعنى ← المعنى الثاني ← (مدلول) وهكذا (2) .

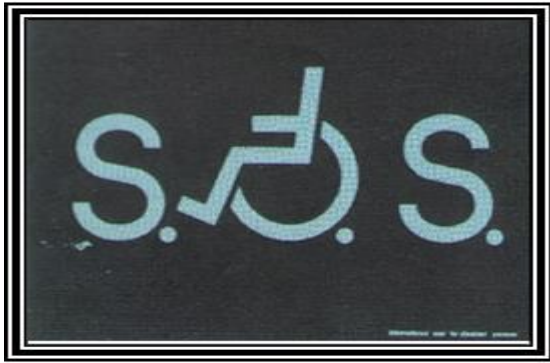
في مرحلة ما بعد الحداثة ، حصل انهيار كبير في صيغ الثقافة التي كانت سائدة في تيارات الحداثة ، وتبدلت معايير النظر إلى الجمال كقيمة سامية في مجال الفنون التشكيلية إضافة إلى أجناس الفن الأخرى ، وأصبحت المناهج النقدية الحديثة من (بنيوية وتفكيك وسيمياء) نرى الخصائص الفكرية والبنائية لطبيعة تشكّل البنى

المجاورة للفن ، ضمن خصوصيات جوهرية تسعى إلى تأسيس مستويات تجريبية دلالية ، للبحث عن قرائن لأنظمة النص كبنية إبداعية .

في ضوء ما تقدم يمكن القول إن السيميائية تسعى إلى الكشف عن أنشطة البنية العلاماتية داخل العمل الفني وتحديد اشتغال تلك العلامات التي تطبع خصائص البنية العامة للتكوين ، بحيث يدرس الشكل عبر علاقات الدال بالمدلول وتحقق معرفة الكشف عن البنيات العميقة والسطحية ومن هنا كانت العلامات في النتاجات الفنية تمثل شبكة من العلامات القائمة على ترتيب الأنساق واختلافاتها بحيث يكون إنتاج المعنى وتوليد صورته أساسا في تحويل العلاقات العلاماتية كدلالة رمزية للبنى من حيث تركيبها السياقي ذي معنى جديد من دلالة إلى أخرى ويرتبط بسياق لم يتحقق بعد ، أي إن البعد التأويلي له يرتبط بظهور إشكالية جديدة في التفكير بترتيب وتنسيق العلامات القائمة في العمل الفني بمعنى إن العلامة تلعب دورا كبيرا في رصد الترابط السيميائي داخل العمل

- (1) الخزاعي ، عبد الرضا : حداثوية المعابنة النقدية في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ووزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1999 ، ص 64 .
- (2) الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : السياق السيميائي للوحدات المجازية ، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 244 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1987 ، ص 87 - 88 .

— الفصل الثاني — المبحث الرابع — المرجعيات الفكرية والفنية —



الشكل (121)

الفني وإسناد مهمة الاتصال ما بين الدال والمدلول إلى أداة قصد تواصلية وهو ما يعرف (السيميائية التواصلية) (*) فتكون مهمة العلامة تضييع التعبير الدلالي بنسب مقرونة بآلية الحدث كعنصر جمالي انفعالي وتكمن وظيفة العلامة بحدود الانتقال من السياق السائد وبالعكس أي أنها تقترب من مفهوم الوظيفة الإعلامية في سيمياء الدلالة والتي تمثل علاقة الدال بالمدلول أو المدلول بالدال كما في الشكل (121) .

أما أصحاب سيمياء الدلالة فيرون - وفي مقدمتهم (بارت) بأن العلامة وحدة ثنائية المبنى تتألف من الدال والمدلول وعلى غرار ما طرحه (سوسير) ، إذ يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة ، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى ، ويضرب مثلا على ذلك (باقة ورد) ، فعندما تعد دالا تصبح دالا خاليا مختلفا عنها كلفظة أو علامة ملأى ، إذ حققت جمع بين طبيعته التقليدية مجتمعية والهدف من استخدامها امتلائها بالتدليل (1) .

والعلاقة وفقا لهذه المعادلة فقد تتمثل في ربط الذي يحوي الدال بمعناه الذي يشار إليه كمدلول ، وفي كل الأحوال فإن هذه العلامة لأتخرج من مفهوم السيمياء عن كونها ناتجا منطقيا لتوليد الصور وتكامل بنية حضورها داخل النسق العام (2) ونلمس ذلك في الفنون التشكيلية بصورة واضحة .

ويرى أنصار اتجاه (سيمياء الثقافة) (**) ، بأن العلامة وحدة ثلاثية الأبعاد ، تتألف من الدال والمدلول والمرجع ، وان العلامات التي يستخدمها الإنسان أكثر غنى من غيرها ذلك انه يودع فيها - بوصفها لغة - كل أفكاره عن العالم ، وانطلاقا من هذا المبدأ ، انشأ (إيفانوف) مفهوم (النموذج) الذي توصف الأنظمة السيميائية وفقا له بأنها أنظمة منمجة للعالم ، أي أنها تصنع مكونات ووحدات العالم الخارجي وتؤطرها على شكل تصور ذهني ،

هو نسق او نموذج فضلا عن انها تقوم بنقل المعلومات الى المتلقي .

وبهذا الصدد يرى الباحث أن السيميائية حققت نتائج جديدة في الفن الما بعد حداثي غيرت من فروعيه الرؤية البصرية والذهنية التي تبنى عليها الفنون التشكيلية إذ يستعير البناء الفني أوليات البحث عن التراكيب المتعددة للأنساق التصويرية ضمن حالات التشظي في البنى المكونة للعمل الفني وتبادل المراكز وتهشيمها بحيث تكون الغاية من تحليل بنية العمل الفني وفقا لمفهوم آليات التحليل .

(*) سيمياء التواصل : يحدد (مونان) نوعين الأدوات التي تحقق تواسلا طبقا لنمط العلاقة بين الدال والمدلول أ: أدوات تحقق تواسلا بفضل وحدات العلاقة بين الدال والمدلول فيها (باطنية) وتتضمن نسبة من رابطة الشبه بين شكل الدال ومعناه مثال ذلك تصميم ملعقة وشوكة متقاطعين يدل على المطعم وتصميم شكل جمجمة يدل على الخطر .
ب : ادوات تحقق تواسلا بفضل وحدات العلاقة بين الدال والمدلول ولا تتضمن أي صلة شبه طبيعية بين شكلها ومعناها ، مثال تصميم نظام المرور وعلامة صليب الصيدليات الاخضر وعلامة الحيوان الذي نسميه الخنزير بأسمه . (عواد علي خضير : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، رس_ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : 1989 ، ص 41 . ومنهم) ديوسنس ، برينتو ، مونان ، كرايس ، اوستين) .
(1) هوكز ، ترانس : البنيوية وعلم الاشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: 1986، ص 119.
(2) بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ط2 ، ت: عبد السلام بنغبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء: 1986، ص26
(**) وهم جماعة (موسكو – تارتو) ، التي ضمت كل من (يوري لوتمان ، ف ، ايفانوف ، اوسبنسكي وغيرهم) .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

حركات فن ما بعد الحداثة

عمارة ما بعد الحداثة

لقد انعكس التنوع الحاصل في المجالات الثقافية على التاريخ المعماري وعلى اهتمام المعماريين ، وهيمنة التعددية في الأعمال ، واستوعب الخطاب المعماري المعاصر اتجاهات مختلفة الواحدة عن الأخرى ، ولان التعددية ما هي إلا تعبير عن تعددية الأحداث التي تجري في العمارة وما حولها ، أو هي حركة جديدة تنسم بالديموقراطية وتسمح لكل معمار أن يعمل ويصمم كما يروق له وهو أمر لم يكن بمقداره أن يفعله سابقا ، انه يعيش في عالم حر ولهذا فهو تعددي ، فأن التعددية تعني التنوع والاختلاف ، والوفرة والإثراء .
تكونت بعد الحرب العالمية الثانية ، ظروف موضوعية جديدة ساعدت بشكل ملحوظ على انتشار تيار في العمارة ، دعي بالطراز العالمي (International Style) وكان من ابرز خصائص هذا التيار الذي ولد في أوروبا الاستخدامات المتعددة للمواد الإنشائية الجديدة ، وكذلك الأساليب الحديثة لتكنولوجيا البناء ، واستعمال الأشكال (Forms) ذات القيم الجمالية الجديدة (1).

ظهرت ثورة في فن العمارة في السبعينيات ، قام بها الفنانون المعماريون ضد أسس العمارة الحداثية والتقليدية في الغرب ، وفي نفس الوقت ظهرت بوادر الثورة ضد الحداثة في الأدب والفلسفة والنقد الأدبي وذلك مع افكار (رولان بارت ، جاك دريدا ، ميشيل فوكو) في تقويض للبنيوية ، كما انها تخص اتجاهات وحركات مختلفة في الأدب والفن رافضة او مقاومة للحداثة ، وبوجه خاص فيما يتعلق بالعمارة في القرن العشرين ، التي تكون أكثر زخرفة من العمارة الحديثة القياسية (2) .

يقول (جارلس جينكس) (*) (نحن سعداء لنعلن تاريخ موت العمارة الحديثة ، لقد انتهى مفعولها بصورة تامة وبشكل كامل) .



تزعّم هذا التيار المعماري وإشاعته في العالم ، خصوصا في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، الولايات المتحدة الأمريكية ، ذلك لأنه في تلك الفترة بدأت تظهر بصورة واضحة النزعة السياسية لزعامة العالم الرأسمالي وللسيطرة عليه ، لعبت العمارة الأمريكية كأحد أوجه هذا الغزو الأيدلوجي – الفكري – دورا مهما في تثبيت القيم الجمالية للعمارة العالمية لفترة زمنية طويلة ، كما في الشكل (122) ،
 (الشكل 122) واستخدم لهذه الغاية أسلوب المهندس المعماري (لودفيك ميس فان دير رو) (3).

(1) السلطاني ، خالد : عمارة ما بعد الحداثة ، المصطلح والمفهوم ، للمزيد ينظر للوقع على شبكة الانترنت
 www.kaled.com. P2

(2) السلطاني ، خالد : العناصر القومية في العمارة العربية ، مجلة أفق عربية ، ع ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 62 .
 (*) جارلس جينكس : ناقد وأديب أمريكي مقيم في انكلترا ، يعود له الفضل في تمرير وتحويل مصطلح ما بعد الحداثة من التعبير الأدبي إلى العمارة .

(3) السلطاني ، خالد : العناصر القومية في العمارة العربية ، مصدر سابق ، ص 62 – 63 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

يرى (تشارلز جينكس) أن العمارة ما بعد الحداثيّة تتميّز نفسها عن العمارة الحداثيّة الرفيعة من خلال التشديد على الأوليات الشعبويّة . ويجد (فريدريك جيسون) إنما يعنيه " هذا الكلام ، في سياق العمارة بخاصة ، هو انه في الوقت الذي تسعى الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في أعمال (كوربوزييه ورايت) إلى تمييز نفسها ، بصورة جذرية عن نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه ... فإن البنائيات الما بعد الحداثيّة تحتفل على العكس من ذلك ، بأدراج نفسها ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية " (1) .

ويظهر (الفراغ) عند (بوديار) يستنسخ الحقيقة الحديّة لموضوع العمارة ، أو وجودها ، فيصبح مزيجا من الامتلاء والخواء في وعي التلقي ولاوعيه ، أن المدلول الهامشي الأسطوري يقاوم ما هو قصدي أو محدد بل ألقصدي ذاتها تتجه إلى شاعرية مفرطة في الأحلام ، وامتداد الفراغ داخل الأصل ، كأنه ظاهرة لها حضوره رغم انعدام القصديّة (2) .

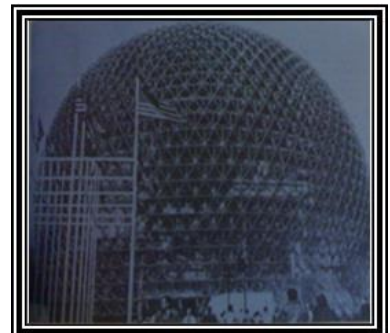


يقول الناقد (جينكس) عن أسلوب ما بعد الحداثة في فن العمارة والفن " ففي أسلوب ما بعد الحداثة ، يظل التضاد قائما بين رؤيتين متناقضتين للعالم ولكنه تضاد يصحبه تحول سافر في الأدوار ، فإذا بالتكنولوجيا المتقدمة التي تميز أسلوب الحداثة توظف كزخرف رمزي وإذا بالأسلوب التقليدي في البناء (بالطوب والحجارة) يوظف في تغطية المساحات (3) كما في الشكل (123) .

ويرى (جان نوفيل) أن (العالم الافتراضي) يكمن في واقع المعماري

وطريقه إدراكه لوجوده في العالم ، فليست التكنولوجيا (الشكل 123)

المعاصرة وحدها التي تجسد هذا العالم الافتراضي ، إذ إننا نحيا في شاشة كاملة ، ولذلك فجماليات الفراغ والانحراف تلازم أي حدث سياسي واقعي في وعي المتلقي ، أما العمارة فتجسد ما هو مبهم في خالقها ، وخارج عن إرادته . ويؤكد (جان نوفيل) إن مفهوم فقدان المادة ينبغي إن يوجد في فن العمارة



ويرى أن البرج الذي لانهاية له احد مظاهر هذا المفهوم ، وأشار إلى نصية

الشكل (124) المفهوم من داخل وجوده في شكل معماري ، إذ يختلط الجزء العلوي بتفتيت

لمادة الوجود الواقعي من داخله فيما يشبه حدث الكتابة الأولى المناهضة لسلطة الخطاب (4) الشكل (124) .

إن التحليلات الأدبية لجماليات التناقض في روايات يمتزج فيها الوعي الحاد بالتاريخي وسخرية السرد من هذا الملمح ، مثل (مائة عام من العزلة لماركيز ، والطبلة الصفيح لجونتر جراس ، والدودة فاويز) فالعمارة ما بعد

(1) جيسون ، فريدريك : سياسات النظرية ، المواقف الجدلية في جدل ما بعد الحداثة ، ت : فخري صالح ، مجلة الكرمل ، العدد 51 ، ص 27 .

(2) عبد السلام ، محمد سمير : ما بعد الحداثة وجماليات التناقض.. مصدر سابق ، ص 5 .

(3) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 25 .

(4) عبد السلام ، محمد سعيد : المصدر نفسه ، ص 5 - 6 .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

الحداثية تحمل دلالات النص الساخر من التاريخ والحامل لسماته من جهة الوجود ، والحلم بالوجود في الوعي المدرك وقصديه تجاوز فنون الحداثة (1) .

وبهذا الصدد يرى (جينكس) إن مبدأ اللعب باللغات والتقاليد يكسر القراءات المغلقة للشكل والصورة ، ويعلق (جينكس) على مبنى الجاليري في مدينة (شتوتجارت) بأنه يجمع شظاية معمارية متناثرة كقلعة أغريقة في موقف للسيارات ، فهناك تجاوز مقصود بالهوية ولأحادية المدلول في مثل هذه الممارسات الجديدة للعمارة ، فالدلالة الوظيفية لموقف السيارات مثلا تأتي مناهضة لأحادية هذا المدلول ، انه احد عناصر تشكلها الجمالي العيني ، إن المبنى هنا مجرد مدلوله من وظائفه ، لتصبح إحدى جماليات التلقي والوجود الواقعي للمبنى في وقت واحد (2) .

إن ما يميز إبداعات ما بعد الحداثة الجمالية هو الاتجاه ثقافة شعبية تنتفي فيها ادعاءات الحداثة الفردية ويبدو ذلك واضحا في فن العمارة حيث تندمج عمارة ما بعد الحداثة مع ما حولها من محلات وموتيلات وإعلانات السلع التجارية ودور العرض السينمائية وحقت ما بعد الحداثة أو تقارب ما بين الفن الرفيع والفن الأكثر رواجاً (Best Seller) (3) .

وهكذا نجد أن جماليات ما بعد الحداثة تتمثل في وعي المتلقي بإعمال الحداثة أو تلك التي تسبقها ، وذلك من خلال منظور تحريفي للأصل الذي وضع لأجله المبنى ، أي أن بداية تشكل الوعي بوجود ممارسات جديدة – ما بعد حداثية – تكمن في إنتاجية التلقي لما هو غائب أو هامشي ، ويمكن من خلاله قراءة الأصل كجزء من لعبة التلقي ذاتها ، وبهذا الصدد حيث يشير (بوديار) المضمون الخيالي الكامن في واقعية برجى مركز التجارة العالمي وبروزهما ، فهما يعبران عن الاستنساخ في خيال المجتمع ، كمقاومة للأصل ، وإقامة التداعيات الافتراضية – للاستنساخ - كظاهرة ، محل الواقع وهاتان دالتان تناهضان محاكاتها لما هو موجود مسبقا ، أن استنساخ كلا البرجين للآخر يدخل الواقع منطقة الوهم على هامش الحقيقة في فن العمارة (4) .

أكد (ليسلي فيدلر والناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن) رفضهما للجماليات الكلاسيكية ، وبالذات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى وهندسة العمارة والرسم ، ففي مجال فن العمارة الذي يعتبر مجال ثري التي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكل جلي ومحسوس ، مثل رفضا لنموذج المعمار



تعد أعمال النحات (كالدير) المتحركة ومنحوتات (خوليو غونزاليس) المعدنية الملحومة كما في الشكل (126) والأنسجة المعدنية البراقة التي صنعها النحات الأمريكي (ريتشارد دليبولد) في الأربعينيات ، كما أن نسيج العجلات المسننة الدقيقة والأجزاء الآلية الصغيرة التي جعلها النحات الانكليزي (ادواردو باولوزي) المبكرة تبشر باستخدام أكثر جرأة للعناصر جاهزة الصنع (3) كما في الشكل (127) .

الشكل (127) الش
كل (126)

(1) السلطاني ، خالد : العناصر القومية للعمارة العربية ، مصدر سابق ، ص 62- 63 .

(2) ريد ، هربت : النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص 54-55 .

(3) مايكل ، ليفاي : نحت سقط المتاع ، مصدر سابق ، ص 51 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة



الشكل (128)

في عام 1922 جعل النحات (كالدير) أشكاله تتحرك دائريا باستخدام محرك كهربائي ، كما في الشكل (128) وكان قصد هذا الفنان هو أن الزمان ، هذا البعد الرابع بمثابة عملية لصياغة الشكل ذي الأبعاد الثلاثة أثناء حركة المتلقي حوله أو حركته المدارية حول نفسه (1) .

إن هذه الأعمال المبكرة تشير باستخدام أكثر جرأة للعناصر جاهزة الصنع التي قدر لها أن تصبح أنموذجا شائعا بعد بضع سنوات ، وطبيعي أن مفهوم (الأشياء المصنعة) برمته كان وليد أفكار الفنان (مارسيل دوشامب) ، من هذه النقطة بالذات برزت فيما بعد الفكرة القائلة ، أن بإمكان النحت أن يتخذ أي شكل شاء (2) .

كان للاهتمام الجديد بالتجميع الذي جاء في أعقاب التعبيرية التجريدية الفضل في أولى الإشارات باتجاه النحت الجديد ، لقد صنع الفنان (دوبوفيه) نحتا من مخلفات المعادن والرقائق والورق المضغوط والحروف المطبوعة وصنع صورا من أوراق الشجر وأجنحة الفراشات (3) عمل الفنان (دوبوفيه) بالأبعاد الثلاثة والذي يتضمن شخوصا مصنوعة من الآجر والأسفنج والفحم والأعواد ، كما أن الفنان (ايف كلاين) صنع أعمالا بأبعاد ثلاثة من أسفنجات مصبوغة بالأزرق وضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة (4) .

وهكذا نجد أن ما تسعى إليه ابتكارات كهذه هو الرغبة في اختبار دور النحات الأكثر تقليدية وذلك بتخيل الأشكال ثم فرضها على العالم الذي حولنا ، إحدى نتائج هذا الاهتمام كانت الأحياء الظاهر للـ (الشيء) السوريلي والامتداد بالتصديق (الكولاج) إلى أبعاد ثلاثة .

أما النحات (ديفيد سميث) (*) الذي احتل منزلة رفيعة في تاريخ النحت الحديث تماثل الذي احتلها الفنان (بولوك) في تاريخ الرسم لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفرة التقنيات الصناعية الحديثة للنحات (سميث) لغة شخصية " فمنذ البداية تسلم الشوط الأول من الأسباب ليقوده نحو الإفادة التامة من خبراته المصنعية كعامل أمريكي في المعادن لاسيما في الاستعمال الجمالية للفولاذ وتعظيما له لإضفاء خاصيته العملية وديمومته كمادة فن في الصناعات الثقيلة " (5) .

وقد مر النحات (سمث) بمرحلة خطية حيث المنحوتات تشبه التخطيطات بالمعدن مثل عمله (منظر طبيعي لنهر الهدسن 1951) كما في الشكل (129) ، ويمنح النحات (سمث) عمله ملمسا خشنا هو التوهج الخام للمعدن ، بعد أن اهتم بطريقة السلسلة النحتية فالمنحوتة الواحدة إذا ما نظرنا إليها بمفردها ، هي عادة اقل تأثيرا من منحوتات عدة



الشكل (129)

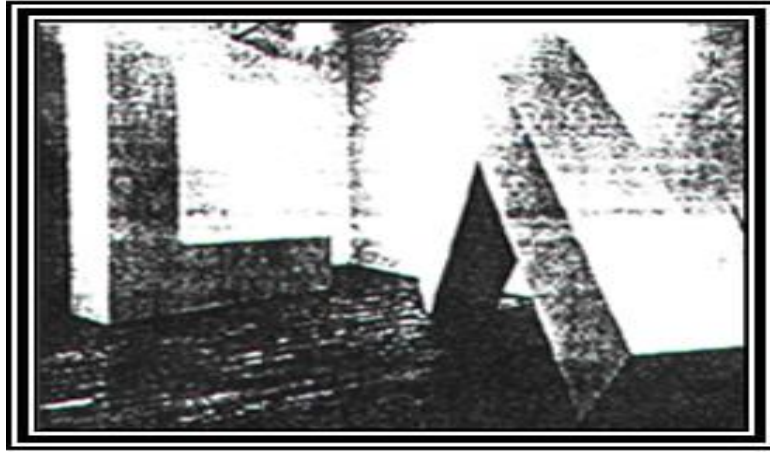
- (1) المبارك ، عدنان : التجريدية المعاصرة ، مجلة افاق عربية ، ع2 ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد : 1975 ، ص 81 .
- (2) مايكل ، ليفاي : نحت سقط المتاع ، مصدر سابق ، ص 51 .
- (3) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 80 .
- (4) ليفاي ، مايكل : المصدر نفسه ، ص 51 .
- (*) ديفيد سمث David Smith 1906 – 1965) نحات أمريكي ولد في مدينة ديكاتور من ولاية إنديانا الأمريكية .
- (5) سمث ، ادوارد لوسي : المصدر نفسه ، ص 200 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

في السلسلة الكبيرة ، ثم اتسم عمله باللاتقليدية من خلال الإفادة من التقنيات وسرعة وحرية العمل (1). أما النحات (انتوني كارو) (*) الذي عمل على الإفادة من قطع الفولاذ الجاهزة دعامات الشيلمان وصفائح الفولاذ وقطع من مشبكات معدنية فضة ، وقد جمعت تكوينات متناثرة بغير اتساق (2) وقد قال في عام 1966 ((أفضل في الحقيقة أن اجعل نحتي نابعا من (سقط المتاع) الخردة أو النفايات ، من شيء تافه في الواقع قد يكون حجرا وصفائح تققطع أنت جزء منها ومعظم النحت الذي افعله هو حول الامتداد ، وقد يكون أحيانا حول السبولة أو شيء من هذا القبيل)) (3) .

واستخدم في سلسلة النحت A نوع من الترتيب نفسه كأجسام (جود) فهي تستند على المشبك الذي كما يوضح (لوين) في ملاحظة له (إن الشيء المناسب is aconvence) أنها توازن القياسات (الأحجام) وتعادل الفضاء بالتساوي بالنتيجة فالمشبكات أصبحت كليشة في الفن في أواخر الستينيات ، وخاصة في الرسم حتى انه في عام 1972 أقيم عرضا كاملا في أمريكا باستخدام المشبكات (4) .

وبالنسبة للنحات (موريس) فإنه مهتم بمقولة اللاتصور ، وفي التخلص من الأرضية الصورية في التصوير النحتي ، ووجه نفسه الى فكرة – الكل ذات الاكتفاء الذاتي – أي الأشياء المتكاملة من نفسها ، وقد رغب أن يصمم الأشياء بدون أجزاء منفصلة ليتجنب التقسيم) ، تتميز تصميمات النحات (موريس) بنزعة هندسية واضحة ، كما نلاحظ في معظم أعماله ، ومنها تصميم يمثل عمود من الخشب الرقائقي المصنوع من طبقات مغرأة ، ارتفاعه ثمانية أقدام ، وفي عام 1965 عرض تصميمه المعنون (ناين – L – بيم) شكل (130) ، وهو (يمثل تشكيل هندسي على شكل حرف L واقف وآخر يمثل الـ L نفسه لكنه مقلوب بجانب الأول وقد بنى وفق مبدأ التطابق رغم انه يمثل أشكالا متلفة ظاهريا) (5) .



الشكل (130)

(1) سمث ، ادوارد : فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 98 – 99 .

(*) انتوني كارو (Anthony Caro 1924 -) نحت بريطاني .

(2) مايكل ، ليفاي : نحت سقط المتاع ، مصدر سابق ، ص 53 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 204 .

(4) Art Since Pop . I bid , P 28 .

(5) القرة غولي ، جماليات التصميم في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 116 – 117 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

ويذكر (ريد) أن أربعة أخماس النحت المعاصر مصنوعة من نوع ما من المعدن ويضيف من بعض أسباب هذا التطور هو (إننا نعيش في ظل حضارة تعتمد إلى حد بعيد على علم المعادن في نتائجها المكنني وفي توزيع هذا الإنتاج ، فضلا عن امتلاك المعادن لميزات خاصة ، إذ بالإمكان قطعها ولحمها وقولبتها ومدّها إلى أسلاك وصبها وصقلها وكسائها ، وهي تكتسب قابلية للبقاء تفوق أي مادة أخرى ، إمكان الإفادة من المادة الجاهزة وسهولة البناء وان للمعدن من الطواعية بحيث يخضع لأي تصور شكلي بين يدي النحات وقدرته هذه على التكيف هي بسبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر (1) .

وهكذا نجد أن المعدن هو المادة المفضلة لدى الرعيل الأول من النحاتين الجدد ، واحد أسباب ذلك تعود إلى ظاهرة النفائات المعدنية ، والتي لعبت دورا كبيرا في إشاعة تقنيات التجميع بين الرسامين والنحاتين على السواء (2) .

بيد أن الطابع اللاشخصي لهذه الأعمال هو الذي يتجلى في تكريس (الفكرة) بدلا من العمل ذاته كشيء وهو (ما يؤكد سلوك الفنان الذي يوكل أمر انجاز عدد كبير من أعماله إلى محترفات أو مصانع ، وتتألف التصميمات الاعتدالية من أحجام صنعت من الفولاذ ، الخشب ، الزجاج الاصطناعي ، الألمنيوم ، الحديد المطلي بالزنك وهذه الأعمال هي إما مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام تنطلق من شكل أساسي وتقدم تنوعا له وإما قطعة وحيدة ، وفي جميع الحالات توضع هذه التصميمات مباشرة بدون قاعدة على الأرض ، أو تعلق على الجدران وأحجامها لا تتعدى مقاييس الحجم الإنساني إلا في حالات نادرة (3) .

- (1) ريد ، هربت : النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص 155 – 158 .
(2) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 195 – 196 .
(3) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير ، مصدر سابق ، ص 296 .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

التعبيرية التجريدية (*) Abstract Expressionism

بعد الحرب (بدأ الفن اللاموضوعي أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة ، هذا الفن الذي يعتبر من بعض الوجوه استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينيات سيحتل مع نهاية الأربعينيات ، المقام الأول ، ويتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة واسعة الانتشار ، ورافق كل ذلك تحول في الرؤية الفنية (1) .

ما زال الحرف يشكل مركز اهتمام العديد من الفنانين المعاصرين فالفن الأمريكي المعاصر قدم في خمسينيات هذا القرن العديد من التجارب الفنية والتي تعد ضمن (الحركة التعبيرية التجريدية) أو (الفن التحريكي) أمثال الفنان (جايسر جونس) والفنان (روبرت رواشنبرغ) (2) .

في حين اعتبر الفنان (فولس) (**) مع الفنان (فوترييه) (***) ، من الممهدين لما عرف بأسم (البقية والكتابة الخطية) (****) الأوربية ، أعمال فنية ذات أحجام صغيرة وطابع شاعري توحى بعالم حلمي مصبوغ بالغرابة ، هذا العالم يتكون من صور سديمية غامضة كأنها تسجيل لرؤى داخلية في شبكة خطوط معقدة .

أما أعمال الفنان (جورج ماتيو) (*****) ذي الكتابة الحركية السريعة (3) ، عبارة عن مجموعة من الخطوط المتداخلة المرسومة على خلفية واحدة اللون ، يؤكد ذلك التأليف المتناسق لهذه الأعمال ذات الطابع الخطي ، الذي يعكس بعضها تأثير الفنون الشرقية والخط العربي .

وهكذا نجد إن القيمة الحقيقية للفنان (ماتيو) ليست في عمله التصويري بقدر ما هو في الدور الذي قام به على صعيد الحركة الفنية ، فكان من الأوائل الذين أدركوا أهمية الفن الأمريكي الجديد واهتموا بكشف مصادر الخطية الشرقية .

اتبع الفنان (بروسنل) الكتابة الخطية حيث " أن التتابع الخطي لديه يستدعي تتابعا منطقيا لإشارات شكلية أخرى تتربط مع الأولى بحسب ترافق قرابة شكلية " (4) .

(*) التعبير التجريدية أو مدرسة نيويورك : ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات من القرن العشرين ، أكدت على التعبير الشخصي ، العفوي ، القيم الفنية الحرة ، المعالجات التقنية للرسم ، التمثيل الذاتي للرسم ، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس والإيماءات وكيفية الرس بتلقائية ، وعرفت أيضا بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية ، أو (البقية إشارة إلى شكل البقعة على سطح اللوحة ، كما أطلق عليها أيضا في أمريكا اسم (التصوير العقلاني) أو (التصوير التحركي) أو (الحركي) وثمة عبارات ومصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة داخل هذه الحركة الشاملة مثل (الصور – الجدار ، اللوحات البنيوية ، اللون الواحد ، التصوير اللغوي) للمزيد ينظر : الموقع على شبكة الانترنت www.artcyclopedia.com

(1) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 201 .

(2) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : المصدر السابق ، ص 45 .

(**) اسمه الحقيقي : فولفغانغ اوتو شلوتز (Wolfgang Otto Sehtutze – Wols) .

(**) جيل فوترييه 1898-1964 : من أهم رواد الفن اللاشكلي .

(****) البقية والكتابة الخطية : إحدى التيارات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، كتجسيد للتحرر الذي يطمح إليه الإنسان الأوروبي بعد الحرب . للمزيد ينظر (امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص 212 – 213 .

(*****) جورج ماثيو Mathieu : فنان فرنسي ، أصبح ظاهرة جديدة أثناء العمل وهي الحركة المسرحية التي يؤديها عندما يظهر على شاشة التلفاز ، لرغبته في لفت الانتظار إليه .

(3) W . Haftmann : " Master of Jestual Abstraction " in Abstract Art since 1975 . London , 1971 , p 48 .

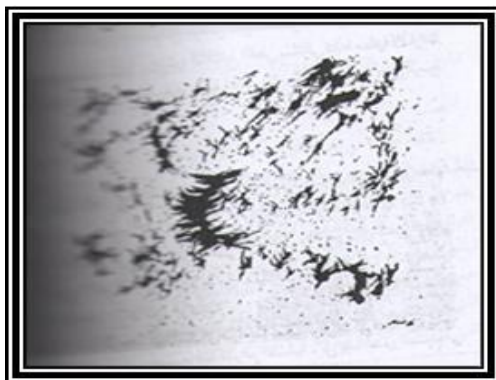
(4) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص 215 .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

وهكذا نجد أن سمات الفن في منتصف القرن العشرين تتواشج في أعماقها الكتابة والحروف والإعداد مكونة صميم المعطى الفني المرسوم على الرغم من تباين نزعات جيل الرواد مع جيل الإتياع بحيث يتساوى عندئذ في الأهمية (ويركمان اوروزنبرغ أو مارنييتي أو خوان جراي أو فوستيل) ، وبعد نصف القرن من التطور نجد الاهتمام (بالحرف والخطوط عبر أساليب شخصية تعتمد على طريقة رسم الحرف أو الحروف المتواشجة (سيربان) أو على استنباط لغة حروفية جديدة كل الجدة (هنري ميشو) بل استيعاب أبجديات ومقطعات معروفة متداولة في الشرق الأقصى (كتابات مارك توبيه الأمريكي البيضاء ، أو رؤية زاووكي الصيني) (1) .

هذه التغيرات أسست لخطاب جمالي مفارق ، يمس أهم أسس الجمالية التي تتوخاها ما بعد الحداثة ، وكان من بين أهم التحولات تلك التي حدثت في الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف لفنون ما بعد الحداثة في الرسم كما في النحت و التصميم وما إلى ذلك ، وقد أتى هذا التغير على حركة الأنساق الداخلية للخطاب ومنها اخذ انجاز ما بعد الحداثة يدرك وقع الحرية غير مقيدة ، على استيلاء نصوص جمالية تثبت وتستقبل بشفافية لا حدود لها .

في حين نرى الشاعر والفنان (هنري ميشو) لجأ إلى مخدر المسكاليين ، للوصول إلى التعبير التلقائي الآلي



الشكل (131)

، وتسجيل ما يمليه الدوعي كان لابد من التنفيذ السريع للكتابة ، حيث تطرد الإشارات بعضها بعضاً أو تتقاطع ، أو تتجمع ... وتتوالد عنها علامات وإشارات شكلية متباينة وفي هذه الحالة التي يعتمد فيها الفنان إلى إثارة حالة نصف الوعي بشكل مصطنع ، يتاح للدوعي بالظهور في صور ليس مصدرها فقط الدوافع النفسانية ، بل أيضا الصور المستمدة من الذاكرة كما في رسوم

الفنان (ميشو) بالحبر الصيني (2) الشكل (131) .

وهكذا نجد أن الرسوم التي وضعها الفنان في حالة من التخدر قاده إليه مخدر المسكاليين ، وفعلاً نجد في هذه الرسوم صور غامضة غير محددة لكنها تذكرنا في ملاحها العامة ببعض مظاهر التصوير الجداري الصخري في

كهوف العصر الحجري ، فهي تشبه فعلا صورا حيوانية أو إنسانية ساكنة أو في حركة متتابعة.

أما الفنان الألماني (هوندر تفاسر Hunder Twasser) الذي يقدم مثالا رائعا للتطور الفني المعقد في الخمسينيات والستينيات ، تشكل الحركة التي تولدها الكتابة الخطية ، احمد ابرز العناصر البارزة في أعماله ، في حين نجده في لوحاته ينطلق من نقطة مركزية ثم يدور حولها في شكل موجات تجري داخل لوحة وتفصل بينها أحيانا مساحات مسطحة تحمل ألوانا ساطعة ، ويزيد من قوة هذه الألوان وعنفها استعمال الفضة والذهب بحيث ترى العين ما يشبه الحجارة الكريمة المتألئة (3) .

تأسيسا على ذلك تتكون في اللوحة صور خاصة تتعارض مع اللاشكلي ، وتقود إلى التأمل ، وتوحي بنية

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : بؤادر استلهام الحرف في الرسم ، المصدر السابق ، ص 2 .

(2) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص 216 .

(3) امهز ، محمود : المصدر نفسه ، ص 216 .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

اللوحة ومضمونها وطبيعة المواد المستعملة بأجواء شاعرية من خلال السياق الخطي ، وما يجسده من حركة وما يتضمنه من حس باطني تشير إلى العناوين التي أعطاها الفنان للوحة مثل (شمس وأشكال حلزونية فوق البحر الأحمر) .

وهناك الكثير من الفنانين في مجال البحث الحروفي في الفن وأسماء عديدة منها (سولاج وهارتونج ومارك توبي وماتيس وروزنبرغ وهنري ميشو ، الخ) فروية (سولاج) ((المعتمدة على الواقع يجعل من لوحاته وسيلة لتكوين لغة ، مفرداتها الواقع نفسه ، وكان يطور باستمرار أسلوبا في توظيف الحرف كإيقاعية حركية يصل في أصوله إلى الشرق الأقصى على الرغم من استخدام طبقة من التكوينات الحيوية التي توحد جهوده بـ (هارتونج وشنايدر) ، أما (مارك توبي) فأن الفن لديه يظل نوعا من الاعتقاد بطاقات الحرف الروحية كبديلة للوجود ، فهو بعد اكتشافه للحرف العربي منذ عام 1917 استمر باستخدام التبّع اللوني ، مثلما انكب على دراسة الكتابات الصينية واليابانية للتوصل إلى نوع من حروفية التعبير تعتمد تقنيا على استخدام الفرشاة في رصف اللوحة بالحروف المزدحمة وهو ما أسماه في فترة من فترات أسلوبه الفني (بالكتابة البيضاء)) وعند (هارتونج) يوظف حروفه بحركة إيقاعية نحو فضاء مفتوح يتضمن الأشكال اللامتماثلة والأقواس والزخارف الإسلامية من خلال جمالية التكوين الحروفي ، كما في الشكل (132) ، وكذلك الفنان (كيرت شويتزرز) فقد وظف الحرف في الكثير من أعماله الإلصاقية إضافة إلى الفنان (مانوسيه) و (جوي غراي) الشكل (133) و (شفائترز) والفيلسوف والشاعر (طاغور) كما في الشكل (134) ... وغيرهم (*) .



الشكل (134)



الشكل (133)



الشكل (132)

وقد شهدت تيارات ما بعد الحداثة ، سلسلة من التوظيفات والاقتباسات ومنها (الحرف ، الكلمة) وبمختلف الأوضاع ، وبالذات في فن الرسم وبالأخص منه فن الجسد، الشكل (135) ، والفن الكرافيتي الشكل (136) ، وفن الإعلان التجاري ، الشكل (137) ، وفن الأزياء والموضة ، الشكل (138) ، ما يتعلق بصناعة وفن مستحضرات التجميل الخاص بالماكياج وتوزيعها ، الشكل (139) ، ووفقا لهذا يمكن النظر إلى إشراك مفاهيم الجمال وتداولياتها ، كبنى فكرية وبنائية من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين فعل الدلالة (الحرف) وهو يحتكم لخيارات الفكرة التصميمية وإنتاجية الشكل وتعبيراته الإشارية في بنية العمل الفني ، لصالح الوظيفة الاستخدامية أو التزيينية في حالة الاعتماد على الطاقة الجمالية التي يمتلكها (الحرف) ، أو التنظيمية المتصلة

(*) ينظر مجلة فكر وفن ، العدد (1 ، ص 22) ، (23 ، ص 48) ، (34 ، ص 3) ، (36 ، ص 24) .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —



الشكل (139)



الشكل (138)



الشكل (137)



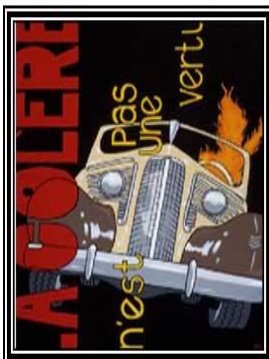
الشكل (136)



الشكل (135)

بأنشطة حياتية صرفة ، فلكل نمط فني تنوعه الجمالي ، فيقوم بمهمة التعبير والإحياء بالإضافة إلى مهمته اللغوية ، وهنا يحتاج قدرة من الفنان من خلال تحميل النص الكتابي طاقة الإحياء بمعاني ودلالات محددة تخدم هدف الإعلام كوسيلة اتصالية دعائية . " وفي هذه الحالة فان المؤثرات الأخرى من قبيل المكملات التجميلية فضلا عن العلاقات الناشئة بين عناصر التكوين الخطي ، وكذلك حساب المسار البصري للعين من خلال بنية النص وسرعة الالتقاط والقدرة التنافسية للتكوين الخطي إزاء عوامل التشويش البصري للوسط المشترك ، لابد أن تحتسب في ضوء هيمنة البناء الدلالي للتكوين الخطي وليس العكس " (1) ، كما اتضح أهمية اختيار الموقع المناسب للشكل الحروفي بما يخدم غايات الإعلان بشكل يثير الانتباه ويبصر للمتلقي استيعاب الفكرة الأساسية في اقصر وقت ممكن .

ويجد الباحث أن جماليات توظيف الحرف في العمل الفني تنبني وفقا لاقتراحها بطبيعة التداول المعرفي والدلالي لبنية الفضاء ، واشتغال حالة الوعي كمعنى زمني – سياقي للحيز الذي يشغله الحرف داخل فضاء العمل الفني ومن هنا كانت الوظيفة التي



يشغلها الحرف هي بمثابة نشاط تركيبى تتداخل فيه بنية الجزء ضمن مجموعة البنى الأخرى المكونة للعمل كما في الشكل (140) .

الشكل (140)

ويعد (الحرف) هو احد عناصر اللغة المرئية ويكون العمل بصورة أساسية ترتيب لمختلف الأشكال المتنوعة ، في الشكل والحجم واللون والملمس والقيمة ، وكل هذه العناصر مهمة ولكن الحرف يلعب دورا أكثر أهمية في تكوين الشكل العام في العمل الفني كما في الشكل (141) .



الشكل (141)

فـ (الحرف) في العمل الفني ما هو إلا محصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها لتنشئ نسقا بصريا يمكن أن يتسلمه المتلقي ، وإنما يجري في الحرف هو تنظيم للعلاقات المتحققة للتماسك من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني بشكل عام والعمل التصميمي بشكل خاص .

ويرتبط (الحرف) حسب فهمنا للعمل الفني عامة ، بحاسة البصر ويمكن الإفادة منه في تشييد قيم بنائية وجمالية في أن واحد ، فالأعمال الفنية تشكل وفقا لبنائيتها من خلال تنظيم العناصر المرئية وتفاعل علاقتها

(1) بهية ، عبد الرضا : بناء قواعد دلالات في التكوينات الخطية ، مصدر سابق ، ص 7 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

وخضوع خصائصها الفنية إلى طريقة الإخراج والتنفيذ الأدائي المتميز للحرف ، الشكل (142) .



الشكل (144)



الشكل (143)



الشكل (142)

ويتضمن (الحرف) كمفهوم العلاقات بين الأوزان الحركية المعادلة للعناصر الموظفة في أي تركيب زخرفي ، ويمكن الإحساس به من خلال تنظيم أجزاء التصميم واندماجها ضمن قيم فينة متوازنة تحقق الاستقرار بين المساحات الايجابية والسلبية ، الشكل (143) .

فالبعد الجمالي الفاعل (للحرف) من خلال العلاقات التناسبية يستمد مبرره الأساس من خلال ما يتحقق عبر مفاهيم التباين والتنوع والتقييم ، بل وحتى التطابق الذي يعد جانب آخر تعبيراً عن تناسب متكافئ ، الشكل (144) .

و(الحرف) يمكن عده جزءاً لا يتجزأ من إدراك أنشطة الجمال في العمل الفني بوجه عام والتصميمي بوجه خاص ، ذلك لأنه مقياس حقيقي ، ومحكم تتبنى على أساسه شبكة من العلاقات البنوية (الكلية والجزئية) في العملية الفنية .

ومن هنا تتجلى تمظهرات (الحرف) كبنية مفاهيمية ذات أبعاد تفسيرية وتجريدية ، تتأسس من توظيف

أنواعه (*) المختلفة في تطبيقات المنجز الفني الذي يجعل منه سياقاً شمولياً في البنية العامة إذ يُفعل من أدائية الخط والشكل والحجم واللون والملبس وبقية العناصر الأخرى .

(فالعلاقة الشاملة التي تجعل عناصر التكوين متكاملة وظيفياً لإظهار موضوع ما ، يشير إلى حالة من التعبير المباشر وغير المباشر أحياناً و يصاحب إظهار للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي وتقترب من مداركه الحسية وتفاعلاته الذاتية) (1) .

ويقوم (الحرف) على اعتبارين مهمين هما : (علاقة الجزء بالكل وعلاقة الكل بالجزء ، فالعلاقة الأولى يتألف فيها كل جزء من العمل مع الجزء الآخر ، لإيجاد علاقة ترابطية تساهم في خلق الوحدة أما الثانية فتعني تفكيك وتركيب علاقات الأجزاء ضمن كلية العمل الفني ، وهذه النظرة تنطوي على خصائص بنيوية في فهم طبيعة العلاقات المتشكلة نتيجة تحقيق الوحدة واستكمال متطلبات التناسب في الأجزاء وإظهار قيمة الحرف كوصف بنائي ومعرفي لمشروعية الأثر المنتج وبالتالي يصبح قيمة العمل الفني ، كشفاً جمالياً تتزامن فيه انتقالية دلالة الحرف (في بنية الجزء) مع وظيفة التضمين (نمو وتجميع بنية الكل) .

(*) الحرف العربي بشكل خاص ، والحرف اللاتيني بشكل عام .
(1) البابلي ، سعد عباس : العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : 1998 ، ص 75 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

وهذا أكدّه (سوسير) " بأن اللغة لا تدرس بموجب أجزائها الفردية فقط ، ولا تتابعياً فقط ، بل بموجب العلاقة بين تلك الأجزاء تزامنياً ، أي بموجب كفاءتها الحالية ، واقتراح أن تدرس اللغة بطريقة جشّالتية ، أي حقلاً موحداً ونظماً مكتفياً ذاتياً " (1) .

وحيثما تكون السيادة (للحرف) هي (الحالة التي يكون فيها العنصر الفني لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر الفنية الأخرى في وحدة العمل الفني ، بحيث تكون باقي العناصر مكملّة لإظهاره في الشكل العام للتكوين) (2) تتوالد صور التلقي في كشف السائد من البنى وفق تمظهرات التأليف الإنشائي للتكوين ، وديمومة الفعل الجمالي معرفياً وبنائياً من خلال استخدام الحرف كوسيلة سيادية في بنية العمل الفني ، الشكل (145) .



الشكل (145)

- (1) هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة ، ناصر حلاوي ، دار الشؤون العامة ، بغداد : 1986 ص 17 .
- (2) سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص 76.

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

الفن الشعبي (*) (Pop art)

في بداية الخمسينيات ظهرت في إحدى صور الرسام الانكليزي (ريتشارد هاملتون) كلمة (بوب) ، ثم تكررت في احدي صور الرسام الأمريكي (كيتاي) ، وهكذا أصبحت هذه الكلمة اسما يطلق على الاتجاه الشائع في فن اليوم : بوب — أرت بوبيولار — أرت (فن الشعب) ، والمقصود بالشعب هنا أناس المدن الكبرى أو بالأحرى فقراؤها (1) .

إن (ما يميز ثقافة هذا الفن هو استعماله لما كان محققرا ، مع إصداره على الوسائل الأكثر تداولاً ، الأقل جماليه ، الأكثر زعفاً لملاحق الإعلام) (2) حسب تعبير (روي ليشنتشتاين) (**).

تستند أعمال الفنان (ليشنتشتاين) إلى (مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل ، ويقول أن الإدراك المنظم (***) هو غاية الفن ، وأن فعل النظر إلى رسم ما ، لا علاقة له بأي شكل خارجي يتخذه الرسم ، بل عليه ان

يسعى لبناء نسق موحد من الرؤية فللكارتونيات أشكال متعددة ترمي إلى التصوير , وأنا ارمي إلى التوحيد , عملي في الواقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية , إذ أن كل علامة هي حقا في مكان مختلف (3) .

إن (الفن هو كل ما يبرز من العالم المتغير وما يمكن ملاحظته لفترة طويلة فمثلا الملابس الداخلية الوسخة المعلقة على الجدار أو في الركن تتغير في عين المتلقي إلى رمز غامض للقماش كذلك الحذاء البالي المخلوع من قدمي متشرد ميت يحكي أعجوبة التجوال البعيد , أن هذا الفن والذي ليس بظاهرة فنية هو اكبر من فن الأفكار والتوغل في الذات , والمقصود في هذا الفن تلك الشرائح من الحياة المقطوعة بالمنشار والمنفتقة والمنهوشة والتي يمنحها حضور المتلقي معنى فلسفيا وجماليا (4) .

لقد كان الفن الشعبي مرتبطا بالبنية الاجتماعية بالعالم الأمريكي والتي كانت تهتم بالسذاجة (التي تعد احد مظاهر الحالة الذهنية وثوابت التعبير الفن الأمريكي , إذ تلتقي في كثير من مظاهرها مع التصوير الأمريكي الساذج في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر , مما دفع للفن الشعبي أن يكون بمثابة إعادة تقييم بصري للأشياء والإحداث (5) .

ومنذ المعرض الأمريكي الأول المسمى بالواقعية الجديدة , وبنيلي البندقية أصبح الفن الشعبي موضع اهتمام الأوساط الفنية , والحق أن الحنين إلى الأشياء الملموسة والمادة المتحسنة الممسوكة التي تملك تعبيرها الخاص

(*) (الفن الشعبي Pop Art) حركة فنية ظهرت في انكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين , كان فنانونها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحة الإعلانات التصميمية , ومواضيع الفكاهة , وتصميمات الصحف والمجلات أطياعيه ومنتجات الأسواق , وهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري من فنانها ريتشارد هاملتون واندي وار هول و روي ليشتنشتاين و كلايس أولد ينبيرغ وجاسبر جونز وروبرت روشنبيرغ وديفيد هوكني و الن جونز .

(1) المبارك , عدنان : التجريدية المعاصرة , مجلة أفق عربي , ع 2 , مؤسسة رمزي للطباعة , بغداد : 1975 , ص 84

(2) أمهز , محمود : الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص 261

(**) روي ليشتنشتاين Roy lishtenstein 1923 - (رسام بوب أمريكي شهير ولد في مانهاتن

(**) الإدراك المنظم: ظاهره نفسيه مركبه , والإدراك يقتضي الإحساس بالشيء ويقتضي شيئا آخر غير الإحساس مستمدا من

التجربة والذاكرة والحكم وغير ذلك من الأفعال الذهنية , للمزيد ينظر : صليبيا , جميل : علم النفس , مصدر سابق , ص 318

(3) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , مصدر سابق , ص 138 - 139

(4) المبارك , عدنان : مصدر سابق , ص 84 - 85 .

(5) محمود , أمهز : الفن التشكيلي المعاصر - التصوير , مصدر سابق , ص 261 - 262 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

قد شعر الفنان (جورج براك) بعد تقلبات كثيرة في مجال فهم الفضاء حيث بادر بتكنيك التلصيق (الكولاج) , وكما ظهرت كلمة (بال Bal) في صور الفنان (براك) من فترة التعكيبية التركيبية , كذلك الفن الشعبي يدين لكلمة (بوب Pop) التي ترددت في لوحات الفنان (هاملتون) , والملاحظ أن الفن الشعبي يملك جرثومة الدادا وخاصة حين رحل بعض أقطاب الدادائيين مثل الفنان (مارسيل دوشامب) إلى أمريكا وعرض هناك أعماله المكونة من مختلف نفايات الصناعة ومواد الاستعمال اليومي , ويقال أن الفن الشعبي يؤله اليومي ويجعل منه طلاس فنيه أي عكس الدادائيين تماما (1) .

كتب الفنان (دوشامب) (أن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ (البوب)

الفن الشعبي هي طريقه جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون , وان واحده



من النواحي المميزة في الفن الشعبي هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوره (2).

لن يكن تحدي الانطباعات المألوفة المستساغة للزمان والفضاء جديدا كليا , فقد سبق للفنان (دوشامب) أن أنتجه قبل ذلك بمدته طويلة عمله (المصنوع الجاهز) بعجلة دراجة هوائية كما في الشكل (146) ، والفنان (موهولي ثاج) بعجلة الوهاجة في عام 1930, وحرر الفنان (كالدور) بعمله (المتحركات) النحت من سكونه التقليدي , والآن جاء دور الرسم ليتحرك , صار أكثر التقنيات تنوعا يستعمل اليوم أما بصوره انتقائية أو متزامن .. تقنيات مستعارة من البصريات الشكل (146)

والسينما والميكانيك والكهرباء والالكترونيات (3) .

فيما يظهر الفنان (اندي وار هول) (*) ينصب الصلبان لكل ما تقع عليه يده , (مارلين مونرو) (**) أو علبة حساء الزعيم الصيني (ماو) , حيث كان طموحه الايقوني يسد في طريقه سبل الغزل الايروتيكي بالجسد (4) وقال الفنان (وار هول) (كل الرسم هو حقيقة وهذا يكفي ... تحاسب ألصوره بحضورها) (5) .

وهكذا نجد الفنان هو نوع من صناعات الماضي المحتفي به , ولم يكن ذلك الفنان المولع بالسلطة مستعدا لتعريض ذلك الماضي أو أي جزء منه للنسيان . لذلك لم يهتم بجسد (مونرو) وهي التي اتخذ منها غير مصور موديل عاريا , ومن يرى صورة (مونرو) وهي عارية لا بد أن تذهله براءة تحيط بجسدها كما لو أنها تحاول أن تمزج ذلك الجسد ببياض النسيان , (مونرو) في الصورة هي غير نجمة الإغراء التي انتهت إلى اليأس الجسد العاري , هو غير صفة التي تسعى إلى أن تكون مصيدة لفكره غالبا ما تكون خليعة وهي فكره تخون الجمال لأنها

(1) المبارك , عدنان : التجريدية المعاصرة , مصدر سابق , ص85

(2) Smith , Edward Lucce : Pop , I bid , P.227 .

(3) مولر . جي . أي , وآخر : مئة عام من الرسم الحديث , مصدر سابق , ص163

(*) اندي وار هول 1928 – 1987 , فنان أمريكي شهير

(**) مارلين مونرو (Manrow -) ممثلة سينمائية أمريكية وتعد اشتر نجومات الجنس والإغراء للسينما العالمية في منتصف القرن الماضي .

(4) يوسف , فاروق : صورة الجسد بين ألهامي الرسم والفوتوغراف , للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت

p.1www.faroq.com

(5) ريد , هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث , مصدر سابق , ص154.

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

تهتم بمادة ولا تهتم بأثره المدوي (1) .

ولغرض التأكيد على انفصاله من أي محتوى عاطفي في هذه الصورة , فإنه قام بسحبها على السلك سكرين وعلى دفعات ملمحا ان بالامكان إعادتها , كما في الشكل (147) .

أراد الفنان (وار هول) (ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع بالذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات , ويلجأ الفنان (وار هول) إلى التكوين الشبيه



الشكل (147)

بتكوين المصق , ولكن بطريقه تثير انتباه المتلقي , وهو في اختياره لموضوعات من مظاهر الحياة المعاصرة فإنه يريد التثبت من طريقة الحياة الامريكيه , حيث ان كل شيء أن معا هام وعديم الأهمية , ومن هذا المنطلق تصبح الجيوكلدا كسلعه استهلاكية لزوار المتاحف اقل اعتبارا من قنينة الكوكاكولا (2) .

أما الفنان (روبرت روشنبرغ) (*) رسم عام 1960 لوحة (الحاح) وهي تعبر بشكل عن رغبة فالخروج من حدود اللوحة , أن الكرسي المائل أمام اللوحة يملك قرابته التشكيلية مع نظامها التجريدي ولكن هذه القرابة عاجزة عن تحقيق الاتصال الكامل وذلك بسبب الوجود المفصول بين : عالم واقعي وعالم فرضي , عالم شيئي وعالم مورفولوجي , عالم اللوحة المسطح وعالم الكرسي المحجم , هذا الزواج المستحيل من الداخل والخارج ربما كان ترجمه معاصره لما شاهده في



الشكل (148) المغرب العربي (3) الشكل (148) .

إن الفلسفة الجمالية الموحية بهذا الأسلوب تعود إلى المؤلف الموسيقي التجريبي (جون كيج) (**) الذي تأثر به الفنان (روشنبرغ) والتي تهدف إلى تشتيت ذهن المتلقي من خلال جعله أكثر انفتاحا ووعيا بنفسه وبيئته (4) .



الشكل (149)

كما استخدم الفنان (روشنبرغ) وبهدف التقرب من الواقع الصور الفوتوغرافية والإلصاق بحسب الطريقة التي اتبعها قبله الدادائيون , ويؤكد في قوله " أن اللوحة مكتوبة " فأدخل إلى اللوحة أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش منبوش أو نسر محنط , كرسي , جاعل منها موضوع قائما بذاته , ان استخدامه لأشياء واقعية ومبتذله لتأكيد واقع نشكل نحن جزء منه , بحيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا , كما في الشكل (149) .

(1) يوسف , فاروق : مصدر سابق , ص 1

(2) امهز , محمود : مصدر سابق , ص 267

(*) روبرت روشنبرغ : فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925 وفي أواخر الأربعينيات درس في أكاديمية جوليان بباريس , وبعد في كلية بلاك ماونتين .

(3) عرابي , اسعد : الإطار في اللوحة التشكيلية , مجلة فنون عربية , ع 1 , مصدر سابق , ص 22 - 24

(**) جون كيج (1921 - 1992) موسيقي ورسام أمريكي , كان مهتما باكتشاف علاقات جديدة بين الصوت والفضاء متأثرا بأفكار ومقولات (انتونان ارتو) .

(4) سمث , ادوارد : فن ما بعد الحداثة , ص 11 - 12 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

وبهذا الصدد يقول الفنان (روشنبرغ) (إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي) (1)

وهكذا نجد أن الفنان (روشنبرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن , لقد عجن كل أنواع المواد في اللوحة الزيتية فعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في اللوحة أو تنبع منها فقد أوصلت أعماله الإحساس بالوحدة التكوينية , ولقد جاءت رسومه بمثابة إعلان عن عالم مباشر / غير مباشر يجري الوصول إليه بالوساطة عن طريق وسائل الإعلام المستخدمة باعتبارها توصيفيا تفسيريا وحرافيا .

أما الفنان (اولد ينبيرغ) فيقول (أنا استعمل محاكاة ساذجة , لا لأنني لا أملك مخيلة أو أنني أقول شيء عن العالم اليومي , أنا أأقلد شيئاً , وأشياء مولده مثل علامات , حروف , أشياء مصنوعة , ليس بقصد جعلها فنا , والتي تحوي بساذجة وظيفيا معاصرا , أنا أحاول أن أنأى بها إلى ابعد من هذا من خلال شحنها وتطوير علاقتها , فأنا أأقلدها لأنني أريد من الناس أن يعتادوا على إدراك قوة الأشياء وهو هدف تعليمي) (2) .

وكتب في عام 1961 يقول (أنا مع فن يكون سياسيا , شهوانيا / جنسيا , صوفيا يفعل شيئاً بدلا من الجلوس على مؤخرته في احد المتاحف , أنا مع فن يتورط في الزحام اليومي ويخرج منه منتصرا , أنا مع فن ينبئك عن الساعة في اليوم أو عنوان هذا الشارع أو ذاك أنا مع فن يمد يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع) (3) .

يذكر (بروكر) (بينما كان العالم يحلم بأمريكا كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحديثة , والحقيقة السياسية التي أصابها التقادم بالنسبة لكمال ما بعد الحداثة وأنتقائيتها الحرة هي أن أمريكا في يدها محور الاختيارات ومعظمها وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية للعالم الأول) (4) .

وهكذا نجد أن الأمريكيين وجدوا في الفن الشعبي انعكاسا حقيقيا للمجتمع الذي يحيط بهم ورأوا فيه كذلك التأكيد على فردية الرؤيا الأمريكية (5) تلك الرؤيا التي تسعى للهيمنة على العالم والانفراد وتطبيق سياسة القطب الواحد .

إن الفن الشعبي الأمريكي استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للإذاعة والصحافة , فكل شيء له مساس بالحياة اليومية , في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية – وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية , صار ملكا للفنانين الشعبيين يعتزون به , ولقد كان هذا العالم مألوفا لدى الفرد الأمريكي , بحيث غالبا ما هُملّ الجمهور وكبّر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجهه البسيطة كلها (6) لم تتعرف القارة الأوروبية على الفن الشعبي الأمريكي إلا في نهاية الخمسينيات , بيد أن (الفنان الأوربي الذي تخطا مسألة التشبث من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدنية ووسائلها الإعلامية , يسعى

(1) امهز , محمود : مصدر سابق , ص 264 .

(2) سمث , ادوارد : فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 39 – 40 .

(3) بيرمن , مرشال : حداثة التخلف , مصدر سابق , ص 229 .

(4) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , مصدر سابق , ص 132 .

(5) بروكر , بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة : مصدر سابق , ص 53 .

(6) مولر . جي . أي , وآخر : مئة عام من الرسم الحديث , مصدر سابق , ص 163 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

من خلال الطابع النقدي والاستفزازي لعمله الفني , لأن يظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي وان يشكك بها , وقد توضح الموقف النقدي والدادائي للفنانين الأوربيين الذين كان لعملهم الفني صفة الحدث والمضمون الاجتماعي البارز (1) .

إن عدد من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بدقه على نقى ما كان يبقى عادة من الهوامش إلى المركز والى بؤرة الإدراك (2) وهكذا نجد إن عمل الفنان (جونز) يوحى لنا (بنظام اكبر ويوحى على تهكم واضح كما في عمله " ابتسامات الناقد " والذي هو عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتي وموضوعه على

قاعدة مربعه من المادة ذاتها , وكذلك يستعمل الفنان (جونز) صورا مفردة وعاديه قد تكون مجموعة أرقام , أما خريطة الولايات المتحدة , العلم الأمريكي والتي يكون الغرض منها هو افتقارها للغرض , ومن هنا فإن اللوحة تمثل شيئا فكريا أكثر من أن تكون تشبيها لشيء) (3) .

وصل الفنان (جونز) إلى هدفه من الاختزال (عن طريق تقديم السطوح المألوفة كالخرائط والنجوم والخطوط والحروف (الكتابات) ولم تكن هذه صورا من الحياة الجامدة ولا تجريدا , كما لم يكن لها علاقة تربطها بتنظيمات العالم التكعيبي , وإنما كان كل رسم يمثل سجلا من الاستيعاب والهضم والقياس) (4) .

أما الفنان (ريتشارد هاملتون) عبر عن الخصائص التي ينشدها في الفن وهي (الشعبية , الزوال , عدم الضرورة , خفة الظل , والانبهار إضافة إلى هذا يشترط ان يكون قليل الكلفة وإنتاج وفير , وقيتي , ويألف تجارة كبيرة) (5) .

في حين نرى الفنان (ديفيد هوكني) تشكلت رسومه (في بداية الأمر بأسلوب كارتوني ساذج يدين معظمه لرسوم الأطفال , كما في الشكل (150) ثم تطورت صوره المحفورة المعنونة " تطور الخليج " وهي تعكس مواقف متناقضة وتصاحبها تعليقات لاذعة في الغالب , ثم صار رسم الفنان (هوكني) مثقلا بالواقعية ثم بالفوتوغرافية) (6) كما في الأشكال (151، 152) .



الشكل (152)



الشكل (151)



الشكل (150)

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن التكهن بمآل الرسم الذي يندفع نحو أفاق ما تزال طي الغيب , ينبغي أن لا يدهشنا بعد اليوم فقد سبق لـ (نيتشه) أن قال (الفن ليس بحاجة الى اليقين) ما يحتاج إليه الفن حقا هو الأفراد

(1) امهر , محمود : مصدر سابق , ص 270 .

(2) فاتيمو , جياتي : نهاية الحداثة , الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة , دمشق : 1998 , ص 96.

(3) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , مصدر سابق , ص 109 .

(4) تسدول , كارولين : ما بعد التعبيرية التجريدية , مصدر سابق , ص 153 .

(5) سمث , أدوارد : فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 24 .

(6) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , المصدر نفسه , ص 123 – 124 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

الذين باستطاعتهم التصدي بثبات للقوى الجارفة التي تهدد كيانهم : وسيكون هناك دائما مثل هؤلاء الأفراد (1) .

لقد تم كسر الحدود الفاصلة للفن والحياة الشعبية البسيط من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات والحروف والكتابات التي يتعامل الإنسان يوميا برفيعها ومبتذنها , بجميلها وقبيحها , حيث قدمت وسائل الإعلام الأمريكية المرئية المقروءة والمسموعة , لشرح آليات التعقيد وفك رموز الأنماط الصورية المتداولة ضمن صور المخيلة الشعبية , وبالتالي تصبح دوريات الصحف والإطباق البلاستيكية وصناديق الكارتون بمثابة إعلان تذكاري لاستكشاف علاقة من نوع جديد نشأت بين الفن والثقافة الشعبية في مرحلة فن ما بعد الحداثة .

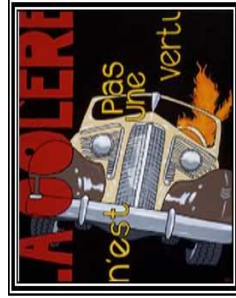
إن أعمال الفن الشعبي تدور حول تحويل الرسم إلى سلعة , فقد أراد الفنان أن (ينقل العمل الفني ميكانيكية

الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات (2) .

إذ أن تصميم الإعلان التجاري يعتمد على إحداث نوع من التوازن والوضوح الذي يتم عن طريق اختلاف الشكل السائد عن باقي الأشكال المحيطة به , وهذه الحالة تخلق نوع من التمييز مما يساعد على شد الانتباه إليه من خلال أحدا التباين في شكل الحروف واللون وغيرها من العناصر , أراد منه إثارة انتباه المتلقي وسرعة إيصال الفكرة له , بالتالي يحقق الإعلان التجاري الاتصال المباشر والفوري لدى المتلقي كما في الشكل (153) .



الشكل (153)



الشكل (154)



الشكل (155)

كما يستطيع الفنان أن يحقق تأثير وقوة جذب من خلال استخدام التباين في شكل الحرف (الكتابة) , الألوان , الكثافة , المساحة أو الأشكال اللونية إذ يعتبر (الحرف) عنصر جذب فاعل في الإعلان فيمكن أن يشد انتباه المتلقي لشكل (الحرف) من خلال إعطائه لقيم لونية وتدرجاتها " التي تعطي نتائج ايجابية لأنه يفسح المجال للفنان في التعبير عن فكرته بشكلها المستهدف " (2) كما في الشكل (154) .

ففي حالة كون الصور لا تؤدي الغرض المرجو منها في إيصال الفكرة بالسرعة المطلوبة للمتلقي يقع على عاتق النص الكتابي مهمة التوضيح والتفصيل ففي هذه الحالة يجب أن تكون الحروف بأحجام كبيرة وألوان متميزة لتسهيل عملية القراءة وبشكل واضح ومقروء لإيصال الفكرة التي وضع من أجلها الإعلان كما في الشكل (155).

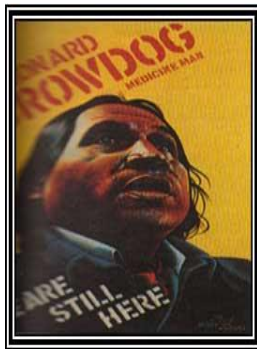
وهكذا نجد أن للنص الكتابي دلالة جمالية وتعبيرية , وكبديل للصور والرسوم , أما إذا كان مجاله لغرض

(1) مولر . جي . أي , وآخر : مئة عام من الرسم الحديث , مصدر سابق , ص 167

(2) امهز , محمود : مصدر سابق , ص 267

(3) الكبيسي , إبراهيم حمدان : بنائية الفكرة التصميمية للمنجز أظباعي , مصدر سابق , ص 88

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة



الشكل (156)

التوضيح فقط أي يؤدي دورا تفسيريا لمضمون الصور والرسوم , إذ أن بصر المتلقي سيذهب أولا للعنصر الرئيسي في الإعلان وهي الصور والرسوم ثم بعدها يبحث عن عبارات وكلمات توضح هذه الصور وتستكمل الصور العقلية المطلوبة وبالتالي إيصال الرسالة وتحقيق الهدف المنشود كما في الشكل (156) .

وهكذا يجد الباحث أن أعمال الفن الشعبي تنأى بالحرف كفعل بصري الى تشكيل علامي متخيل , تنتقل فيها مستويات النظر من تحرير الحرف من المحددات المسبقة , الى مواكبة الانفلات من تجسد الوعي المعطى كمثال سلوكي وحسي , وقد تكتسب

المعرفة الحسية تلك ، صياغة علانقية مع تفكك بنية العمل إلى فرضيات متعددة وطرائق سردية تتشظى فيها الدلالة الحضورية للشكل الفني ، وفقا لحالة النسق الباني للثقافة الشعبية ، وإدراك توجهات المجتمع الاستهلاكي من خلال تصوير كل جزء صغير من الحروف الكلية وتكبيره ، كشكل مدرك ، يعلن عن حدث ما من خلال تركيبه بالشكل الذي يجعل منه إعلانا سوريا محضا ، تجاريا ، كارتونيا ، أو دعائيا .

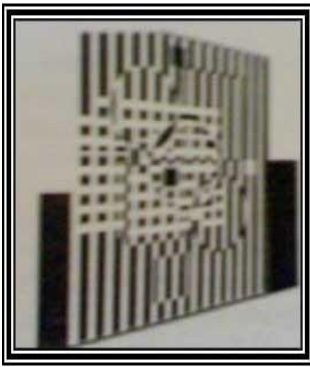
إن الفن الشعبي اهتم كثيرا بفن الإعلان التجاري يطرح مشكلات المجتمع الاستهلاكي في ضوء معرفه قصديه بسيطة تتناول الموضوعات بتكراريه واضحة لشد انتباه المتلقي وجذبه لهذه الطروحات التي تتوالد من خلالها الأشكال الشعبية .

إن أعمال الفن الشعبي وفق منهج التفكيك تشكل حقلا من العلامات (الحروف) والإشارات أو الدلالات تقبل دائما التفسير و التأويل وتستدعي أبدا قراءة ما لم يقرأ فيها من قبل لتولد قرأه جديدة منتجة تعيد تشكيل اللوحة / العمل الفني لإنتاج معنى جديد ، وهكذا إلى مالا نهاية من القراءات التي تعتمد على عدد من القراء (المتلقين) ، فكان لحرية المعنى وعدم محدودية التأويل اثر المشاركة الفعالة التي يضيفها المتلقي في تحديد أو قراءة معنى ما .
ولامناص أن الشعبية وعدم الضرورة ، والصفة الزوالية ، والتحولية ، وخفة الظل ، والجاذبية الجنسية فضلا عن قلة الثمن ، وإمكانية الاستهلاك المتزايدة التي تجعله سريع القراءة وسريع النسيان وهي من سمات فن ما بعد الحداثة .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

الفن البصري (*) (Op art)

ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عوامل وعناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وسميت بأسماء مختلفة (كالبنى المبرمجه) و (الفن الحركي) و (الفن السبراني) (**), وتحت هذه التسميات جميعها كان هدف الفنان هو (التجريد الذي يعتمد على تكرار رياضي لصيغه أو تشكيل مبسط , بالألوان الأساسية على امتداد اللوحة , بغية خلق موجه بصريه لونه أو تهويمات حسية اهتزازية ومؤثرات بصريه متحركة) (1) .



انبعث الفن البصري من التجريدية الهندسية التي بدأها الفنانون (موندريان وماليفتش ودويسبورغ) هي الشائعة والسائدة واغتنت هذه التجريدية بأعمال الفنان (فكتور فازاريللي) (***) الذي ابتكر في نهاية الخمسينيات التكوينات الهندسية الدقيقة , البيضاء – السوداء والمتألفة من الدوائر وأشكال المنحرف التي توهم المشاهد بوجود الحركة في التكوين , كما في الشكل (157).

تعود الاشرافات الأولية للفن البصري , إلى منتصف القرن العشرين للمهندس والمنظر الشكل (157) لهذه الظاهرة الفنية (جوزيف بيرز) الذي أسس لنظريتها وبرمج تجاربها البصرية , ولم يلق هذا الفن اهتمام النقاد والمتلقين حتى فترة الستينيات حين انتظم في متحف الفن الحديث في نيويورك , ولأول مره معرضا للفن البصري عام 1965 حمل عنوان (استجابة العين) أو (العين المستجيبة) (The Responsive Eye) (2). إن الفن البصري هو استثمار معطيات الإحساسات البصرية , وفي الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المتلقي , ويقتضي الإيهامات البصرية المظلمة للعين وهو الاتجاه الذي نتج عن " مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعيّه ورؤية ذاتيه , بين ظواهر فيزيولوجيه وأخرى نفسانيه وعن إدخال هذا الجدل العلمي في المجال الفني "(3) حيث تولد لدى المتلقي انطباعات بصريه متحركة وتداخلات لونية(4) يقترب فن التصوير البصري من التجارب المتعددة والإغراق في الجوانب العلمية في التمثيل البصري التي تعتمد على الطبيعة الفيزيولوجية والنفسية التي تدركها أعمالهم البصرية وبذا تقترب الأعمال البصرية بفضل ذلك من الظواهر العلمية (****).

(*) الفن البصري (Op art) مصدرها (Optical art) , وأول من اشارة إلى الفن البصري من قبل مجلة التايم الأمريكية عام 1964 , بالرغم من انه كان موجودا قبل هذه الفترة ,
(**) السبرانية (Lacybernetique) كما يحددها (كوفينيل) هي : سلوك فعالية في العمل تبعا لمنهج النماذج , للمزيد ينظر (أمهز , محمود: الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص252

(1) marahbukai@excite.com , P.1

(**) هنغاري ولد في عام 1908 وتوفي عام 1997 , درس الطب أولا ثم التحق بمدرسه فيه وأنهى به المطاف عام 1928 الى اكاديميه موهيلي في بودابست ثم استقر بعدها في فرنسا ويعد أحد اعمدة الفن البصري في العالم . بدأ كرافيكيا ثم تحول الى الرسم عام 1943

(2) marahbukai@excite.com , I bid , P.1.

(3) أمهز , محمود: مصدر سابق , ص 240

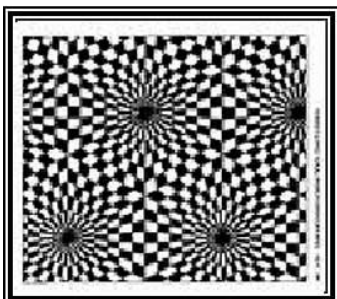
(4) The Editars Of Time – life book op,cit , p. 182-183

(****) هنا يقترب الفن البصري من الظواهر العلمية ويتجه نحو أعمال تكنولوجيا كالضوء القياسي (Lumpier Stroboscopmque) وتألّف ذات أحجام عرفت أحيانا بأسم بيئات أو التصوير (بينوي) .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

والفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة بمعنى أن الأشكال المستخدمة محدده تحديدا دقيقا بحافات حادة والأشكال ذاتها تنزع إلا أن تكون ذات طبيعة هندسية وتجريبية (1) .

تبدو لوحات الفن البصري بشبكاتها المؤلفة من المربعات الصغيرة او الدوائر وما شابه وكأنها تتنوع وتتلامع في عين المتلقي , والحق أن مشكلة الحركة في الصورة قد سيطرت على مخيلة العددين من كلاسيكي التجريدية ومنها صور الأقراص (اليديلانوي) وتكوينات (ماليفتش) والأشكال الفضائية للتشيبيدين الروس وخاصة (ناعوم غابو) إلى أن الحركة في أعمال هؤلاء



كانت تنبع من ديناميكية الترتيب البلاستيكي والتواترات المتبادلة النابعة من وجود عناصر معينة , (2)

إن الفن البصري يقوم كما يشير (كارل غرستنز) (على مبدأ التبادل بين الفنان وشريكه المتلقي , نتيجة لما يقدمه له الفنان من أحاساسات بصرية وماده تبرز مواهبه , كما أن هناك طروحات ضمن الفن البصري حول الحركة والى أهمية العلاقة الدائمة بين الشكل التشكيلي والعين الإنسانية تبحث عن علاقة ثابتة ترتبط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن) (3) كما في الشكل (158). الشكل (158)

نجد الحركة عند الفن البصري مقتنصة عن طريق الوهم وتعتمد على سلب العين إمكانية التركيز على نقطة واحدة , الأمر الذي لا شك يؤدي إلى خلق انطباع يوهم بوجود الحركة , , والواقع أن أسلوب الفن البصري وجد ازدهاره الحقيقي ومكانه المناسب في الفنون العلمية أو الوظائف كالمصقات وتزيين الأقمشة (4) كما في الشكل (159).



يؤكد الفنان (فازاريللي) أن (قيمة النموذج الأصلي لا تكون في ندرة ذلك بل في ندرة الخاصية التي يمثلها , وان عصرنا بطغيانه التقني وبسرعة وبمكتشفاته يفرض قانونه علينا , وان الرسم التجريدي اليوم , الجديد في مفهومه , المتباين في توجهه مافئى يملك صلاته بالعالم السابق بالرسم القديم , لكن بتقنيه عادية وطرحا مألوف يشدّانه إلى الوراء ويلقيان من اللبس والغموض على منجزاته) (5) .

مثل الفنان (فازاريللي) الطبيعة الحقيقية لبنية هذا الفن من خلال أطروحاته الفنية الجريئة والتي قدر لها أن تلعب دورا كبيرا في قيام أسلوب جديد مثل انفتاحا فكريا وثقافيا وفنيا في فن ما بعد الحداثة , وجسد إشكاليه حواريه وجدليه جديدة في واقع البحث الجمالي , من خلال ضرورات الاتصال المفاهيمي التي عصفت بواقع الفن في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية , فكانت أعمال (فازاريللي) تعبر (عن مبدأ الوحدة الفنية على أساس

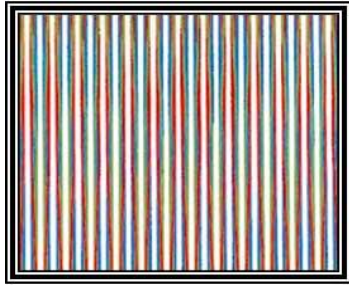
-
- (1) ريد , نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها وعلمها , ت : مي مظفر , دار المأمون للنشر , بغداد : 1988 , ص 22 .
 - (2) المبارك , عدنان : التجريدية المعاصرة , مجلة أفاق عربيّه , ع2 , مؤسسة رمزي للطباعة , بغداد : 1975 , ص 83 .
 - (3) أمهز , محمود : مصدر سابق , ص 244 .
 - (4) المبارك , عدنان : التجريدية المعاصرة , مصدر سابق , ص 84 .
 - (5) سمث , ادوارد : فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 85 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

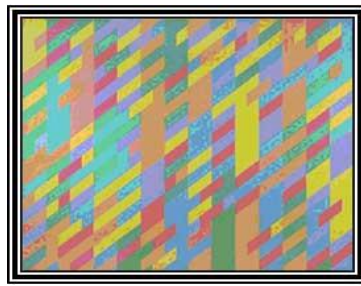
أن الخلفية والشكل يتألفان من تواترات متقابلة داخل هذه الخلفية إضافة إلى تلوين كل عنصر أو وحده فيها , لذلك انه يقدم عددا لا حصر له من إمكانيات النماذج بفضل تناقضه أو تناغمه مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية وتناقض المساحات المتألّئة والساكنة) (1).

لقد ركز الفنان (فازاريللي) على التأثيرات الحركية , وكانت الحركية بالنسبة إليه مهمة لسببين (أولاها سبب شخصي في أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته , والثاني هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية أنما يوجد أساسا في عين الناظر وذهنه وليس على الجدار فحسب , انه يكتمل فقط عند النظر إليه) (2) .

تعد الفنانة الانكليزية (برجيت رايلي) (*) من المع فناني الحركية وأكثرهم براعة , الذين عملوا ببعدين, فأشكالها وعلاقة الواحد منها بالآخر تطابق تسلسلا رياضيا محسوبا غير أن متوالياتها تبلغها هي غريزيا (3) .
توصلت الفنانة (رايلي) من خلال استخدام وحدات هندسية أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة (4) كما في الأشكال (160،161).



الشكل (162)



الشكل (161)



الشكل (160)

سعت الفنانة (رايلي) في سلسلة أعمالها إلى تأكيد الخطوط الملونة والمفصولة بفواصل من اللون الأبيض أو الرصاصي , كانت تؤكد (أن أحزمة وأشربة اللون تثير حاله من التحلل اللوني في شبكية العين, وبالتالي تنتج صورته ذات إحساس بصري تكون مشعه على الخطوط المتداخلة من اللون الأبيض حتى يضيء السطح الكلي لقماش اللوحة بوجود شبكي للون المستحدث) (5) كما في الشكل (162) .

أما الفنان (جي . آ . سوتو) (**) قد لجأ كي يتحرر من المفاهيم التقليدية للشكل والتكوين الى تكرار العناصر الشكلية واستخدام عناصر ناتئة تضع أعماله في موقع ما بين الرسم والنحت وأستعان الفنان بخلفيات حركيه عبارة عن مساحات محدودة تولد انطبعا بالحركة الموجه , وبفضل تراكم العناصر التشكيلية على سطوح شفافة يصل الفنان (سوتو) إلى ما يسميه (بنى حركيه) تتعكسها أشكال حلزونية خطت في الزجاج

(1) أمهز , محمود : مصدر سابق , ص243

(2) سمث , ادوارد : فن مابعد الحداثه , مصدر سابق, ص 59 – 60

(*) رسامه انكليزيه مصممه ولدت عام 1931 وتعتبر رائدة الفن البصري في بريطانيا , منحت دكتورا فخريه من جامعة اكس فورد عام 1993 ومن جامعة كامبردج , أقامت معارض شخصيه عديده (1962-2005)

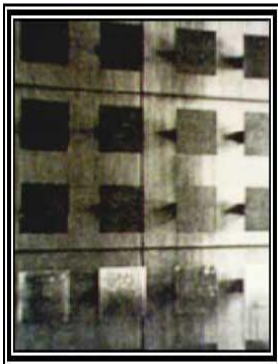
(3) سمث , أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالميه الثانيه , مصدر سابق , ص151

(4) أمهز , محمود : مصدر نفسه , ص244 – 245

(5) Walker , Joho : Art since Pop , I bid , P.13.

(**) سوتو 1923 Soto Jesas -) رسام بصري وموسيقي فنزويلي ولد في كيودايوليفار .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —



الشكل (163)

الاصطناعي (بلكسيكلاس) , أي أن تراكم لوحين من الزجاج أو وضع لوح زجاجي واحد على خلفيه خشبيه يولدان حركات بصريه ضمنيه (1) .

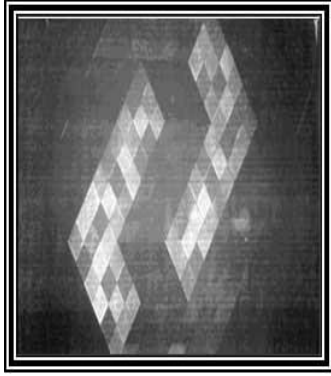
أما أكثر أعمال الفنان (سوتو) انشدادا هي شبكات كبيره من العصي المعلقة , فبتعليقها على طول الجدار تبدو هذه الطبقات من العصي وكأنها تلغي جانب الغرفة كله مثيره ردود فعل غريزيه للمتلقى إزاء فضاء مغلق (2) .

وهذا ما دفعه إلى (تركيب الأشياء فوق بعضها ضمن شبكات مخططة ذات

رؤوس توصيل معدنية مسلطه أمامها أو أسلاك معلقه بحريه أمام الأرض المهترئة

وبدلل هذا , أن الاهتزاز بصريا , يرمي إلى إذابة الأجسام الصلبة أو المعلقة ضمن تكوين موجة بصرية جديدة للمتلق (3) كما في الشكل (163) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن مشاركة المتلقي في العمل الفني , وإبراز الظواهر الفيزيولوجية للحركة , وما يقدمها الفنان من إحساسات بصرية والتأكيد على العلاقة بين الشكل التشكيلي والعين الإنسانية , دفع الفنان (فازاريللي) إلى توظيف الحرف في أعماله الفنية كما في الشكل (164،165).



الشكل (165)



الشكل (164)

فالبحت عن روابط جمالية بين الصورة والحركة قادت جميعها إلى استخدام وسائل أخرى مثل (الحرف) يعطي ثيمه حواريه لفك الاشكاليه بين عين المتلقي وأيقونية الصورة التي تتحرك ضمن حيز البنية الفنية العامة , ولذلك فأن مضاعفات الأثر الجمالي يتوجه من وإلى العين بواسطة الموضوع البصري , عن طريق الإدراك الحسي (*) الذي يحفز تلك العلاقة , ويجعل من المؤثرات المشتركة (الحرف) أنموذجا للإفصاح عن مكونات ما ورائيه لا مرئية , تحقق تأثيرا نفسيا وجسديا , لحالة الاكتمال البنائي التي تنكشف من خلال فاعلية الجدل والتأمل والتفكير والظاهرة .

-
- (1) أمهز , محمود : الفن التشكيلي المعاصر , ص246
(2) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , مصدر سابق , ص 152
(3) سمث , ادوارد : فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق , صفحة 63 – 64
(*) الإدراك الحسي : هو العملية التي يصبح فيها المرء واعيا على الفور لشيء ما , ويقال للإدراك الحسي حسيا عندما يكون ذلك الشيء الذي نعيه على الفور هو الشيء الذي يؤثر في احد أعضاء الحس لدينا , للمزيد ينظر (أسعد , رزوق : موسوعة علم النفس , ط1 , مراجعة : عبد الله عبد الدايم , الموسوعة العربية للدراسات والنشر , بيروت : 1997 , ص31.

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

فن الفلوكسس Fluxus وإمكانية إنتاج الفن بأي مادة

إن التكعيبيين باستخدامهم المواد المختلفة الغربية آنذاك في زمن التصوير وتقاليده المعروفة , كان لهم السبق في توجيه الاهتمام إلى استخدام المواد والخامات المختلفة في تحقيق البنية التشكيلية للوحة فيما بعد , وتقضي حدود وإمكانات المواد الأولية واعتبارها أداة تغييرا عندما تضاف إلى خواصها الفعلية , علاقة الفنان بها وتوظيفها في العمل الفني ومدى الاستجابة والدهشة لدى المتلقي , وقد وجد جماعة الباوهاوس في تعاليمهم ونظامهم المنهجية والتطبيقية عنايتهم إلى أهمية التعامل مع المواد الخام الأولية , لكن الدادائيين هم الذين جمعوا ذلك في أعمالهم ذات الاتجاهات الأكثر تطرفا (1) .

إن للظواهر الاجتماعية الأثر الواضح في التطورات الحضارية حيث أن من خصائص الحضارة هي وظيفتها

التي تقوم على إشباع الحاجات الأساسية والفرعية لأعضاء المجتمع ، حيث أن بقاء العادات والسلوك والوسائل المدنية التي تقدمها الحضارة يتوقف على قدرتها في الاستمرار لإشباع تلك الحاجات ، وهي حين لا تفعل ذلك يكون التغيير ضرورة اجتماعية أوسع نطاقا وأبعد امتدادا ، إذ يتناول كل التغيرات التي تحدث في أفرع للحضارة بما في ذلك الفنون التشكيلية والمعمارية والفلسفية ، الأمر الذي يجعل تأثيرها واضحا في العملية الفنية بشكل عام والفنون التشكيلية بشكل خاص .

ومن الظواهر الفنية ذات التأثير الواضح في تصميماتها الجمالية ، ضمن مساحة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة (حركة الفلوكسس) (*) صاغ ذلك التعبير (جورج ماكيوناس) اختراع اسم فلوكسس ، ووصفه بأنه : " انصهار ، دمج المكابح والمسامير والصناديق ، مزحة مسرحية ، العاب واستعراضات ، الأشياء المتداولة والمجموعة في بنية موحدة " ووفقا لـ (جورج ماكيوناس) إن الفلوكسس ترمي (إلى تطهير العالم من البرجوازية ، المرض ... القتلى ، الفن ، وتعزيز الفيزيانات والمد الثوري في الفن وتشجيع الفنون غير الواقعية وصمام الكوادر الثقافية والاجتماعية والسياسية للثورة في جبهة موحدة العمل) (2) .

ترجع فكرة قيام الفن بأي مادة الى فن القرن العشرين ، وبالذات فنون ما بعد الحداثة . إن من مهد لهذه الحركة

(1) عيود عطيه : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1985 ، ص 92 .
(*) حركة في الفن ، بدأت عام 1961 - 1962 وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات ، وفي اللاتينية ولغات أخرى ، تعني كلمة (Fluxus) : حرفيا تدفق ، والتغيير ، وبالمثل تتعلق كلمة تدفق تعني (حالة تغيير مستمر) او (الاندماج) يعني (تدفق السائل من هيئه) ومن فنانين هذه الحركة : جوزيف بويز (الماني 1921-1986) المسرح الألماني جورج برخت (الماني 1926 -) ، جورج كيج (امريكي 1912 - 1992) ، روبرت فيليو (فرنسي 1926 - 1987) ، هنري فلنت (امريكي 1940 -) ، كن فرديمان الهانس (1927 - 1995) ، ديك هيغز (امريكي 1938 -) ، اليسون نولز (امريكي 1933 -) ، جورج ماكيوناز (ليتواني امريكي 1931 - 1978) ، جاكسون مكلو (امريكي 1922 -) ، شارلوت مومورمان (امريكي 1940 - 1994) ، يوكو أونو (ياباني امريكي 1933 -) ، مان جاف باك (امريكي من اصل كوري 1932 -) (دانيال سبورتي (سويدي 1932 -) ، روبرت واطس (امريكي 1925 -) ، ولف فوستل (الماني 1932 -) (بنجامين فوتر (فرنسي 1935 -) ولامونت يونك (امريكي 1935 -) للمزيد ينظر في محرك البحث Google :

(Information's About Art Movements)/1999-2007 By : Jack Kozielski

(2) Information's About Art Movements , Ibid , p 1 .

_____ الفصل الثاني _____ المبحث الخامس _____ حركات فن ما بعد الحداثة _____

الفنية فعاليات كل من (ايف كلاين (*) وبيير مانزوني (**)) وكان (كلاين) قد ابتكر لونا قياسيا له وحده يدعى بـ (الازرق العالمي لكلاين) وأكد على فعالية صنع الفن لكي يبقى العمل اثر الفعالية الموضوعه فيه (1) .
لقد صنع (كلاين) أعمالا بأبعاد ثلاثة من اسفنجات مصبوغة بالأزرق وضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة وكان ما تسعى اليه ابتكارات كهذه هو الرغبة في اختيار النحات الأكثر تقليدية ، وذلك بتخيل الأشكال ثم فرضها على العالم الذي حولنا ، إحدى نتائج هذا الاهتمام كانت الإحياء الظاهر (للشيء) السريالي (2) .

إن هذه الأعمال التي استخدمت فيها تقنية الأشياء الموجودة او أمكانية إنتاج الفن بأي مادة تحدد سماتها الصدفة والإرادة اللاواعية ، وهي لا تنفي الظاهرة الجمالية في حالات كثيرة وتجسد ذلك متعززا لدى السوراليين والذين يهدفون إلى الابتعاد عن القيم الجمالية في مفهومها التقليدي لبلوغ نوع من التناسق اللاواعي والذي يسميه (بروتون) (وحدة الإيقاع) الناتجة من الصلة بين الآلية والصدفة التي طالبت بها السريالية (3) .

وهكذا نجد عمل الهام الزجاج الكبير (لمارسيل دوشامب) الذي عبر من خلاله عن موقفه إزاء العالم الرأسمالي الصناعي ورفضه واحتقاره للنظرية ورغبته للتحرر من نظام القيم السائدة (4) .

ان الفلوكسس كدادائية (دوشامب) تسعى الى التحرر من تلف أنواع الكبت الجنسي أو العقلي أو السياسي بيد انها اكثر منها عالمية وتحث على الفوضى وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون أو بين الفن والحياة ، وتعمل على فكرة العيش كشكل فني أو الفن كطريق للحياة (5) .

فقد لجأ (ايف كلاين) الى تقنية اثارته الدهشة في عام 1960 حيث قام بعرض لوحات لا تحمل سوى بصمات اجساد فتيات قد طليت بالالوان ولصقت على قطعت قماش اللوحة والتي تكون معلقة على الحائط ، ان الآثار اللونية التي تتركها الأجزاء المطلية للون هي التي تشكل وحدة البناء التشكيلي للوحة وموضوعها (6) .

واكد (كلاين) على فعالية صنع الفن لكي يبقى العمل كآثر للفعالية الموضوعية فيه ، فعاليات (كلاين) كانت تمتد الى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعاته فالمرء يستطيع حدود العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران (7) .

وكان (جاسبر جونس) قد استخدم الأشياء ذاتها كالعلم الأمريكي ، والأرقام وكذلك علب البيرة والمعلبات والحلقات الحديدية والسكين والفرشاة ، والأحرف ، والمفردات والأرقام بنسخها (Stencied) (8) على أرضية

(*) ايف كلاين 1928 Eves Klein (1962 -) ، رسام فرنسي ولد في نيس ، وأقام أول معرض عام 1956 للرسومات المنفردة بلون واحد .

(**) بيير مانزوني 1933 Manzony (1963 -) ، رسام فرنسي .

(1) ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 157 .
(2) ليفاي ، مايكل : نحت سقط المتاع ، ت : فخري خليل ، مجلة أفاق عربية ، ع 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : كانون الثاني - شباط ، 1997 ، ص 51 .

(3) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص 182 .

(4) امهز ، محمود : المصدر نفسه ، ص 173 .

(5) Jhonston , Jill : Afluxus Funeral : Art In America , oct , 1989 , p 43 .

(6) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص 232 .

(7) ريد ، هربت : المصدر السابق ، ص 157 .

(8) The Editor of Time – Life Books , Modern American Painting – Time Life book International (NEDERLWD) 1976 . P 171 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

الكنفاس ويكررها باختلاف الملونة حيث تصبح الحروف متنافرة مع الأرضية وأحيانا يتكرر الحرف الواحد بنفس المكان باختلاف اللون ويتحرى من استخدام هذه الأشياء إلى الإمكانات التعبيرية الملزمة لعالم التفاهة والابتذال (1) .

بعد الحرب العالمية الثانية أضحى الرسم هو الفن المهيمن ، كان الرسم محور التجارب الرئيسية الحاصلة ، لكن منذ أوائل السبعينيات ، وبخاصة فيما يتعلق بالفن الأمريكي والبريطاني ، حدث تحول في السياق ، فقد بدا العمل بأبعاد ثلاثة كأنه الانطلاقة الطبيعية للاتجاه الطليعي ، وهكذا نجد أن الحدود في هذا الوقت بالذات أخذت تتهاوى بين النحت والرسم ولانماص أن يبدو التأكيد قد انتقل الشيء ذي الأبعاد الثلاثة ، وهو أمر بات يتحكم في ردود الأفعال تجاه البيئة التي نتحرك داخلها (2) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن لكل مادة صورة ولكل صورة مادة مكونة منها هذه الصورة ، يقول (

أرسطو) (أن المادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل كل منهما يعتمد على الآخر فالعلاقة بينهما كالعلاقة بين الروح والجسد فلن تغدو مادة على شكل ما دون صورة ما ولن تغدو صورة ما لم يكن هناك مادة بشكل ما ، والمادة قد تكون بإشكال مختلفة فأما مادة ملموسة وأما مادة معنوية (3) .

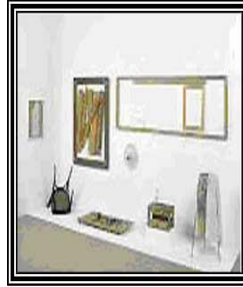
إن مبادئ العلاقة بين فكريتي الشكل والمضمون ، الشكل والوظيفة في البنية الفنية لحركة الفلوكسس ، فالفنانون الذين نشطوا في محيط الشكل (المادة) لم يدعو إلى الاشكال ذات الصلة بالتكنيك أو المنحدرة منه حسب ، بل خلقوا الأساس لتلك الطريقة المدركة الخاصة بتشكيل المحيط الشئ الجمالي للمتلقى الذي يعيش في ظل الحضارة الصناعية ، كان تطور النزعات الفنية ، متناسبا للغاية مع التحولات الحضارية العامة ، وقبل كل شيء مع التحولات بالتكنيك ذاته الذي ينمو نحو الإتقان ، وساعد تبدل حاجات الناس والمجتمعات نتيجة للتغيرات الحضارية ، وفي كل الاحوال فان تنظيمية الاشكال في فن الفلوكسس ، تمثل تحد الفن والنظريات الجمالية البحتة كما نلاحظ ذلك في شكل (166) (لجوزيف بيبز) المسمى (البيانو 1966) مغطى بشعر وجلود ، وكذلك في شكل (167) (لروبرت فيليلوو) المسمى (الطفولة استخدامات المواد الحربية 1970) تركيب من الخشب والمعدن والزجاج المكسور ، ومختلف الأشياء والأدوات والملابس ، ولا مناص أن توظيف الحرف (الكتابة) من الظواهر الفنية ذات التأثير الواضح في تصاميم فن الفلوكسس كما في الأشكال (168،169) .



الشكل (169)



الشكل (168)



الشكل (167)



الشكل (166)

(1) امهز ، محمود : المصدر نفسه ، ص 55 .

(2) ليفاي ، مايكل : مصدر سابق ، ص 55 .

(3) يوسف ، عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص 80 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

إن الجمال بالنسبة لحركة فنية كالفلوكسس — إذ تعاملت بحرية مطلقة مع الشكل ، فالأشياء لم تعد نماذج بصرية بل مستند لمعالجات فكرية ، فرويتها الجمالية إزاء الواقع لم تخضع لقاعدة ، فخيال الفنان حر في تقسيم الأشكال وترتيبها ، من دون أن يعير أهمية لمواقعها الحقيقية وفق متطلبات التركيب الكلي ، فالموضوع اخضع كليا للبناء التصويري (الشكل والمضمون) والظواهر لم تعد تختار لجمالها ، فصلاحياتها للتصوير في أن الفنان يجد فيها الفكرة المناسبة لموضوعه والشكل المناسب والمطواع لنسقه التحليلية والتركيبية المقترحة أو ما يثير في ذهنه مخططا شكليا معينا ، مما يجعل مظهر الشكل يتطور أثناء عملية التصوير .

الفن الغرافيتي (*) (Graffiti)

الفن الغرافيتي هو أصل الفنون في تاريخ البشرية ، مارسه الإنسان القديم في العصور القديمة على جدران الكهوف والمغاور ، كان الإنسان الأول يرسم ويحفر الاشكال التي يشاهدها في يومياته ويتأثر بها ، وخصوصا

الحيوانات والأشخاص الذين يعيش معهم , تطور هذا الفن وتشعب منه عدد من الفنون والعلوم , بعدما تحول الإنسان إلى رسم اللوحات الفنية وحفر التماثيل وكتابة الأبجدية , مدونات الماضي حفظتها الجدران لتخبر الناس في العصر الحديث عن العصور القديمة التي مر بها الإنسان , كان الجدار مرآة واقع الصيد بعد عودته من صيد النهار , لم يكن يعلم راسمو الغرافيتي على الجدران أن أعمالهم ستتحول إلى ثروات نفيسة تبقى عبر امتداد العصور لتسجل تاريخا كانت البشرية بحاجة للاطلاع عليه , انتقال الرسوم إلى جدران المعابد في الحضارات القديمة (الحضارة البابلية والفرعونية وحضارة المايا) ساهم في إبراز حياة هذه الشعوب القديمة ومعتقداتها , وحتى أن الكتابات القديمة استطاع الباحثون في العصر الحديث الاطلاع عليها وترجمتها بسبب من وجود فن الغرافيتي .

إن الرسم أو الكتابة أو التخريش على الحيطان أو السطوح الأخرى عرفت قديما كمدونات الماضي عاشت في بومبي وروما وكتبت دون حقوق ملكيه ولا عبثيه , وقد مارست الحضارات القديمة الغرافيتي في اليونان , أما الآن فأنها تستخدم في أكثر الأحيان بدوافع سياسية أو فنية أو غوغائية تخريبية في خربشات على الحيطان الرئيسية أو الأزقة وكثير منها يتضمن رسوم كاريكاتورية , أما في الماضي السحيق فقد استخدمه الإنسان الأول على كهف التاميرا في فرنسا (1) .

العودة الأولى في العصر الحديث للغرافيتي كانت عبر الشعارات والرسوم التي كانت تقوم بها المؤسسات التابعة للدول بعد عشرينيات القرن الماضي , ومن هذه الرسوم رسوم العمال في روسيا الشيوعية , والرسوم الكبيرة التي فرغت لها الشركات رسامين مشهورين في نيويورك وغيرها من المدن الأمريكية , كانت

(*) يعود أصل كلمة غرافيتي Graffiti الى كلمة Graffito الايطالية وقد وردت في قاموس ويبستر Webster بمعنى الخربشة أو أكتابه أو الرسم بعجله وإهمال , او نقوش ورسوم وجدت على حجارة الآثار القديمة , وجدران الأبنية أعمامه والخاصة وقطارات الانفاق , ويعرف الفن الغرافيتي بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرأ بسرعة وينتشر ويتلاشى بسرعة او انه تعبيراً لغويته يتألف من شعارات وإشارات مشخبطه وتظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة الى مجموعه كبيره من المشاهدين .
(1) توما شماني : الفن الغرافيتي , للمزيد ينظر على شبكة الانترنت p.1 (www.toam.com).

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

الرسائل مباشرة عبر هذه الرسوم , وكانت حاجة الحكومات والشركات في تلك الفترة اقناع الناس بالمشاريع التي يقومون بها (1) .

تعود نظرية استخدام الفن الغرافيتي الى الفنانين الطليعيين وتبدأ في عام 1961 في المعهد الاسكندنافي للصعلكة المقارنة حيث أنهم أرادوا أبعاد أنفسهم من عصابات صعاليك الغرافيتي لأن الفرق بين حركتي الغرافيتي مختلفة فالاتجاه الأول يتجه نحو فن غرافيتي حقيقي معبر خلاق بأسلوب عالي وبالألوان جذابة على الحيطان والبنىات وتسعى هذه الحركة إلى تطوير أساليبها دائماً لتسر عيون محبي هذا الفن لايتواءم مع اتجاهات صعاليك الحارات , أما النقاد المحللين فيرون أن بعض الغرافيتي يمثل فنا جماليا , ويرى آخرون من الباحثين ان الغرافيتي أداة فعالة ومؤثره في الأهداف الاجتماعية والسياسية , وفي عام 2002 قال (لودوفيكو مينيللي) الباحث الاجتماعي الايطالي في دراسته الموسومة بـ (من الشوارع إلى المتاحف) "أن ظاهرة الغرافيتي بدأت بعبث الأطفال وكانت موسومة بالبراءة من الذين أرادوا التأكيد على أنفسهم بطرقهم الخاصة في أحياء المدن ,

وبعد سنوات تطورت غالى ثقافة أثرت في اللغة وغدى الغرافيتي فنا واضحا المعالم بلغ من العمر 30 عام (2).
في ستينيات القرن الماضي وخلال ثورة 1968 الشبابية ظهر الغرافيتي على جدران الشوارع والجامعات في باريس للتعبير عن رأي الشبان الثائرين على النظام الاجتماعي والسياسي , أما في المدن الكبيرة مثل روما وبرلين يعتبر الغرافيتي جزء من الزينة والفنون التي تحاول البلديات إيجاد مساحة خاصة بها , فخوف البلديات من تغطية جدران المدن يعادل سرعة الشبان في اختراق الأماكن والوصول بسرعة إلى جدران يحاول أصحابها المحافظة على خلوها من الرسوم والألوان (3) .

بدأت حركة الفن الغرافيتي في الستينيات كفعالية سياسية وكانت تعتبر سهله ورخيصة في النشر زمن (الهيبيز) وكانوا يسمونهم بعصابات الغرافيتي وخاصة العصابات التي كانت تتنافس على مقاطع الطرق خاصة في أحياء (هارليم) السوداء في نيويورك , ثم أصبحت حركه اجتماعيه سياسيه وبدأت بجماعات تسمى نفسها (البحارة الرعاع) في الأزقة يوقعون بإمضاء (تاك) ويعني مجموعه من الفنانين العتاة , ولها مدلولات منها القطعة أو اللعبة أو الأسلوب الشرس أو الرقص , وبعد نيويورك امتدت الحركة إلى واشنطن وأخذ شبان المدينة كما يرون أنفسهم يوقعون بـ (تاكي 183) والرقم يشير إلى اسم شارعهم (4) .

يشكل الفن الغرافيتي (ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم وانطلقت من مدينة نيويورك عندما تنافست بعض الشباب من خلال رسم توافيعهم وكتابة أسمائهم ضمن مسابقة أجرتها صحيفة تايمز الأمريكية عام 1971 وفاز توقيع (تاكي 183) وكان الاسم الحقيقي له (ديميريوس) الذي اشتهر بكثرة الرسم على جدران انفاق القطارات مع مجموعة من الشباب الآخرين: جو برباره 61, ابييل 159, يانك 135, وايفا 62) (5).

(www.hrqs.com p.2)

(1) عمر حرقوص : أحب الحياة , للمزيد ينظر على شبكة الانترنت

(2) توما شماني : الفن الغرافيتي , مصدر سابق , ص 1 - 2

(3) عمر حرقوص : أحب الحياة , مصدر سابق , ص 2

(4) توما شماني : الفن الغرافيتي , مصدر سابق , ص 1

(5) www.speerstra.net p.1

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

أما أول امرأة مارست الشخبطة فهي (برباره 61) إذ أصبحت تدور في المحيط الأنثوي الفعال , إذ خرجت الشخبطة من المحيطات الأرضية وجاءت حركة (الخروج إلى أعلى) أي أصبحت الشخبطة فعاله في الشوارع وبهذا ازدادت كما وشكلا وتوسعت في النوعية والخلق الفني وغدت أكثر دراماتيكية , كما ازدادت مظهرا باستخدام الإصباغ ألرذاذه فبدؤا يوسعون حجوم الحروف إذ أصبحت الشخبطة تبدأ من أعلى الجدار حتى القعر دون انقطاع ولم تقف عند حدها إذ خلقت نماذجا جديدة من أساليب الرسم مع الابتكارات حتى أصبحت حركة الشخبطة في قمتها عام 1974 , بلغت أيضا أعلاها عندما حدث الركود الاقتصادي في نيويورك دون قدره على إيقافها , وفي الثمانينيات بدأ فنانون الشخبطة يوسعون أعمالهم وتبديل أشكال الشخبطة (1).

يعرف (الفنان الغرافيتي) بأنه شاب مراهق تعلم تعليما فنيا ذاتيا وينتمي على الأغلب إلى الطبقة الفقيرة في المجتمع , وتقول (ليفين 1988) انه بالرغم من تأثرهم بالتعفن المدني وتكنولوجيا الكمبيوتر والصورة المتحركة , وألعاب مدافع الليزر والاتاري ومخاوف عصر الفضاء وحكاياته الخيالية , إلا أنهم كما يبدو غير متأثرين بأي أفكار خياليه مدركه مسبقا (2) .

كاتبو الغرافيتي يستخدمون الرذاذات في رسومهم أو كتاباتهم وسمي الغرافيتي بـ (الفن الرذاذ) لأن أدواته في الرسم علبه الصبغ الرذاذ , (الفن الرذاذ وول تعبير فني لأنه أسهل استخداما من الفرشاة كما أن هذه الطريقة التي اعتمدها رسامو الغرافيتي اعتبروها فرشاة رذاذ) غدى الفن الغرافيتي جزء من (الهيب هوب) وهي رقصه ابتدعها الشباب الأفريقي الأمريكي في الثمانينيات رغم أنهم على غير اتفاق مع حركة الهيب هوب معتمدين رقصات (الراب) و (الفنك) وأصوات الشارع المستقلة من الميلوديا والإيقاع المستمر من التسجيلات السابقة وهي مزيج بتقاليد وملابس ورقصات الممزوجة بالموسيقى وكلها انفعالات مع مايجري في المجتمع , فالفن الغرافيتي فنا غير مفهوم وكان في اغلب الاحيان يعتبر موازيا لحركة رقصة (البنك) في السبعينيات المعادية للمجتمع , وهي قريبه من رقص (الروك) .

في مدينة ليدز الانكليزية اجتاحت الشخبطه المدينة فظهرت على احد الجدران شخبطه بلغ طولها 25 م وفي الثمانينيات كانت الحركة في انحدار إلى حد الموت , لكن الغرافيتي اجتذب تجار البضائع الاستهلاكية وشبكات الانترنت وظهرت دكاكين الغرافيتي فغزت أغطية الرأس و (قمصان تي) والمجلات , أما شخبطات المخربين فقد غدت عله أصابت الشوارع في اغلب أنحاء العالم وصرف الملايين لإيقاف الشخبطه دون جدوى , في منتصف الثمانينيات ظهرت حركة (الحرب على الغرافيتي) (3) .

ومن أشهر فناني الغرافيتي والذين تحولوا للعرض في المعارض والمتاحف الرسمية , الفنان (كيت هارنيج) , حيث انه الذي تحول عام 1984 من الأبيض والأسود إلى الثراء اللوني , وأصبح ذا شهرة دولية ونشر رموزه على أشياء كثيرة في الحياة اليومية , ومثل الفنان (جين مايكل ياكوي) الذي قدم معرضه الشخصي عام 1981

-
- (1) توما شماني : الفن الغرافيتي , مصدر سابق , ص 1
(2) المشهداني , ثامر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية التربية الفنية , 2003 , ص 188
(3) توما شماني : الفن الغرافيتي , المصدر نفسه , ص 2-3 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

في الموجه الجديدة , لقد احتوت أعماله على كلمات بأشكال رهيبة وهي جماجم وشخوص أليين وشبكات وأسهم وناطحات سحاب وأخيرا تنويعات على خياليات مدرسة نيويورك من الصورة الكبيرة ومنهم أيضا (كيني شارف و رودني الان كرينبلات) هؤلاء الغرافيتيون الذين أطلق عليهم (المؤسسة الفنية ما بعد الغرافيتيين) وقد دلت هذه التسمية على اعتراف المؤسسة بالفنان الغرافيتي وفنه وعلى قدرة الفنان على دخول المؤسسة بجداره وكفاءه لا تقل عن مثيلتها لدى الفنانين الرسميين والمؤسسين (1) .

لم ينشأ الفن الغرافيتي اعتباطا أو مصادفة إذ انه له جذورا شكلية تتضمن عناصر وتقنيات ومعالجات وجذورا ضمنيه تحمل مواقف وغايات وطموحات كبيره , وكغيره من الحركات الفنية أيضا فإنه له علاقات يمكن الكشف عن ارتباطاتها بالسلوك الإنساني من جهة وبتاريخه الفني من جهة أخرى فقد تلتقي جذور هذا الفن في :
أولا : الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران ابتداء من طريق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف والمعابد ترسم عاداتهم وتقاليدهم وصور أمواتهم , تسجل حياة عمرها آلاف السنين , كذلك الأمر تخطيطات الأطفال ورسوم الشبان التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهربائية والحمامات (المرافق الصحية) وأرصعة

الشوارع وجدران الأبنية فلكل زمان طرق تعبير جديدة وحب جديد للحياة تعبر غالبا عن روح الفكاهة والسخرية , يحتاج إلى أماكن وأدوات تختلف عن الزمن السابق , وكما فعل احدهم حين كتب على جدران بومباي عام 1979 " كل الناس يكتبون على الحيطان إلا إنا " (2) .

ثانيا : اكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتعارف والتفاهم بين الشعوب , وهكذا نجد أن الكتابة على الجدران غريزة عند كثير من المتعلمين على الكتابة .

ثالثا : التباين في التعامل مع المادة يفسره تباين في تقييم العمل الفني نفسه , حيث لم تكن الحرفة مادة تقييم أساسية , كان ينظر للفنان من زاوية مثاليه , تضع الفن موضع الدين , كما اعتبر الفنان نبيا أو نصف اله , وحده يملك أماكنه الخلق وتصور الرؤى الكبرى وتجسيدها , هذه النظرة تبدلت كليا بعد ظهور الفنون اللاموضوعية والفنون المفاهيمية وخاصة الفنون التي تغيب عنها المهارة الحرفية للفنان , وبعد ظهور فلسفات (النص المفتوح (*)) وإنكاره للحد والحدود , مما يجعله قابلا للتأويل المستمر والتنظير المتحول أبدا وينجم عن هذه النصوصية لانهائية النص ولامحدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوامل بتعدد القراءات (3) .

وهي مفاهيم فتحت المجال أمام أي شخص أن يكون فنانا أو أي عمل أن يكون فنا , حيث أن أعمال الفنانين (بولوك وجون فوترية وبارنيت نيومان) وغيرها قد عملت على التخلي عن التصاميم والدراسات الأولية المعدة سلفا , لا يتهم سوى بما يولد أثناء العمل , استنادا للمادة وطريقة استخدامه أو اختياره .

(1) المشهداني ، ثامر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ص 194 .

(2) www.Graffiti.com

(*) النص المفتوح : وهو النص الذي سعى مؤلفه الى تمثيل دور القارئ أثناء بناء عملية النص , وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصيه معينه ومفروضه , للمزيد ينظر (الرويان , ميجان , وآخر : دليل الناقد الادبي , مصدر سابق , ص 181 .

(3) الرويان , ميجان , وآخر : مصدر سابق ص 143

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

وبهذا الصدد يقول الفنان (بولوك) " عندما أكون منهمكا في عملي التصويري لا أعني ما افعله : لكن بعد فترة من (الاطلاع) أرى ما صرت إليه ... وأني لا افشل إلا عندما افقد صلتي باللوحة , وألا فالتناسق مكتمل , التبدلات مريحة , اللوحة تأتي جديدة " (1) .

هذا ومن المؤكد القول أن الفن الغرافيتي ظاهرة حضارية فريدة من نوعها وجذابة في تميزها الاجتماعي وأهميتها الفنية لأن هذا الفن استطاع الخروج من الأنفاق والدخول إلى المعارض والمتاحف الرئيسية في العالم (2) .

وهكذا يجد الباحث أن أعمال الفنان الغرافيتي تحاكي الحياة التي ينتسب إليها , أو كوسيلة للتعبير عن أفكاره المختلفة , لتسجل مطالب الشبان عبر جدران البيوت والبنائات , الوسيلة التي تأتي من فراغ ولم تكن عملا خارج المألوف , مواقف سياسية , ورسوم حب ورسائل عشق , تغيرت مفاهيمه وأزداد تنوع استهدافات وكمية الأفكار للقائمين بأعمال هذا الفن , هو فن الطبقات الوسطى , ومتنفس شبان الطبقات الفقيرة , يعبرون فيه عن آرائهم واختلافاتهم مع الآخرين , مع رسومهم يضيع الانتماء أحيانا ويصبح المشترك والعالمي ظاهر أكثر من الخاص .

فالفن الغرافيتي وسيله لإعلان الموقف , مشروعه في أماكن كثيرة , ممنوعة ومحرمه في أماكن أخرى , مسموح لأفكار في أماكن تمنع فيها الأفكار الأخرى , فالفن الغرافيتي هو مثل الكتب يمنع ويسمح حسب القائمين على أمر الحياة , البعض يراه فنا وآخرون يرون فيه دوافع سياسية وفنية وغيرهم يعتبره عملا غوغائيا يحاسب



عليه الرسام . أن الأسلوب الذي يستخدمه الفنان الغرافيتي الذي يشمل الصورة والنص الكتابي (الحرف) وكذلك الاستعارة هو المتبع لدى فناني الغرافيتي أسلوبا وإبداعا ومنهج حياة , أو كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة نحوه الواقعية الموضوعية , الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها كمحاولة لتصوير

المأساة التي أوجدتها الحرب العالمية الثانية كما في الشكل (170) . الشكل (170)

فـ (الحرف) واحد من المجالات التي تخدم الرسالة الاتصالية للفن الغرافيتي من خلال انه يتعامل معه ضمن الفضاء التصميمي كوحدة من الوحدات الداخلة في تشكيل العمل الفني من قبيل الصور أو الرسوم والالوان والعلامات والشعارات والأرقام " يعد الحرف في هذه أحواله مجسدا للمادة المكتوب وهو العنوان الرئيسي فضلا عن العناوين الفرعية أو العبارات المساعدة والنصوص أو الكتابات المكملة ويخضع الأداء الوظيفي للحرف المعتمد



الشكل (171)

في الفضاء التصميمي إلى المتلقي بشكل مباشر " (3) كما في الشكل (171) .

(1) أمهز , محمود : مصدر سابق , ص204 .

(2) Short History of Graffiti – writing , (www.speerstra.net)

(3) بهيه , عبد الرضا : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوين الخطي , مصدر سابق , ص5 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

وهكذا نجد أن الإعلان مع الفن الغرافيتي يتضمن عناصر متعددة (صور , كتابة , خلفية) وكل لها فعلها



الشكل (172)

الحاضر في الإيصال " تتطلب القراءة أن نبدأ بالكتابة ثم الصورة , في هذه الحالة فإن المفروض أن تكن الكتابة بنظام يفرض علينا المركزية (المركز البصري أو إلى الأعلى قليلا) فضلا عن الوضوح في القياس واللون , وبما أن الصورة تتبع الكلام بمعنى أنها المعنية بمضمون الكتابة فإن الانتقال سوف يكون إلى الأسفل , ولأن الصور يجب أن تأخذ ما يكفيها من خير لغرض الوضوح في التفاصيل والمضمون " (1) لتعطي دلالة تعريفية بما سيؤول إليه المضمون لاحقا, كما في الشكل (172) .

كما تم إدخال عناصر الظلال والحروف المتداخلة والتأثيرات ثلاثية الأبعاد (البعد الوهمي) والنجوم والإعلانات ولوحاتها وورق العملات مثل ورقة الدولار , إضافة إلى عناصر الغيوم والفقااعات والأسهم حول التوقيعات والأسماء , ولذلك أصبحت التكوينات أكثر تعقيدا بفعل تأثير العناصر الكثيرة التي مزجت الاسم بشخصيات كارتونية ومناظر أخرى (2) كما في الشكل (173) .



الشكل (174)



الشكل (173)

يلاحظ أن الأعمال الغرافيتية ذات الدلالات السيميائية والرمزية , توظف العلامة (الحرف) , كخطاب سيميائي معن , يتوافق مع استحداث تناصات سابقة ولاحقه , كما في الشكل (174) , إذ تبني هذا الشكل وفق انفتاح العلامة كأيقونة معرفيه ودلالية , على ثيمة النص المنفذ على الجدار , فنجد أن بنية العلامة المنفذة هي إعلان يفضي إلى أنموذج كتابي يخضع لمتغيرات شكلية ضمن خطاب رمزي يسترجع من خلال بنية التناص , أثرا جماليا يبتدى كفعل تصاريحي , للإفصاح عن تماهي النص الغرافيتي مع السمات العلامية للصورة الرمزية . وقد تمثل تطور الأسلوب الغرافيتي ككل , الذي يبدأ بما يعرف (الأسلوب السريع Throw ups) وانتقل إلى أسلوب (الحرف المباشر Letter Strait) ومن ثم جاء الأسلوب (Wild style semi) وأخيرا الأسلوب المعروف (Styles Mocho Style, Wild) وقد يلجأ الفنان الى أسلوب واحد من هذه الأساليب أو عدد منها أو كلها تبعا لطبيعة المشكلة التي يعالجها وطبيعة الرسالة التي ينوي توصيلها (3) .

(1) الكبيسي , إبراهيم حمدان : بناية الفكرة التصميمية للمنجز أطياعي أطروحة دكتوراه , أكاديمية الفنون الجميلة , جامعة بغداد : 2001 , ص 105 .

(2) المشهداني , ثائر سامي هاشم : مصدر سابق ص 193 .

(1) المشهداني , ثائر سامي هاشم : المصدر نفسه , ص 194 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة



لقد تأثر الفن الغرافيتي بفن الإعلانات المطبوعة والمعلقة في المحلات فضلا عن الإعلانات التلفزيونية والرسوم المتحركة ورسوم الكمبيوتر ولذلك فهو نتاج أو رؤية شعبية وفطرية لهذه الفنون (1) كما في الشكل (175) .

إلا أن حركية النصوص في الفن الغرافيتي تأخذ طابعا سرديا , يستمد دلالاته من قصص وروايات يتحول فيها الشكل المهيمن إلى رمز يشغل مساحة الجدار وفق تشظي فضاء العمل إلى مستويات متداخلة , تتجلى فيها

كثافة الشكل (175)

الفرضيات التي تؤكد الانتقال الصوري والشكلي للأنموذج المصمم , من الواقع إلى الأسطوري تارة , وبالعكس تارة أخرى (2) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن الفن الغرافيتي هو خلق فني , تمثيل صوري للتقليد أو المحاكاة , وأن أشكاله الصورية استمدت من الحياة الأكثر شعبيه في الأحياء المهملة والمهمشة لتشكل أغراض ضد السياسة أو

نظام سياسي معين وتعبير عن فراغ أو الملل وعدم الراحة , أدى طبيعي وفعلي للملكية الفردية أو العامة , وأثارت الفوضى والعنف وتشجيع الجريمة فتؤشر أعمالهم حالة الاعتراض والعبث والعدمية في رفضهم كافة الأنظمة والقواعد والتقاليد والأعراف الاجتماعية الفنية .

وهكذا نجد أساليب الفن الغرافيتي تنوعت وأخذت نتاجاته أشكالاً حيوانية , أعمال تنفذ بأسلوب تجريدي , وأخرى ذات دلالات سيميائية ورمزية , وأعمالاً منفذة على وسائل النقل كنص جمالي قائم بذاته, وتتجزأ وتتراكم البنى التصويرية للتكوينات الشكلية وفقاً لتناقضات التنظيم أو التنفيذ أو التعبير المتعددة .

وان الفنان الغرافيتي يوظف (الحرف) لينشئ أثراً ذهنياً يتكيف مع النص من خلال بناء صورة اختزالية , تتمظهر فيها بنية محرّكة للأشكال , والتي تمنح النص الحروفي خصوصية جمالية تقربه من تداخل السطح / الجدار كحامل لمستوى التفسير الدلالي للشكل مع صورة اللامرئي كبنية محمولة في العمل ضمن مديات الإخراج والتنفيذ التقني لتلك الأشكال وطبيعة إنتاجها , التي تأخذ مساحات لونية تارة وأشكالاً تجريدية مع كتابات تارة أخرى كما في الأشكال (176, 177, 178) .



الشكل (178)



الشكل (177)



الشكل (176)

(1) حداد , زياد , وآخر : الفن الغرافيتي , مجلة أبحاث اليرموك , العدد 14 , المؤسسة الفنية , الأردن : ص 9 – 35

(2) القره غولي , محمد علي علوان عباس : مصدر سابق , ص 174

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

الفن الذهني (المفاهيمي Conceptual)

الفن التشكيلي وهو احد الروافد الثقافية الهامة شهد تحولات كبيرة من خلال النص والشكل والمضمون مما نتج عنه نوع من الفنون الحديثة التي أطلق عليها (الفن المفاهيمي) هذا الفن الذي غزا العالم وفرض هيمنته من خلال أعمال وطروحات جديدة تغيب الأصالة والجذور ويعتمد في طرحها على عوامل مساعدة يكون للآلة والتقنية الحديثة والإضاءة عامل مهم في إيصال الفكرة للمتلقي العادي (1) .

ويعد الفن المفاهيمي حالة تحويل فكرة وجعلها ملموسة , وفيه يتم التأكيد على الذهنية الخالصة , أي أن الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية , وقد ظهر هذا الأسلوب في أمريكا وأوروبا في نهاية الخمسينيات وبعدها انتشر في العديد من عواصم العالم , كما أطلق اسم (مفهوم) على المعرض الذي أقيم في متحف (كوس) في ألمانيا عام 1969 , وقد تبعه معرض (كولونيا) في عام 1974 ثم (جانت) في بلجيكا عام 1980 , من هنا كان التخلي عن المفاهيم التقليدية " وتخطي الفن من أجل رؤية جديدة للواقع واختصار المسافة بين الفن والحياة ... التوجه نحو العمل لمادة العالم بشكل مباشر " وليس له هدف

ويتحرر من المهام الحرفية للفنان " حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من الأثر الفني " فالواقع هو المجال الأساسي للإدراك الجمالي إدراكا فنيا جديدا ، ومدلول الفن المفاهيمي هو التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير (2) .

عام 1969 أعلن (جوزيف كوزوت) (*) " جميع الأعمال الفنية بعد (مارسيل دوشامب) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لان الفن خلق مفاهيميا " (3) .

فقد حمل (ألان كايرو) اقتراحات جمالية أخرجت الفن من سياق أنواعه التقليدية (الفن والنحت) وجعلته نوعا من النشاط الإنساني ، الذي يكون الجسد البشري هو مادته الأساس ، سمي بـ (فن الحدث) كان عبارة عن فعالية يؤديها الفنان أو سواه بإشرافه أمام الجمهور مباشرة ، لتعلق مفاجئاتها الاستعراضية في ذهن المتلقي ، ولتتحول فيما بعد إلى أفكار (الفكرة هي الماكنة التي تنتج الفن) (4) كان هذا الاقتراح هو أساس الفن المفاهيمي الذي انطلق علنا منتصف الستينيات .

عام 1979 قدم (جوزيف كوزوت) عملا بعنوان " غرفة المعلومات " وهي عبارة عن اثنتين من الطاولات الكبيرة ، موضوع عليها مجموعة كبيرة من الكتب، أغلبها بحوث في العلم واللغة والفلسفة ومن بينها بحوث ودراسات نقدية وفلسفية (لجوزيف كوزوت) نفسه وهناك عدد من الكراسي تدع المشاهد للجلوس والقراءة

(1) www.al_jazieah.com.sa.p1

(2) www.Artlex.com

(*) كوزوت Joseph kosuth - 1945 : فنان مفاهيمي وفكري ولد في توليدو أوهايو ، انضم إلى الفلسفة التحليلية والجمالية واللغوية ، لقد تفحص كوزوت الطبيعة الخاصة بالهدف الفني وعلاقتها بمضمونها ومن خلال دراسته بمدرسة الفنون المرئية في نيويورك 1965 - 1967 وكعضو مميز عام 1968 ، عمل ضمن التوسع الفوتوغرافي الصوري للتعريف القاموسية .

(3) www.Artlex.com

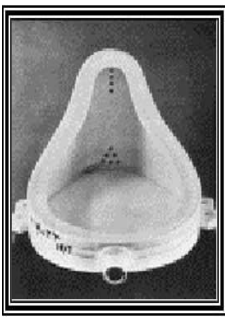
(4) يوسف ، فاروق : الان كايرو الذي جعل من جسده مادة لتحول جمالي ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 10298 ، الأربعاء 19 محرم 2007 ، ص 9 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

العمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع أو ترتيب الكتب والطاولات والكراسي ، أي خارجة عن التناسق (المورفولوجي) (*) أو الشكلي سواء الارتجالي أو المنظم للأشياء ... ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل التي هي (القراءة) ووضع هذه الفكرة ، أي عملية القراءة في سياق الفن البصري ، أي تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي ، وهذه الطبيعة أي الطبيعة المفاهيمية لهذا النوع من الفن أكثر إنسانية ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية لأنها تعطي المشاهد المعلومات وتختلف عن طبيعة الفن البصري المورفولوجي الذي يقدم شيئا جميلا أو قبيحا بصريا (1) .

لقد حاول (كوزوت) إقناع المتلقي بأن الفن لغة وان الأعمال الفنية كانت فرضيات مقدمة ضمن مفهوم الفن كتعليق على الفن لذا كل عمل فني جديد يحدد المفهوم الموجود للفن ، عبارة (الفن) هي تعريف الفن ، واعتقد (كوزوت) بان الفن يمكن أن يكون نظام تكرار المعنى (2) .

يقول (الان كايرو) " كل الزوار يصبحون جزء من ذلك المحيط " محيط العمل الفني ، ذلك لأنه صار يؤلف أعماله من مزيج من الأصوات المختلفة والدمى والنواقيس ،



عناوين الأحداث التي صنعها (كابرو) تدل على ما انطوت عليه من توتر وانفعال آنيين " اترك أثرك في العالم " " قطط مستنسخة " و " غير ملابسك " و " ادفع واسحب " و " ضياع القبلات " ، كان (كابرو) في كل استعراضاته الجسدية إنما يستعيد روح الاتجاه الدادائي في الفن التي أحيها (بولوك) في الفن الأمريكي ، تلك الروح التي عبرت عن تشوشها بمفهوم " ضد الفن " في حانة (فولتير) بزيوريخ عام 1916 وكان الدادائيون يومها قد قدموا نوعا من استعراض الجسدي الذي يعلن من شأن السلوك الآني بكل ما تنفتح عليه تلقائية ذلك السلوك من مفاجآت (3) .

إن الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، كانت إحياء لأفكار قديمة (حداثية) أعلنها (دوشامب) عام 1917 ففي تلك السنة اخذ (دوشامب) الذي أعلن انه يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، اخذ مرحاضا ومهره بتوقيع (د.موت) وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة الي معرض كان يشترك هو في تنظيمه (4) كما في الشكل (179) . الشكل (179) لقد لعب (الان كابرو) دورا رائدا في التقريب ما بين الفن الطليعي والثقافة الشعبية إنما كان يبحث عن تجليات الـ (لافن) في الحياة العادية وهو المفهوم الذي عبر عنه " الفن الذي لا يستطيع أن يكون فنا " وبهذا يلعب الفنان دور المستكشف الذي يستخرج الجمال من مادة لم تكن أصلا موجودة لهذا الغرض ، فصار الفن

(1) يوسف ، فاروق : الان كابرو ، مصدر سابق ، ص 9 .
(*) المورفولوجيا ، Morphology : تعني دراسة في بنية الشكل ، ادخل الفنانون والباحثون في أمور الفن البصري هذه العبارة في سياق الفن للتأكيد على ما قامت به الانطباعية منذ عام 1890 هو دراسة في بنية الشكل . للمزيد ينظر (www. قاموس الفن التشكيلي) .

(2) www. ibid . قاموس الفن التشكيلي

(3) Wheeler , D : Art since mad Century 1945 , to the Present the Van dawn Press New York , 1991 . p 55 .

(4) يوسف ، فاروق : الان كابرو ، مصدر سابق ، ص 9 .

(5) المشهداني ، ثامر سامي هاشم رشيد ، مصدر سابق ، ص 182 – 183 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

الفضاء ساخنا الأفكار ، الارتجال الذي عبر عنه (كابرو) في عروضه صارت مفرداته عناوين لتحولات فنية كبيرة صنعت جوهرها بديلا لمفهوم الفن (1) وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي أو الفكري مجموعه من الاتجاهات ذات العلاقة التي تعرف بـ (فن الجسد) و (فن الأرض) و (الفن – اللغة) والتي استهدفت جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن العمل التقليدي ، استعاض الفنان اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن كما اهتم الفنان المفاهيمي بمجال واسع من المعلومات والموضوعات والاهتمامات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والخرائط والرسوم البيانية والفلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخدم اللغة نفسها (2) كما في الأشكال (180،181،182) .



الشكل (182)



الشكل (181)



الشكل (180)

فن الجسد (*) Body Art

في القرن العشرين كان موضوع الجسد احد ابرز مراكز الاهتمام في هذا القرن إذا لم يكن أبرزها على الإطلاق ، ويدل عليه سيل النظريات الجديدة حول وظيفة الجسد واليات عمله ومكانته والخطاب حوله في شتى الميادين ، ومنها على سبيل الذكر لا الحصر (النظرية التربوية لبياجييه ، نظرية وعي الإنسان لخالون ، وتقنية الجسد لمور ، وميتنوفيلوجيا الاحساس لميرلو يونتي) ، فضلا عن مجموعات النظريات الفرودية الماركسية خاصة حول العلاقة بين ما هو عضوي وما هو نفسي (3) .

شعر الفنانون المفاهيميون بضرورة الدمج الكلي بين الفن والحياة وتوصلوا باستبعادهم جميع وسائط الاتصال إلى ما عرف باسم (فن الجسد Body Art) وباعتماده الجسد كمادة أساسية للعمل الفني يقترب الفنان المفاهيمي هنا من الحدوثية ، ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية ويتخطيه كل المقاييس والمفاهيم الفنية ، يقوم فن الجسد بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف وهو كما يشير احد ابرز المدافعين عن هذا الفن ، ((ليس وصفة فنية جديدة مهيأة لان تسجل في تاريخ فن كان قد أفل .. فهو يرفض وينفي كل القيم القديمة الجمالية

(1) يوسف ، فاروق ، الان كابروا ، مصدر سابق، ص 9 .

(2) مرسي ، احمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة أفاق عربية ، م 10 ، السنة العاشرة ، 1985 ، ص 117 .

(*) احد فروع الفن المفاهيمي ، يهتم بممارسة فن التجميل والتزيين على الجسد الانساني من خلال تلوينه والرسم عليه بأشكال وصور وافكار شتى ، وبأسلوب فيزيائي ، مادي ، من قبل بعض المؤسسات والفنانين المستخدمين لهذا الفن ، للمزيد ينظر :

Developing Body Art , (www.bodyart.com)

(3) مخلوف ، محمد : الجسد والحضارة الغربية المعاصرة ، مجلة المنار ، ع32 ، السنة الرابعة ، 1987 ، ص 102 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

الأخلاقية المتلازمة المتضمنة في الممارسة الفنية أو يفترض أنها تنسب اليه ((⁽¹⁾ هذه العدمية المتأثرة بأفكار (نيتشه) هي محاولة لتقويض وتفكيك القيم القديمة وخلق تجربة جديدة مغايرة وغير مألوفة وقد تقترب ببعض الممارسات العنثية والفوضوية المدججة ضمن أفق النظام الرأسمالي من محاربة أي ميول جذرية للتغير .

وإذا كان الجسد حسب عبارة (ميرلو يونتي) " المنظومة الرمزية العامة للعالم " فالمجتمع هو الذي ينحت رموزه فيه عن طريق المؤسسات التربوية التي تجعل من أجساد الأفراد أجسادا خاصة ، وان كل مجتمع يطبع قوانينه في جسد المواطنين والذي يتم بطرق مختلفة باختلاف المجتمعات وباختلاف الأزمنة (2) .

ومن هنا يرى الفنان (جوزيف كوزت) (*) (أن الفن لغة وان الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة ، إذ قدمت ضمن صياغ الفن كتعليق على الفن) (3) .

ويقول الناقد الفني (رايتز) فنانون الجسد اخضعوا أجسادهم إلى نوع من الالهانة ، وعلى سبيل المثال ولتوضيح العبارة (فن اليد الى اليد) كما في الشكل قام الفنان (بروس نومان) (**) صب أجزاء من الجسد ، علامة ونقشات عملت على الجلد ، احتراق الجسد من حرارة الشمس (اوينيهام) فأصبح الجسد الإنساني مساويا للمادة في وجودها وإدراكها البصري ، وبهذا الصدد يقول (بودريارد) بأن الجسد تتحمل كراسمال ، وتمثل كتعويذة أو سلعة استهلاكية ، وفي الحالتين من المفيد بعيدا عن إنكاره أو إهماله أن يجري تثميره بالمعنى الاقتصادي للكلمة (4) .

أما الجنسية لم تهمل من قبل الفنانين (بذور الفراش عام 1972) المنفذ من قبل الفنان (فينواكوتس) في قاعة عرض نيويورك ، تكون من الفنان يقوم بالاستمناء تحت مكان منحدر ، يلاحظ الناقد الأمريكي (سندي تيمر) هناك توتر في عرض الماشوستية السادية في معظم فن الجسد (5) .

ولذلك فأن فن الجسد (بتخطيه جميع المقاييس والمفاهيم يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف ، وهو كما يشير (بلوشار) ابرز المدافعين عنه : ليس وصفة فنية جديدة مهيأة لان تسجل في تاريخ فن فهو يرفض وينفي كليا ، القيم القديم الجمالية والأخلاقية الملازمة في الممارسة الفنية او يفترض انها تنتسب اليه) (6) . ومهد لفن الجسد بصوره الحالية (حركات الجسد) أو ما يطلق عليه (النحت الحي) الذي ابتدأته مجموعة من

(1) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير ، مصدر سابق ، ص 306 .

(2) سعيد ، جلال الدين : فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر ، ط1 ، دمشق : 1992 ، ص 89 .

(*) فنان أمريكي مفاهيمي ، ولد عام 1945 ، ويعد من ابرز أعضاء تيار الفن لغة الذي يعتبر احد فروع الفن إضافة إلى فن الأرض والجسد وتعتبر جماعة (الانجلو - الأمريكية) للفن المفاهيمي ، الممثل لهذا التيار الذي يضم (تيري اتكنس وايبان بيرن وجارلس هاريسون وديفيد ريشتون) واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الأكثر ملائمة للبحث في طبيعة الفن وأنشطته ، من خلال تسجيل ذلك على أشرطة وأفلام مايكرو وبوسترات ، ويعتبر الناقد والفنان الانكليزي (جون ستبكر) من ابرز المنتجين لمقالات تحليلية مفاهيمية وان فنه يبحث في التركيب النظري والتطبيقي لماهية الفن ، للمزيد حول تيار (الفن لغة) ينظر :

Art Since Pop , Ibid , P 55 – 57

(3) Walkar , John : Art Since Pop Ibid , 55 .

(**) بروس نومان B . Noman - 1941) فنان جسد امريكي

(4) بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، تعريب ، خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، بيروت : 1995 ، ص 169 .

(5) Walkar , John : Art Since Pop Ibid , 54 .

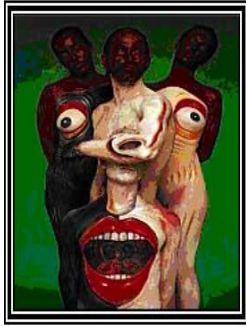
(6) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 306 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

الفنانين (*) في منتصف الستينيات من القرن العشرين ، ومنهم (جوزيف بيوز) الذي قدم (حركات مطولة وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم تلك الممارسات تتحدث عن طقوس ، وتتضمن وضع لطخات من الدم والأحشاء الحيوانية المحنطة عن الأجساد المشاركة ، رغم الاهتمام بتلك المشاهد المرعبة التي تسلط الضوء على عنف الإنسان ، إلا أنها وحسب رأيهم نوع من العلاج في تجسيد الفكرة وحركة المادة) (1) .

واعتبرت الحركات الأدائية محطة لعرض وجهات نظر الفنانين والممثلين من خلال سلسلة من الحركات المتعاكسة والمضطربة والعشوائية للجسد التي ترافق قطعا موسيقية ومن هنا فقد شكل الجسد لغة للتعبير عن المفهوم الجديد لفن الجسد (الذي تزامن مع الاهتمام الثقافي واسع الانتشار في التعابير الخاصة بالوجه

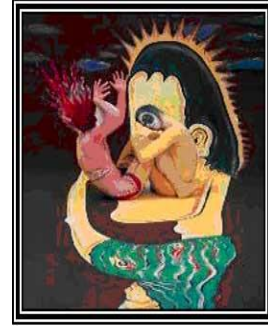
والإيماءات الجسدية والمواقف الفكرية لتحليلات علماء النفس حول هذا الموضوع (2) كما في الأشكال (183،184،185).



الشكل (185)



الشكل (184)



الشكل (183)

فالجسد الأنثوي بالعمل الفني ، حسب (يانيك ريش Yannick Resch) (يتموضع عبر وضعات خاصة يحدده البناء العلائقي المرسوم عبر معجم يحتوي على التعامل بالألوان والروائح ، وهذه العلاقات تضع الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء ، مواجهة العالم ، ومواجهة شريكها الرجل في علاقة حميمية تلخص رغباتها في الحياة ، وقد تمزج روحها بجسدها حتى الاندغام لتكون شيئاً مرغوباً من طرف الرجل) (3) .

إن الكتابة بالجسد يكسب الذات النسوية هويتها ، تلك الهوية التي تنقاد مرغمة للساند الاجتماعي والأعراف المجتمعية " هكذا تتأرجح الذات بين الإحساس المؤلم بتبعيتها بما هو سائد والاعتراف به كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة " (4) .

فالمرأة تكتب بجسدها وتضعه نصاً لكتابات بالوشم والرقص ، فهي " تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل ، سواء أعلق بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها " (5) .

(*) فيتواكنوسي ، كريس بودرين ، تيري فوكس ، بروس نومان ، دينيس اوبنهايم ، ووليام ويجهام .

(1) Walkar , John : Art Since Pop , Ibid , 49 .

(2) Walkar , John : Art Since Pop , Ibid , 53 .

(3) العثمان ، ليلي : الحب له صور ، مجموعة قصصية ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا : 1995 ، ص 158 .

(4) افاية ، محمد نور الدين : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : 1998 ، ص 19 .

(5) افاية ، محمد نور الدين : مصدر سابق ، ص 41 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

فالمرأة الكاتبة تكتب بالجسد وتحوله إلى أيقونة ، صورة ذهنية لا تكتمل إلا بتمثيلها لدى الرجل الذي يمتلك مرجعية هذه الصورة عبر تصورات راجعة إلى التأسيس الميثولوجي لظاهرة الفحولة وبذلك لا يتحقق للجسد الأنثوي كينونته إلا إذا كانت نظرة الرجل إليه تؤسس المعرفة بحدود انفلاته البلاغي (1) .



فجمال المرأة بشكل عام وبما هو المشروع المكتسبة بتأسيس هوية الأنثى يجد شكله النهائي في الأغراء فالمرأة التي لا تستطيع أن تغري تعيش وجودها خارج ذاتها وبشكل عديم ، فهي " بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها ، عينها وفمها إنها ترسم ورسمها

تكثيف لرغبتها والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز " (2) كما في الشكل (186) .

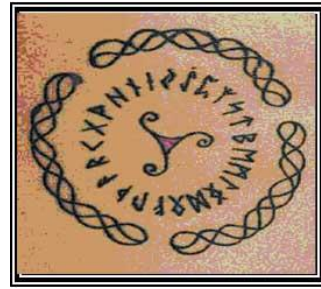
قد تكتب المرأة عن طريق الوشم لتجعل جسدها ممتلئاً بالرموز ، وقد أصبح الوشم **الشكل (186)**

اختصار لفعل وجودي قابل للفناء فالكثابة على الجسد الأنثوي كثابة مزدوجة تخترق الصمت الذي يعلن عن موت الجسد في الجسم الموشوم (3) .

ومادامت الكثابة حسب (فيفري) تبدأ فعلاً مع الدليل المادي ، وريث الرمز فالوشم يخلخل الأنظمة الدلالية يجعل للرموز المرسومة على الجسد دلالتين : دلالة جمالية ودلالة سحرية وهذه القيمة السحرية تستغلها الكلمات الموشومة على الجسد وهي بذلك تنفلت من المنطق السياقي إلى خلق هندسة لأشكالها وأسمائها إذ أن (اقتصاد السياق بين الوشم وتاريخه بسبب افتقار الموضوع الذي اعتبر صلباً ، لان تخطيط الوشم الهندسي يعمل هو الآخر على تشويه الذات ، ما دامت تتبعثر في هندسة لا يعرف اصهلاً في اغلب الأحيان) (4) كما في الشكل (187،188) .



الشكل (188)



الشكل (187)

وتدور رسوم الجسد وفق أساليب عدة للتعبير الفني يمكن تقسيمها إلى :

أ- الرسم بأسلوب الكثابة على الجسد الملون :

يضع (سعيد بنكراد) الجسد بين الحجم الثقافي والمعطى الوظيفي ، فالجسد عنده كلاً وأجزاء في الوقت نفسه

(1) إدريس ، عيد النور : الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة ، الأنوثة ، الجسد ، الهوية ، القاهرة ، ص 74 .

(2) افاية ، محمد نور الدين : مصدر سابق ، ص 41- 42 .

(3) الخطيبي ، عبد الكبير : الاسم العربي الجريح ، دار العودة ، ط1 ، بيروت : 1980 ، ص 57 .

(4) الخطيبي ، عبد الكبير : مصدر سابق ، ص 58 .

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

وهو باعتباره كذلك " يولد معطى انفعالياً وغريزياً وثقافياً عاماً ، ولكن هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال

الأجزاء ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكل الذي هو الجسد " (1) .

إن طبيعة توظيف (الحرف) الكثابة على بنية الجسد ، تثير الجسد مثلما تنشط من فاعلية الحدث ، كسياق

معرفي لطبيعة فهم الفن وإعادة قراءته وفق طروحات الفن المفاهيمي ، فتغدو الفكرة / الحدث أثراً ناشطاً في

ترتيب وتنظيم العلاقات التنظيمية (الحرف ، اللون ، الخ) في العمل من خلال الإفصاح عن قيمة التعبير

المتشكل نتيجة فاعلية الخطاب المفاهيمي للفن وبالذات ما يتعلق برسوم الجسد الإنساني ، ونتيجة لذلك فإن

(التعبير بأسلوب الكثابة على الجسد له دلالات جمالية ونظرية تطبيقية تحكم السياق المفاهيمي للجسد ، يجعله

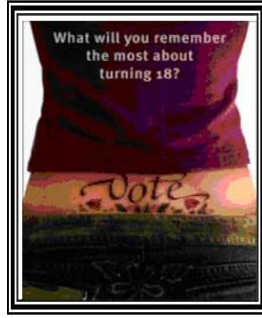
فكرة تتغير نوعياً حسب الوعي المتشكل جراء تبادل الأثر بين المرسل – الرسالة – المرسل إليه) (2) .

ومما تقدم يرى الباحث أن الفنان يستطيع استخدام هذه المعالجات لإعطاء التشكيل الحروفي قيمة تعبيرية

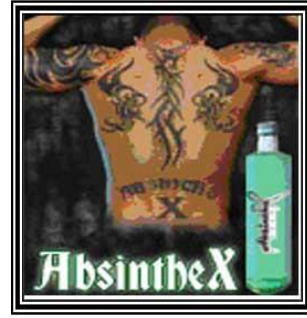
سائدة للجسد و (الحروف) الكتابة تساعد على إيصال الفكرة للمتلقي ، في هذا النوع من الرسوم تمتزج اللغة كفكرة جوهرية على الجسد لتستقي وظيفتها من خلال حاور عدة منها تكون دعائية وسياسية واجتماعية وغيرها كما في الأشكال (189،190،191) .



الشكل (191)



الشكل (190)



الشكل (189)

ب – الرسم بأسلوب الملصق :

هناك معالجات فيما يتعلق باستخدام الجسد كملصق وفق مضامين متعددة ، تنفذ رسوم هذا النوع متلازمة مع توظيف الحرف (الكتابة) يؤثر مباشرة على هيئة التصميم (الجسد) ويحقق استجابة عالية ، كذلك إخراج جزء من الشرح والرسوم في نظام مناسب لتتابع الانتقال والقراءة ليتم الاتصال بأسهل وأسرع طريقة من خلال تحميل النص الكتابي طاقة الإيحاء بمعان ودلالات محددة تخدم هدف الملصق (الجسد) كوسيلة اتصالية دعائية ، أن دور الحرف بالإضافة إلى كونه تزيين في حالة الاعتماد على الطاقة الجمالية التي يمتلكها ، فيقوم بمهمة التعبير والإيحاء بالإضافة إلى مهمته اللغوية كما في الأشكال (192،193).

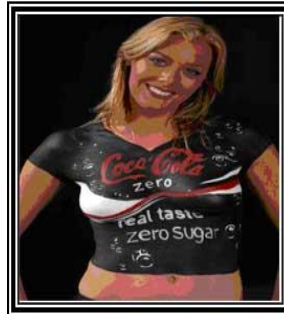
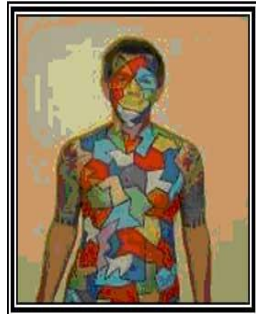
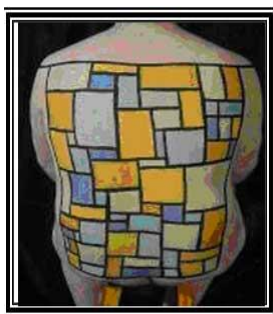
ت- الرسم بأسلوب التجريد :

إن فكرة الرس مأخوذة بطريقة التناص مع الرسومات التجريدية الهندسية للفنانين (منودريان) والبنائية الروسية،

-
- (1) بنكراد ، سعيد : السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن ، سلسلة 11 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء : 2003 ، ص 129 .
(2) القره غولي ، محمد علي علوان : مصدر سابق ، ص 180.

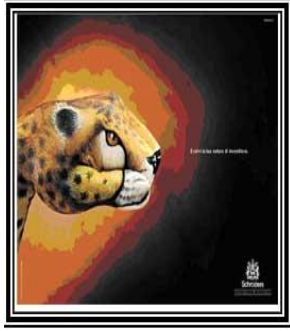
_____ الفصل الثاني _____ المبحث الخامس _____ حركات فن ما بعد الحداثة _____

والتفوقية مع (مالفيتش) وحركة دوستيل الهولندية ... إضافة إلى محاولات الفنان (كاندنسكي) ، ثم الحركات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ⁽¹⁾ وهي محاكاة للخصائص التجريدية في الحقل المرئي وإعادة نسيج التكوين بمظهرية تصميمية ذات خصوصية جاذبية لطاقة التشكل الإدراكي والعفوي لما يمكن أن يحتوي أو يمثل تجربة كونية شمولية كما في الأشكال (194،195) .



ث- الرسم بأسلوب العلامات والرموز :

إن التناظر بين الجسد والأغراض يفضي إلى الآليات العميقة للاستهلاك الموجه ، فالأجساد والأغراض تشكل شبكة علامات متناغمة يمكن أن تتبادل دلالاتها وتقوم بعضها بعضا للتعبير عن مواضيع متعددة ذات مرجعيات مختلفة ونقلها إلى الجسد ، فيعرض الفنان نفسه إلى الأذى النفسي والجسدي ويعمل على إخراج الذات من ذاتها ليتحول هو نفسه إلى موضوع فني ليصبح علامة أو رمز كما في الأشكال (196، 197) .



الشكل (199)



الشكل (198)



الشكل (197)



الشكل (196)

ج - الرسم بأسلوب محاكاة الأشكال الحيوانية :

يلون الجسد ويخطط ويصنع بلون حيوان ما ، كما في الأشكال (198، 199) .
 إن (الجسد الإنساني الظاهراتي جسد معيش يقتضي كل سلوك من سلوكاته وكل وظيفة من وظائفه إدراكا لمعنى ما وموقفا عاما وكاملا يقفه الجهاز العضوي إزاء المحيط الذي يوجد فيه) (2) .
 تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن التكوين العام لفن الجسد احدث تحولا في مفاهيم الجمال بمعناها الحدائي إلى شيء آخر ، ما بعد حدائي في تحويل الجمال إلى فكرة واحتجاج وبيان إعلان ، وتجلب الرسوم المتضمنة

(1) امهز ، محمود : الفن التسكريلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 137 - 138 .

(2) سعيد ، جلال الدين : فلسفة الجسد ، مصدر سابق ، ص 15.

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

للحروف والأشكال الرمزية التي تتمظهر فيها الرغبة في الابتعاد عن الواقع المحسوس إلى آخر متخيل والوثوق بالأحلام وعالم اللاشعور من اجل تعزيز دلالات البنية الذهنية التي تتمفصل بين المكان كعالم محسوس وبين بنية الجسد كفكرة تستقي التمييز بين الدوافع والرغبات التي تتكيف ضمن مستويات اللاشعور للإدلاء بما يمكن أن تستشعره الذات الإنسانية كبنية فاعلة في سبر أغوار الجسد ، وما يختلجه من تصورات معرفية وجمالية يرتقي لأن يكون دلالة تعبيرية وفنية ، ويعد الحرف في هذه الحالة مجسدا للمادة المكتوبة ويخضع الأداء الوظيفي للكتابة المعتمدة في بنية الجسد إلى المتلقي بشكل مباشر .

ورسم الجسد يتم وفق طرق شتى من بينها :

أ- الرسم على- الوجه :

يقول الفنان (سيرج ديكانوف) (*) (إنني متيم بفن الرسم على الوجه وكنت ارسم على وجوه الأصدقاء في الحفلات ... لقد ألغيت اللوحة لأنني اعتبرها حجابا بين الرسام وبين ما يرسم ، أريد أن يكون الموديل عنصرا

مباشراً في فني ، وان يعيش الرسم الذي اصنعه ويتطابق معه ، ويعيش تحولاته ... كما يقول الفنان (ديكانوف) أن (ميرالدا) الموديل ، الشكل (200) تتعرف على شخصيتها عبر فني بينما تضع قناعاً يعبر عن صورتها الباطنة ، وهنا ألح كثيراً على شكل الموديل ، إنني ارسم إسقاطاتي ولا أطبع وجه (ميرالدا) إنني اهتم بما يجول في خاطرها واقترب اقترباً سايكولوجياً من الشخص الذي ارسمه عندئذ يكف رسمي على وجهها ، عن أن يكون لكي وتصبح الموديل عارضة نفسها في الرس الذي على وجهها (1) .

ب- الرسم على كل بنية الجسم :

وتتم هذه الطريقة من خلال تلوين أجزاء الجسد كافة كما في الشكل (201) .

ت- الرسم على منطقة البطن : كما في الشكل (202) .

ث- الرسم على منطقة الظهر : كما في الشكل (203) .



الشكل (203)



الشكل (202)



الشكل (201)



الشكل (200)

(*) سيرج ديكانوف : رسام ومصمم ديكور مسرحي ومصور روسي .

(1) ديكانوف ، سيرج : اللوحة حجاب الوجه ، مجلة افاق عربية ، مصدر سابق ، ص 100.

الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة

فن الأرض Land art

إن الإحساس بجماليات الأرض (الطبيعية والصناعية) قد أخذ يتزايد بالتعبير الفني ، وبالأخص بعد الدمار الكبير الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية ، مؤدياً إلى ظهور وإفراز تيار فني عرف بـ (فن الأرض) له قيمة جمالية على صعيد كل من الهيئة والمفهوم والمنبثقة من روح العصر وما يحمله مظاهر التقدم الصناعي والتكنولوجي إضافة إلى الاهتمام المتزايد بالشؤون البيئية وقضاياها والذي تمثل بمؤتمر (ستوكهولم) (*) باعتباره منعطفاً تاريخياً أرسى دعائم فكر جديد يدعو إلى التعايش مع الأرض والتوقف عن استغلالها بنهم وشراسة (1) .

وفي المحيط العلمي الحديث كما في الإنتاج المعماري والرسم الزيتي الباروكي ، تتمتع الأجزاء المتنوعة للتكوين بالقدر نفسه من الأهمية " وتمتد البنية ككل باتجاه اقرب إلى المطلق ، أنها تفرض التقيد بأي مفهوم معياري مثالي للعالم ، وهي تشارك في الاندفاع والصلة المتجددة أبداً بالواقع " (2) هذا التحول بالرؤية المفاهيمية للوجود سوف يغير النظرة إلى العالم وتتغير العلاقة مع البيئة ليجعل الإنسان من نفسه سيد الأرض (البيئة)

ومسخرها لصالحه ، وان يعتبر هذه الأخيرة مادة جادة خرساء على الإنسان تسخيرها دون أن يخشى أي رد فعل. إن فن الأرض هو اختيار الموقع وتعيينه الذي بدأ منذ القدم عند الإنسان في علاقته بالبيئة ، وتاليا لفت انتباه العلماء الذين اكتشفوا رسوم الكهوف ببحوث مجاورة لاكتشافاتهم لتلك الرسوم بأن الثنائية المزدوجة هي التي تربط علاقة الإنسان بالبيئة ، ففي الفلسفة اليونانية تمثلت فكرة (البيئة) على هيئة (كراتر) بمعنى (قدح) ، إذ يرمز إلى (القالب أو الرحم) للعملية الإبداعية ، مما يعني أن العمليات الإبداعية جميعا في مجالات الفنون والعلوم ، لها علاقة وثيقة بالبيئة (3) .

وفي نفس الإطار الفني أي البحث عن الاقتران الذاتي مع البيئة (الأرض) ، حاولت جماعة الباهواوس في فترة ما بين الحربين العالميتين دمج الفنون وتقريب وجهات نظرها بالدعوة إلى وحدة الفنون في إطار تعاليمها التربوية ، والعقيدة وإدماجها في النسيج الحضاري والبيئي مما أدى فيما بعد لتدخل الملتقي في العملية الإبداعية ولهذا فأن مفاهيم فن الأرض تتحول إلى نوع من التطهير الجماعي من مغبة تدمير البيئة (4) وذلك من خلال تحقيق مفهوم الاقتران مع المحيط البيئي .

وعلى نفس الصعيد نلمس تحول آخر لمفهوم اقتران الفن مع البيئة (الأرض) قد اخذ مداه مع فن (البوب) حيث حفز هذا الفن على مراجعة جذرية للصيغ التي ينبغي على الفنون البصرية أن تسعى للعمل بمقتضاها

(*) انعقد هذا المؤتمر عام 1972 بمدينة ستوكهولم (عاصمة السويد) تحت عنوان (مؤتمر الأمم المتحدة للبيئة البشرية) .
(1) الحمد ، رشيد ، وآخرون : البيئة ومشكلاتها ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : 1979 ، ص 24 .

(2) هارتي ، جون : الصناعات الإبداعية ، ت : بدر السيد سليمان الرفاعي ، ج 1 ، عالم المعرفة 338 ، الكويت : 2007 ، ص 235-236 .

(3) الجزائري ، محمد : تحرر الفن من قيود الصالونات ، فن الأرض ، جريدة الزمان ، ع 1255 ، 2002 ، للمزيد ينظر (الموقع على شبكة الانترنت www.aljzaery.com)

(4) السلیمان ، عبد الرحمن : اسعد عرابي وسؤال عن الحداثة ، في اللوحة العربية ، دار الصحافة اليوم ، ع 11240 ، 2004/3/24 ، للمزيد ينظر : (الموقع على شبكة الانترنت www.اليوم.com)

_____ الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة _____

" فالتجميع (*) ، مثلا ، أتاح نقطة الانطلاق نحو مفهومين كانت أهميتها تزداد اطرادا بالنسبة للفنانين وهما :
البيئة (الأرض) والحدث ، ففنان البوب لا يخلق شيئا منعزلا ومغلقا لكنه بدلا من ذلك يحاول أن يجعل المشاهد أكثر انفتاحا ووعيا بنفسه وبيئته " (1) .

يعود بدايات فن الأرض إلى السبعينيات وفنانو الأرض نبذوا التعقيدات المتعلقة بالاستوديو وقاعات العروض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة واثروا التحول بعيد عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصيل الأكثر صورية الذي فيه نقشوا تصاميمهم على سطح الأرض (2) .

مما يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي ، نشاطات كان للتوثيق فيها دور أساسي فسجل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يسمى (فن — عمل) يستخدم الفنان كل وسائل التوثيق ليحول الشيء المجسد ماديا وهو العمل الفني إلى وسيلة استعلام علنية ، هذه النشاطات عرفت بـ (فن الأرض) أي الانعكاس والاستمرارية للاعتداليه من خلال النحت في الطبيعة نفسها (3) .

إن معظم أمثلة فن الأرض ليست قابلة للنقل فهي تصاميم وأفكار بصرية وشكلية للبيئة وبطبيعية تسابه تماما

ما يقوم به المهندسون والمصممون للمتزهات والطرق والحدائق التي عرفت منذ عقود طويلة ، ولم تكن فيزيائيا قابلة للوصول لأغلبية الجمهور في المدن ، لذا لجأ فنانون الأرض إلى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية كتيابات وأشرطة الفيديو ... الخ (4) .

فن الأرض (يعبر عن التداخل مع الطبيعة التي تتجدد مفهومنا لها إلا أن المحاولات الأولى عبر عنها معرض (برن عام 1969) ، تحت عنوان " عندما تصبح المواقف أشكالا " بقيت معظمها على مستوى الفكرة المعبرة عن الرسم ، لكن الفنان المفاهيمي سينتقل بعد ذلك لمواجهة الطبيعة نفسها ، كي يعبروا بالعمل كوسيلة ، عن رغبة ملحة بأن يجعل مرثيا وضعا داخليا ، أو يعبر عن سلوك ضروري لمواجهة هذا المدى الأولي والمتوحش الذي أبعدتنا عنه حضارتنا روحيا وجسديا) (5) .

إن أعمال فن الأرض لا تصلح للبيع ، ولا تعلق على جدران ، هذا أيضا يجعلها غرائبية بالمنظور المحلي أو التقليدي ، انه فن ضد السوق والذوق التجاري الاستهلاكي أو الاستثماري فهو ينزل الفن من علياء الصولنات والأبهة الكلاسيكية ، مضمونه يكمن في (الشيء) ذاته ، وفي جوهر عقل المتلقي ومدركاته (6) .

(*) التجميع : هو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقا حيث تنحصر مساهمة الفنان بمعظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معا للمزيد ينظر : (سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 104 .

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر نفسه ، ص 105 .

(2) Jhon , A, Walker : Art since pop , Ibid . p 35 .

(3) أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 302 .

(4) Jhon , A, Walker : Art since pop , Ibid . p 35 .

(5) أمهز ، محمود : المصدر نفسه ، ص 303 .

(6) Jhon , A, Walker : Art since pop , Ibid . p 50 .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —



يعد الفنان (روبرت سميثون) (*) من أشهر فناني الأرض وتنظيم البيئة أو الطبيعة ومن أعماله (المرأة البديلة و بدون موقع) قادته هذه من اجل أن يعمل أوسع عمل أرضي والذي اشتهر من خلاله بصورة جيدة ومن بين تلك التي تجدر مشاهدتها وتجلب الانتباه هي (الرصيف الحلزوني 1970) الذي أوجده في بحيرة الملح العظمى (1) كما في الشكل (204) .

ظل الفنان (سميثون) يروح ويجيء مغطيا سائر البلاد الأمريكية وهو

الشكل (204)

يحاول الاهتمام بفكرة أن ((احد الحلول العملية لمسألة الإفادة من المناطق المخربة قد يكون كامنا في إحياء دورة الحياة والماء عبر لغة فن الأرض ... بوسع الفن أن يصبح مصدرا يتوسط الايكولوجي (**)) وبين الصناعي ، فالايكولوجيا والصناعة ليست شارعين من الشوارع ذات الاتجاه الواحد بل ولا بد لهما من أن يكونا شارعين متقاطعين ... ويستطيع الفن أن يساعد على توفير الديالكتيك بينها (2) .

أما في أعمال الفنانة (نانسي هولت) المتمثلة في أبنيتها الصرحية (أنفاق الشمس 73 – 1976 والحلقة

الحجرية والأبراج 1977-1978) فقد بنت أربعة أنفاق باتجاه زاوية شروق الشمس ومغيبها بحيث تستقبل أشعة الشمس في النقطة الأبعد عن خط الاستواء (3) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن جماليات فن الأرض هو في جوهره حديث عن جمال تجاوز الأعراف الثابتة والمواصفات الصارمة وبذلك أضافت منعطفًا جديدًا لصيرورة فن ما بعد الحداثة وجماليته التي من أهم مميزاتها التحول والصيرورة ، ذلك أن مجموعة من الثوابت فقدت وجودها تدريجيا بدأ من موت القيمة المقدسة عند (نيتشة) إلى تجاوز عاطفة الخوف والشفقة واستبدالها بصورة الهدم والدمار ثم انتهاء بتجاوز الفن التشكيلي ثوابته وقواعده الكلاسيكية الصارمة ، لتبدأ مرحلة الجماليات الما بعد حداثية بكل عنفها وتمردا على المواصفات والثوابت ، وهذه تجسدت بالجماليات التجريبية والتي تعد جماليات فن الأرض جزءا منها وعليه فأن العمل الفني في فن الأرض كعلامة جمالية سوف يعكس قيما ترتبط بدورها بأساليب التفكير النابعة من نفس روح العصر .

الفن - اللغة (***)

يقول (كوزوت) يجب طرح القضية الفنية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية ، اجتماعية ، علمية أو اية قضايا إبداعية أخرى ويؤكد (برنار ونت) ان العمل الفني هو تقديم معلومات ، ويقدم من خلاله معارضه الفنية كتبًا وبحوثًا علمية وفلسفية إضافة إلى هذا يدعو علماء الفيزياء وعلماء اللغة والرياضيات وغيرهم لتقديم

(*) روبرت سميثون 1938-1973 ، ولد في نيوجرسي ، فنان ومنظر خيالي صاحب الأراضي ، درس بعض الوقت في جمعية الطلبة الفنية في نيويورك 1953-1956 ومن ثم في بروكلين في متحف المدرسة .

(1) Jhon , A, Walker : Art since pop , Ibid . p 50.

(**) الايكولوجي : تعني عنصرية البيئة .

(2) بيرمن ، مارشال : حداثـة التـخلف ، تجربة الحداثـة ، مصدر سابق ، ص 319 .

(3) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 304 .

(***) الفن لغة : تأسست جماعة (الفن لغة) عام 1969 وأصدرت مجلة تحمل الاسم نفسه وقد شملت الفنانين : تيري أتكسون ، ديفد بينبرج ، ميشيل الدوني ، ايان بيرن ، جارلس هارسون ، هارولد هول ، فيليب ينتكتكتون ، بل وارسون ، ديفيد رشتون .

— الفصل الثاني — المبحث الخامس — حركات فن ما بعد الحداثة —

محاضرات عن آخر ما وصلوا إليه في تجاربهم العلمية ، وهذه الندوات تقدم كعمل فني مفاهيمي (1) .

فنان آخر يمتلك عمله نزعة مفاهيمية هو الرسام الياباني (شوساكاوا اركاوا) (*) فبدلاً من رسم الأشياء (اركاوا) يستنسخ أسمائها على قماش الرسم وغالباً ما تحتوي لوحاته على الأسئلة ، المعادلات ، عبارات متناقضة أو تعليقات لا قيمة لها ، مرة دعا المشاهد لسرقة اللوحة (حدث هذا فعلاً) يقول (اركاوا) " القصد هو إذابة أنظمة اللغة الواحدة في الأخرى بصورة خاصة اللغة المكتوبة ولغة التمثيل الصوري (2) .



الشكل (205)

فالـفن الـذهنوي هو فن أنساق فكرية مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة ولوحة (كوزوت) كرسي واحد وثلاثة كراسي لعام 1965 خير مثال على ذلك ، أنها تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس كما في الشكل (205) .

يطرح الفنان على مشاهديه السؤال الآتي : في أي ن هذه الاختبارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ، في الشيء ذاته ؟ أفيما يمثله ؟ أم في الوصف

اللفظي ؟ أو أن بالإمكان التعرف عليه في أي منها إطلاقاً (3) .

اعتقد (كوزوت) بأن الفن يمكن ان يكون نظام تكرار المعنى ، محاولا إقناع المتلقي بأن الفن كان لغة وان الأعمال الفنية كانت فرضيات مقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن لذا كل عمل فني جديد يحدد المفهوم الموجود للفن عبارة (فن) هي تعريف الفن (4) .

تأصلت لدى (مرسيل دوشامب) في الستينيات من مطلع القرن العشرين ، مرسخة ان الفن يقوم على أساس ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها ، والحرية في اختيار أي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة على أساس ان العمل الفني ليس منتجا جماليا ، بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكليا وقد استغل التشكيليون ما حدث في الخمسة عشر عاما الماضية من تطور تقني وتكنولوجي غير محدود مع ثقافة الصورة الصناعية منطلقين من مفهوم ان الفن الحديث والمعاصر لابد أن يكون متصلا بالواقع ، وبالتالي فهو مرتبط ومعني تماما بهذا الفيضان التكنولوجي الحديث ، وهذا ما أتاح للفنان المفاهيمي أن يتمتع بحرية لا يتمتع بها الفنان صاحب الاتجاهات الأخرى ، فله أن يتأمل ويفكر ويجرب حتى يصل إلى إكمال فكرته (5) .

(1) www.artlexart.com

(*) شوساكاوا اركاوا 1936 Shusakuu Arakawa رسام وصانع افلام ياباني يستخدم تقنيات مختلفة في أعماله الفنية .

(2) المشهداني ، ثامر سامي هاشم رشيد : مصدر سابق ، ص 182 – 184 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 232 .

(4) Art Since pop I bid p 55.

(5) <http://www.alrabetta.ae/content/view/777/33>

_____ الفصل الثاني _____ مؤشرات الإطار النظري

مؤشرات الإطار النظري

من خلال ما تم استعراضه في الإطار النظري تبين للباحث أن فن ما بعد الحداثة انبنى على بعض الأسس وأهمها :

حول ما بعد الحداثة

- عدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ، فلا شيء تحت السطح سوى السطح ، ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة.

- تفويض السلام الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصالية ولغة السوق والتجارة.

- رفضت الفصل بين الحياة والفن .

- أبعدت المركز والمركزية بأسم الهامش ، فأنا الهامش نفسه سيصبح مركزا آخر يتسم بنفس صفات المركز والمركزية .

- إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره .

- الإغلاء من دور الفاضح ، المبتذل ، اليومي ، الجاهز ، الرخيص ، المهمش .

- ينظر إلى العمل الفني بوصفه فردي تلقائي ، ووفق نظريات جمالية عديدة وجديدة .

- ما بعد الحداثة تعني تعدد القراءات ، لانهائية الدلالة ، تداخل البنى الظاهرة والعميقة .
- تعتمد ما بعد الحداثة على أولية الشك في استحصال المعرفة ، الفن في ما بعد الحداثة وإيجاد مجالا حيويًا في الخيال واللاوعي .
- إن الإطاحة بمفاهيم الرسم الحديث أتاح اختراقًا أسلوبيا في كل الاتجاهات الفنية والسياسية والثقافية والاجتماعية.
- يقوم فن ما بعد الحداثة على ضرب من اللاوعي ، التوتر الداخلي والغربة والدعوة إلى إسهام المتلقي في ذلك التحدي ، الذي يغني الخطاب الجمالي .
- العولمة إحدى أهم نتائج فكر فن ما بعد الحداثة في حقل الاقتصاد للدلالة على تعميم نظام السوق المفتوح أو الاقتصاد الرأسمالي في مختلف أنحاء العالم إلا أنه انتشر في مجالات عديدة ، السياسة والأدب والفن والثقافة والعلم والاتصالات .
- ارتبطت ثقافة الاستهلاك بما بعد الحداثة ارتباطًا جدليًا ، تعمل على وفق غايات يحركها مجتمع صناعي ، إذ تحول فكرة (السوق) محل فكرة المجتمع .
- يتبع تيار ما بعد الحداثة من الاتساع الهائل من خلال منجزات التكنولوجيا ، ونتيجة لذلك صار الوعي ينظر إليه على أنه معلومات ، والتاريخ على أنه حدود ، وتلك رؤية متناقضة ظاهريًا .
- يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة ، والمرحة ، والطموحة ، والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة ، واللعب ، والصدفة ، والفوضى والتخريب ، والانهاك ، والصمت .

————— الفصل الثاني ————— مؤشرات الإطار النظري —————

- ما بعد الحداثة توحى بنمط جديد من تلاقي الفن بالمجتمع على عكس ما حدث في تيار الحداثة الذي كان يقبع في برج عاجي .
- معاداة القراءة التحليلية ، أو تبني القراءة الخاطئة ، وسيادة الدال ، وأهمية المكتوب .
- الدعوة إلى التقويض واللاتألفية ، والغياب والتشتت ، والنص أو النصوصية المتداخلة ، والبعد الأفقي والكنائية والإدماج .
- الاحتفاء بالتاريخية الهامشية والشفرة الشخصية ، والرغبة والاختلاف أو الأثر .

الدادائية :

- رفض لجميع القيم السائدة في الفن ، البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة وتوظيفها في أعمالهم الفنية الحديثة .
- نسف كل شيء يذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات .
- تحطيم قدسية العمل الفني ، فلم يعد للوحة أي قيمة تذكر إذ من الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني .
- وقفت ضد العقل والحدس والمنطق لذلك فهي نزعة عدمية وهذا العدم يتيح لها حرية التعبير والابتعاد عن

المنهج ، ذات نزعات فوضوية .

- تحققي بتدمير ذاتها بذاتها وكانت هذه الرغبة تؤشر لمرحلة انقلاب غير تقليدي ، تنكر لكل الأعراف والسيقات المتداولة .

السوريالية :

- تمجيد أعمال (المنحرفين) والمرضى العقليين والنفسيين الذين يرون الحقيقة الداخلية أوضح من الأصحاء .
- أمنت بأن الحلم هو الطريقة الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس من الممكن الكشف عنها في اليقظة .
- وجدت السوريالية متقلبة كل خطايا الوجود ، وكل البشاعة وكل الفوضى وخرق النظام ، وكل القذارة التي كثيرا ما لا يكون مسئولا عنها .
- تحطيم السدود الفيزيائية والسيكولوجية معا ، بين الوعي واللاوعي بين العالم الداخلي والخارجي ويقترب الفن من علم النفسي التحليلي .
- قراءة الذات بواسطة الرموز التي فيها يعبر لاوعيه والتي لا تتغير من شخص إلى آخر ، واختيار هذه الرموز يخون الإنسان ، كما في الأحلام والهفوات .

البنوية :

- ذهب البنوية إلى بنية اللغة هي التي تفرز الواقع .
- تعد البنوية نشاطا متتابعاً منتظماً لعدد من العمليات العقلية الذهنية الدقيقة .
- أسبقية أو أولوية الكل على الأجزاء ، فليس للعنصر أي معنى إلا من خلال ما يقيمه من علائق مع العناصر

الفصل الثاني ————— مؤشرات الإطار النظري

- الأخرى وما الوحدات إلا أشكالاً غير قابلة للتعريف بمعزل عن علاقاتها مع مثيلاتها .
- البنوية رؤية استقرائية معرفية ، تعمل على رصد الظواهر الأدبية والفنية وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية .
- كل شيء في الوجود عامة والإنسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية ، تقوم بينها علاقات محددة .

التفكيكية :

- هدفت التفكيكية إلى تشذيب بنية (النص) (اللوحة) أيا كانت هويته ، والدخول في ملاحظات مستفيضة وعميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية .
- فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص (اللوحة) بغية إعادة تكوينها لاكتشاف وإظهار معناها ، مثل الشك أساس اليقين .
- تكشف تعري المقولة التي يركز عليها النص من جهة ، وتقوم من جهة أخرى بلفت النظر إلى لغة (النص) (اللوحة) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلامات الفنية والدوال حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي وذلك لمنح المتلقي فرصة ليكون بها نصه الخاص ، ولتمكنه من اكتشاف الإلية التي ينفذها إلى معاني النصوص .

- أسس مفهوم الاختلاف مقولة (الحضور والغياب) فالمعاني تتحقق من خلال تواصل الاختلاف في الكتابة والقراءة .

- كشف وإيضاح غوامض (النص) (اللوحة) وتذليل الصعوبات والمعوقات القراءاتية التي تواجه متلقيه ، لذا عدت التداولية أفكار السياق هي أفكار للعوامل الثقافية وأثرها في اكتمال الخطاب الجمالي بأبعاده الثقافية والحضارية .

السيمائية :

- اتساع مفهوم (النص) (اللوحة) ليشتمل أي حامل لـ (المعنى) ويعامل على انه علامة متكاملة او متوالية علامات .

- إن عملية التواصل مع (النص) (اللوحة) يتم وفق لغة حوارية جدلية ذات مستويات متباينة ، تبدأ بما هو حسي لتنتهي لما هو مدرك ذهنيا دون إقصاء المرجع .

- إن العلامات التي يستخدمها الإنسان أكثر غنى من غيرها ذلك انه يودع فيها بوصفها لغة – كل أفكاره عن العالم ، العلامة وحدة ثنائية المبنى تتألف من الدال والمدلول .

- يبتدى فكر ما بعد الحداثة ، في انتشار اللغة بوصفها مقوما إنسانيا .

- تتخلى ما بعد الحداثة عن التقليد والمعايير الثابتة وتتمرد عليها .

- تحول الأفكار إلى رموز ، اثر علاماتي ، دلالة سيميائية .

_____ الفصل الثاني _____ مؤشرات الإطار النظري

حول حركات فن ما بعد الحداثة :

نحت ما بعد الحداثة

- اعتمدت بعض نتاجات النحت على استخدمها للحرف كوظيفة جمالية ، وشكلت الحروف دلالة مفاهيمية وبنائية في أعمال الفنان (روبرت موريس) وأعمال النحت السلبي والاعمال المعتمدة على الأشكال الهندسية .

- استخدام مواد جديدة والتلاعب بالاحجام وازدحام عناصر الدهشة والاتقان والتصنيعية .

- الاهتمام بالتجميع للأشياء الجاهزة المتباينة ، هذا النوع من النحت مستقاة من مصنوعات الفنان (مارسيل دوشامب) وكذلك الأشياء الجاهزة للفنان (كالدرا) المصنوعة من الاسلاك والخشب و المعدن والقناني والمواد التالفة ، فضلا عن نتاجات الفنان (بيكاسو) النحتية ونتاجات مدرسة الباوهاوس .

التعبيرية التجريدية

- تخطت الأشياء المرئية وفق طابعها التجريدي وباتت تهتم بـ (اللاشكل) .

- تحتوي رسوم التعبيرية التجريدية عن مجموعة من الخطوط المتداخلة ذات الطابع الخطي الذي يعكس بعضها تأثيرات الفنون الشرقية للخط العربي .

- اللاوعي يعد المحرك الرئيسي للوصول الى التعبير التلقائي في رسوم التعبيرية التجريدية .

- تحتوي رسوم التعبيرية التجريدية على بعض صور التصوير الجداري البدائي والاسطوري بأسلوب تجريدي .

الفن الشعبي

- استخدم الفن الشعبي الحرف في التصاميم التجارية كمادة لموضوعاته وكذلك الصور الشخصية والتوضيحية رسماً أو طبعا .
- حقق الفنان مبدأ السيادة للحرف في الفن الشعبي من خلال احداث التباين في لون الحرف ودرجته او حجمه او عن طريق الانعزال المكاني للحرف والذي يحقق تركيز على الفكرة وايصال سريع لها .
- استفاد الفنان من تنوع اشكال الحروف في تحقيق اشكال فنية ساعدت مع بقية عناصر تكوين الفن الشعبي على تحقيق متعة جمالية بالاضافة الى سرعة ايصال الفكرة والمضمون .
- اهتم الفن الشعبي بالثقافة الشعبية واساليب الاستهلاك ، ومواضيع الاعلانات والفكاهة وتصميمات الصحف والمجلات الطباعية ، ومنتجات الاسواق .
- عمل الفن الشعبي على نقل الواقع الفني كجوهر ومصدر ثقافي لمجتمع ما بعد الحداثة .

الفن البصري

- تعد التقنية في الفن البصري ، بنية محركة للفعل البصري وللاثر الناتج عن الالوان ودرجاتها ، الضوء ومقداره والاشكال وطبيعة تكوينها .
- استخدام الرياضيات والهندسة كهياكل رياضية في اعمال الفن البصري ، بؤرة لتشكيل النماذج الاليهامية وتجسيد فعل الحركة كضرورة ذات تأثيرات حسية وذهنية .

————— الفصل الثاني ————— مؤشرات الإطار النظري —————

- يستمد الحرف شكله في الفن البصري من خلال استثمار الظواهر البصرية للمجموعات الشكلية والحركية عبر سطح وفي العمق ضمن تكوين البنية العامة للعمل .

فن الفلوكسس

- استخدم فن الفلوكسس تقنية الاشياء الموجودة أو امكانية انتاج الفن باي مادة تحدد سماتها الصدفة والارادة اللاواعية .
- تسعى الى التحرر من مختلف انواع الكبت الجنسي او العقلي او السياسي .
- ترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون او بين الفن والحياة .
- اكدت على مباديء العلاقة بين فكرتي الشكل والمضمون ، الشكل والوظيفة في البنية الفنية .

الفن الغرافيتي

- يعتبر الحرف في الفن الغرافيتي احد وسائل التعبير عن هموم الفنان الذي يعاني قضية ما .
- يتناول الفن الغرافيتي ، حركية النصوص تاخذ طابعا نصيا سرديا يستمد دلالاته من قصص وروايات يتحول فيها الشكل المهممين (الحرف) الى رمز يشغل مساحة الجدار .
- اصبح الحرف في الفن الغرافيتي يحمل دلالة فنية مزدوجة تجمع بين الشكل والمضمون .
- ان الاعمل الغرافيتية ذات الدلالات السيميائية ورمزية ، توظف الحرف كخطاب سيميائي معلن يتوافق مع استحداث تناصات سابقة ولاحقة .

- اهتم الفنان الغرافيتي في اكتشاف الحرف كنص جمالي قائم بذاته مستخدم الكلمات وسواها مستلهما اياها في رسومه في سلم تطوري وفقا لرؤيته التطورية عموما .

الفن المفاهيمي

- التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير ، حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من الاثر الفني .

- يعتمد الفن المفاهيمي في طرحه على عوامل مساعدة يكون للالة والمكننة والتقنية الحديثة والاضاءة عامل مهم في اصال الفكرة للمتلقي .

- تطرح القضية الفنية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية اجتماعية ، علمية ، او أي قضايا ابداعية اخرى .

- المتلقي يصبح جزء من محيط العمل الفني .

- الاعمل الفنية فرضيات مقدمة ضمن مفهوم الفن كتعليق على الفن لذا كان كل عمل فني جديد يحدد المفهوم الجديد للفن .

فن الجسد

- علاقة الحروف مع بعضها في النص المكتوب على الجسد يخلق وحدة من خلال تباين اتجاهات هذه الحروف لوجود صلة بين الاجزاء المتضادة .

- تلعب حركة الحروف المختلفة دورا مهما في تحقيق التأثير الذي يريده الفنان على المتلقي من خلال توجيه عين

_____ الفصل الثاني _____ مؤشرات الإطار النظري _____

المتلقي في مسارات مختلفة داخل الجسد لتحقيق مبدا الاثارة او اصال الرسالة الاتصالية .

- يلعب موقع النص الكتابي (الحرف) على الجسد دورا مهما في شتد الانتباه وسرعة اصال الفكرة للمتلقي .

- هناك اعمال تضم فكرتين او اكثر تخضع لتوحيد في العلاقات البنائية لظهار فكرة واحدة لتحقيق هذا العمل .

- الكتابة على الجسد يتحول الى ايقونة ، صورة ذهنية هي بنية اتصال داخل بنية الجسد ، تمتلك مرجعية هذه الصورة عبر تصورات راجعة الى التأسيس الميثولوجي الى الجسد الانساني .

- عملت الميثافيزيقيا على تقنين جسد المرأة بوجه خاص والرجل بوجه عام ، وصوغ خطاب يدخلها ضمن

العلاقات الانتاجية مما يجعلها (جسد المرأة) شخصية انفصامية داخل هذا الواقع موزعة ما بين التداخل الحاصل

بين الجسد كمعطى بيولوجي والجسد كمعطى ثقافي – رمزي .

الدراسات السابقة

ثانيا : الدراسات السابقة

على الرغم من الجهود المتواصلة التي بذلها الباحث للحصول على دراسات سابقة لها صلة مباشرة بدراسته فإنه لم يتمكن من إيجاد دراسات اهتمت بـ (الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة) ولكنه تمكن من الحصول على دراسات مقارنة أو لها علاقة غير مباشرة بموضوع البحث الحالي . وقد أوردها الباحث حسب تسلسلها الزمني :

1. دراسة الحسيني 1996 (*)

((التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي))

هدفت الدراسة إلى تحليل التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم . تضمنت الدراسة ستة فصول احتوى الفصل الأول مبحثين :

الأول (نبذة تاريخية عن الخطوط العربية الأولى)

الثاني (تطور الخط العربي وأشكاله)

أما الفصل الثاني فهو (جمالية الخط العربي) حيث احتوى على عدة مباحث :

الأول (هندسة الخط العربي)

الثاني (البناء الفني للخط العربي و أدواته)

الثالث (التراكب في الخط العربي)

الرابع (الخصائص الجمالية)

بينما احتوى الفصل الثالث (الخط العربي فن تشكيلي ذو بعدين) تمت مناقشته كفن له مقومات الفنون التشكيلية والفصل الرابع (الخط العربي ذو أبعاد ثلاثة) .. أما الفصل الخامس فتضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

2. دراسة المعاصري 1998 (**)

((علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر))

ضمن الباحث دراسته أربعة فصول خصص الفصل الأول منها لاستعراض مشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي انحصرت بالآتي :

أولاً : علاقة التكوين في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

ثانياً : علاقة التعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

وتحديد المصطلحات لكل من (التكوين ، التعبير ، الحرف) بمادة الزيت والاكركل واللوحات الموجودة في مركز

(*) الحسيني ، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1996 .

(**) المعاصري ، طارق حبيب سعيد : علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1998 .

الدراسات السابقة

صدام للفنون من (1951 – 1990) أما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري الذي تكون من أربعة مباحث :

الأول (استخدام الكتابة المسمارية في فنون وادي الرافدين)

الثاني (استخدام الحرف في رسوم الواسطي)

الثالث (استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر)

الرابع (خصائص التكوين والتعبير)

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد كانت تتحدد بعدد من الفنانين (15) فناناً أما عدد لوحاتهم فكانت (69) لوحة ، واختصرت عينة البحث لتشمل على (5) فنانين لكونها مرحلة تأسيس الفن العراقي . أما أداة البحث فحققتها من خلال وحدات التحليل و وحدات التعداد . أما الصدق فكان صدقاً ظاهرياً ، ولثبات التحليل أجرى الاختبار عبر محللين (بين الباحث ومحلل خارجي) ، والوسائل الإحصائية استخدمها الباحث النسبة المئوية في تحليل عينات ومعادلة كوبر لصدق الأداة . وخلص الباحث في الفصل الرابع إلى نتائج البحث وحصوله على نسب مئوية دقيقة في تميز الفنانين فيما بينهم وكان من أبرز هذه النتائج ميل الفنان العراقي إلى رسم الحرف في اللوحة بصورة مقروءة ، واستخدام الحرف بشكل مبتعد عن القاعدة ويميل الفنان العراقي إلى تكرار حروف معينة في اللوحة التشكيلية وتوجه الفنان نحو فضاء مقترح في اللوحة وان الاتجاه العمودي هو الاتجاه التكويني الأكثر استخداماً في تشكيل الحروف .

3- دراسة الخفاجي 2002 (*)

((جمالية توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر جميل حمودي / أنموذجا))
ضمنت الباحثة دراستها خمسة فصول خصص الفصل الأول منها لاستعراض مشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي انحصرت بالآتي :

أولا : تعرف جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

ثانيا : كشف جماليات توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي .

وتحدد البحث بالفترة الزمنية (1950 – 1999) للوحات الزيتية العائدة للفنان جميل حمودي ، الموجودة في مركز صدام للفنون والمصادر المتوفرة فيها بعض اللوحات ، ومجموعة الفنان الخاصة أما الفصل الثاني فقد شمل على مبحثين :

الأول (الأحوال التاريخية للكتابة ، الحرف)

(أهمية الحرف العربي عند الإسلام)

(خواص ودلالات الحرف العربي)

(جماليات توظيف الحرف العربي في الزخرفة الإسلامية)

الثاني (جمالية توظيف الحرف في الرسم الأوربي)

(*) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر جميل حمودي / أنموذجا ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 .

الدراسات السابقة

فيما تضمن الفصل الثالث مبحثين :

الأول (جمالية توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر)

الثاني (توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي)

أما الفصل الرابع (إجراءات البحث) فقد شمل مجتمع البحث وعيناته البالغة (18) عينة قصديه واتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات معتمدة على الملاحظة والمقابلة الشخصية والطروحات الفلسفية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري . وقد تناولت الباحثة مجتمع البحث اللوحات الزيتية التي رسمها الفنان جميل حمودي للفترة من (1950 – 1999) إذ بلغت مجموع ما هو متوفر (80) لوحة زيتية تشكل المجتمع الأصلي في هذا البحث مقسمة إلى أربعة عقود . تم اختيار عينة البحث بأسلوب قصدي انتقائي من اللوحات الزيتية والتي بلغ عددها (18) لوحة زيتية وفق للعقود الخاصة لمسيرة الفنان والتي يمكن تلمس توظيف الحرف العربي بما يضمن تحقيق أهداف البحث . تم تطبيق الوسائل الإحصائية على تحليل الأعمال الفنية ولتبات التحليل استخدمت الباحثة طريقة إعادة الاختبار عبر الزمن ، والوسائل الإحصائية استخدمت الباحثة معادلة كوبر لتحقيق الصدق ، ومعادلة سكوت لإيجاد معامل الارتباط في ثبات الأداة . فيما تضمن الفصل الخامس (نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات)

4- دراسة السعدي 2002 (*)

((توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر))

تتعلق هذه الدراسة بموضوع توظيف الحرف العربي في الأعمال الخزفية المعاصرة في العراق للفترة من (1958 – 2001) والتي تم توظيف الحرف العربي فيها ، والموجودة ضمن مقتنيات مركز صدام للفنون ، وقاعات العرض الفنية في بغداد ، وما حصلت عليه الباحثة من مصورات منشورة (موثقة) وغير منشورة (ضمن المقتنيات الخاصة) .

ولغرض الوصول إلى هدف الدراسة فقد ضمنت الباحثة دراستها بأربعة فصول ، سعت في الفصل الأول منها لتوضيح مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه فضلا عن أهدافه التي تمثلت بالآتي :

أولا – التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

ثانيا – الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

ثم ختمت الباحثة الفصل المذكور بالمصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث وأهدافه (توظيف ، الحرف ، الخزف ، المعاصر) .

أما الفصل الثاني تناولت المباحث الآتية :

- (استخدام الكتابة في الفن ألافدي)

- (الحرف العربي نشأته وتطوره)

(*) السعدي ، ابتسام ناجي كاظم علي : توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 .

الدراسات السابقة

- (الحرف العربي ومرجعياته في الفكر العربي الإسلامي)

- (طرائق استخدام النقوش الكتابية في الخزف الإسلامي)

- (توظيف الحرف في الفن المعاصر)

- (استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي العراقي المعاصر)

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد كانت تتحدد بعدد من الفنانين المعاصرين (19) فنانا ، أما عدد أعمالهم الخزفية فكانت (100) عمل خزفي له علاقة وثيقة بأهداف البحث ، واختصرت عينة البحث لتشمل (20) عينة (عملا خزفيا) وفق للعقود الزمنية ولـ (13) خرافا جسدوا توظيف الحرف العربي بشكل عمدي وكجزء من البناء الكلي للنتاج الخزفي بواقع عمل لكل خراف ، وعملين أو ثلاثة لكل خراف قد تجاوز أعماله (3) أعمال خزفية ، أي أن الباحثة انتقت العينات قصديا لتجسيدها الحرف العربي في النتاجات الخزفية المعاصرة بعد استثناء الأعمال المتشابهة ، واعتمدت الباحثة أسلوب تحليل المحتوى للوصول إلى النتائج . أما أداة البحث فحققتها من خلال بناء استمارة (أداة) تحليل موضوعية خاصة بالبحث تتسم بالصدق والثبات ، تعنى بهذا الغرض ، وتساعد على النتاجات الخزفية المعاصرة (عينة البحث) بصورة دقيقة وموضوعية ، قامت الباحثة بحساب نسبة الاتفاق على كل فقرة إذ بلغت تلك النسبة ما بين (79 %) و (87 %) ولثبات التحليل أجرى الاختبار (الباحث مع نفسه) الثبات عبر الزمن ، والثبات بين المحللين .

5 – دراسة المشهداني 2003 (*)

((المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة))

اختصت هذه الأطروحة بدراسة المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فني الرسم والنحت في مرحلة ما بعد الحداثة ، وكان لها ثلاثة أهداف :

- تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعا تأسس عليها فن ما بعد الحداثة .

- تعرّف كفايات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة .

- تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .

واشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث) احتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول (الحداثة والفن التشكيلي ، ما بعد الحداثة والفن المعاصر)

الثاني (المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي)

المادة الجمالية الوسيطة

المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث

المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة

بينما احتوى الفصل الثالث على مبحثين :

(*) المشهوداني ، ثامر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2003 .

الدراسات السابقة

الأول (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة)

الثاني (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)

- الأهداف : وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة منهجيا وفنياً .

- حدود البحث : تتحدد دراسة المشهوداني لفني (الرسم والنحت) للفترة (1950 – 1990) تمتد عبر أوروبا وأمريكا الشمالية

- الإجراءات : إن المجتمع في دراسة المشهوداني اعتمد فني الرسم والنحت ، وعدد العينات (19) واعتماد أداة البحث على المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري كأداة تحليلية للبحث وباستخدام منهجية التفكير كإطار مرجعي نقدي للأعمال الفنية ، يتم وصف وتحليل العمل الفني على أساس من إدراك بيئة الكلية ، والعلاقة بين أجزاء العمل ذاته . ومن جملة النتائج التي توصل إليها المشهوداني هي :

- ارتباط وتؤثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكير .

- إلغاء الفارق بين المركز و الهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبثية .

- اعتماد فناني التعبيرية التجريدية في لغتهم الشكلية على بعض المفاهيم الفكرية والجمالية في إظهار أعمالهم الفنية ، فاعتمدوا السرعة في الأداء والتلقائية والمصادفة كمفاهيم أساسية .

- اعتمد الفن البصري على توظيف بارع للخامات مستخدما علوم وتقنيات عديدة كالرياضيات وعلم النفس .

- اعتمد فنانون البوب في لغتهم الشكلية على مبادئ الإعلان التجاري ووسائل الإعلام المرئية .
- تعتمد اللغة الشكلية للفن المفاهيمي مجالا واسعا من الأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تتحدث عن الفن أو تشرح ماهية الفن بغض النظر عن الشكل الفيزيائي والذي قد لا يكون حاسما من وجهة نظرهم في تنفيذ حقيقة فنية .
- يعد الفن الكرافيتي من أكثر أجناس الفن تهجيناً وغير النقية وأكثرها شعبية وفي تعلقه نمط الحياة من حوله .
- اعتمدت حركة الفلوكسس الحرية المطلقة في اختيار المادة أو الخامة في فعاليتهم الفنية .
- ومن الاستنتاجات :
- التباين هو احد خصائص فن ما بعد الحداثة فلم يحاول الفنانون سابقا التعرض لأفكار عديدة متنوعة أو استعمال أساليب وتقنيات وخامات ومواد مختلفة ومتنوعة .
- إن فنان ما بعد الحداثة أكثر اهتماما بما يشعرون به مما يرونه .
- استند فن ما بعد الحداثة على مفهوم تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل أو المضمون .

الدراسات السابقة

6 – دراسة القره غولي 2006 (*)

((جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة))

اختصت هذه الأطروحة بدراسة جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة وكان لها الهدف الآتي :

- تعرّف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مفاهيمها وبنائها .

وأشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث) :

احتوى الفصل الثاني على ثلاثة مباحث :

الأول (ماهية الحداثة)

تقدمة في الحداثة

تاريخية الحداثة وإشكالية الانتماء

مرجعيات الحداثة

مقومات الحداثة

السمات العامة للحداثة

سمات الحداثة في حركات الرسم الحديث

الثاني (ما بعد الحداثة وتداولية الثقافة الشعبية)

تقدمة في ما بعد الحداثة

تاريخية ما بعد الحداثة و أسباب ظهورها

ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد الصناعة

ما بعد الحداثة والعولمة

ما بعد الحداثة وثقافة الاستهلاك

سمات ما بعد الحداثة

الثالث (من عقلانية الحداثة إلى لا عقلانية ما بعد الحداثة)

العقلانية في الرسم الحديث

مدخل في فلسفة العقل

تيار العقل في الفلسفة الحديثة

تطبيقات العقلانية في الرسم الحديث بين بنية العلم و عقلنة المعرفة الجمالية

- لاعقلانية ما بعد الحداثة ... المرجعيات الفكرية والفنية

نيتشة

العدمية في الحداثة الفنية (الدادائية أنموذجا)

(*) القره غولي ، محمد علي علوان عباس : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل : 2006 .

الدراسات السابقة

السريالية ، البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية

- الاتصال (العقلانية) والانفصال (اللاعقلانية) في الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة

الفصل الثالث : المبحث الأول

(جماليات التصميم : دراسة في العناصر والأسس التصميمية)

المبحث الثاني : (البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة)

أولا : تصميم النحت ما بعد الحداثة

ثانيا : التصميم وعمارة ما بعد الحداثة

ثالثا : تصميمات فن الأرض

رابعا : تصميمات فن الفلوكسس وإمكانية إنتاج الفن بأي مادة

المبحث الثالث : (جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة)

أولا : التعبيرية التجريدية وإسقاط التداول

ثانيا : تصميمات الفن الشعبي (POP ART) ونزعة الاستهلاك

ثالثا : بيئة التصميم في الـ (OP ART) بين الإيهام البصري وهندسة التجريد

رابعا : السوبريالية وإعادة تصميم الواقع

خامسا : تصميمات الفن الكرافيتي والجمال المحيطي

- مجتمع البحث : تتحدد دراسة القره غولي للفترة الزمنية (1945 – 2005) في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ، قام الباحث باختيار عينة للبحث بصورة قصدية ، بلغ عددها (20) لوحة فنية ن بواقع (4) لوحات تيارات (التعبيرية التجريدية والفن الشعبي) و (3) لوحات لتيارات (الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي ، وفن الجسد) .

اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية والنقدية التي انتهى إليها الإطار النظري ، بعد أن بنى الباحث استمارة التحليل بصورتها الأولية ولغرض التأكد من ثبات الأداة اجري الاختبار عبر محللين بين (الباحث ومحلل خارجي) والوسائل الإحصائية المستخدمة ، استخدم الباحث النسبة المئوية في تحليل العينات ومعادلة كوبر .

ومن جملة النتائج التي توصل إليها القره غولي هي :

- تتنافى قيمة الجمال مع البنى التصميمية لرسم ما بعد الحداثة ، معرفيا وبنائيا ، مع التحولات التي تطال صيغ التعبير في تلك الرسوم شكلاً ومضموناً .
- تنبني ماهية الجمال في رسوم ما بعد الحداثة ، على إزاحات ذوقية ونقدية وبنائية ، تعكس طابع الجدل المحرك في بنية التصميم .

الدراسات السابقة

- تتباين مستوى الأثر الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة وفقاً لانفتاح النسق الفكري للتصميم ، وتوالد الافتراضات والكيفيات المتعلقة بمستوى التلقي ودرجة الاستجابة (نفسيا ووظائفا وذوقيا)
 - يشكل مفهوم (الجمال الاستهلاكي) توصيفا مفاهيميا ، يشتغل في رسوم ما بعد الحداثة انطلاقاً من خصوصية الثقافة المعرفية والإجرائية في بنية الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع الغربي .
- ومن الاستنتاجات :

- سعت رسوم ما بعد الحداثة إلى زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث ، واستبدلها بمحمولات لاعقلانية في طبيعة رصدها بالظاهرة الجمالية .
- أسهمت المناهج النقدية الحديثة (البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية) في تعزيز حالة التشظي (مفاهيميا وبنائيا) وتفكيك خطابات الرسم ما بعد الحداثي ، من خلال تنافذ الجمال بينه وبين الأجناس الفنية الأخرى .
- إن لانهائية المعنى وتفعيل المراكز المهمشة وإعادة قراءتها في رسوم ما بعد الحداثة ، جعلت من البنية التصميمية المشكلة لها ، ذات اثر فكري يبتدى نفسيا وجماليًا .

مناقشة الدراسات السابقة :

من خلال مراجعة الباحث للدراسات السابقة وجد إنها تختلف عن الدراسة الحالية في بعض الجوانب وتتفق في جوانب أخرى ، لذا فأن الباحث سيناقد جوانب الاختلاف والتوافق .

اختلفت الدراسة الحالية مع دراسة (الحسيني) ودراسة (المعاضيدي) ودراسة (الخفاجي) ودراسة (السعدي) من حي الأهداف إذ هدفت الأولى إلى (تحليل التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم) والثانية (فهم علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر) .
الثالثة هدفت إلى (تعرف جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر) .
(كشف جماليات توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي) .
الرابعة هدفت الدراسة إلى (التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر)
(الكشف عن دلالات توظيف الحرف في الخزف العراقي المعاصر)
اتفق البحث الحالي مع دراسة (الخفاجي) الفصل الثاني ، المبحث الثاني (جمالية توظيف الحرف في الرسم الأوربي) ومع الفصل الثالث ، المبحث الأول (جماليات توظيف الحرف في الرسم العراقي المعاصر) .
اختلفت الدراسة الحالية مع دراسة (المشهداني) ودراسة (القره غولي) من حيث الأهداف ، إذ هدفت الأولى إلى (تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجع تأسس عليها فن ما بعد الحداثة) .
(تعرّف كفايات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة)
(تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)
الثانية (تعرف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة مفاهيميا وبنائيا) .
اتفق الباحث مع دراسة (القره غولي) الفصل الثاني ، المبحث الثاني (مقدمة في ما بعد الحداثة)
- تاريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها

الدراسات السابقة

- ما بعد الحداثة والعولمة

- سمات ما بعد الحداثة

اتفق البحث الحالي مع دراسة (السعدي) في طريقة انتقاء العينة ، بطريقة قصدية (انتقائية) .

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث الحالي من الأعمال الفنية والتي وظف فيها الحرف بوصفه عنصرا مهما من عناصر التكوين الفني ، ونظرا لسعة مجتمع البحث ، وتعذر إمكانية حصر أعددته إحصائيا لطول المدة الزمنية من (1950 – 2005) ولكثرة تيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، وكثرة أعداد فنانيتها و غزارة نتاجهم المستمر بعضه إلى الآن في أماكن عديدة من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ، فقد اطلع الباحث على مصورات عديدة للإعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية من (كتب ومجلات متخصصة) ، وكذلك على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) والبالغة (157) عمل وكما مبين في الجدول رقم (1) .

الحركة أو النزعة الفنية لما بعد الحداثة	عدد الأعمال	
التعبيرية التجريدية	19	1
نحت ما بعد الحداثة	17	2
الفن الشعبي	35	3
الفن البصري	9	4
حركة الفلوكسس	-	5
الفن الغرافيتي	34	6
الفن لغة	9	7
فن الجسد	34	8

157	المجموع	
-----	---------	--

جدول رقم (1)

ثانيا : عينة البحث

لغرض تحقيق أهداف البحث اتبع الباحث الأسلوب القصدي (الانتقائي) لتحديد عينة البحث من مجمل النتائج الفنية لما بعد الحداثة والممثلة بمجتمع البحث . وقد افرز الباحث ما مقداره (16) عينة وفقا للحركات الفنية ، التي يمكن تلمس توظيف الحرف بما يضمن تحقيق أهداف البحث الحالي ، وكما مبين بالجدول رقم (2)

الحركة او النزعة الفنية لما بعد الحداثة	عددالاعمال	نسبة التمثيل %	عددالاعمال
1 التعبيرية التجريدية	19	1.9	2
2 نحت ما بعد الحداثة	17	1.7	2
3 الفن الشعبي	35	3.5	4
4 الفن البصري	9	1.0	1
5 حركة الفلوكسس	-	-	-
6 الفن الغرافيتي	34	3.4	3
7 الفن لغة	9	1.0	1
8 فن الجسد	34	3.4	3
المجموع	157	15.7	16

جدول رقم (2)

الفصل الثالث إجراءات البحث

أي أن الباحث انتقى العينات قصديا لتجسيدها الحرف في النتائج الفنية بعد استثناء الأعمال المتشابهة كما استبعد كل عمل فني قد تكرر فيه الحرف أو يحمل الأسلوب نفسه لاسيما أنها كانت موظفة في العينة المنتقاة نفسها . وإزاء ما تقدم تم اختيار عينات البحث وتحديدتها في ضوء المسوغات أو (المعايير) الآتية :

1. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلا بيننا ووافيا لما تمثله ضمن حركات فن ما بعد الحداثة .
2. يظهر في النماذج المختارة اهتمام الفنانين بتوظيف الحرف في إنتاج الأعمال الفنية وانسجاما مع ما يبتغيه الباحث في خدمة آليات التحليل وبما يحقق أهداف بحثه .
3. تنوع الأساليب العددية لتيارات الرسم عامة ، وللفنانين خاصة للحصول على نتائج متنوعة .
4. اخذ الباحث عند اختيار عينة بحثه بأراء بعض ذوي الخبرة والاختصاص (*) في التربية والفنون التشكيلية لغرض التثبت من ملائمتها لأهداف البحث .

ثالثا : طريقة البحث

اعتمد الباحث أسلوب تحليل المحتوى (Content Analysis) في بحثه للوصول إلى النتائج وذلك لأنه أسلوب علمي ومنهجي لمثل هذه الدراسة .

رابعا : أداة البحث

- بناء الأداة :

لأجل تحقيق أهداف البحث في الكشف على آلية توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ، تطلب الأمر بناء استمارة (أداة) تحليل موضوعية خاصة بالبحث تتسم بالصدق والثبات ، تعنى بهذا الغرض ، وتساعد على تحليل النتائج الفنية (عينة البحث) بصورة دقيقة ، وذلك أن تأكد الباحث عدم وجود أداة جاهزة للتحليل في الدراسات السابقة التي اطلع عليها .

تضمنت الاستمارة في تصميمها عدد من (المحاور) أو (الفقرات) والعناصر التي عل الباحث على تصنيفها بعد إجراء دراسة استطلاعية للتوصل إلى تحديد أهم الدلالات المفاهيمية والبنائية لعينة البحث وقد مرت هذه الاستمارة بالخطوات الآتية :

- جمع فقرات استمارة التحليل :

بعد اطلاع الباحث على الأدبيات المتعلقة بالموضوع والدراسات السابقة التي تناولت الحرف وعلاقته بالفن بالإضافة إلى آراء عدد من السادة الخبراء (**) ، في الفنون التشكيلية والتربية الفنية والتصميم ، حيث وجهه الباحث لهم استبيان استطلاعيا ملحق رقم (1) ضمنه مجموعة من الاسئلة لمعرفة المزيد من الجوانب عن

(*)

- 1- أ.د. عبد الرضا بهية ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 2- أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 3- أ.د. حامد مخيف ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الكيفية التي استلهم فيها الحرف في نتاجات فن ما بعد الحداثة كما أجرى الباحث عددا من المقابلات الشخصية (***) مع بعض الأساتذة الخبراء من ذوي الخبرة بموضوع البحث بخصوص توظيف الحرف في النتاجات الفنية ، مما ساعد في تحليل عينات البحث .

وفي ضوء المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والتي كانت خلاصة دقيقة لأدبيات التخصص بالإضافة إلى القيام بمسح أولي (كشفي) لعينة الدراسة لغرض على عناصر تشكيل النتاجات الفنية لما بعد الحداثة مفاهيميا وبنائيا لعينة البحث ، ولقد اعد الباحث استمارة تحليل بصيغتها الأولية ، ملحق (3) تحتوي على عدد من المحكات تم وصفها في ضوء أهداف البحث .

عرضت بعد ذلك فقرات للتحليل على مجموعة من الخبراء (****) في اختصاصات مختلفة وذلك لإبداء الرأي في مدى صلاحية فقرات الأداة ، بعد ذلك قا الباحث بجمع الاستثمارات من الأساتذة الخبراء ، ثم فرز الإجابات الخاصة بمحاور التحليل وبعد الأخذ بمقترحاتهم وأرائهم السديدة ، تم تعديل بعض الفقرات أو حذفها أو تصحيحها عدة مرات ، فظهرت الأداة بصيغتها النهائية ملحق (4) ، ثم استخدم في التحليل حسب فقراتها مع التقديم أو التأخير في بعض الخطوات المرتبطة بالأسس التي يجري عليها إنشاء الأشكال الحروفية في العمل الفني بسبب ما يتطلبه تحليل الإنشاء .

(**) الخبراء

- 1- أ.د. عبد عون عبد علي ، تربية وعلم النفس ، كلية الفنون الجميلة / بابل.
- 2- أ.د. علي شناوة وادي ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 3- أ.د. عبد الرضا بهية ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 4- أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 5- أ.د. عباس نوري ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 6- أ.م. د. صفا لطفي ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 7- مدرس د. محمد علي علوان ، تصميم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .

(***) المقابلات

- | | | | |
|---------------------------|------------|----------------------------|-------------------|
| 1- أ.د. عبد عون عبد علي | 2007/11/12 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 12 ظهرا . |
| 2- أ.د. عبد الرضا بهية | 2007/12/3 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 11 صباحا . |
| 3- أ.د. عارف وحيد إبراهيم | 2007/11/19 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 10 صباحا . |
| 4- أ.د. مكي عمران راجي | 2007/11/29 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 10 صباحا . |
| 5- أ.د. حامد مخيف | 2007/11/4 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 10 صباحا . |
| 6- أ.م. د. صفا لطفي | 2007/11/11 | كلية الفنون الجميلة / بابل | الساعة 10 صباحا . |

(****)

- 1- أ.د. عبد الرضا بهية ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 2- أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 3- أ.د. مكي عمران راجي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 4- أ.د. عباس نوري ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 5- أ.د. حامد مخيف ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 6- أ.م. د. صفا لطفي ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 7- مدرس د. محمد علي علوان ، تصميم ، كلية الفنون الجميلة / بابل .

الفصل الثالث إجراءات البحث

- صدق الأداة :

بعد أن قام الباحث بتحديد فقرات استمارة التحليل بشكلها النهائي ، تم عرضها على مجموعة من الخبراء (ذوي الخبرة والتخصص في ميادين علمية مختلفة) وذلك للتمكن من استخراج ما يعرف بـ (الصدق الظاهري للاستمارة) ولبيان رأيهم بمدى (ملائمة) صلاحية الاستمارة لتحليل ما وضعت لأجله وسلامة صياغة فقراتها وتحقيقها لأهداف البحث الحالي .

وفي ضوء آراء الخبراء تم حذف وإضافة وتعديل تصميم الاستمارة ، قام الباحث بحساب نسبة الاتفاق على كل فقرة إذ بلغت تلك النسبة ما بين (79%) و (87%) وبذلك أصبحت الاستمارة صادقة من حيث فقراتها وصالحة للقياس . وبهذا تم إعداد الاستمارة لتحليل عينات لبحث بشكلها النهائي .

- خطوات التحليل :

لأجل التوصل إلى أسلوب علمي في تحليل العينات المختارة ولتحقيق أهداف البحث قام الباحث بالإجراءات الآتية :

استخدام أسلوب الملاحظة المباشرة للظاهرة ووصفها ثم تفسيرها وعمل تحليلات أو تفسيرات دقيقة لها ، كما قام الباحث بترتيب خطوات التحليل ربما يتفق مع أداة البحث وحسب محاورها ووفق سياق محدد في جميع العينات وكما يأتي :

أ – الوصف العام : وصف بصري لعناصر العمل .

- ب - تعرف موضوعة العمل لما بعد حدثي ذا التكوين الحرفي وفكرته العامة ذات التأثير المباشر لدى المتلقي .
- ج - تفسير العينات وتحليلها وفق محاور أداة البحث .
- د - تحديد المحاور الهامة التي تضمنتها العينة وتأشير مسوغاتها التي ظهرت بشكل مؤثر لدى المتلقي (المشاهد) أكثر من غيرها وعدم إهمال الوحدات أو مفردات العمل البنائية والمفاهيمية الأخرى والأقل أهمية .
- هـ - تفرغ تلك المحاور في استمارة التحليل التي أعدها الباحث لهذا الغرض .

- ثبات الأداة :

ويعني بالثبات الحصول على نتائج متشابهة تحت الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل أكثر من باحث في وقت واحد ، أو في أوقات مختلفة للمادة نفسها وباستعمال نفس الأداة (1) والذي لا يتم إلا إذا كانت مجالات التصنيف محددة ومعروفة بشكل دقيق ليصبح بإمكان المحللين استخدامهما بشكل صحيح ومن ثم التوصل إلى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الأداة وصدقها ، ويمكن الحصول على الثبات بأسلوبين (طريقتين) هما:

1- الثبات عبر الزمن (الباحث مع نفسه) : أي اتفاق الباحث مع نفسه عبر الزمن وذلك للتوصل إلى النتائج نفسها عند استخدام الأداة أو (الإجراءات) نفسها ولكن بين فترات زمنية مختلفة .

(1) Budd, Richard ,w-and others :Content Analysis of communication ,New York ,Macmillan , 1967. P66.

———— الفصل الثالث ————— إجراءات البحث —————

2- الثبات بين المحللين : ويعني توصل المحللين اللذين يعملان بشكل منفرد إلى النتائج نفسها تقريبا عند استخدام خطوات التحليل وقواعده .

وقد اعتمد الباحث الأسلوبين معا ، حيث اختار محللين (*) اثنين للقيام بتحليل عينة عشوائية بلغ عددها (4) أعمال من العينة الأصلية وكل محلل على حدة ، (بعد تعريفهما بإجراءات التحليل وخطواته وكيفية استخدام الأداة) .

كما حلل الباحث العينة نفسها مرتين متتاليتين بعد مرور شهر واحد بين التحليل الأول والثاني وهي مدة زمنية كافية ، فكانت النتائج في المرتين متطابقة تماما ، مما يؤشر بأن الأداة ثابتة مما مكن الباحث من تحليل بقية العينة.

(*) المحللان هما :

1- أ.د. عبد الرضا بهية ، كلية الفنون الجميلة / بابل .

2- أ.د. حامد مخيف ، كلية الفنون الجميلة / بابل .

إجراءات البحث

الفصل الثالث

خامسا : تحليل العينات

التعبيرية التجريدية

رقم العينة : (1)

اسم العمل : في الوجه الثاني (A) Jetaime

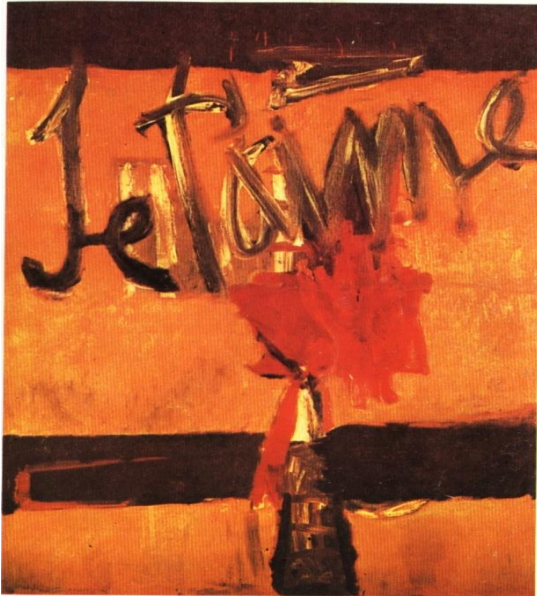
اسم الفنان : روبرت مزرديل

الخامة أو المادة : ألوان زيتية

القياس : 54 × 74 سم

تاريخ الإنتاج : 1955

العائدية : متحف الفن الحديث نيويورك



الوصف العام :

يجسد العمل الاتجاه التعبيري التجريدي ، وقد نفذ بالألوان الزيتية ويتسم بالعفوية والارتجال ، كان عنصر (الحرف) الكتابة في هذا العمل عنصر بنائي أساسي ، ان سلسلة Jetaime وتعني بالفرنسية (احبك) للفنان (روبرت) في منتصف الخمسينيات ولكن مساهمته الفريدة تكمن في علاقة المودة والمشاعر الشخصية والتي من خلالها يستطيع ان يملئ لوحته الاثرية (التذكارية) .

تحليل العمل :

بروز الصورة التي ولدتها الصدفة على نحو مفهوم يتعارض مع المفهوم الاشكلي بيد أن بروز مثل هذه الصورة لم يكن دوما لا اراديا ، فأنا نجد في التعبيرية التجريدية تأخذ صفة موضوعية بالرغم من ضربات الفرشاة العريضة السريعة التي تموهها وتجعلها غامضة وضبابية احيانا ، كما يلاحظ في اعمال الفنان (روبرت) الذي يعبر بتلقائية وعفوية مباشرة عن اشكال تنبثق في مجال الفن اللاصوري ، عن تذكر لصورة انسانية وطبيعية لم تفقد دلالاتها .

فبالرغم من طابعها التجريدي العام تبقى اعمال الفنان (روبرت) ذات الخطوط المتشابكة والمتقاطعة على صلة بالعالم المرئي ، تصور ما يشبه المناظر الطبيعية ، المدنية أو الريفية ، أو ما يوحي بها .

ويستند الفنان الى تقنية خاصة وهي تقنية (العجينة العالية Iahaute Pate) التي اعجب بها العديد من التجريديين التعبيريين والتي عالجها بأسلوب يجمع بين الصور والتجريد متبعا اسلوب (الارتجال النفساني) الذي مهد له السرياليون ، كونها تتكلم لغة تعبر عن ما يشعر به الكثيرون أزاء هذا العالم الواقع المؤلم : الجوع ، الحرب ، المذابح الجماعية في المعتقلات ، حيث كان هذا الاتجاه السائد في السنوات الاولى بعد الحرب العالمية الثانية تمثل بالنشاطات ذات الطابع التعبيري .

وهكذا يجد الباحث أن الفنان اتبع اسلوب (البقعية والكتابة الخطية) فأعماله الفنية ذات احجام صغيرة وطابع شاعري توحى بعالم حلمي مصبوغ لرؤى داخلية في شبكة خطوط معقدة ، ففي اعماله تجتمع هذه الخطوط حول

———— الفصل الثالث ————— إجراءات البحث —————

محور خيالي أو تنطلق منه بحيث ترى فيها العين مشاهد لعوالم واشكال مختلفة تستمد دلالتها مما تشير اليه من مظاهر كونية دون أن تمثله فعلا ، فهي تشبه في تركيبها وتمحور خطوطها ، بنية المعادن والارياق والانسجة العضوية والموجات الصوتية وتواترها .

تم الاعتماد على عنصري (الحرف واللون) كعنصرين فاعلين في بناء الشكل بعد تحرره من جنود البنية التشخيصية في الواقع المرئي ، فهو الشكل والموضوع في أن واحد ، وقد احتوى الشكل احساس بالحركة والايقاع البصري تطورت عبر الانساق المفاهيمية والبنائية في الشكل البصري الواقعي بعد التخلص من الابعاد التجسيمية واحالة التكوين الى منظومة تستيطحية من الالوان المتجاورة من خلال الاعتماد على القيم اللونية وترتيبها وفق نظام معين فتصبح هذه البنى التشكيلية حساسة بترابطها وتناغمها التي تثير في نفوسنا مؤثرا وتنافرا وانسجاما بما يجعلها تستجيب الى التعبير عن الاتصالات الوجدانية الداخلية .

الفصل الثالث إجراءات البحث

التعبيرية التجريدية

رقم العينة : (2)

اسم العمل : رقم (20)

اسم الفنان : باردلي ولكر توملين

الخامة أو المادة : ألوان زيتية

القياس : 86 × 8.25 أنج

تاريخ الإنتاج : 1950

العائدية : متحف الفن الحديث نيويورك



الوصف العام :

يظهر البناء الفني لهذا العمل مجموعة من الحروف والأشكال الهندسية التجريدية ذات البناء الهندسي ويتألف من مسطحات هندسية متباينة يقوم على صيغ مستمدة من أشكال والألوان مختلفة .

تحليل العمل :

يظهر الفنان (باردلي) الذي يتكلم بلغة عالمية يقدم أعمالاً قد تتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية من تحول إلى الفردية على صعيد التعبير الفني وباعتماده القياسات الصغيرة يتجنب الفنان (باردلي) المبالغات الحركية (فالحرف) يبقى متتابعاً لا يفقد سياقه وتماسكه داخل هذه الشبكة الفضائية للوحة ، وأعماله

الفنية بألوانها وتشابك حروفها وخطوطها الكثيفة تدفع المتلقي للتأمل من خلال (قراءته) لهذه الحروف المتقاطعة والمتداخلة ، والغوص في شقوقها .

وهكذا يجد الباحث أن ثمة ظاهرة قادت إليها أعمال الفنان (باردلي) ومعظم الاعمال التي تمثل هذا الاتجاه الفني (التصوير التحركي) (*) ظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي ، فهو لم يعد هنا ، مرتبطاً أو محددًا بنقطة مركزية واحدة ، بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها وشكلت ما يسمى (المدى المصور المتعدد البؤر المركزية Espace Figure Polyfocal) أي أن المدى الفضائي يولد هنا من الحدث البصري الذي تدفع اليه الحروف المتقاطعة والمتشابكة والالوان المتداخلة وما توحى به من سطوح متباينة العمق ترتبط بها وتشكل المدى الفضائي للوحة .

يظهر التنوع في المفردات الحرفية المستخدمة انسجاما شكليا ولونيا وحجميا واتجاهيا من الوحدة المعتمدة في هذا التكوين الشكلي كما تحققت الوحدة في العمل الفني من التوليفات الحرفية التي كانت متقاربة مع بعضها

(*) التصوير التحركي (الفعلائي) نوع من الكتابة الالية التي تعكس حالة من الهذيان لا يدخل فيها أي عنصر عقلائي وقد مارس الفنان (اندريه ماسون) هذا الدور المحرك في الوسط الأمريكي في تحديد بعض الملامح المميزة في (التصوير الأمريكي) وأوجد بعد سنة 1940 نوع من ميثولوجيا اللاوعي ، وهنا يصل بفضل هذه الخطية العصبية الى الاسلوب الذي أخذه معه الى امريكا حيث بدت لوحاته وكأنها ذروة خطية وأفراغ لشحنة كهربائية لألوان متألنة . للمزيد ينظر :

H.Read : Acancise History of Modern painting , london : 1974 , p , 330.

الفصل الثالث إجراءات البحث

ومتنوعة في اشكالها واحجامها واتجاهاتها .

كما تحقق التوازن من خلال تناظر الاشكال الحرفية على جانبي العمل بصورة غير متماثلة وهو ما قصد الفنان اضافته الى عمله لاحداث تنوع غير مألوف في هذا العمل ، فقد نتج عن ذلك ايقاعا حرا متنوعا غير رتيب محقق حركة غير مربكة لكل العام .

ومن الوسائل التنظيمية التي امتاز بها العمل الفني هو التكرار المنتظم في المفردات الحرفية المشكلة له التي بدت بهيئة حقول متنافرة شغلت فضاء العمل كله .

أما بالنسبة لاشكال الحرفية والفضاء فأن الفنان حقق علاقة متكافئة بالاهمية بين المفردات والفضاء فأن الفنان حقق علاقة متكافئة بالاهمية بين المفردات والفضاء والذي جاء من النوع المفتوح وتحققت السيادة التي اراد الفنان اظهارها من هذا التوظيف لاشكال الحرفية في العمل .

الفصل الثالث إجراءات البحث

نحت ما بعد الحداثة

رقم العينة : (3)

اسم العمل : ناين - L - بيم

اسم الفنان : روبرت موريس

الخامة أو المادة : الفولاذ

القياس :

تاريخ الإنتاج : 1965

العائدية : ساحة في نيويورك

الوصف العام :



تشكيل هندسي على شكل حرف (L) وآخر يمثل الحرف نفسه لكنه مقلوب بجانب الأول ، وقد بني وفق مبدأ التطابق رغم انه يمثل شكلين متخلفين ظاهريا حرف (L) هو الحرف الثاني عشر في حروف الهجاء الانكليزية ، رقم روماني (= 50) ، النغمة السادسة في السلم الموسيقي Ia .

تحليل العمل :

إن تصميم الفنان (موريس) للعمل تمارس تطابقه معرفية لمفهوم (الكل المكثفي ذاتيا) مع حركة التشكيل المعتمد ، للخامات الداخلة في العمل ، بحيث يغدو إدراك الدلالات الجمالية حالة متقدمة من مستوى الوعي للمعنى الاستثنائي ، ذك المعنى الذي يترادف مع صيرورة البحث عن جدوى حقيقية لكل أنواع التعبير ، الذي تعتمد في إخراج التصميم النحتي وطريقة عرضه والاحتمالات التي قد تعرض المتلقي من خلال الصدمة وما يترشح عن

لا مألوفية العرض والإخراج الفني ، وخلخلة الأسس والعناصر واكتشاف مقاربات تحليلية تنفذ إلى دائرة الكشف عن مهمة الاتصال بين وظيفة التصميم النحتي ومفاهيمه الجمالية .

لقد اكد الفنان (موريس) بأن التصميم يجب أن يمثل نفسه (كشيء واحد) أي بنية تركيب بسيط ، تلك التي يمكن استيعابها ككل ، ومؤثرة كتجربة شاملة أكثر من كونها نوع من نتيجة حتمية وعقلانية وملاحظة الأسلوب التكعيبي فيها من خلال (نقل مركز التكعيبي إلى خارجها وذلك باستبدال مفهوم التزامن بالفورية أو الحدث المباشر) (1) .

إن بساطة اللوحة شكليا ليس بالضرورة يعني بساطة التجربة أو سذاجة الرؤية الفنية فلا التجريد الصافي للعمل وعدم ارتباطها بأي مرجعيات غرضيه أو منفعية تشكل دعوى قديمة متجددة لفصل الفن عن الاعتبار الأخلاقية أو الاجتماعية أو التربوية .. الخ .

إن الخواص الشكلية هي من أهم عناصر العمل المذكور والذي يمد المتلقي بالمتعة المباشرة دون إرهاب ،

(1) Rose , Barbara : American Art Since 1900 , New York : 1975 , P . 206 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

يمثل انسجام حرف (L) بشكل متطابق،التوافق والتآلف في بنية العمل وهو استظهار بواطن المعرفة الجمالية وتفعيل الدلالة الحاملة للأثر ، عبر أسس عيانية تشدد من تفاعل البنى المحركة لبنائية العمل ، وتبدلاتها المتماهية مع ذات الفنان ورؤيته الموضوعية في تحصيل وتكريس حالة الابتكار التي توحى بانفتاحية الدلالة واستقرائية قيمة الانسجام ذاتيا وموضوعيا .

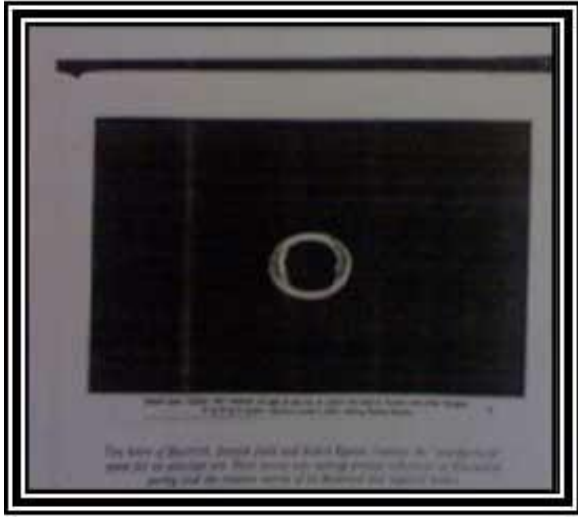
بتكرار الحرفين المتشابهين في التكوين النحتي يعطي الفنان لابتكار أنغام مرئية ، إذ نجد تناسب الحرفين والفضاء المحيط متعادلا لا يتزاحم ولا يبتعد بل تتعدم الفجوات العشوائية ، عدى الحالات الخاصة التي يكون مرغوب فيها بترك فضاءات لغرض جمالي ، أن ترك مساحة الفضاء حول الحرفين يكون أكثر تعقيدا من نحتها لأنها معروفة الأشكال والقياسات مسبقا ، لكن الفضاء هو وليد اللحظة وعليه استغلاله وتنظيمه وتوزيعه بأحسن ما يمكن .

تعتمد الفنان (موريس) الى استلهاهم القيم التشكيلية المرنة التي يمكن ان توفرها التقنيات الخطية وذلك لما تمتلكه الحروف من طواعية في التشكل والتكوين لخلق حالة من الايقاع الحركي برؤية تحليلية تركيبية محملا اياها تعبيرات رمزية بصرية ولغوية متنوعة يمكن ادراكها لغويا كما في اسم العمل (ناين .L. بيم) وفي الحرف (L) ومنها ما طغى عليه الشكل الجمالي مما ينفي عنها معناها اللغوي .

ويرى الباحث أن الفنان قد ربط بين عنصر الحرف وعنصر الفضاء ليمرر احدهما عن طريق الاخر حتى لتشعر أن الحرف والفضاء مجسدان من الحروف ليشكل منهما بعد ذلك حرية وحداثة التصويرية المتمثلة بالمفردات الحرفية ، لذا تتصل بنائية العمل النحتي بأفكار ومفاهيم ما بعد الحداثة بصدد دعوتها الى بناء شكل جمالي يتفق مع خصوصية فكر ما بعد الحداثة .

عند تجريد أشكال الحروف مما يلحق بها من عناصر دلالة كالكلمات ، لا يبقى من الحرف إلا شكله العام الذي لا يختلف عن الأشكال التي تكونها حركة الخط الهندسي المحدد باتجاه ما ، وما هي أشكال هندسية معروفة ، مستقيم ، منحنى وحالاتهما ، وتكون الأشكال المتبقية بعد التجريد أشبه بالهيكل العاري لبناية في طريق الإنشاء ، مهياة لاستقبال أي مشروع تكميلي محتمل وبما انه الهيكل الأساسي لبناء الحرف ، مركز التعامل مع الوضع المستقبلي له ، بمعنى ، انه مشروع كينونة الحرف الذي يتحدد على أساسه شكله الدلالي ، والهيئة الجمالية ، ويمكن للدلالة أن يتحقق بأبسط الأشكال إلا إن الدلالة لا تشترط الجمال لأنها معنى ليس قيمة في ذاتها ، إنما هي إشارة أو إحياء أو تلميح هو الذي يحتمل أن يكون جميلا أو لا يكون في حين أن الجمال شرط لازم للفن ، ومن جانبه الحسي لا المجرد ، والحواس هي الكفيلة بتصنيف مستوياتها وفق الحالة المعرفية . فالجمال ليس من شرط الدلالة وإنما من شروط الفن ، ولكن إذا تحقق الوضع الدلالي ضمن جو جمالي ، فإنه يضع أحاسيسنا في مرتبة أعلى ويجعلنا إزاء قيمة إضافية للدلالة تجعلها أكثر إثارة وتأثيرا فإذا جردنا شكل الحرفين من عناصرها الدلالة والجمالية ، يبقى وضعه الهندسي ، هذا الوضع ينطوي على قيمة جمالية وإيمائية بمقادير مختلفة ، استقرت عليها مفاهيم علوم الحساب والهندسة وفنون العمارة والتصميم أي بما تنتجه هذه الخطوط المجردة من أبعاد يمكن الاعتماد عليها في فن النحت .

الفصل الثالث إجراءات البحث



نحت ما بعد الحداثة

رقم العينة : (4)

اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان : دونالد جود

الخامة أو المادة : زيت احمر كاديوم مضيء

وشمع مذاب مع الرمل على لوح موسونيات

مع حلقة صفراء من مادة البلكسكلاس

القياس : 96 X 48 انج

تاريخ الإنتاج : 1962

العائدية : جيراداس ، اليوت ، بتفضل من متحف وتني للفن الأمريكي في نيويورك

الوصف العام :

تتكون اللوحة من لوح الموسونيات وقد طلي باللون الأحمر كاديوم البراق (مضيء) إذ قام الفنان بخلط اللون مع الشمع المذاب والرمل ، ثم قام بتثبيت حلقة من مادة البلكسكلاس صفراء اللون في مركز اللوحة والبلكسكلاس نوع من الزجاج الصناعي شبيه بالبلاستيك وهو من المنتجات الصناعية الحديثة ، وقد قام الفنانون بتجارب عديدة على توظيف هذه المادة في الفنون التشكيلية على نطاق واسع في الستينيات والسبعينيات .

تحليل العمل :

إن العمل بعناصر تكوينه وإذا ما فتشنا عن أية مدلولات أو ترميزات يمكن أن توجه عبرها للمتلقي فلا تكشف سوى علاقات سطحية بسيطة بلا أهداف ، سوى التوفيق أو تحقيق الانسجام بين أنماط فنية مختلفة .
ومن هنا فالعمل يشكل فعل أو نشاط فني تفكيكي وبغض النظر عن مضمونه ، فالفنان لا يؤكد على المضمون بقدر تأكيده على النشاط المصاحب لعملية صناعة الفن ، فضلا عن محاولة التأثير على المتلقي من خلال تشتيت ذهنه ، ومن جانب آخر أن استخدام الفنان للكاتب في العمل هو تأكيد من قبله بأن الكلمات هي الأوساط الأكثر مناسبة للتعبير عن لغة الفن .

ونلاحظ هذه الظاهرة لدى رسوم الأطفال والرسم الفطري حيث يقوم الرسام (الطفل / الكبير) ولغرض التأكيد على أهمية الشيء المرسوم وإبرازه بكتابة جمل قصيرة حول أو فوق الشخص المرسوم مثل (هذا بابا أو هذه ماما) وتأتي هذه الحالة أيضا عندما يعتقد الفنان أن الشكل المرسوم لا يستطيع ما يبتغيه فيلجا الى الكتابة في محاولة سد ذلك النقص في التعبير الفني .

تأتي الكتابة كوسط مناسب للتعبير عن لغة الفن بعد أن كان الشكل الفيزيائي هو الوسيلة التعبيرية المرئية عن المعاني والأفكار المكتوبة المنطوقة .. ومع ذلك وبالرغم من هذه التبريرات التي يعرضها الفنان فإنه لم

———— الفصل الثالث ————— إجراءات البحث —————

يستطيع أن يلغي الشكل الفيزيقي ، ففي هذا العمل يتم دمج أنشطة اللغة كالشرح والتفسير في أنظمة الفن وكلا النظامين بإمكانه حمل الرسالة المطلوبة ، والتي تؤكد على الممارسة والنشاط وبذلك يفقد العمل مدلوله لصالح الدال .

وقد أكد الفنان (جود) على المتلقي بوصفه احد العناصر المهمة في استلام الإشارة الجمالية وتأويلها في فن ما بعد الحداثة ، فهو يحاول تشتيت ذهن المتلقي من خلال تفكيك العمل إلى دلالات متعددة ، ذهنية ، تأويلية ، قرائية ، ومحاولة المتلقي الوصول إلى الدال والمدلول أو تأويل الإشارة ومحاولة إكمال ما ينقصها ، فأن المتلقي يعد مشاركا فعالا في إيصال معنى الرسالة الجمالية ، فيكون هذا العمل كنشاط إنساني ضمن نشاطات اجتماعية أخرى ليكتسب قيمة استهلاكية تغذي الطلب المستمر على الأعمال الفنية المستحدثة لسوق الفن ، إذن سيادة الدال وغياب المدلول أهم سمات فن ما بعد الحداثة .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الشعبي

رقم العينة : (5)

اسم العمل : التقرير السنوي لشركة اراج

اسم الفنان : ايز وارنهارسكني

الخامة أو المادة : اكرلك على ورق

القياس : 76.7 x 63 سم

تاريخ الإنتاج : 1974

العائدية : شركة اراج ماسي



الوصف العام :

يظهر البناء الفني لهذا العمل مجموعة من حروف واضحة المعالم ذات بناء هندسي وبأتجاه افقي مائلا الى الاعلى احتلت موقعه الفضائي الالم ، ويتألف من مسطحات حروفية ورقمية يقوم على صيغ مستمدة من شكل الحروف وجاءت بالالوان الازرق الفاتح والاحمر والاسود .

تحليل العمل :

استخدم الحرف في هذا التصميم الفني ليكشف عن طاقاته الكامنة فيه ويظهر طبيعته الجمالية الخالصة بتحرره من تحكمية صيغ المحاكاة ، حيث كون نسق بنائي حروفي مجرد ، ظهرت المساحة اللونية (للحرف) الكتابة تستهدف انشاء ايقاع لوني من خلال الانتقالات في اللون التي حدثت تناغمات وانسجامات لونية خالصة

لتظهر طبيعة التكوين المجرد ، فالبرغم من هذه التعددية في الالوان والتكرار الحروفي ، الا أن الفنان وحدها من خلال هارمونية اضفت اجواء لونية منسجمة منحت التصميم الفني وحدة بنائية .

وهكذا نجد (الحروف) في هذا التصميم فقد جاءت هي الاخرى متحررة من قيود البنية التشخيصية بما يجعلها أن تكون انماط شكلية خالصة بتركيب متكررة ، حيث اتبعت سياقات بنائية مجردة لاشكال متكررة تمتد على المسطح التصويري بشكل كتابات مائلة ، لتظهر القيمة الجمالية للإيقاع وهي بلا شك من القيم التي تدخل في تراكيب الاشكال التجريدية الخالصة التي تبحث في طبيعة الكلي لا الجزئي .

فقد اظهر التكوين جمالية عنصر (الحرف) في ذاته دون ادراجه في عملية وصف او محاكاة لاشكال العالم المرئي ، بل أن تراكيب الحروفية تكشف عن تحرر الفنان من الرؤية التقليدية الواقعية أذ جعل (الحرف) يتبع تناغمات إيقاعية من خلال تكرار الصيغة الشكلية للحروف المجردة واحداث تناظرات لها .

ومن خلال مسارات النسق البنائي في تطور بنية هذا التصميم الفني ، نجد أن الطابع العام لهذا النسق يظهر نظام أو قانون الذي تتمثل له عناصر التكوين ويمثل (الحرف) الكتابة المائلة المحور الاساس لهذا النظام ونرى أن هنالك تطور واضح لبنية شكل (الحرف) الكتابة في هذا العمل من خلال اقضاء جميع صيغ المحاكاة الفاعلة على اظهار سماء الشينية والتجسيد الواقعي .

وهكذا يرى الباحث اذا جردنا شكل (الحرف) من عناصر الدلالة الجمالية ، يبقى لنا وضعه الهندسي ، وهذا الوضع بحد ذاته ينطوي على قيم جمالية وإيمائية بمقايير مختلفة .

عمل الفنان (ايز) على اثاره عنصر الجذب والحوار المتصل بين المتلقي والعمل التصميمي وفق مستوى اشكالي يهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية السائدة للمجتمع الامريكي يبتدى في البنية العامة للتكوين اذ يمزج بين التقنية بالشاشة الحريرية التي يستعين بأمكنياتها الفنان ويوظفها في اصفاء خصائص جديدة ومظهر مختلف في طبيعة الاشكال المصورة للوحة الزيتية .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الشعبي

رقم العينة : (6)

اسم العمل : الحب الأمريكي الكبير

اسم الفنان : روبرت إنديانا

الخامة أو المادة : أكرك على الجفاف

القياس : 144 x 144 انج

تاريخ الإنتاج : 1972

العائدية : متحف بول



الوصف العام :

تكون العمل الفني من كلمة (Love) توزعت لتشمل فضائين أفقيين تساوى في المساحة ، وجاءت الحروف باللون الابيض على خلفية الفضاء الذي جاء باللونين الاحمر والازرق ظهرت للمتلقي حركة واضحة من خلال حرف (O) الذي يبدو لبصر المتلقي بالحركة ذات الاتجاهية الافقية .

تحليل العمل :

عمل الفنان (إنديانا) على تصميم الكثير من الأعمال الطباعية بأحجام وقياسات وأساليب متنوعة ، اعتمدت تكرار الحرف كأيقونة طباعية ، تتشابه من حيث الشكل وتفاصيله وتختلف لونها ، إذ يعمل إلى زعزعة الشكل الثابت المتكرر بأجراء التنوع اللوني وتقويض البنى التصميمية إلى سلسلة إثارة داخلية ، مثلما فعل في هذا التصميم .

إن مغزى هذه الفكرة التصميمية يخضع إلى اعتبارات فكرية سياسية تنطبق من مفهوم العنوان الرئيس للعمل ، حيث نجد أن الأحرف المكتوبة باللغة الانكليزية والتي احتلت السيادة للملصق تمثلت بكلمة (Love) ، فقد حقق اللون الأبيض السيادة على اللونين الأحمر والأزرق لتأكيد الفكرة الرئيسية .

تتأسس بنية التصميم هنا ، تبعاً لتعدد مراكزها ، واعتماداً على سمة التوظيف الهندسي لتوزيع الأحرف ، وفقاً لنيات الدلالة وانتقال مستوى الأثر الجمالي كمعادل موضوعي ، إلى قيمة استرجاعية تفتح على سياق البنية الموحدة للتصميم لتشكل رؤية محيطية تتوافق فيها ايقونية الحرف باعتباره بيئة مهيمنة ، مع الإزاحات النصية للخطاب الجمالي .

إن هذا الشكل البسيط يعكس التناسق والانسجام للفضاء أو الحيز ما بين العناصر (الحروف) المكونة للعمل بسبب من وضع ترتيبها المستقر .

فالخواص الجمالية الشكلية لـ (الحرف) هي العنصر السائد والذي يمد المتلقي بالأشكال المتعددة ، التي تؤدي إلى المتعة المباشرة دون إرهاق ، فهناك انسجام تام اشتغل عليها الفنان (إنديانا) فضلاً عن الإثارة

———— الفصل الثالث ———— إجراءات البحث ————

الجمالية المتولدة عن الممارسة ذاتها ويقترّب العمل من (الملصق) وخاصة أسلوب التصميم الطباعي في طريقة ترتيبه أو رسم الأحرف وتداخلها وتزامنها وطريقة رؤية العمل من كافة جوانبه ، وعموماً فإن التصميم يقدم نوعية خاصة من الذوق الجمالي نتيجة اقتران (الحرف) بمحيط الحقل التصميمي للطابع المعرفي الشمولي / كوسيط مرئي قابل للتشكيل المتتابع في منظومة الدلالة التي تبتدئ ولا تنتهي عند حد ، في تأويلية الحروف وتشيد مقترابها الجمالية في مجموعات التقنيات المؤلفة للتشكيلات البصرية .

الفصل الثالث إجراءات البحث



الفن الشعبي

رقم العينة : (7)

اسم العمل : كلیم كولا

اسم الفنان : جون كلارك

الخامة أو المادة : اكرك على ورق

القياس : 9.5 x 9 انج

تاريخ الإنتاج : 1995

العائدية : متحف الفن الأمريكي

الوصف العام :

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

تحليل العمل :

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

إن الفن الشعبي يتماھی مع مجتمعه لیرسم ویصور أغراضه وأشیاءه وعاداته وبالتالي فهو إعلاني استهلاكي بحت ، أن التجاوب للحياة يمكن إيجازه بعبارة " أنا استهلك لذا فأنا موجود " (1) من خلال رسم أشكال الحياة بمسارها وحركتها الطبيعية الاعتيادية اليومية لأغراضها المتنوعة والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة تحيل إلى بنية المجتمع الاستهلاكي ، ليکون بعد أداة أو وسيلة دعائية للنظام الرأسمالي .

إن توظيف (الحرف) الكتابة ، في الأعمال الفنية يأخذ صفة الحدث والمضمون الاجتماعي البارز خلال الطابع النقدي الاستفزازي لأعمالهم ، ولأن يظهر وسائل تقليد المجتمع الاستهلاكي وان يشککوا بالأسس التي يقوم عليها هذا المجتمع ، أي استخدام وتوظيف الحروف كدالة خاضعة للتأويل ، من هنا كانت البنية التصميمية التي تربط الحروف ، الخطوط ، الألوان والمساحات تشتغل فكريا من اجل إيجاد علاقة نوعية للدال والمدلول في مساحة الشكل المنجز ، انطلاقا من تعزيز قيمة الحرف الموجود في التصميم بإحالات منطقية

(1) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، ص 94 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

تشکل طبيعة جديدة للنظر إلى فواصل الارتباط أو الارتباط الحواري بين الحرف ، الشكل ، المضمون .
حقق الفنان (كلارك) توازنا غير متماثل من خلال توزيع الاشكال الحروفية الموجودة في اعلى الملصق ايمن وايسر المحور الرئيسي المتمثل بالشكل الحروفي والذي خلق نوع من الحيوية والجاذبية في هذه الاشكال ، كما حققت التشكيلات الحروفية مبدأ التراكب مع الشكل التصميمي مما اعطى احساسا بالعمق الفضائي .

كذلك نجد أن الفنان (كلارك) قد وزع في هذا التصميم مجموعة من الاشكال والتي خلقت نوع من الوحدة من خلال ارتباطها بالوحدة الحروفية التي تمثل الموضوع الرئيسي .

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

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

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

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الشعبي

رقم العينة : (8)

اسم العمل : ذكريات المكان – باريس

اسم الفنان : بيتر بليك

الخامة أو المادة : مواد مختلفة

القياس : 10.25 x 12.25 أنج

تاريخ الإنتاج : 2005

العائدية : متحف بيتر ليستر



الوصف العام :

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

تحليل العمل :

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

تكونت اللوحة بشكل عام من مجموعة قصاصات الورق ، الجرائد ، التذاكر وشظايا من البلاستيك ، الخشب المجوف والاحجار واوراق الجميز يعتبرها الفنان وسيلة هامة من وسائل التعبير في شكل كبير للفن المفاهيمي ، ويتحرى من استخدام هذه الاشياء الامكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال ، وهو بذلك يعبر الفنان

(بليك) عن ارتباطه العاطفي للواقع اليومي وادخال الحياة العادية الى العمل الفني ، حيث كان الفنان مشهورا في حبه للجمع وتحصيل المواد التالفة من الحياة ومن الذكريات والنزوات واحيانا تختلط مع المواد التاريخية ممتلكات يعتبرها رمزية مع عالمه .

ان الفنانين الشعبيين اضافوا باستخدامهم الى تقنية الالصاق طابع الحدث اليومي وارتبط بهذه التقنية استخدامهم الظاهرة اللغوية بأضافة عناصر كتابية بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية ، وقد استخدم الفنان (بليك) عناصر متنافرة جمعت عفويا وادخل كتابة العناوين كجزء مهم من عناصرها ، وبأدخاله اللغة اضاف اليها بعدا جديدا له علاقة بالصورة البصرية لفن ما بعد الحداثة .

وهكذا نجد تعدد مستويات الدلالة الايقاعية الشاملة لـ (الحرف) الكتابة والمساحات الحجمية والتوازنات من خلال تتابعيه السياق المحرك للوحدات التي ترتبط بفعل الإثارة البصرية ، تتمركز البنية التصميمية جماليا في

الفصل الثالث إجراءات البحث

فضاء يتحدد بالبعد الثالث (العمق) من خلال مستويات البحث المنطقي عن اثر تبتدى فيه محيط الصور والأشكال المجموعة كمهيمنات مترتبة حضوريا ، والتي تعطي التكوين سمات جمالية في ضوء علاقته بالمحيط الواقعي والمتخيل وتصبح المحددات التعبيرية للعمل من الداخل ذات رؤية اكتشافيه / توالدية لمحتوى المقاربات المرئية في ضوء تبدلاتها الواقعية اثر وتأثرا لما يصور ويحدد مجالات السياق الجمالي الذاتي .

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

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

فالفنان عندما يلجأ الى تركيب اشياء متباينة انما يحاول ان يضيف اليها بتجاورها وبالصدفة (المنهجية) دلالة ساخرة او مثبتة لذلك فأن قصاصات الورق القديمة والرسوم المأخوذة من كتب العلوم الطبيعية وغيرها ستأخذ دلالة جديدة لاعلاقة بها بدلالاتها السابقة التي فقدت بعد أن قطعت من محيطها الاساسي الا انها توقظ من خلال التواردات التي تسببها ، ونظرا لطابعها المزدوج وردود فعل اللاوعي وتبعث على التخيل وذلك لان (تقنية الالصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من الصدفة التي تثيرها اصطناعيا واقعا او اكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما ...) على حد قول ماكس ارنست (1) .

فقد محى الخط الفاصل بينما هو تجاري والفن الجميل ، وظف كل أنواع المواد في لوحته ، فبالرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر أو التي تنبع منها فقد أوصل عمله الإحساس بالوحدة التكوينية .

(1) محمود ، امهز : مصدر سابق ، ص 84 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن البصري

رقم العينة : (9)

اسم العمل : تكوين لحرف L

اسم الفنان : فكتور فازاريلي

الخامة أو المادة : طباعة سكرين

القياس : 53 × 49 سم

تاريخ الإنتاج : 1969

العائدية : مقتنيات خاصة



الوصف العام :

في هذا التصميم ألطباعي ثمة تشكيل هندسي اخذ بعدا استطاليا ، اعتمد المربع كوحدة أساسية مترابكة تشكل مجموعة مكعبات انبنت وفق تسلسل رياضي دقيق تحسبا إعدادها وفقا لاتجاه بصر المتلقي وإدراك الإيهام البصري .

تحليل العمل :

إن اللوحة تعتمد على الإحساسات البصرية في استثارها للمتلقي إرباكه في ادراكات مفهومية معقدة فعناصر اللوحة تومض و تهتز وتموج مثيرة إرباك رؤية المتلقي فضلا من اتساع مساحة اللوحة الذي يلف العين ويبتلعها .

الفن البصري من الفنون التي تعتمد على معرفة ودراية بعلوم وتقنيات عديدة يستعين بها الفنان لإنتاج عمله فعليه أن يتعرف على طبيعة المواد وإمكانيات توظيفها فضلا عن معرفة تامة بكيميائية الأصباغ وطرق مزجها وكذلك معرفة الرياضيات واستخدام المتواليات الهندسية والرسوم البيانية والتكرارات الخاصة بتوزيع الأشكال بالإيهام البصري وكذلك معرفة بعلم البصرييات وفلسفة الجسم البشري وخاصة كيفية حدوث الأبصار في العين.

إن (استخدام الرياضيات والهندسة كهيكل رياضية أو بنيات تحتية في بناء اللوحات الفنية والرسوم كان قد استخدمها الفنان العربي المسلم قبل أكثر من ألف عام في انجاز الرسم الإسلامي والزخارف واشتغال النقش على المعادن وغيرها حيث استخدمها الفنان المسلم كهيكل نباتية أساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم)⁽¹⁾ إن تنظيمية المجموعات المكعبية المترابطة تستحوذ على خواص شكلية وتعبيرية تستخدم مبدأ التجميع التقطيعي للعلاقات الرابطة لوحدة المربع وفصل الأشكال المتمثلة عن طريق التواصل البنائي (الخط واللون) عبر تمييز زوايا الربط المحيطي للأشكال واستمرار توالد التماثلات الهندسية المربعة كتقارب بصري

(1) بابادويولو ، الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس : 1979 ، ص 53 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

يمثل مجاميع المتغيرات المركزية التي تعزز ضمن النماذج التصميمية الكبرى داخل الحقل البصري مولدة شكلا يلعب الإيقاع أهمية خاصة لتأكيد حركة الزمن في اللوحة كما هو الحال في الفن البصري ، فأن معالجة فضاء اللوحة ضمن مفهوم البعد الرابع والتأكيد على الزمان البصري هذا سيعالج إمكانية خلق أسطورية " الواقع الواقعي " حسب شوبنهاور .

إن تفاعل المساحات السوداء والبيضاء وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية المبسطة من وقع على العين من أهداف الفن البصري في بدايته وهذا ما نلاحظه في أعمال الفنان (فازاريللي) الاولي ذات بنى حركية وهي تلك التي انتهجها ابتداء من 1952 باللون الاسود والابيض .

إن تداولية البحث البصري في هذا التصميم تعكس صياغة التركيب المفاهيمي لأطر العلاقة الرابطة بين (الألوان والخطوط والسطوح والهيئة) كعناصر فاعلة مع أسس التصميم مكونة حرف (L) بشكل معكوس متوازن تُشكل وتربط أجزاء التصميم بصورة عامة ، والانسجام بين الوحدات الخطية واللونية والتوازن في توزيع الألوان والمساحات الخطية ، بحيث أن تحليل وتركيب الأنساق الدلالية لبنية (الحرف) يفعل من خطاب الصورة التعبيرية التي تنشأ بين المرسل والمتلقي نفسيا من خلال حاسة البصر .

كما أن اللون فعلة في تقديمه للعديد من امكانيات التمازج بفضل تناقصه او تناغمه مع الالوان المجاورة حيث يفضي العمل الفني بتداخلاته اللونية وتناقص المساحات المتلائمة او المساحات الساكنة ، وقد اعتمد الفنان (فازاريللي) المربع معتبرا اياه العنصر الاله في الهندسة المعمارية والوحدة التشكيلية وصولا الى الوحدة الجمالية تنبثق على التركيب التامة المكونة للوحة (شكل - لون) وهي التي تصبه لغة تشكيلية يمكن الافادة منها الى تقنية صناعية حيث تصبح مادة بناء لتحقيق (الوحدة البنائية) .

تابع الفنان (فازاريللي) استخدامه للمربع على شكل صفائح للوصول الى امكانية تشكيلية وفضاءات منظورية جدية تولد لنا ظاهرة التمدد والاختزال والتقدم والترجع والظاهرة الحركية من التواء وانحناء الاشكال ، ان هذه التقنية تنقص العلاقة المباشرة بين الشيء التشكيلي والعين البصرية وبذلك ترعوي الى اهمية العلاقة بين العمل والمتلقي (المشاهد المشارك) وكذلك تبحث بالعلاقة التي تربط بالصورة والحركة والزمن .

إن التداعي البصري لفضاء التصميم هو الذي يخلق اللغة الفنية ، فمن خلالها يمكن أن نمح مكونات الفضاء أي اللون والظل والضوء وحركة الإيقاع والكتل والحرف وذاكرة الأشياء وغيرها ، كينوناتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو الفضاء البصري ، أي خلق تداعياتها البصرية منذ البذرة الأولى التي تكونت في وعي الفنان وتطورت بعد ذلك لتتعمق أبعادها الميتافيزيقية نتيجة لإمكانات التأويل والتي تؤدي إلى تغيير زمن المشاهدة من واقعي إلى زمن بصري إبداعي ، فيصبح المتلقي المتفاعل جزء من اللغة الفنية عندما يكتشف أسرارها عن طريق وعيه التفاعلي (التفاعلية) ، هذا يعتمد على بصرية الفنان وتفاعلية المتلقي ، لأنه لا يمكن فهم الأسرار الفنية من قبل المتلقي عندما لا يكون التصميم ذات بعد بصري ، وعندما لا يكون المتلقي متفاعلا ومستعدا لتقبل وتأويل فضاء التصميم البصري وإذا حدث هذا فتكون العلاقة بين المتلقي وفضاء التصميم معتمد على البصر فقط الذي يتحدد بإطار اللوحة وعالم المتناهي .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الغرافيتي

رقم العينة : (10)

اسم العمل : مانيو ستاك

اسم الفنان : كوستا

الخامة أو المادة : أصباغ رذاذ

القياس :

تاريخ الإنتاج :

العائدية : <http://graffiti.playdo.com>



الوصف العام :

اعتمد العمل الفني عينة البحث اسلوبا افقيا في تقنياته وضم حروفا مثلت اسم المنتج المطلوب محققا ايقاعا متناغما من خلال التكرار في شكل الحروف والوانها الحمراء وخلفيتها زرقاء اللون ، احيط بها بقية الفضاء باللون الاصفر وضم العمل ايضا شكلين ادميين احتلا الجانبين الايمن واليسر للحروف المذكورة .

تحليل العمل :

يتعلق الخطاب الكرافيتي في هذه اللوحة مع الأسلوب العام للفن الكرافيتي ، والأشكال المستخدمة فيه وطريقة التلوين والتقنية البنائية ، فالأشكال الكاريكاتيرية تعكس روح الدعابة والسخرية التي يمارسها فنانون الكرافيت في نزعتهم الفنية (كما ونوعا) لطبيعة البناء المتراكم . فالعمل عبارة عن سطح مستوي يحتوي على مجموعة من الحروف المرسومة برشاقة في الاداء التقني ، حيث تظهر الحروف وهي اكثر تجردا واعظم صفاء ، محاولا اثراء احساسنا البصري والجمالي باللمس من خلال التقنية الادائية المستخدمة (الاصباغ الرذاذ) .

توسم هذا العمل في تكوينه الفني عناصر بنائية متحررة من بور المحاكاة الواقعية فقد اعتمد في تشييد بنية الشكل والوحدات البصرية التي تسهم في تفتيت بنية النظام العقلاني فيصبح مليئاً بالحروف والمساحات والألوان والأشكال بصورية افتراضية تتواشج مع التجريب التقني والبحثي في طبيعة التكوين وكيفية تصميمه ، حيث اعتمد الفنان على الجانب التكويني للعلاقات الشكلية من خلال الابتعاد عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح في مكونات اللوحة فاختلفى الفضاء المنظور التقليدي عنها بفضاء متناه ، ووزعت الأشكال بصورة مادية على مساحة اللوحة ، وبذلك تحررت بنية الشكل من قيود المحاكاة الواقعية وتم الاعتماد على ما يظهره (الحرف) واللون والخط من قيم جمالية في ذاتها ، فالتجانس الدلالي المطرد لبنية الحرف لونها وخطيا وشكليا ، يتجسد في اقتراح ملامح فعلية لاشتغال الحدث كبنية تتولى فيها قيمة المتخيل والعيني والمتحول نتيجة تكرار السياق التطويري للبناء من تفكيك وإعادة تركيب البناء إلى تحقيق تجاذبات نسقيه جديدة تقدم الفعل الحركي ، وتدعم

الفصل الثالث إجراءات البحث

الاتجاهات المنشطية في الفضاء العام كواقع إعلاني لحضور التراكم المعرفي والمحيطي الجوهري المتشكلة للسطح التصويري .

حقق الفنان مبدأ السيادة من خلال اعتماده على الطاقة التعبيرية للشكل الحروفي الذي احتل الفضاء العام للعمل ، في حين حقق التباين في الألوان التي كونت الحروف بالاضافة الى الارضية الصفراء والتي كانت متباينة مع الازرق الغامق والفاتح والاحمر الغامق والفاتح ، مشكلا تكوينات لونية تجريدية اعطت ايقاعا لونها جديدا ساعد في اضاء بعدا جماليا للحرف بالاضافة لقيمته التشكيلية .

إن تطور بنية الشكل في هذا الشكل المنجز الفني تتجسد من خلال آلية النسق البنائي الذي اتبع مسارا تلقائيا وعفويا مرتجلا من الحرف واللون والخط حيث كانت هناك منظومة بنائية بالاعتماد على الأوضاع الحرة التي يظهر عليها الحرف ، والتي من خلالها اوجد علاقة ترابطية بنائية اعتمدت على القيم البصرية الخالصة ، والأثر الفعلي الحامل للرموز والتي تمتلك قيمة بصر جمالية تقتصر على الانطباعات التي تحدد صفات الشكل المستمد من الواقع .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الغرافيتي

رقم العينة : (11)

اسم العمل : غرافيت رقم 3 اسم الفنان : كيفن

سوالو

الخامة أو المادة : أصباغ رذاذ

القياس : 10 X 8 م

تاريخ الإنتاج : 2001

العائدية : مجموعة Acrylicpixel

الوصف العام :

تكون العمل الفني في مجمله من حروف واضحة المعالم احتلت موقعه الفضائي الالهة وبقية مواقعه الفضائية وجاءت باللون الابيض وتحددت نهاياتها بخطوط رفيعة زرقاء اللون وضم ايضا اللون حمراء وسوداء وزرقاء .

تحليل العمل :

يلاحظ في هذه اللوحة (الحرف) وقد اتخذ طابعا خاصا حيث شكله الفنان بطريقة غير مألوفة للمتلقي ولو تمنى في هذه اللوحة يصعب علينا قراءة ما مكتوب فيها .. الحرف هنا عنصرا تكميليا للوظائف الهندسية والتقنية الصرفة ، اضافة الى وظيفته ذات الطابع اللغوي التقليدي ، كخطوة اولى في عملية التكوين الفني ثم يقوم بوظيفته الرمزية التي تهدف الى تحويل فن الكتابة ، يبتكره الفنان ليضيف جمالية على اللوحة .

يلعب (الحرف) دورا في تحديد ملامح البنى التصميمية المتشكلة داخل حيز الجدار ، وإثارة الرغبة في تكثيف مفهوم الأجزاء الفرعية المكونة للكل ، وتعزيز حوارية الوظيفة الجمالية للون والحرف كبنية تعبيرية ،

تعق الإحساس بالتنوع والإيقاع اللوني التجانس ضمن آلية تشكيل مكونات السياق البصري والبحث في العلاقة بين الشكل والمضمون .

يمثل (الغراماتولوجيا) (*) إدراكا جديدا لوظيفة الأثر ، فحينما يبدأ المتلقي بتصور لوحة ما يباشر ذهنه وإدراكه بالعمل كي يتسنى له فهم دلالة صورته ، وعملية انتقال الذهن هذه لا تتخذ طابعا ماديا ذلك ان الذهن يبحث أساسا عن شيء موجود في اللوحة وتلك وظيفة الاختلاف وعليه التمرکز حول الكتابة (الإدراك الحسي الجديد بأنه شيء ما غائب ، تاركا وراءه بصمات تثير وتخلق حركات معينة في الذهن تلك البصمات هي الأثر الذي يبدأ بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء) (1) .

(*) الغراماتولوجيا : تعني التمرکز حول الكتابة .

(1) رافيندران ، سنكرن ، : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مصدر سابق ، ص 61 – 62 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

إن الارتجالية في تشييد بنية الشكل والعفوية في الأداء ولد حركة فوق المسطح التصويري وفي الوقت نفسه أظهرت سمات لعلاقات مشتركة انتظمت بنية الشكل لها فكونت انساق بنائية، دون أن يتدرج في موضوع ذو دلالة محددة أو محاكاة لشكل بعينه وبذلك يتم تركيز العمل الفني وعمليات الأداء على ما يحصل من خلال علاقة ترابطية بنائية بين الحرف واللون وتباين السطوح في ملمسها وانسجامها .

إن تحريك (الحرف) وفق هذه الترابطات البنائية يجعل من خصوصيته كشفا تحليليا مشروطا بتنوع العلامات وتوسيع اشتغالاتها الدلالية في اتجاهات تواصلية لانفتاح البنى تسمح بتوصيف وتفسير الثيمات المحيطة للخطاب الجمالي وإمكانات الترابط المفاهيمي والدلالي بينه وبين الرؤيا الموضوعية لشكل الجدار كسياق مقترح لتعاقب الأثر واستثمار حالة التنظيم التجريبي لمتطلبات بنية المكان ضمن الحقل المرئي للتصميم الجداري .

وبغية تحقيق التوازن في المجال البصري فقد جاء تقسيم المساحات من حيث الاشتغال المسافي واللوني مما أثار التشكيل المكاني شكلا يفصح عن المعنى الدلالي الذي ينتقل من خلاله الأثر الجمالي من مستوى الإدراك إلى الملاحظة بعين المتلقي / رموز وأشكال وعلامات وكلمات وتكوينات ، بحيث تغدو قيمة الجدار الغرافيتي التي تؤسس ناتجا جماليا متعددًا .

ويبقى الحرف في الفن الغرافيتي الحامل الوحيد لهماوم الفنان كفعالية سياسية اكثر فعالية او دعائية وتعبر غالبا عن روح الفكاهة والسخرية .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن الغرافيتي

رقم العينة : (12)

اسم العمل : الملك

اسم الفنان : كوستا

الخامة أو المادة : أصباغ رذاذ

القياس :

تاريخ الإنتاج : 1999

العائدية :

الوصف العام :



اعتمد العمل الفني (عينة البحث) على اربعة حروف كونت كلمة (King) احتلت موقعه الفضائي الاسفل باتجاهية افقية وجاءت بالحجم الكبير لاعطاءها هيمنة واضحة داخل فضاءه المقرر تلامس مع هذه الحروف من جهة اليسار شكلا يمثل حيوانا وجاءت الحروف بتدرجات من اللون الازرق احيط بنهاياتها باللونين الاسود والابيض وضم فضاءها اللون الاخضر (النفطي) .

التحليل العمل :

تم الاعتماد على عنصر (الحرف) كعنصر فاعل في بناء الشكل بعد تحرره من جنود البنية التشخيصية في الواقع المرئي ، فهو الشكل والموضوع في أن واحد وقد احتوى الشكل إحساس بالحركة والإيقاع البصري ، تطورت على الأنساق البنائية في الشكل البصري الواقعي بعد الاعتماد على الأبعاد التجسيمية وإحالة الشكل الى منظومة تسطيفية من الألوان المتجاورة من خلال الاعتماد على القيم اللونية وترتيبها وفق نظام معين فتصبح هذه البنى الشكلية حساسة بترابطها وتناغمها والتي تنثير في نفوسنا مؤثرا وتنافرا وانسجاما مما يجعلها تستجيب الى الاشكال الوجدانية الداخلية .

ان العمل ينبض بإحساس الحياة من حوله فهو يفتح على متلقيه مباشرة بدون قيود او معايير او وسطاء وهذه الناحية إحدى الروافد المميزة للفن المعاصر في فن ما بعد الحداثة برفضه او خروجه من تعقيدات العرض في المعارض او المتاحف وفي تفضيله المساحات الكبيرة وما تفرضه في استخدام تقنيات خاصة لهذا النوع من الأعمال فضلا عن خصوصية التنفيذ .

فالعامل يقترب كثيرا من أسلوب الإعلانات مميزاته سرعة التنفيذ ومحدودية اللون انه يتضمن رسالة ينوي توصيلها وسرعة في الانتشار والتلاشي لتمثل إيقاع الحياة التي ينتسب اليها الحياة .
وفي هذا الصدد ظهرت مجموعة تعرف بأس (سي ، جي ، او) يهوى أعضائها الرسم على هياكل عربات المترو ، وليس جدران المترو ، لماذا عربات المترو تحديدا ، يجيب احد أفراد هذه المجموعة بالقول :
(في العادة يجب عليك أن تنتقل من مكان إلى آخر لترى هذا الفن ولكننا نريد أن ينتقل فننا من مكان إلى آخر للغرض نفسه ... إننا لا نؤذي أحدا نحن مجرد فنانين في زمن الانترنت) .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفن المفاهيمي – الفن لغة

رقم العينة : (13)

اسم العمل : كرسي واحد وثلاثة كراسي

اسم الفنان : جوزيف كوزوث

الخامة أو المادة : مواد مختلطة

القياس :

تاريخ الإنتاج : 1965

العائدية : Photolisson Gallery , Courtesy of Terry Atkinson

الوصف العام :

اعتمد متكون العمل الفني على شكل كرسي ليحتل المساحة الأكبر من فضاءه الذي ضم اللون الرصاصي بجزءه العلوي والأسود بجزءه الأسفل ، في أن الأشكال الحروفية قد جاءت بالجهة اليمنى العليا لفضاء العمل الذي جاء بالأسلوب الأفقي لشكل المستطيل .

تحليل العمل :

ان العمل ينتمي الى مايسمى بالفن المفاهيمي ، أو الفن لغة أو الفكر والذي يسعى اليه الفنان الى التأكيد والاهتمام على الفكرة أو المفهوم أكثر من اهتمامه بما ينتج عنها ، يحتوي على اجناس فنية بنائية مختلفة ، فهناك الجانب الحسي الفيزيقي الذي يمثله الكرسي الحقيقي والذي يمثل نمط الإدراك الحسي والذي كما يبدو لن تستطع هذه الحسية ان توضح معنى الحسي كما يراها الفنان فكان أن استعان لنمط آخر هو الصورة الفوتوغرافية للكرسي الحقيقي التي تنتمي للنمط المتخيل .

تأتي الكتابة كوسط مناسب للتعبير عن لغة الفن بعد أن أصبح الشكل الفيزيائي هو الوسيلة التعبيرية المرئية عن المعاني والأفكار المنطوقة ، ففي هذا العمل يتم دمج أنظمة اللغة كالشرح والتفسير في أنظمة الفن وكلا النظاميين بإمكانه حمل الرسالة المطلوبة .

فالنص الكتابي ، بوصفه فضاءاً ثر له مقوماته التركيبية المعقدة بدلالاتها وشفراتها ونظمها العلاماتية المتعددة ، وهو بهذا الوصف مخزوناً معرفياً اثرائياً يمتلك موصفاتة الذي يمثل سلسلة استرجاعات واستجابات متوالية لدى المتلقي ضمن فضاء فعل القراءة الجدلي وما يعزز من نشاط تأويلي اثرائي يسمح هو الآخر بتفضيل المعادل الجدلي بينها .

وإذا ما أخذنا وجهة نظر السيميائيين الذين اعتبروا أن اللغة نظام من الإشارات التي تخدم في إيصال أفكار للمتلقين من خلال استدعاء صور ومأفاهيم للأشياء ، ونظراً لتواجد قاسم مشترك بين النص اللغوي (اسم

(1) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 232 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الكرسي (والنص المرئي (صورة الكرسي) وهو الدال والمدلول والرسالة ، فإن (مفاهيم العلامة اللغوية كمفاهيم للعلامة البصرية مع ملاحظ أن العلامة الصورية تبلغ احساساً أو انفعالاً فتتخذ بذلك دور المثير (Stimulus) الموجه للحصول على رد فعل ، فهو إذا ومن هذا المنطلق مختلفة عن الرسائل ذات المحمول البلاغي (1) .

إن آلية التفسير والتحليل الحاصلة للمعنى تتم بأن ينشئ المتلقي تصورات عدة متباينة عن الأصل (إلى تكافؤ منطقي وهذا التكافؤ المنطقي يحقق هوية المعنى ، أي يحلل التصور إلى تصورات أخرى مختلفة في المعنى وهذا التساوي في المعنى هو الذي يعرف بالترادف (2) وعلى وفق ذلك تخضع عملية الإمساك بالمعنى أو تشييده إلى آلية تقوم على عمليات عدة تبدأ بالبحث عن مرادف له بحسب بنية العلامة المعطى ومن ثم التحول إلى مكافئ منطقي يترجم هذا المعنى بمعنى آخر التوصل إلى معنى (النص) لا يتم مباشرة إلا من خلال قراءة واحدة سريعة ، بل من خلال قراءة معرفة تشارك فيها فعاليات عدة تجري على مستوى عال في ذهن المتلقي مع ملاحظة أن تركيز البصر على عناصر (النص / اللوحة) لا يمد بكل محاولاته دفعة واحدة ، لذا يقتضي الأمر بأن يتفحص المتلقي كلية (النص) وبأبعاد البصر المختلفة ، فتقرأ العينة عمودياً وأفقياً ودائرياً ، ذلك أن هناك ثمة تسلسل خطي لوحات الرسالة في (النص) لاكتشف إلا ضمن هذا الاشتغال البصري .

وأخيراً لجأ الفنان إلى المعنى القاموسي لكلمة كرسي وهنا يحاول الفنان تفكيك الإدراك وتنميته ، وبذلك فهو يجتمع مع الفن كالتكعيبية والدادائية ومع فن النحت في الاستعارة التصويرية والذهنية (الفكرية) في تقديم الشيء الحقيقي وهي محاولة في تقديم رؤية جديدة في علاقته بالواقع من خلال تحرره الكامل من وسائل التعبير التقليدية. وهكذا يرى الباحث أن الفن لا يمكن معرفته كنهه أو جوهره إلا من خلال الكتابة فالأصل والعمل الأول في هذه اللوحة ليس الكرسي الحقيقي ولا تمثيله في الصورة ، بل حقيقة متمثلة في الكتابة والشرح التي اعتمدها الفنان بوصفها علة ظهور واقع الكرسي إلى الوجود ، لقد دفع الفن إلى أن تقوم الكاتبة من خلال مقالة معينة تحلل عملاً

فنيا على أنه بذاته النشاط الفني كما يرى اصحاب الفن المفاهيمي في سعيهم الى تحقيق مفاهيم جمالية جديدة في فن ما بعد الحداثة .

- (1) جسام ، بلاسم محمد : مصدر سابق ، ص 11 .
(2) العبيدي ، بشير عبد الرحمن : مباحث في علم اللغة اللسانيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2002 ، ص 193 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

فن الجسد

رقم العينة : (14)

اسم العمل : احتجاج

اسم الفنان : فنانين هواة ومحترفين

الخامة أو المادة : أصباغ مائية

القياس :

تاريخ الإنتاج : 2003

العائدية : www.bodyart.com



الوصف العام :

اعتمد العمل الفني شكل المربع كفضاء له ليتكون مضمونه من شكلا اساسيا سائدا ، مثل رأس انسان من دون شعر ليستعويض عنه الفنان بالكتابات الحروفية التي تعددت وجاءت باللونين الاسود والاحمر التي احيط بها دائرة باللون الازرق ، وجاء الشكل السائد على خلفية مثلت واقعا من الحياة وجاء بالالوان المتعددة .

تحليل العمل :

إن الجسد المعاصر أصبح كسلعة وخامة ، وسيلة استغلت في وسائل الإعلام المتعددة ومن جهة ثانية أصبح الجسد هو المكان الذي تستهلك فيه منتوجات الدعاية والإعلان والاحتجاج ضد السياسة .
ينضوي (فن الجسد) تحت لواء الفن المفاهيمي ، هو فن انساق فكرية متضمنة أي وسائل يراها الفنان ملائمة ، ويمكن القول مع (بودريارد) بأن (الجسد تمثل كرأس مال وتمثل كتعويذة او سلعة استهلاكية ، وفي الحالتين من المفيد بعيدا عن إنكاره أو إهماله أن يجري تمييزه بالمعنى الاقتصادي للكلمة) (1) .

لقد استخدم الفنان جسده الحي في إنتاج أعمال فنية من خلال إنتاج وضع حدثي يختاره ليثير مسألة تتعلق بانفتاح الشكل وعدم محدوديته ، فاستمرار الحدث في الزمان يعني استمرار توالد الأشكال وتفكيكها ، فضلا عن انفتاح منظومة التأويل على عدد غير محدد من التنظيمات ، فالجسد هنا ليس وضع للألم أو التأثير بل هو جسد حي يتحرك يتصل ويلامس الأشياء من حوله فهو في حركة مستمرة أو تتابع في الزمان من خلال المكان .
ولان الجسد يبحث عن ما هو (رغبة وجمال عن الالتذاذ يكون الخطاب تحقيقا لشيء من ذلك كما نقد للسلطة يمر بتفكيك خارطة الجسد بعد أن يقع تفكيك الخطاب والياته) (2) .

(1) بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، مصدر سابق ، ص 169 .
(2) الكبيسي ، محمد علي : ميشال فوكو ، مصدر سابق ، ص 60 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

فن الجسد

رقم العينة : (15)

اسم العمل : كوكاكولا

اسم الفنان :

الخامة أو المادة : أصباغ خاصة

القياس :

تاريخ الإنتاج : 2005

العائدية : شركة كوكاكولا



الوصف العام :

ضم متكون العمل الفني شكلا اساسيا سائدا تمثل بشكل المرأة التي ارتدت ملابس ضمت اشكالا حروفيا مثلت اسماء لشركة تجارية متعددة وجاء لون الملابس باللون الاسود والاشكال الحروفية باللونين الاحمر والابيض واحتل شريطا من الخطوط الحمراء والبيضاء .

تحليل العمل :

فكرة هذا النوع من الرسم تمزج اللغة ، كفكرة جوهرية مع الجسد لتستقي وظيفتها من خلال محاور منها ما تكون دعائية وسياسية واجتماعية وغيرها ، وفي كل الأحوال تتجه الكتابة على الجسد إلى فك بنية الارتباط بين الجسد كمركز مستقل وبين النزوع الميتافيزيقي المفارق لذاتية الجسد مع التحول في طبيعته ، فالتعبير هنا يكون فعليا يستعيد من خلال المعاني المنطوية فيه كينونة الهيئة أو الشكل الإنساني بطبيعته وحقيقته الأصلية ، ونتيجة

لذلك فإن التعبير بأسلوب توظيف (الحرف) الكتابة على الجسد له دلالات نظرية وتطبيقية تحكم السياق المفاهيمي للجسد ، يجعله فكرة تتغير نوعيا حسب الوعي المتشكل جراء تبادل الأثر بين المرسل – الرسالة – المرسل إليه .

إن طبيعة توظيف (الحرف) الكتابة على الجسد ، تثير الجذب مثلما تنشط من فاعلية الحدث كسياق معرفي لطبيعة فهم المادة وإعادة قرائته وفق طروحات الفن المفاهيمي فتغدو الفكرة / الحدث أثرا ناشطا في ترتيب وتنظيم العلاقات البنائية والجمالية في التصميم من خلال الإفصاح عن قيمة التعبير المتشكل نتيجة فاعلية الخطاب المفاهيمي للفن وبالذات ما يتعلق برسوم الجسد الإنساني .

إن الهيئة العامة للجسد تكتمل جاذبيتها من خلال بروز الجانب التعبيري والنفسي والتوالي ضمن حيز الاشتغال التنظيمي الخاص باستقرار (الحرف) الكتابة وما يمتلكه من مفردات بنائية مظهرية ، ساهمت في الإطاحة بالتداخل الشكلي مع التباين المتحقق من خلال (الأحمر والأبيض) وما تملكه من عناصر تأثير مقارب

الفصل الثالث إجراءات البحث

إلى دلالات الأثر الجمالي وما يحمله من استمرارية فاعلية في تحقيق الوحدة المرئية وخلق توازنات شكلية وحجمية لونية داخل البنية العامة للتصميم .

إن التباينات التي يظهرها (الحرف ، اللون ، حركة الخطوط البيضاء وانحناءاتها) اتخذت مساحات شكلية مسطحة منتظمة كشف عن نوع من التآلف بين الحرف الذي يكون نسقا ذا نظام بنائي على سطح الجسم . في هذا العمل حاول الفنان إضفاء صلة المشابهة بين الإعلان التجاري الثابت والمتحرك .

حقق المصمم توازنا غير متماثل من خلال توزيع الأشكال الحروفية وسط منطقة الصدر اعلى واسفل المحور الرئيسي المتمثل بمنطقة الصدر والبطن والذي خلق نوع من الحيوية والجاذبية ، كما نجد اللون الأبيض والأحمر الذي يفصل منطقة الصدر عن البطن خلق نوع من الايقاع الذي يوحي بالحركة مشكله عنصر جذب في التصميم .

كما تم تحقيق التباين في احجام الاشكال الحروفية والالوان المختلفة في التصميم اعطت سيادة للون الاسود الذي كان بارزا والذي حقق قوة شد البصر للمتلقي للاشكال الحروفية ومحاولة تأمل اشكالها الجميلة بالاضافة الى تحقيق المضمون او الفكرة الرئيسية من خلال طرحه لفكرة مباشرة .

الفصل الثالث إجراءات البحث

فن الجسد

رقم العينة : (16)

اسم العمل : لا تهاجموا العراق

اسم الفنان : فنانون هواة ومحترفين

الخامة أو المادة : أصباغ خاصة

القياس :

تاريخ الإنتاج : 2003

العائدية : www.bodyart.com



الوصف العام :

اعتمد العمل الفني شكلا مستطيلا افقيا ، جاء فضاءه باللون الازرق الغامق وفي موقعه الفضائي المركزي جاءت اشكالا احيطت بها حروفا مثلت رموزا للحرب وجاءت باللون الشذري والازرق الفاتح في حين أن الوان الاشكال الحروفية جاء باللون الاحمر لتحقيق فضاء ما بينها وبين فضاءاتها .

تحليل العمل :

يبين الشكل على أساس علاقات تصميمية ضمن مساحة العمل ذي البعدين ، ويمكن تحقيق العلاقات بطرق مختلفة أهمها العلاقات الشكلية من حيث الجزء مع الآخر والجزء مع الكل للخروج بعمل واحد يحمل مضمون معين .

إن (التنظيم الشكلي في التصميم أو الملصق يعد أوليات فكر المصمم وتأسيسه للنظام التصميمي الذي نرى انه ينوع من خلال تلك المفردات إذ تعددت الخيارات التنظيمية) (1) .

يعد (الحرف) واحدا من المجالات التي تخدم الرسالة التعميمية من خلال أن يتم التعامل معه ضمن الفضاء التصميمي كوحدة من الوحدات الداخلة في تشكيل الملصق من قبيل الصور أو الرسوم والألوان والعلامات والشعارات والأرقام .. الخ .

ف (الحرف) في هذه الحالة مجسدا للمادة المكتوبة وهي العنوان الرئيسي " لا تهاجموا العراق " (ويخضع الأداء الوظيفي للحرف المعتمد في الفضاء التصميمي الى المتلقي بشكل مباشر) (2) .
فالفكرة التصميمية عندما تتضمن عناصر متعددة (كتابة ، صور ، خلفية .. الخ) وكلها لها فعلها الحاضر

(1) الكبيسي ، إبراهيم حمدان : مصدر سابق ، ص 105 .

(2) بهية ، عبد الرضا : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوين الخطي ، ص 5 .

الفصل الثالث إجراءات البحث

في الإيصال وتتطلب القراءة أن نبدأ بالكتابة ثم الصورة في هذه الحالة فأنا المفروض أن تكون الكتابة بنظام يفرض علينا المركزية (المركز البصري) فضلا عن الوضوح في القياس واللون ، وبما أن الصورة تتبع بمعنى أنها المعنية بمضمون الكتابة.

يمثل العمل ظاهرة بصرية تثير الدهشة ، وتجذب الانتباه من خلال الرسم المتزامن مع التعبير كحدث ينشط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والموديل والمتلقي وإفصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد ، والاغتراب الإنساني العميق ، ونزوع الذاتي الإنسانية إلى مطلقية التعبير وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي ، وتكيف وجود الصورة في إطار تصميمها العام ضمن فرضيات الترابط الفكري بين كافة عناصر الجسد ، كبنى فاعلة ومحرضة على تحديد وظائفية الجسد ، من خلال التقارب ، التباعد ، التشابه والاختلاف ، في ملامسة غير المدرك من العلامات وإحالتها بنى إطارية للتصميم .

أما وسائل التنظيم التي تحققت داخل فضاء العمل والتي حققت قيما جمالية فقد وظف التباين الذي تتشكل وفقه العلاقات الشكلية واللونية ، فجاءت الألوان عالية التباين بين لون الحرف ولون الأرضية مما ساعد في إبراز التشكيلات الحروفية فضلا عن وجود بنيات كثيرة انتشرت في التنظيم الشكلي من حيث التضاد الحجمي بين الاشكال المتنوعة والحروف وكذلك التضاد (التباين) في الاتجاه مما زاد من جاذبية العمل ، كما أن التنظيمات الشكلية احداث توازن غير متمثل في الشكل واللون والاتجاه لأحداث تنوع غير مألوف في هذا العمل .

ومن خلال جملة الوسائل التنظيمية هذه تحققت وحدة عامة للسطح حيث سعى الفنان لتشغل اجزاء الفضاء كافة بالاشكال والمفردات الحروفية من دون ترك مساحة بلا وحدات وفي الوقت نفسه اسست ناتجا يجذب البصر نحوه محققا جملا يتناسب في علاقاته مع وسائل التنظيم الاخرى والتي حققت تماسكا واضحا لوحدة العمل التي يبتغيه الفنان وقد تكونت من تماسك الجزء مع الجزء والكل الموحد وقد اسهمت الاشكال الحرفية في تنظيم هذا التماسك وهي علاقة حتما تحقق الجمال الذي يعد الوظيفة الاساسية .

ان اهم العلاقات التي حققتها الحروف المنفصلة التي اعتمدها الفنان هي اثاره انتباه نحو مواقعها ومشاركتها في العلاقات الرابطة بينها وبين العناصر البنائية المتعددة فحققت هي الاخرى توازنا غير متماثل وانسجاما مع بقية الوسائل لتؤسس ناتجا بلهيمنة لها محققة جماليات متعددة .

الفصل الرابع - إجراءات البحث

أولا : النتائج

توصل الباحث من خلال الإطار النظري وتحليل العينات إلى عدد من النتائج .

فيما يتعلق بالمحور الأول (المفاهيمي) من هدف البحث جاءت النتائج كالآتي :

1. ارتباط وتأثر الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ، بصورة وثيقة بمفهوم أن اللغة وظيفة – على اعتبار أنها نظام من العلاقات أو نظام اتصالي – ربط المعنى بمجموعة من العلامات (عناصر اللوحة الأخرى) ، فضلا عن ظهور المعنى يبني على طبيعة العلاقات القائمة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود الأخرى ، وخلق منظومة علامائية يحمل دوال ويعزز مدلولات بغض النظر عن هويته ، سواء كان نصا مسموعا أو ملفوظا أو مرئيا فهي وحدة كاملة تجمع بين الدال والمدلول ويكون المعنى ناتج عن اتحادهما معا . كما سادت مفاهيم الفعل والحدث واللامركزية وانفتاح الشكل وتفككه أو عدم تماسكه والهدم والغياب وسوء التأويل وسوء القراءة والفرדانية والمبتذل والغرابية وأهمية التلقي والاستقبال ، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والدلالة على تكاثر المعنى وتشتيته في حركة مستمرة تبعث عن المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول واللعب الحر (Free Play) بدون قواعد تحد من هذه الحرية .
2. فكان لتأثير الأفكار والمفاهيم على حقبة ما بعد الحداثة بأنها اصطبغت الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية والتحليل البنوي والسيميائي كممثل لروح العصر فكان نتيجة لذلك : إلغاء الفرق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم (الفوضوية ، اللاوعي ، الفردية ، التلقائية ، الجاهزية ، رفض الوضع الاجتماعي ، السخرية ، التهميش ، تعدد القراءات ، التناص ، الأثر العلاماتي ، التشظي .
3. تعددت مضامين (الحرف) الكتابة في فن ما بعد الحداثة ، انطلاقا من وظائفية البنى الفنية المحركة للفكرة ففي الفن الشعبي (Pop art) هناك واقعية ذات حس تعبيرى تهدف إلى الإعلان التجاري والاتصالي كما في العينات (5،6،7،8) وفي الفن البصري (op Art) هناك تجريدية هندسية تهدف إلى بلورة الإيهام

البصري لدى المتلقي كما في العينة (9) والفن الغرافيتي يعبر عن احتجاج ، وسيلة لإعلان الموقف ، لإثبات شرعية الأفكار إلى جانب البيانات السياسية والخطابات الجماهيرية بحس سوريلي كاريكاتيري كما في العينة (10،11،12) وبالنسبة لفن الجسد تمثل كراسمال ، وتمثل كتعويذة أو كسلعة استهلاكية أو رسالة أو وسيلة لإعلان سياسي أو دعائي تجاري كما في العيني (14،15،16) وجاءت معظم المضامين معبرة عن واقع الثقافة الشعبية والتطورات العلمية والثقافية ، مما أعطت الرسم طابعاً تجارياً تتنازع عمليات الإنتاج والاستهلاك ، أما النحت فيمتاز بالبساطة والنظام والتجريد الكامل والوضوح ودرجة عالية من إتقان الصنع ، ويؤكد نحاتي ما بعدى الحداثة على خبرة المتلقي في قراءة العمل كما في العينة (3،4) يمثل مركز التعامل مع الوضع المستقبلي له بمعنى انه مشروع كينونة الذي يتحدد على أساس شكله الدلالي والجمالي .

الفصل الرابع إجراءات البحث

وفيما يتعلق بالمحور الثاني (البنائي) من هدف البحث فقد جاءت النتائج الخاصة بكل تيار كالآتي :

1. الفن الشعبي (Pop Art)

أ- تنوع توظيف الحرف في رسوم الفن الشعبي ، من خلال إثارة الأفكار كمضمون إعلاني تجاري واتصالي ، كما في العينة (5،6،7) .

ب- تفعيل تعددية مراكز (الحرف) من خلال علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل وهي نظرة جشتالتية تسهم في إحداث إزاحة بصرية دائمية ، كما في العينة (7،8) .

ت- اعتمد تكرار توظيف (الحرف) في الصورة الطباعية ، كما في العينة (5،6) .

ث- لقوة تعبير الحرف في رسوم الفن الشعبي اثر جمالي في تحصيل الرؤية البصرية للمتلقي .

ح- إن استخدام تنوع شكل (الحرف) أدى إلى تفعيل الوحدات الفنية داخل حيز البناء العام .

خ- تنوع الخامات المستخدمة لـ (الحرف) في رسوم الفن الشعبي ، كما في العينة (8) .

2. الفن البصري (op Art)

أ- يستثمر الفن البصري ، طرق التصميم الطباعي في الرسوم لإحداث شد بصري ونفسي كما في العينة(9) .

ب- يسعى الفنان البصري إلى التكامل والانفرادية وخلق الشيء غير قابل للتجزئة من خلال توظيف

(الحرف) ، موسيقى ، مسرح ، علوم وتقنيات الكترونيات حسب طبيعة ونوع العمل الفني ، كما في العينة (9).

ت- اعتماد تقنيات عديدة كالرياضيات وعلم النفس و فلسفة العين والتشريح وعلوم الكيمياء والفيزياء .

3. الفن الغرافيتي (Graffiti Art)

أ- اظهر الفن الغرافيتي تداولاً سيميائياً في بنية العمل إذ تتحدد القيمة (الحرف) الكتابة في أشكال جمالية

ذات بعد سيميائي من خلال إبراز علاقات البناء الشكلي والصوري المتشظي إلى مراكز عديدة ، كما في العينة

(11) .

ب- يتأسس شكل (الحرف) حضورا في المساحة التصميمية للعمل الغرافيتي ، وفق توسيع مفهوم المنجز الجمالي بنائيا ومعرفيا .

ت- يصبح مفهوم التفكير في الوحدات الجزئية (الحرف) للعمل الغرافيتي ، مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في المعنى والنوع في النسق الدلالي ، كما في العينة (10) .

ث- عمل التداخل (الحرف) الكتابي وتنوعه على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي وتنافذ وحداته البصرية مع القراءات المتعددة وتفكيك العلامات والرموز في البنية العامة للشكل .

4. فن الجسد (Body Art)

أ- تنوع في علاقات (الحرف) الكتابة على بنية الجسد هي خصيصة بنائية مهمة ، فالتكوين هو الأساس العلاماتي الذي تبنى عليه الدوال المتعددة بأسلوب الإحالة إلى المرجع ، كما في العينة (14) .

ب- تتوالد الأنساق (الحرف) الكتابية في بنية الجسد ، ضمن آلية انتقائية متعددة فيها علائقية الحرف مع فعالية الأداء البصري والجمالي في البنية المقترحة .

الفصل الرابع إجراءات البحث

ت- تفتح دلالات (الحرف) كعلاقات ترابطية بين (الشكل والبنى المكمل له) بضوء خصوصية الفعل الجمالي ، المتمظهر في وحدة بناء تصميم الجسد وكذلك في الاستقراء الشكلي ، كما في العينة (15) .

ث- بدت الدقة المتناهية في تقنية الرسم على بنية الجسد اختراقا للسياق الواقعي ، من حيث مقاربة التنظيم لمستوى إعادة النتاج الشكلي والصوري المحايث لفكرة الثبات والتحول في الواقع ، كما في العينة (16) .

ح- إن تجاوز (الحرف) الكتابة في بنية الجسد يحقق وحدة صورية مكانية للمشهد ، ويشكل إزاحة معرفية لقيم الجمال في الجسد الإنساني ، كبناء روحي وجوهي وصوري ، كما في العينة (16) .

5. نحت ما بعد الحداثة

أ- إن استحضار الدلالة القصدية (الحرف) لمفاهيم الحركة والسرعة والزمن في نحت ما بعد الحداثة ، أسس لبنية الأشكال افتراضات جمالية ومعرفية ، كما في العينة (3) .

ب- الخلط بين الوعي واللاوعي في استخدام (الحرف) ، وهو تفكيك ذهني للدلالات الجمالية ، وإزاحة لضوابط التنظيم والنظام في العمل النحتي .

ت- حقق التوازن الشكلي في نحت ما بعد الحداثة سمة جمالية واضحة .

ث- تشتغل نزعة التجريد في نحت ما بعد الحداثة ، قوة جذب عالية من خلال تحقيق سمات جمالية تنظيم وظائفها وأدائها بفعل القيمة التتابعية لبنية الأشكال مع الخصائص المظهرية لـ (الحرف) .

6- التعبيرية التجريدية

أ- الخلط بين الوعي واللاوعي في توظيف الحرف في رسوم التعبيرية التجريدية .

ب- ان لكل فنان لغته الشكلية الخاصة (ذاتية) انطلاقا من مفاهيم انفتاح شكلي مفكك لامركز له ، هامشي وسطي ، ولتطبق عليه مفاهيم كالدائرية ، العنثية ، الفوضوية ، تعدد القراءات ، أسلوب فردي ، عينة (1،2) .

ت- ان توظيف الحرف مفاهيميا وبنائيا في التعبيرية التجريدية يحقق بعدا جماليا ، بفعل القيمة التتابعية لبنية الحرف مع الخصائص المظهرية للعلاقات الوظيفية والادائية .

7- الفن لغة

أ- اعتماد اللغة التي تثير معرفية ولتظيف ادراكا جديدا على ادراكات الفنان والمتلقي البصرية لذا فإن الشكل لديهم هو الفكرة التي يعبر عنها طريق الكتابة او الوثائق أو أي وسيلة يراها الفنان ملائمة له في التعبير عن انساقه الفكرية و الذهنية .

ب- يسعى الفنان الى التأكيد والاهتمام بالفكرة والمفهوم اكثر من اهتمامه عن ما ينتج عنها كما في العينة (13).

الفصل الرابع إجراءات البحث

ثانيا : الاستنتاجات

1. تشغل بنية (الحرف) الكتابة في فن ما بعد الحداثة ، وفقا لتأكيد طابع الاستهلاكي (الإعلان والاتصالي) كخطاب يعبر عن فعالية السياق العام للثقافة الشعبية .
2. يتأسس خطاب العمل الفني (الحرف) من خلال علاقات مهيمنة تبتدئ في الشكل والتعبير والوظيفة والقيمة الجمالية .
3. إن من أهم خصائص ما بعد الحداثة هو تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل أو بالمضمون أو في استخدام تقنيات جديدة ومتعددة في توظيف (الحرف) وتحقيقا للتفرد والانفرادية والغرابة ويأتي ذلك كرد فعل ضد عمليات الدمج في نظام واسع غير شخصي يكون فيها الفرد جزءا ضئيلا منه .
4. إن تجاوز الأشكال الحروفية حقق بعدا جماليا في تحفيز نمطي التواصل والتبادل .
5. للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة وخاصة مع (الفن الغرافيقي ، وفن الجسد ، والفن البصري) والذي يكتمل في عين المتلقي وكذلك الفن المفاهيمي والبيئة والحدث ، لكون المتلقي هو الذي يضيف على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص الذي يتكون على وفق توقعه .

الفصل الرابع إجراءات البحث

ثالثا : التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

1. التوسع في استحداث مادة جماليات الحرف قديما وأثاره على المنجز الفني للفنانين العراقيين خصوصا والعالميين عموما .
2. ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على فن ما بعد الحداثة لا لغرض التقليد والنقل بل لمعرفة ما تحمله من أثار تعكس طبيعة المجتمعات التي ترعرعت فيها الفنون كي نزداد فهما حول طبيعة اشتغال هذا الفن في تلك المجتمعات .
3. استحداث مادة (جماليات الحرف) في مناهج قسم الفنون التشكيلية لطلبة الدراسات الأولية والعليا ، لما هذه المادة من اثر في الذائقة الجمالية علاوة على الأثر المفاهيمي الذي يبلور طبيعة الاشتغال الفلسفي والفكري.
4. ضرورة اطلاع دارسي الفنون التشكيلية على ما انتهت إليه الرسالة من نتائج ليتسنى لهم معرفة الآليات المحركة لفعل الحرف داخل البنية التشكيلية للوحة ، بنائيا ومفاهيميا ، من خلال تحقيق نتائج وقيم جمالية للحرف في فن ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع إجراءات البحث

رابعاً : المقترحات

يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية :

1. جمالية توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي / أنموذجا) .
2. دراسة اثر الحرف في فن ما بعد الحداثة (الفن الغرافيتي / أنموذجا) .
3. دراسة مقارنة للمفاهيم الجمالية لتوظيف الحرف بين الفن الحديث وفن ما بعد الحداثة .
4. التقدم التقني والتكنولوجي للحرف وأثره في المفاهيم الجمالية لفن ما بعد الحداثة .
5. الدلالات السيميائية للحرف في فن ما بعد الحداثة .
6. اثر جمالية الحرف في الفنون الإسلامية .
7. اثر جمالية الحرف في الفنون الأوروبية .

نظرة بشأن تطور الحرف عربيا وعالميا

يعد الفن ظاهرة متميزة ، وهو احد أشكال النشاط الإنساني والاجتماعي ، وتتحدد أهميته كعامل أساس في هذا النشاط الذي يتبلور في مجمله ثقافة الإنسان الحضارية وتفاعلاته الوجدانية واعتباره كائنا اجتماعيا يعمل على تغيير واقعه الحضاري والطبيعي وتحويلها إلى ما يلاءم حاجاته المتنامية والفن كنظام يعد احد وسائل المعرفة وموازيا من حيث القيمة والأهمية للعلم والفلسفة ، إذ يستطيع الإنسان أي يصل بواسطته إلى فهم بيئته ووجوده الإنساني .

إن التقاليد القومية لكل شعب من الشعوب تلعب دورا مهما وفعالا في تطوره الثقافي والاجتماعي ، فالتقاليد القومية في الإبداعات الثقافية للشعب ما هي إلا حصيلة تجارب وخبر معكوسة بميزات الأمة التاريخية ، فالتقاليد لفن مابين النهرين هي الأخرى جاءت نتيجة تطور تأريخي لحياة المجتمع بثقافته وفنه ، ونتيجة لذلك استطاع فنانونا القدماء صياغة إبداعاتهم الفنية وفق ما يميزه عن الشعوب الأخرى .

إن خاصية الإنسان هي دائما النضال من اجل المستقبل، فقد استطاع الفنان أن يعكس هذا النضال من خلال إبداعاته الفنية التي تكون بحد ذاتها أحد الخواص المبدئية المهمة لأيدلوجية المضمون.

ولما كان لكل أمة لغتها وكتابتها وتراثها وهي جزء من حضارتها الناطقة في تاريخها الذي دونته منذ نشوء واختراع تلك الكتابة التخطيطية الأولى التي توصل الإنسان القديم إلى تسجيل أحداثه بها على صخور الكهوف .

كانت بداية السومريين بخطهم السومري الذي اخترعوه على الطين المعجون وبالقلم المثلث برموز تشبه المسامير وهي الأصل للرسوم التصويرية لأسماء الأشياء ، وكذلك كانت الهيروغليفية والسينائية رموزا صورية شبه حروف ، والسومريون هم الذين استمروا في تطوير ذلك الخط الذي انتشر واستمر استعماله لدى الشعوب السامية (الأكديين و الآشوريين والعموريين (البدو) والبابليين ، ولكنهم لم يتوصلوا لغير الشكل المقطعي أي غير الحرف ولو أرادوا أن يكتبوا بحروف أبجدية لفعّلوا لكنهم أبوا الانحراف عن طريقتهم خشية مفارقة تراثهم الفخم الذي توارثوه عبر الأجيال وإنما أبقوه على هيئته المقطعية حتى ظهور الكتابة الأبجدية السامية الجنوبية المطورة) ، إن أول من أطلق مصطلح (الكتابة المسمارية) على كتابتنا القديمة الأثرية العراقية هو العالم الانكليزي (تي اتش ريجيوس) (*) وبقيت هذه التسمية سائدة على الكتابة التي أوجدها العراقيون القدامى حتى وقتنا الحاضر، والمسمارية ترجمة لكلمة (coneiform) قوامها في اللاتينية كلمتان ، أولاهما (cuneus) وتعني مسمارا والأخرى (Foma) وتعني شكلا (١) .

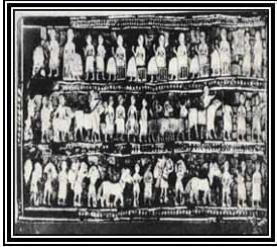
إن أهل بلاد الرافدين ((السومريين)) قد توصلوا إلى اختراع الكتابة منذ الألف الثالث ق.م وكانت أول أطوارها تتألف من ألفي علامة صورية ، إذا كشف في الطبقة الرابعة من مدينة الوركاء ألواح طين صغيرة

(*) (تي اتش ريجيوس) : أستاذ أقوام لغة الجزيرة العربية (السامية) في جامعة أكسفورد عام 1700م
(١) المصرف ، ناجي زين الدين : موسوعة الخط العربي ، ج ١، ٢ ، وزارة الثقافة والإعلام ، السلسلة الفنية ، ٥١ ، العراق ، بغداد : ١٩٨٤ ، ب ت ، ص ٢٨ ، ٦٥ .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

عليها أقدم كتابة في العالم بطورها الصوري الأول ^(١) ، الشكل (١) .

فالعراقيون القدماء خلدوا شرائعهم ونظمهم وتقاليدهم وأفكارهم من خلال أعمالهم الفنية بنماذجها المتعددة ، كالرسوم الجدارية والأعمال النحتية والأواني الفخارية وغيرها ^(٢) ، الشكل (٢،٣،٤) ، ويقول (ديورانت) (إن نشأت الكتابة المسمارية وتطورها أعظم ما للسومريين من الفضل على الحضارة السومرية) ^(٣) .



الشكل (٤)



الشكل (٣)



الشكل (٢)



الشكل (١)

وقد مر الخط المسماري خلال مسيرة تطوره بثلاث مراحل وهي :-

١- المرحلة الصورية : (pictographic)

" هي التي رسمت من الشيء الذي يمثلها ، فمثلا عبر العراقيون القدماء في هذا الطور عن كلمة نعجة برسم صورة نعجة ، كما عبر عن كلمة بقرة برسم صورة بقرة وهكذا " ^(٤) وقد سميت هذه المرحلة بالعصر (الشبيه بالكتابي) ^(*) .

"... كان أصل الكتابة متواضعا في الطور الشبيه بالكتابي، اقتصر على تدوين أفكار بسيطة مادية، ولم تظهر لخدمة ولا لنقل الإحداث التاريخية أو كتابة الأدب أو الأفكار الإنسانية وغيرها من شؤون الحياة العامة بل لمجرد تدوين حسابات المعبد " ^(٥) . وذلك لان المعبد كان مركز الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية آنذاك. والجدير بالذكر إن الكتابة الصورية لم يستغن عن استعمالها حتى في أيامنا هذه ، فعلى سبيل المثال إذا كانت صورة جمجمة وعظام مرسومة عليها قنينة دواء فأن من يراها يفهم إنها تعني شرحا كاملا (وهو إذا شربت هذا فأنت سوف تموت) ويستطيع كل شخص أن يفهم هذا سواء كان متعلما أو أميا ^(٦) .

(١) نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، مج ١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد : ١٩٨٥ ، ٢٢٢ .

(٢) جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، ج ١ ، المكتبة الوطنية ، بغداد : ١٩٧٤ ، ص ١٣ .

(٣) سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الرشيد للنشر ، بغداد : ١٩٨٠ ، ص ١٥٨ .

(٤) عبد الواحد ، فاضل : الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، مجلة الأقلام ، العدد ٦ ، بغداد : ١٩٩٩ ، ص ٦ .

(*) العصر الشبيه بالكتابي (بروتوليترات) (Proto_Literate) : هو العصر الشبيه بالتاريخي (٣٥٠٠-٢٨٠٠ ق.م) المتضمن الطور الأخير من عصر الوركاء ودور جمده نصر والطور الأول من عصر فجر السلاط ، وهو العصر الذي سادت به الحروف المسمارية أي اللغة السومرية ، (ينظر: طه باقر ، مقدمة في الحضارات القديمة ، دار البيان ، بغداد : ١٩٥١ ، ص ٢٥٢ ، سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين ، المصدر السابق ، ص ١٥٤) .

(٥) ساكز ، هاري : عظمة بابل ، ت : عامر سلمان إبراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ، ص ٤٣ . وكذلك ينظر (باقر طه ، المصدر السابق ، ص ٢٧٣) .

(٦) كييرا ، الدوارد : كتبوا على الطين ، ترجمة وتعليق : الأمين محمود حسين ، الناشر مكتبة الجوادي ، بغداد : ١٩٦٢ ، ص ٧٣ .

٢- المرحلة الرمزية : (logogram Hdeegram)

أي إن العلامة الصورية في هذه المرحلة تستعمل للتعبير عن معنى ذلك الشيء الصوري ، فأخترع الكاتب الرافدي طريقة جديدة تمكن بواسطتها من تدوين الأفكار والأشياء المعنوية بطريقة مختصرة بعدما واجه صعوبة في الحروف الصورية المعقدة ، فأخذ يرمز بالعلامة الصورية إلى المعاني المعنوية التي لها علاقة بالصورة المكونة للعلامة . مثلاً علامة النجمة (*) كانت تعني فضلاً عن كونها نجمة الإله (١) فمن دلائلها الارتفاع في السماء والعلو فصارت علامة تسبق أسماء الإله (٢) فهذه الإشكال هي تعبيراً محاكياً لإشكالها في الطبيعة ، أي بمعنى إنها تحولت إلى لغة رمزية تتخذ شكلاً مرئياً (٣) .

٣- المرحلة الصوتية : (Photetic)

في هذه المرحلة أصبحت العلامات المسمارية لا تشير إلى مدلوليها السابقين (الصوري والرمزي) فحسب بل أصبحت العلامة المسمارية قطعاً أي مجرد قيمة لفظية بحتة دونما الاهتمام لأي مدلول آخر ، أي غدت وسيلة للتعبير عن الأفكار المجردة لكتابة أي قيمة صوتية لدمج العلامات المسمارية مع بعضها ، كما هو الحال في دمج الحروف الهجائية لتكوين الكلمة التي بدورها تكون جملينطق بها وتكتب على هيئة اسطر مسمارية على الطين (٤) وقد ظهرت هذه المرحلة بالطبقة الثالثة من عصر الوركاء على وجه التحديد عندما استخدمت الصورة الممثلة للسهم مرة للدلالة على كلمة (سهم) ومرة للدلالة على كلمة حياة ، وذلك لان كل من العلامتين (سهم) و (حياة) لفظاً واحداً متشابهاً في السومرية هي (تي Ti) واسم سين (اله القمر) كتبت هنا بطريقة مقطعية -Su- (eh) وكذلك كلمة (تاج) في السومرية (men) كتبت بشكل (men-en) والمقطع الأخير (en) هو مؤثر صوتي قصد من تحديد لفظ العلامة الصورية للقارئ (٥) .

إن تفسير ظاهرة استخدام العلامات الصوتية يرجع إلى أن السومريين أدركوا استحالة التعبير عن الأفكار المجردة كالموت والحياة والضحك والحزن بالعلامات الصورية والرمزية وحدها لذا استخدموا أصوات العلامات فقط مجردة عن مدلولاتها الصورية والرمزية معاً (٦) .

عند هذه المرحلة بلغت الحروف المسمارية مرحلة الاكتمال والنضج لتدوين المؤلفات في شتى نواحي الحياة المعرفية والاقتصادية والسياسية واستمرت هذه الحروف بـ ((الاستعمال عند منتصف الألف الرابع قبل الميلاد إلى أن حل محله الخط الآرامي المتميز عن الخط المسماري بحروفه القليلة ولسهولة تعلمه والكتابة به)) (٧) .

(١) نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق ، المصدر السابق ، ص ٢٢٤ . للمزيد ينظر : (الجبوري ، محمود ، شكر ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١-٢ ، ٢٠٠١ ، ص ٦١) .

(2) Labat , R : monual Depigrapine AK Kadieme , Paris , p. 297.

(٣) آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٨ ، ص ٥٩ .

(٤) المصرف ، ناجي زين الدين : موسوعة الخط العربي ، مصدر سابق ، ص ٦٦ .

(٥) عبد الواحد ، فاضل : الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، المصدر السابق ، ص ٦ .

(٦) عبد الواحد ، فاضل : سومر أسطورة وملحمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٧ ، ص ١١ .

(٧) الاعظمي ، خالد احمد : المسمارية والحروف الهجائية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١ ، بغداد : ١٩٧٩ ، ص ٣٣ .

— الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف —

وكان ظهور الأختام الاسطوانية في العصر الشببي بالكتابي من العناصر الحضارية المميزة ، إذا كانت الأختام في العصور السابقة من النوع المبسط ، ثم ظهر هذا النوع الجديد من الأختام فكثير استعماله (١) ، وقد تميز كل دور من ادوار حضارة وادي الرافدين بأنواع خاصة من الأختام الاسطوانية وعلى هذا تكون هذه الأختام على جانب كبير من الأهمية ... فالأختام تعد من المصادر المهمة من مصادر المعرفة بجوانب مهمة من حضارة وادي الرافدين لأنها كانت تنقش بمواضيع مختلفة من المشاهد المتعلقة بالعقائد الدينية ومواضيع الأساطير وصور الالهة ورموزها والأحداث المخلدة بالأدب (٢) .

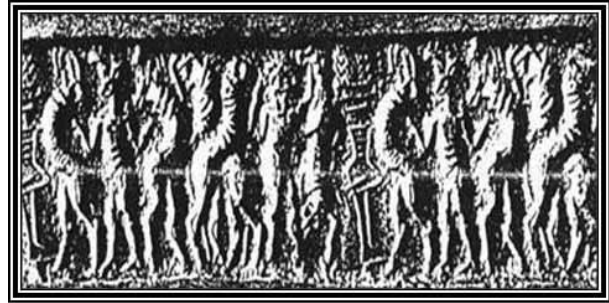
ولم تخل الأختام الاسطوانية من التوظيف الجمالي للحرف المسماري حيث توضحت بشكل واضح في ختم (شالكال شاري) ، إضافة إلى هذا فقد أولوا (القراءة والكتابة أهمية كبيرة فازدهرت المدارس في المدن السومرية حيث كان العراقيون يتعلمون فيها الخط المسماري) (٣) .

كما اتجه الفنان الرافدي إلى تزيين الأختام الاسطوانية بالنقوش الكتابية ، بحكم أهميتها الاقتصادية والإدارية إضافة إلى أهميتها الدينية فقد تم استعمالها كتعويذة شخصية لصاحبها (٤) .

إذ (تعد الأختام موسوعة متسلسلة ومصورة لجميع نواحي الحياة في المجتمع العراقي القديم) ، الشكل (٥ / ب) ، حيث ولد مفهوم الفن الخزفي مع الكتابة في الوقت نفسه وذلك بتكرار الشكل الواحد الخزفي المحور ، وتحول ذلك إلى طراز متميز قابل لتوليد أنماط لانهائية من التمثيل التقليدي والخطي للواقع ، وهكذا فقد كانت هذه الوسيلة الأولى لترجمة المفاهيم بالرموز (٥) .



(ب)



الشكل (٥ ، أ)

(١) باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، مصدر سابق ، ص ٢٣٨ .

(٢) سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص ١٥٦ .

(٣) العبيدي ، صلاح : التعليم وسائله في الآثار العربية الإسلامية ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٧ ، جامعة بغداد : ١٩٧٩ ، ص ٩١ .

(٤) عبد الرزاق ، ريا محسن : الكتابة على الأختام الاسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، بغداد : ١٩٨٧ ، ص ٣٥ .

(٥) نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، مصدر سابق ، ص ٢٢٢ .



الشكل (٦)

وقد أخذت الحروف في الفن العراقي القديم مساحة مهمة من اهتمام الفنان حيث تمثلت بشكل جمالي من خلال التماثيل والمنحوتات البارزة كما في تمثال كوديا حاكم لكش ، الشكل (٦) ، وتمثال أيدي ناروم في ماري في اعلي الكتف اريمن ، وعلى ظهر المغنية اورنينا ماري ومسلة حمورابي ومسلة نرام سن (١) . كان الإنسان أرافدي يرسم ملامح الأشياء ولا يرسمها هي ذاتها ، مثل رمز الحصان أو الثور أو الإنسان ذاته عبارة عن خطوط ، فكان التفكير (الكلي) قد سبق التفكير بالأجزاء ، ومن ثم انتقل إلى التفكير بالتفاصيل ، فيرى (هيدجر) : (الإنسان الملقى في الكون سيبقى يبحث عن الأسباب ، إذا كان الإنسان واعيا بما يعمل ، وإنما لدينا النتائج التي تجعلنا ندرك أن كان يبحث عن المحرك (العلة)

الخفي وراء الظواهر ، إن التفكير بالكليات يتطلب اختزالا وإزالة الزوائد فالحيوان

لا يرسم إلا كإشارة ، بعد ذلك تم وضع أصول الحروف، بعد لإشارات لتكون اللغة مراحل التفكير التجريدي (٢). وفي حضارة الرافدين أولا ثم في مصر عقد الإنسان زواج الصورة والصوت معا، ليعبر أول مرة عن أفكاره من خلال ذلك الاتحاد الذي سيؤدي إلى تثبيت مفهوم خالد في التعبير الصوتي البصري هو (التجريد) ولا مناص أن نصل لتثبيت فكرة الأسبقية التاريخية للفن أرافدي في اختراع اللغة الكتابية في نفس الوقت الذي اخترع فيه الدولاب والعربة ودولاب الخزاف وصهر النحاس ، ولابد في مثل هذه الحالات الارتكاز على موازين أكثر حياء والمعتمدة على مقياس الشكل واعتماد النتائج كألوية سابقة ، وهو المقياس الذي بشر به (آيتين سوريو) وأطلق عليه اسم (ديابازون) (*) .

والذي من خلاله يمكن متابعة تطور مفهوم الصورة وتحولها إلى الشكل المجرد أن نمر بسهولة من خلال وحدة توحيد المفاهيم السمعية والبصرية وتأسيسا على ذلك أن نستطيع تتابع هذا التطور بمقياس اشد وضوحا من التسلسل التاريخي المشكوك به والذي لا يعوض غياب حلقات هامة من النماذج ، كمقياس جمالي بسيط مختص بمتابعة الشكل بمراقبة الخبرة الرافدية التي نرصدها قد مرت عبر هذه المراحل قبل ٣٠٠٠ عام قبل الميلاد (٣) ، كما في الشكل (أ) .

(١) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، جميل حمودي / أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : ٢٠٠٢ ، ص ١٢ .

(٢) كامل ، عادل : بنية التجريد وكنائية الرؤية ، مجلة أفق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٣ - ٤ آذار- نيسان ، بغداد : ١٩٩٦ ، ص ٥٢ .

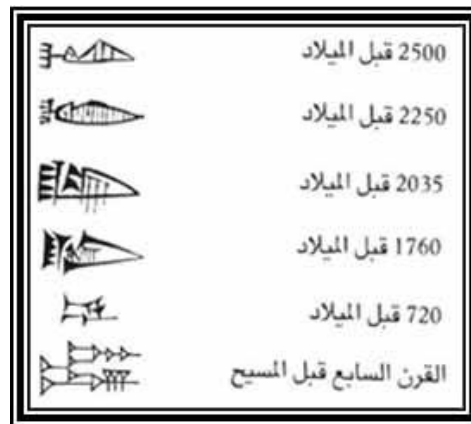
(*) ديابازون : مقياس النغم

(٣) ولادة الكتابة المسمارية والهيروغليفية : معرض ، باريس (للمزيد : ينظر ، فنون عربية ، العدد ٦ المجلد الثاني ، السنة الثانية ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : ١٩٨٢ ، ص ١٤٤ .

المفهوم	الشكل	
تجريد	بمعنى إشارة = عدد مع التميز المتدرج بين ما تمثله هذه الإشارات من حاصلات أو غيرها	1- التسجيل الحسابي calculi
تمثيل	إشارة = صورة	2- الكتابة التصويرية Pictogram me
نصف تمثيل	إشارة = فكرة	3- الكتابة الرمزية Ideogram
تجريد متحرك ساكن	إشارة = صوت	4- الكتابة الصوتية Phonogram me

الشكل (أ)

ومنذ أن ولد التعبير الخطي للصورة الكتابية ابتدع الكاتب ألافدي مبدأ النظام الأفقي للخطوط ونظام الأعمدة ، وقد بدأ مفهوم الاتجاه منذ المرحلة التصويرية بتطابقه مع اتجاه شكل الشيء الممثل ، مثل (رأس بقرة) و(فرج المرأة) الذي يمثل المرأة ، وبالتدريج انفكت هذه المطابقة مع الممثل لتصبح حادثة المفهوم الاتجاه اللغوي التجريدي وليس التمثيلي وهكذا ولدت الوحدة الأولى للكتابة في الخبرة الإنسانية (المسمار) المثلث المتطاوّل (١) وتكون علامات الكتابة المسمارية من خطوط مستقيمة (أفقية) و (عمودية) و (مائلة) ولا توجد علامة تصعد عموديا إلى الأعلى من الأسفل (٢) أن مشكلة التبسيط في الشكل قادت إلى ولادة الشكل المسماري المختزل الذي ظل الأساس في كل التنويعات الإقليمية في الكتابة بشكل عام أن اتجاه الكتابة بدء من اليسار إلى اليمين ثم استقر مبكرا من اليمين إلى اليسار ألاف السنين عبر السومري والأكدي ثم الأرامي فالعربي ، الشكل (٧) تطور الإشارة (الايديوغرام) من السومري وحتى الأكادي : المعنى : ملك :



الشكل (٧)

(١) المصدر نفسه : ص ١٤٥ .

(٢) الجبوري ، تركي عطية : الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد : 1984 ، ص 80.

— الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف —

(وصل الفكر الأسطوري إلى ذروته الراقية (فالميثولوجيا) (*) البابلية ، لاسيما في الخليقة البابلية التي ناقشت أصل الكون وكذلك بقية الأساطير والمراثي والعلوم التجريبية ، كالفلك والهندسة و الأعداد ... فأنها كانت جملة من البذور الفكرية والفنية والتقنية التي تفتحت في ارض الإغريق ، قبل ظهور سقراط (١) .

وهكذا نجد في عهد الدولة المصرية الحديثة كانت الحاجة الماسة إلى استخدام نفر من البابليين في دار المحفوظات بالقصر الملكي المصري يتولون المراسلات السياسية التي كانت حينذاك تكتب بالخط المسماري ، وشاعت على أقلام الكتاب كلمات مشتقة من اللغة الكنعانية أو البابلية نمقوا بها أساليبهم (٢) .

ويرى (ديفيد ديرنجر) أن الكتابة بالخط المسماري واللغة الهيروغليفية من أهم الكتابات المكتشفة في الشرق الأوسط ، فقد ظهرت في وادي النيل الكتابة المصرية وهي الهيروغليفية الصورية في دور (تقاده) وهو الدور الذي يوفق عصر (جمدة نصر) في العراق ما بين (٣٥٠٠-٢٥٠٠ ق.م) (٣) .

وتأتي كلمة هيروغليفية من اللغة اليونانية ، وفيها (هيروس) وتعني (مقدس) ، و(جلوبتين) بمعنى (نص مكتوب منقوش) ، حتى ظنها الإغريق تستخدم فقط للنقش على الآثار أو النصب التي شيدت لكي تبقى إلى الأبد ، وكانت الحروف (العلامات) الهيروغليفية تنحت أو ترسم على جدران المعابد والمقابر ، وعلى أدوات الدفن ، وعلى اللوحات بجميع أنواعها ، وعلى قطع الحلي ، وبكافة الأمور التي يراد لها أن تبقى مكتوبة إلى الأبد ؛ وخاصة النصوص الدينية والتاريخية والسياسية والسير (٤) .

استعمل المصريون منذ الأسرة الأولى (3200 ق.م) نوعين من الخطوط أحدهما زخرفي وهو الخط الهيروغليفية ، وتتألف رموزه من أشكال صغيرة مرسومة بعناية فائقة ، والآخر خط سريع وهو (الهيراطيقي)(**) كان يستعمل للكتابة على ورق البردي ، والرموز الهيراطيكية ما هي إلا رموز هيروغليفية مختصرة ، وابتداء من العصر الأثيوبي (650 ق.م) وبخاصة عصر (البطالسة) ، ظهر خط ثالث بسيط من الهيراطيقي أطلق عليه اسم (الديموطيقي) (***) يستعمل في كتابة اللغة العامة ، وتكتب أفقيا من الزمن القديم (24) حرفا ، وتكتب من اليمين إلى اليسار ومن اعلي إلى أسفل أما الهيروغليفية الحديثة فتتجه من اليسار إلى اليمين ، أن الكتابة الهيروغليفية لي هجائية ، وهذه العلامات الصوتية التي وضع اسم نطقها الثابت في الكلمات الهيروغليفية ، أصبحت أكثر من (600) علامة تعلمها الكتاب المصريون (٥) .

والجملة تتشكل من كلمة متتابعة ، بدون فواصل ولا أحرف كبيرة ، فاتجاه الكتابة كان من اليمين إلى ست

(*) الميثولوجيا : علم اللغات

(١) يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية ، الحديثة ، بغداد : ١٩٨٨ ، ص ٣٠ - ٣١ .

(٢) عكاشة ، ثروت : الفن المصري ، ج ١ دار المعارف ، مصر : ١٩٧٩ ، ص ٩ .

(٣) المصرف ، ناجي زين الدين : المصدر السابق ، ص ٥٥ - ٦٥ .

(٤) الكتابة المصرية القديمة : (للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.oldegyptianword.com)

(**) هيراطيقي : تعني باليونانية (كاهن) حيث تستخدم في كتابة النصوص الدينية وتدوين الوثائق التجارية والحسابات والرسائل ، وكانت تدون عامة في صفوف ، وأحيانا في أعمدة .

(***) الديموطيقي : تعني باليونانية (ناس أو شعبي) .

(٥) نخبة من الباحثين : الموجز في وصف الآثار الهامة المتحف المصري ، ١٩٨٥ ، ص ١١٨ .

— الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف —

إلا علامات صورية لأشياء جميلة يرسمها كهنة قديرون على الرسم ، وهي أقدم كتابة ليست على حروف الشمال ، ولكن هذا الاتجاه كثيرا ما يحاول التأقلم مع الشكل ألزخرفي أو المعماري الذي يعيش ضمنه فمسلة (ديديا) الشكل (٨) التي تأخذ الكتابة اتجاهات متعددة ، مرتبطة على مربعات مخفية (وهمية) وتمثل صورا تشخيصية بسيطة ، متميزة الطراز لكائنات حية أو أشياء أو مفاهيم من خلال (إشارة + ايدوغرام) كتابة اسم وفصل (إشارة + فونوغرام) (*) للوصول إلى المفاهيم المجردة (١) .



الشكل (٩)



الشكل (٨)

وهكذا نجد تلك الصور تخضع للتحويل الهندسي ، وهي علامات هيروغليفية تستخدم في الكتابة وتصبح علامات مصطنعة فيها تشابها عميقا بين الصورة الشعائرية ذات المعنى الديني والعلامة التي تدل على لفظ أو صوت تشابها يكاد يكون متطابقا ، الشكل (٩) ، تمثال للأمير (رع حوتب) عليه سيما القلق والحيرة والى جانبه تلك النقوش التي لا حركة فيها (٢) .

وعلى هذا الأساس فالخط الهيروغلوفي يقوم على التوليف بين الصورة والشكل المجرد ، ولم يفقد خصائصه التصويرية ، وذهبت ارتباطاته الفنية الجمالية إلى ما وراء شكل العلامات ، لكي تشمل على مجموعات اللفظ اللفظ وتوليفات نصوص وصور ، وبمسح مماثل للخط المسماري لرحلة الخط الهيروغلوفي فإنه يمر عبر تطوره بسياق مختلف عنه (٣) ، كما في الشكل (ب)

تمثيل
تمثيل + نصف تمثيل
تمثيل + نصف تمثيل + تجريد

١. الكتابة التصويرية
٢. الكتابة التصويرية + الكتابة التصويرية
٣. الكتابة التصويرية + التصويرية + الصوتية

الشكل (ب)

(*) فونوغرام : تعني صوت

(١) ولادة الكتابة المسمارية والهيروغليفية ، مجلة أفاق عربية ، مصدر سابق ، ص ١٤٥ .

(٢) عكاشة ، ثروت : الفن المصري ، مصدر سابق ، ص ٣٠٥ .

(٣) ولادة الكتابة المسمارية والهيروغليفية : مصدر سابق ، ص ١٤٥ .

— الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف —

ولما اعتنق المصريون المسيحية هجروا الكتابة القديمة لما رأوا فيها من تعقيد ، واستعملوا الأبجدية الإغريقية (١) .

لم ينحصر الحرف المسماري في بلاد الرافدين بل خرج من موطنه الأصلي وانتشر إلى مناطق أوسع فتأثرت به الأقوام التي عاشت على أطرافه والبعيدة منه فأقتسبت الكثير منه (وفي بداية آلاف الثاني ق.م انتقلت الحروف المسمارية عن طريق مدينة ماري على الفرات إلى شمال سوريا ، وفي هذا التاريخ نفسه اقتبس الحيثيون الساكنون في أواسط آسيا الصغرى ، الحروف المسمارية نفسها ، إي بهذا فقد عاشت الحروف المسمارية أو الخط المسماري مدة ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد) (٢).

إن فكرة الخط قد انتقلت عبر الطرق التجارية إلى الهند والصين ، حيث طورت هناك خطوط خاصة بهما (٣). فاللغة والكتابة تتكونان في البداية بالنسبة للمقتبس صنوين لا يفترقان ، وليس من الضروري استعمال نفس اللغة والخط معا في كتابة مقتبسة بخط أجنبي كما فعلت اليهود فأنهم كتبوا العبرية بخط عربي أو بالعكس العربي بخط عبري في مراسلاتهم فالعرب أول من اخترع الحروف الهجائية التي عدها العلماء أساسا لكل الحضارات (فكان الكنعانيون أول من استعمل الحروف الهجائية في الكتابة وأخذها عنهم الفينيقيون وانتقلت إلى الإغريقية واللاتينية وصارت تعرف في اليونانية بأسماء العربي الإلف باء) (٤).

قال أبو حاتم الرازي (لغة العرب هي اللغة التامة الحروف ، الكاملة الألفاظ ، لم ينقص منا شيء من الحروف فيشيبها النقصان ، ولم يزد فيها شيء فتعييبها الزيادة ، وتعتبر من ذلك اللغة الفارسية) (٥).

تنقسم اللغة الكنعانية السامية إلى شمالية وجنوبية ، والأولى تمثلها اللغة (الاوغاريتية) وهي لهجة كنعانية قديمة ، فكان يتكلم بها في مدينة (اوغاريت) (٦).

هذه اللغة التي (تؤلف أقدم مصدر للغة العربية) على حد تعبير (كلود شيفر) (**) ، وتعد ضمن آخر المكتشفات التي عرفها البحث في لغات أقوام الجزيرة العربية (السامية) هي في الحقيقة أقدم لغة (موجودة) وصلتنا من منطقة الشام ، وقد وجد العلماء إن اللوحات الفخارية المدونة عليها كتبت بنوع غريب من العلامات المنتهية بالمسامير إلا أنها ليست خطا مسماريا ، بل إنها نوع من الحروف الهجائية وعددها ثلاثون علامة ، يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر وربما الخامس عشر، يرجع أما سبب مشابهتها بالعلامات المسمارية فنأشئ عن

(١) كريم ، صامويل : من الواح سومر ، ت : ميخائيل حوري ، بيروت : ١٩٦٥ ، ص ٤٥ .

(٢) رشيد ، فوزي : قواعد اللغة السومرية ، مطبعة ثنيان ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص ٢٥ .

(٣) عبد الله ، يوسف محمد : الكتابات القديمة في الجزيرة العربية ، مجلة حروف عربية ، العددان ٥-٦ ، السنة الثانية ، كانون الثاني ، دبي : ٢٠٠٢ ، ص ١٦ .

(٤) سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مصدر سباق ، ص ٣١٤ .

(٥) أبو صفية ، جاسر : حروف الهجاء العربية وحروف اللغات الأخرى ، مجلة حروف عربية ، العدد ١٥ ، السنة الخامسة ، نيسان ، ٢٠٠٥ ، دبي : ص ٤٠ .

(٦) اوغاريت : مدينة سورية تقع على بعد تسعة كيلومترات من مدينة اللاذقية شمالا على الساحل السوري وقد تم اكتشافها سنة ١٩٢٩ مصادفة (للمزيد ، ينظر : جعفر ، إحسان : لغة اوغاريت الكنعانية اقرب لغة سامية الى العربية ، مجلة أفاق عربية ،

العدد ٤ ، السنة الخامسة ، كانون الأول ، ١٩٧٩ ، ص ٥٦ .

(**) كلود شيفر : عالم آثار ، عضو المجمع العلمي الفرنسي .

— الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف —

كتابتها على ألواح طينية بأقلام معدنية أو خشبية تشبه الأقلام المستعملة في كتابة الخط المسماري البابلي ، ويسمى هذا القلم ستيلوس^(١) كما في الشكل (10) .

يعتقد العالم (د. ديرنجر) في كتابه (Writing) بأن الحروف الهجائية جميعها التي تتلاقى في اللغات الغربية مشتقة عن الحروف الهجائية الإغريقية وهي مقتبسة عن الحروف الهجائية الكنعانية ، بالنظر لانتساب اللغة الكنعانية المدونة بالخط الاوغاريتي الهجائي (عثر عليه إلى عائلة اللغة السامية) لتجسد اقتران الشكل المسماري بالخط الاوغاريتي واقتران أوجه الشبه بين معظم هجائية هذا الخط وبين معظم علامات الخط المسماري شكلا ونطقا ، الشكل (11) ، فإن الهجائية الاوغاريتية ماهي إلا علامات مسمارية مقتبسة ومطورة عن الخط المسماري العراقي العهد البابلي القديم قد أجرى عليها سكان مدينة اوغاريت اختزالا وتحويرا بسيطين^(٢) .

9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
w	z	h	h	t	y	k	l	m	n	s'	s'	*	g	p	s'	s'(l, z ?)	q	r	sh'	sh(s'?)	s(?)th(?) l(?)	z	t

الشكل (١١)



الشكل (10)

ويرى (جورج حداد) إن الأدب الكنعاني كما يجده في رأس شمرا ، (اوغاريت) قد اثر ليس على الإشكال والحكم الموجودة في سفر الأمثال في التوراة وفي سفري المزامير ونشيد الإنشاد فحسب ، وإنما اثر على الكتابات العبرانية الواردة في سفر التكوين وأخبار الأنبياء^(٣) .

أما العبرية احدث عهد من الاوغاريتية إذا أن قبيلة بني إسرائيل تعلمت العبرية من الكنعانيين الأصليين عند دخول القبيلة ارض كنعان في حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، وثمة شبه بين بعض العبارات الاوغاريتية والعبرية وخاصة في مفردات معينة وجمل كانت في التوراة ووجدت حرفيا في أساطير اوغاريت ، في حين تسبق أساطير اوغاريت حوالي ألف سنة نصوص التوراة ، بعد أن تأكد لدى الباحثين أن العبريين سطوا على أساطير سومر وبابل و اوغاريت وضمنوها توراتهم^(٤) .

(١) جعفر، إحسان: لغة اوغاريت الكنعانية ، مجلة افاق عربية ، ع ٤ ، السنة الخامسة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: ١٩٧٩ ، ص ٥٦ .

(٢) المصرف ، ناجي زين الدين : مصدر سابق ، ص ٦٩ .

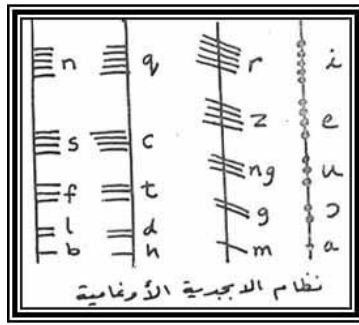
(٣) حداد ، جورج : الأدب الكنعاني في رأس شمرا (اوغاريت) مجلة الحوليات الأثرية السورية ، ج ١٠٢ ، ١٩٥٢ ، ص ١٥ .

(٤) جعفر ، إحسان : مصدر سابق ، ص ٥٧ .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

واعتمد الخط العبري القديم على الخط الكنعاني الذي اشتقت منه الخطوط السامية المتأخرة جميعها ، وقد استعان مخترعو هذا الخط (الكنعانيون) ببعض صور وعلامات من الخط المسماري والهيروغليفى وذلك لإلمامهم بهذين الخطين ، وكان الخط القديم عند العبرانيين يعرف بالقلم العبري حيث كان يستعمل منذ أقدم الأزمنة ، وحتى بعدما استبدل اليهود بهذا الخط خطاً آخر أشبه بالآرامي وعرف بالخط الآشوري أو الخط المربع والخط الآشوري مستعمل عندهم الآن ، ويرى الدكتور (ولفوف) في كتابه (تاريخ اللغات) أن استعمال هذا الخط الجديد نتيجة لانتشار النفوذ الإيراني بين اليهود ، وتكتب الحروف فردا فلا يتصل بعضها ببعض وعددها اثنان وعشرون حرفا وتنطق مختلفين في حالة كونهما منقوطة أو غير منقوطة ، منها ما يتغير شكله إذا وضع في آخر الكلمة ، وليس في العبري (ظ) و(ض) وفيها حرفا (P) و(V) ^(١).

ويظهر النظام الإغريقي للكتابة علامات منفصلة لكل من حروف العلة والحروف الصحيحة ، وقد جاء هذا النظام مجزئاً إلى روما وحمله من بين ما حمله (الأتروريون) ^(*) واستبعدوا منه الحروف (b,d,g,o) لأنها تستعمل في لغتهم وقد أعاد هذه الحروف الرومان لحاجة لغتهم إليها ، وقد ازدهرت بقية أبجديات أوربا بأشكال مختلفة فالحروف (الرونية) ^(**) الشكل (١٢) ، للاسكندنافيين ولاتستبعد تحمل تأثيرات لاتينية لكل حروف (الاوغامية) ^(***) الشكل (١٣) .



الشكل (١٣)



الشكل (١٢)

السلتية التي استعملت منذ القرن الخامس حتى القرن الثامن كانت نسيج وحدها ، وكان استخدامها محدودا ، وهناك نظامان سلافيان واحد منها هو نظام (السيريلي) ^(****) الذي مازال مستعملا حتى اليوم ، ونظام آخر يدعى النظام (الكلاكوليثي) غريب في مظهره وصعب عند كتابته وان الارمنية والجورجية تعدان من الأبجديات الأوربية بالرغم من نشوؤها في جبل القوقاز ، والسبب في ذلك إنهما تتمثلان بحروف مسيحية مشتقة من نماذج إغريقية ومن الأبجديات المسيحية القوقازية هي أبجدية الألبان القوقازيين (ليس لهم صلة قريـى بالألبان

(١) الفنون العربية قبل الإسلام : محاضرات مطبوعة لقسم التاريخ ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، ص ٢٥.

(*) الأتروريون : نسبة إلى أتروريا وهي بلاد قديمة غرب إيطاليا .

(**) الرونية : حروف أبجدية تيوتونية قديمة

(***) الأوغامية : أبجدية استعملها الأيرلنديون القدماء في القرنين الخامس والسادس الميلادية وتتألف من عشرين حرفا.

(****) السيريلية : أبجدية سلافية يقال إن مخترعها هو القديس سيريل ماتزال الإشكال الحديثة منها تستعمل في صربيا وبلغاريا وبعض أقسام الاتحاد السوفيتي السابق

البلقانيين) إذ إن الألبان القوقازيين الذين يسمون اليوم (الأودي) ، الشكل (١٤) ، يتكلمون لهجة تابعة لشمال القوقاز ، ما يدعى اليوم بالقسم الشمالي الجبلي من أذربيجان (١) .



الشكل (١٤)

وما الخط اللاتيني الذي تكتب به اليوم لغات كثيرة في أوروبا والعالم إلا نسخه مأخوذة عن الخط اليوناني ، كما انه من الجائز أن يفترض المرء أن تلك الخطوط القديمة والمتجاورة تشتبك في كونها تعتمد القاعدة الخطية نفسها عند كتابة العلامات الصوتية أو الأرقام ولهذا فينبغي أن تكون قد استعارت بعضها من بعض أو إنها ربما تنتمي إلى أصول مشتركة ، بل قد يفترض المرء أنها تنتمي جميعها إلى أصل واحد (٢) .

وبالانتقال إلى الصين فأول ما تطالعنا اللغة الصينية المثقلة بمضمونها التي فضلا عن كونها رموزا تشير إلى مسمياتها ، بمعنى أن الكلمة تكتب على هيئة تصويرية تجمع عدد من الخصائص الفردية المميزة لمسمى تلك الكلمة ، فاللغة تشير إلى جزئيات العالم الخارجي المحسوس فيها أي أن تشير إلى خواطر المتكلم وما يدور في عقله من معاني مجردة ، بمعنى أن اللغة وما فيها من كثر الألفاظ تعادل كثرة تلك الجزئيات ، وهكذا هي الأفكار والمفاهيم الفلسفية والجمالية الصينية تأتي وصفا لمواقف جزئية فردية ، كأنها الأمثلة تضرب لتوضيح أفكار مجردة والفكرة المجردة ليس لها وجود والوجود كله مقتصر على أمثلتها الجزئية التي يسوقها الفيلسوف مثلا في اثر مثلا حتى يستوفي الفكرة التي يريد استيفائها . أن الأمثلة الجزئية والحالات المتعينة الفردية تتميز بما تحمله من صور روعية فيها أن تكون مما يدركه الإنسان إدراكا مباشرا بحسه وشعوره والالتزام يقضي أن تجيء هذه الصورة الجمالية مصورة لوقائع بعينها دفعت بالعالم الخارجي إذ ليس الحقائق الخارجية لذاتها وكما تقع هي مدار الوصف والحديث ، بل المدار هو طريقة تأثر الإنسان بتلك الحقائق وكيفية وقوعها في نفسه (٣) .

في ضوء ما تقدم يرى الباحث إن مسألة نشأة الحروف محيرة ، وإن الأقوام لم يكونوا بحاجة إليها حتى حلول العصر الحجري الحديث عندما استقرت الحضارة وتقاربت إلى الحد الذي يسمح بقيام التبادل التجاري ، فأصبح من الضروري وجود حروف تدون بها تعاملات التجار ، وإن أصل الحروف ديني فالعلامات مقدسة يضعها الرهبان على الأشياء لإضفاء الأهمية الدينية عليها ، وإن اختراع الكتابة كان عاملا مهما في التقريب بين الناس

(١) داتيلز ، بيتر ، وآخر : نظام الكتابة في العالم ، في البدء كان الحرف ، ت : إبراهيم عبد الرزاق ، مجلة آفاق عربية ، العدد ، السنة ، بغداد : ، ب ت ، ص ١١٩-١٢٢ .

(٢) عبد الله ، يوسف محمد : مصدر سابق ، ص ١٧ .

(٣) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار العلم ، ط ١ ، بيروت : ١٩٧٩ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

المتباعدين فسهل وسيلة الجمع والتعاون بين الأقوام بمبادلة الرسائل والكتب ، ولاشك في أن الحضارة التي ازدهرت في بلاد سومر لم تتكون وتزدهر لولا توافر الكتابة التي سجلت مآثر تلك الأقوام من علوم وطقوس دينية وشرائع وعقود وما إلى ذلك من نشاطات حضارية ثقافية ، فعبر (ديورانت) على أهمية الدور الذي لعبته الكتابة في تقدم الحضارة البابلية (إننا نستطيع أن نقول أن تطور الكتابة هو الذي كان يخلق الحضارة خلقا ، لان الكتابة هيأت وسيلة تسجيل المعرفة ونقلها كما كانت وسيلة لازدهار الأدب وانتشار السلام والنظام بين القبائل المتنافرة ، لكنها متصلة على تنافرها ، لان استخدام لغة واحدة أخضعها جميعا لدولة واحدة ، وبداية ظهور الكتابة هو الذي يعين التاريخ) (١).

(١) سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين،مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

الدلالات الرمزية والمفاهيمية للحرف

الكتابة من الفنون الزمكانية أي أنها صورة عن العالم أو مفهوم تجريدي يختصر التجارب والواقع بإطارها الجماعي والفردى وهي حينما تتشكل برموزها المادية سواءً كانت صورية أو حروفية فأنها تدل على عبقرية الذهن البشري من جهة وعلى جماليته الروحية ولم يكن هذا الاختراع سوى مدخلاً إلى خبرة أسلافنا إلى الطور البشري المتمدن .. وحينما تشيع الكتابة وتنتقل فإنها تنقل معها الخبرات والتجارب العلمية والحياتية والعقلية والانفعالية .

إن كلمة لغة (ونقصد هنا الكتابة) فن للتعبير قد يتجه إلى الذات وقد يتجه إلى الغير هذا التعبير يمكن أن يكون تقليداً أو تزييناً والدوافع للتقليد هو وجود الغير مما يضطر الذات إلى المشاركة في تطور هذا الغير المجاور أما التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق والتقليد يساير الحياة ويتابع الحركة ففيه طابع الزمان (1) .

ليس هناك أمة من الأمم تناولت التأليف في الخط العربي (الحرف) ونشوءه وتحسين هندسته وتجميله مثل الأمة العربية ، من حيث كونه فناً مرتبطاً بالعقيدة الإسلامية أولاً وأخيراً إذ جعل الدين الإسلامي من الخط وتجويده مثوبة وأجراً وتعلماً كما جاء في قول النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) (خيركم من تعلم القرآن وعلمه) هذا ما جعل من تجويد الخط علماً لكتابة المصاحف ونسخها للمسلمين في جميع المناطق التي امتد إليها الإسلام (2) .

لقد تحققت للعربي معجزته الروحية الكبرى اعتماداً على اللغة وتأسيساً عليها (القرآن الكريم) مثلما كان يحقق حركة ساعات يومه الاجتماعية والفكرية والإبداعية اعتماداً على اللغة والتي بثها شعراً متفوقاً قبل شروق شمس الإسلام العظيمة على جزيرته ، وما دامت اللغة بالنسبة للعربي بهذه الأهمية القصوى فأن اختيارها ملاذاً شعرياً ، ومن ثم التزامها بهيئة مبدعة يجعلها تمسك بالوتر النابض في الآلة المدهشة .

بعث الله (عز وجل) آدم إلى ذريته رسولا ، في أول ليلة من شهر رمضان ، وانزل عليه إحدى وعشرين صحيفة فيها سور مقطعة الحروف ، لا يتصل حرف بحرف ، وهو أول كتاب انزل ، بألف لغة ، ثم أمره الله تعالى أن يكتبه بالقلم (*) .

وروي عن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) إن إدريس (ع) أول من خط بالقلم بعد آدم (ع) (3) واسمه (اخنوخ) وإنما سمي إدريس لكثرة دراسته الكتب ، وهو أول من بعث للنبي آدم ، وهو أول من خط بالقلم بعد (شيث) (ع) هو أول من كتب بالصحيفة (4) .

-
- (1) يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق ، ص 35 .
(2) المصرى ، ناجي زين الدين : موسوعة الخط العربي ، المصدر السابق ، ص 29 .
(*) القلم : سمي القلم قلماً لأنه مأخوذ من شجرة (القلام) واستعمل العرب أقلامهم من لب الجريد ومن ثم القصب .
(3) الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين : النقوش الكتابية في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام ، مجلة المورد ، ع 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2001 ، ص 102 .
(4) النويري ، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب : نهاية الأرب في فنون الأدب ، السفر الثالث عشر (677 - 733 هـ) ، القاهرة ، ص 31 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

لم يكن للتدوين في واقع العرب قبل الإسلام أثر يذكر إذ كان اعتمادهم على الحفظ والرواية في تناقل الشعر والأخبار وكانت صدور الرواة تتسع القصائد ، أخبار العرب السابقين فيتناقلوها ، ل يعرف قبل مبعث الرسول من عرف الكتابة والقراءة سوى القليل فمنهم (الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) وأبو بكر الصديق ، وعمر بن الخطاب ، وعثمان بن عفان وثابت بن قيس وخالد بن الوليد وطلحة بن العبيد ومعاوية بن أبي سعيّد و أبي كعب وزيد بن ثابت والنذر بن عمر من المدينة) (1) .

تجلت فضيلة الكتابة والخط في أن جعلها الله تعالى في أول آية افتتح بها الوحي قال تعالى (اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم) (2) فكانت أعظم شاهد لجليل قدر الكتابة والحرف الذي أصبحت له منزلة مقدسة كونه الحرف الذي دون به كلام الله .

فأصبحت تلاوة القرآن الكريم وكتابة آياته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها الإنسان إلى ربه وهكذا اهتم العرب والمسلمون بـ (الحرف) والخط اهتماماً كبيراً وأصبحت مهنة الخطاط من أشرف المهن .

ونجد في حديث الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) " قيّدوا العلم بالكتابة " فقد أدرك نبينا الكريم أن للكتابة ونشر تعليمها بين الناس أثراً عظيماً في نشر الدعوة الكريمة (3) .

إن حرص النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) في الحفاظ على ما أنزل عليه من ربه جعله يعطي لقدسية كتاب الله تعالى صورتين :

- الأولى صوتية تحفظ في القلوب والصدور .

- الثانية خطية مكتوبة على (الرقاع ، اللخاف ، العسب ، الأكتاف ، الاقتاب ، الأديم) (*) إذ كان صلوات الله عليه قد اتخذ أجل الصحابة الكرام كتاباً للوحي (4) .

ونقل عن الإمام علي (عليه السلام) انه قال " الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً " وقال أيضاً " عليكم بحسن الخط فإنه من مفاتيح الرزق " وهذا ما جعل الفنان المسلم يهتم بتجويد الكتابة والخط العربي والعناية به ومن ثم تطوره وتحسينه وتجميله لقدسيته ومكانته العظيمة عند المسلمين حيث احتل مكان الصدارة بين الفنون الإسلامية كونه لغة القرآن الكريم (**). كما في الشكل (15) فالقواعد الجمالية التي قام عليها الفن هي قواعد للفكر نفسها التي استقرائها العلماء (كالكندي والفارابي والجاحظ وأبي حيان التوحيدي) وغيرهم (5) .

(1) احمد ، سالم عبد الرزاق : هوامش في رحاب المصحف ، دار الكتب للطباعة والنشر ، وزارة الأوقاف ، بغداد : 1992 ، ص 14 .

(2) سورة العلق ، آية (3) .

(3) جودي ، محمد حسين : الفن العربي الإسلامي ، ط1 ، دار المسير للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان : 1988 ، ص 33 – 34 .

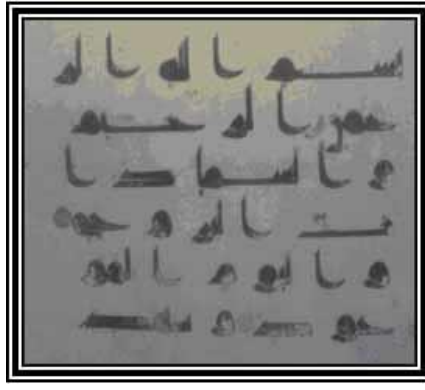
(*) الرقاع : جمع رقعة وتكون من الجلد . اللخاف : جمع لخفة وهي الحجارة الرقيقة . العسب : جريد النخل . الأكتاف : عظم البعير أو الشاة . الاقتاب : الشب الذي يوضع على ظهر البعير . الأديم : الجلد .

(4) احمد ، سالم عبد الرزاق : المصدر السابق ، ص 14 – 15 .

(**) صفحة كتبت بخط كوفي على رق الغزال من المصحف الكريم المنسوب للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) من خزانة الروضة الحيدرية في النجف الأشرف ، نص الآيات بحسب السطور (بسم الله الرحمن الرحيم والسماء ذات البروج واليوم الموعد وشاهد)

(5) بهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 22 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____



الشكل (15)

قيل إنَّ (علي المرتضى) (عليه السلام) من تجويد الكتابة لم يكن ابتكار الحروف والنقط ولكنه كان يرجي من ورائها إلى تحقيق الهدفين الأساسيين وهما الصفاء والفضيلة ، وهذا الرأي عبر عنه (أبو حامد الغزالي) بقوله " فمن رأي .. حسن نقش والنقاش وبناء البناء اكتشف له من هذه الأفعال صفاتها الجمالية الباطنة التي يرجع حاملها عند البحث إلى العلم والقدرة " (1) .

وعبر (أبو حيان التوحيدي) عن جمالية الحرف العربي ، فكتب في رسائله تحت عنوان (علم الكتابة) والتي تعد رائدة في هذا المجال وأكثر أهمية ، " كما وضع ميزان الحروف ، حيث ثببت لنا قيمة الحروف الرمزية ومعناها مثلما تجلى في (الفكر الصوفي) (*) ، الذي يضطلع عند الكثيرين بالكشف عن امم الحروف العالية ، ونزلها في قوالب الكلم المرموقة " (2) والتي طالما عبر عنها باستمرار ظهورها كلوحات حائطية على جدران المسجد أو الكساء من القاشاني للمنابر والقباب أو كنص قرآني ضمن تكوين حروفي زخرفي عام .

يرى الغزالي " الخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب حروفه وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ، ولكل شيء كماله يليق به ... فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به ، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت ... وكذلك سائر الأشياء " (3) . لذا فالحرف العربي كغيره من الفنون الإسلامية اعتمد على المبادئ الممثلة بالتجريد بكل ما يحتويه من رموز وجمال متمثلاً بمعاني الإيمان والاحترام والخشوع والمنفعة بشقيها المادي والمعنوي .

في حين يرى (الفارابي) (المعاني في الحروف ، كالأرواح وألفاظها أجسادها فلا سبيل إلى قيام الأرواح بالأجساد) (4) ، وان (بكل ظاهر باطنا ، وإنه إذا استطعنا أن نظهر الباطن ونخفي الظاهرة تحققت آمالنا في تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة) (5) .

(1) وبزوت ، شاخت : تراث الإسلام ، ت : حسين موانس ، احسان صدق العمر ، القسم الثاني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : 1978 ، ص 81 - 82 .

(*) التصوف : هو البصر بأسرار القلوب ، وما يعرض لها ن دقائق الرياء والنفاق . للمزيد ينظر (مبارك ، زكي : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ، دار الكتاب العربي ، مصر : 1954 ، ص 11)

(2) آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، ج 1 ، السلسلة الفنية (8) مطابع ثنيان ، بغداد : 1971 ، ص 88 .

(3) إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 1 ، دار الفكر العربي ، 1955 ، ص 137 .

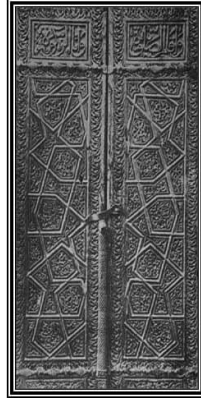
(4) يوسف ، عقيل مهدي : المصدر السابق ، ص 58 .

(5) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 1 ، بغداد : 1988 ، ص 194 .

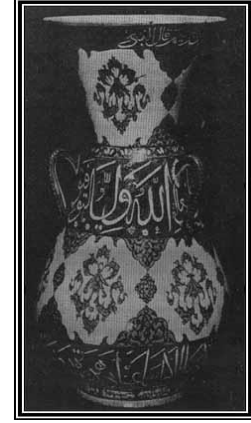
وأشار (ابن خلدون) إن علماء التصوف الإسلامي ينسبون إلى الحروف العربية أسرار خفية ، فهي ، كما يدعون تجلب الخير والبركة ، وقد انعكست من مصنوعات وما شيده من عمائر ، إذ تزينت هذه وتلك بالآيات القرآنية وبالعبارات الدينية ، أو بجمل مختلفة من صنيع الدعاء والمدح ، وقد ترتب على ذلك أن أصبح (الحرف) (الخط العربي) مضروباً مشتركاً في فروع الفن الإسلامي جميعها ، على جدران المساجد والقصور ، على الخزف والخشب ، العاج والزجاج ، والأقمشة ، والطنافس ، والمعادن⁽¹⁾ كما في الأشكال (17،16،18) .



الشكل (18)



الشكل (17)



الشكل (16)

ويرى (سهيل التستري الصوفي المتوفى عام 896 هـ) أن الألف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف إلى (لفظ الجلالة) الذي ألف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء ، وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوف ، وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إذ إن الفرق بين (الله) (الأحد) ورسوله الإنسان الكامل (أحمد) هو ميم واحدة⁽²⁾.

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله ، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة ويقول ابن المعتز :

كأن السقاة بين الندامى ألفات على السطور قيام

وصورة الجيم هو الأذن ، والدال صورة العاشق الذي دالاً من شدة الحزن والسين هي الأسنان الجميل والميم الفم الجميل ، وكانت الواو صورة الزورق والراء صورة الهلال وهكذا⁽³⁾ .
" فالحروف العربية مرنة ، تحمل في ثناياها الصفات الزخرفية والتشكيلية التي ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط الفارسية الدقيقة"⁽⁴⁾.

يحمل الحرف دلالات مختلفة ، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباطها عضوياً بالمعنى ، فالراء مثلاً في الكلمات التالية جر ، قر ، فر ، كر .. لها صورة الحركة التي تفرضها على الكلمة ، كذلك شأن الدال مد ، عد ، كد ، ود ، رد ، فيها البذل ، فضلاً عن للحرف قيمة قدسية نراها واضحة في (القرآن الكريم) عندما نبتدئ بعض السور بها مثل ياء سين ، ونون كاف هاء ياء عين صاد ، أما الباء فلها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن ،

(1) مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، مطبعة اسعد ، بغداد : 1965 ، ص 171 .

(2) الجبلي ، عبد الكريم : كتاب الأربعين مرتبة ، مجلة فكر وفن ، ع3 ، إصدار ألبرت تايلر ، ألمانيا : 1964 ، ص 39 .

(3) بهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 120 .

(4) حسن ، زكي محمد : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، ط 2 ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة : 1946 ، ص 67.

والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الإنسانية ، والهاء هو هوية الإلهية عند (ابن عربي) والميم كانت تعبيراً عن الضيق ، أما الألف فلقد كانت ذات أهمية خاصة عند العرب لأنها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة الله المطلقة (1) .

لقد لخص المتصوف الكبير (محي الدين ابن عربي 560 – 638 هـ) (*) معنى نظرية التوقيف الإلهي بقوله " الحروف سر من أسرار الله تعالى ، العلم بها من اشرف العلوم المخزونة عند الله " (2) وهو يعني بها (علم الحروف) (**) .

ويشير (ابن عربي) " الألف إشارة التوحيد " (3) تكمن أهمية هذا الحرف لدى المتصوفة في أنهم مقام (احد) أي انه صار حيزاً لوحدة الله المطلقة ، وكثيراً ما يحكى في المناقب بأن فلان لم يتعلم سوى حرف الألف من الحروف الهجائية وهو الحرف الأول واستغنى عن الباقي لأنه يشمل على كل شيء ، كما أن الوحدة الإلهية منبع كل ما في الكون ، وقد شاهد (ابن عربي) الهوية الإلهية في شكل حرف الهاء البراقة الزاهية على بساط احمد وبين يدي هذا الهاء التي تضيء شعاعها الأفلاك ظهرت كلمة (هو) (4) .

قال (أبو عمر الحسن بن عثمان الفونوي) (رض) " صورة الإنسان إذا وقف كصورة الألف في انتصابه .. فإذا ركع كان كصورة اللام في الخط فإذا سجد كان كصورة الميم .. " (5) .

ويورد (ألبوني) عن علاقة الحروف بالأعداد بقوله " فالألف في الحروف هو الواحد في الأعداد ، والأعداد قوة روحانية لطيفة ، فالأعداد بناء على ذلك من أسرار الأقوال ، كما أن الحروف من أسرار الأفعال .. وللاعداد في عالم البشر أسراراً ومنافع رتبها جلّت قدرته كما رتب الحروف أسرار النفع كالدعاء والرقى وغير ذلك فيما ظهر تأثيره للعالم بأنواع الأسماء (6) .

وقد أحسن (جلال الدين الرومي) عندما شبه قامة العاشق بالألف الذي صار دالاً لغمرة الحزن وقد زاده تجنياً إذ قال أن في القلوب (دلها) العاشقين أصبحت دالات (دالها) (7) .

وهكذا نجد إن الحروف مقدسة عند أهل المعرفة (أهل الحقيقة) ، المتصوفة وخاصة حرف الباء ، لأنه الحرف الأول في القرآن الكريم حيث ابتداء البسملة ظناً إنها منبع الحروف كلها (8) .

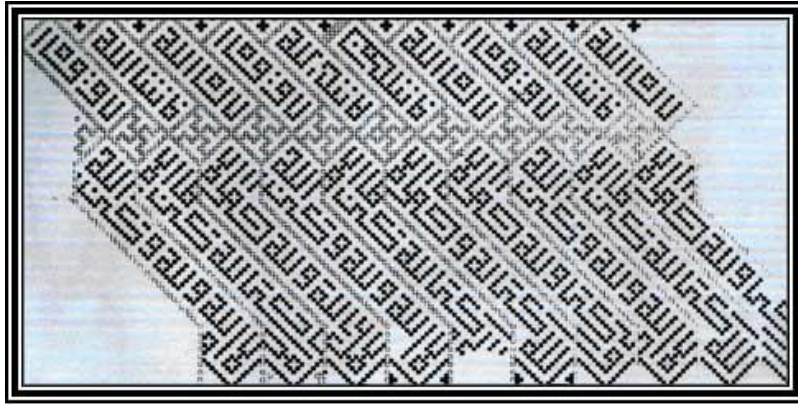
-
- (1) بهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 119 – 120 .
(*) محي الدين ابن العربي : هو محمد بن علي بن محمد ، صوفي متجول ولد في مرسية في الأندلس ، له نحو أربعمئة كتاب ورسالة أهمها (الفتوحات المكية)
(2) آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للحرف العربي ، مصدر سابق ، ص 79 .
(**) علم الحروف من العلوم الروحانية التي تتدرج تحت علم الحكمة أو علم السيمياء ، للمزيد ينظر (حمدان ، عبد الحميد صالح : علم الحروف وأقطابه ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة : 1990 ، ص 15) .
(3) اودنيس : النص القرآني وأفاق الكتابة ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت : 1993 ، ص 52 .
(4) شيل ، أنا ماري : التشبيه في الحرف في الأدب الإسلامي ، مجلة فكر وفن ، العدد 3 ، إصدار ألبرت تايلر ، ألمانيا : 1964 ، ص 39-42 .
(5) حمدان ، عبد الحميد صالح : علم الحروف وأقطابه ، مصدر سابق ، ص 17 .
(6) آل سعيد ، شاكر حسن : الفن يستلهم الحرف ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 67 .
(7) الشيباني ، إبراهيم محمد : مصدر سابق ، ص 76 .
(8) البوني ، احمد بن علي : شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ، المطبعة المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص 305 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

فالباء " لها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن " (1) .

إن ((أسرار الحروف في الأعداد وأنواع في الحروف ، فالأعداد للعلويات الروحانيات الملكوتيات ... فعالم العرش أعداد وعالم الكرسي حروف فنسبة الحروف للأعداد كنسبة الكرسي للعرش . فأخر مرتبة الحروف أول مرتبة الأعداد وأخر مرتبة الأعداد أول مرتبة الحروف ، فبسر الأعداد فهم السر العقلي الرباني وبسر الحروف فهم سر الروح الروحاني)) (2) .

فالعرب في الإسلام خاصة أعطوا لكل حرف دلالة رمزية خاصة به يختلف بها عن باقي الحروف وبما إن الأشكال في الفكر الإسلامي تخلق من توالدات شكل أولى واحد هو الأصل ((أي من تكرار وحدة شكل هندسي أساسي ، كما في الشكل (19) ، يبدأ علم العدد من الواحد .. فالنقطة مثلا تعبر من خلال منظور الذهنية الإسلامية عن المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه .. أما الخط ، فإنما يولد نتيجة لحركة هذه النقطة ، أو انه يرتسم بالشعاع المنطلق منه ..)) (3) .



الشكل (19)

وما يبدو واضحاً من ذلك كله ((إن بعض المتصوفة و أهل المذهب الحرفي قد أعطوا أهمية كبيرة لمعنى الحروف ، وفي نظريتهم إن لكل حرف معنى مخصوصا يرتبط بالذات الإلهية أو انه يكشف عن أسرار الكون..)) (4) .

فالإنسان إنما يحيا في الرموز ويعمل بالرموز وكيانه قائم على رموز سواء أكان ذلك عن وعي منه أم عن غير وعي (5) .

ويرجع توظيف الحرف العربي في الفن الإسلامي إلى فكرة " أوحى بها علماء التصوف عندما ادعوا إن للحروف العربي أسرار خفية ونسبوا لها قدرتها على جلب الخير والبركة " (6) وطرد الأرواح الشريرة فهي .

(1) بهنسي ، عفيف : جمالية الفن العربي ، مصدر سابق ، ص 119 .

(2) حمدان ، عبد الحميد صالح : مصدر سابق ، ص 20 .

(3) فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، ع 5 ، مجلد 3 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 ، ص 86 .

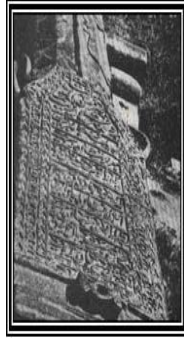
(4) الشيباني ، إبراهيم محمد : التشبيه بالحرف في الأدب الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 65 .

(5) يونان ، رمسيس : دراسات في الفن القديم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، مصر : 1969 ، ص 65 .

(6) مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، مصدر سابق ، ص 171 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

بمثابة تعويذة سحرية يطلق عليها (التبرك) وأمن الناس ومنهم الفنانون بهذه الفكرة فزينت العماير والتحف بالآيات القرآنية وبكلمات وجمل مختلفة تعبر عن الدعاء بالخير والبركة (1) كما في الاشكال (20،21) .



الشكل (21)



الشكل (20)

فالجمال عند المتصوفة نوعان ، الأول : هو الجمال المعنوي ، وهو ما تدل عليه أسماء الله الحسنى . والثاني : جمال صوري أو حسي ، وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات التي عدها المتصوفة تجليات الجمال الإلهي (2) ، ولهذا نجد الفنان المسلم ووفق هذا المنطق الصوفي يريد أن يصل إلى الصورة دون أن يصفها ويريد أن يردد العبارة دون أن يلفظها ، يجعل الحروف العربية طريقه للصلاة وسبيلا موصلا إلى الله (3) . إن ((مدى القدرة على تجديد الحروف والكلمات ، إنما يفسر ميل الذهنية العربية للتحرر الدائم من مقاييس الأشكال المرئية والكشف عن الصورة اللامرئية للمعنى الحسي والروحي والجمالي وبفضل ذلك بلغت أشكال الكتابة إلى أعلى مراتب التجريد)) (4) .

فأخذ الفنان المسلم يدرك ما في الحروف العربية مما يصلح لأن يكون أساسا لزخارف جميلة ، فرؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها و مداتها وخطوطها الرأسية والأفقية ، أوحى له بعناصر زخرفيه شتى ما كاد يرسمها حتى بعثت في نفسه شعورا من الارتياح المتفزن إلى أثره الجميل ، فأندفع في هذا التيار يبتكر الزخارف الخطية غير عابئ بما تفرضه عليه أصول الخط من المستلزمات ، فتارة يجعل الحروف متجمعة متكاثفة (*) . كما في الشكل (22) ، وطورا يرسمها متباعدة ، متناسقة وتارة يريك من التنوع الجميل بين الحروف القائمة والحروف المستديرة ما ينتزع الإعجاب منك ، ويرغمك على أن تقر له بالنبوغ الفني (5) . فقد أدرك الفنان المسلم إن الحرف العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصرا زخرفيا طبيعيا يحقق الأهداف الفنية ، وكثيرا ما وظف الخط توظيف زخرفيا بحثا دون الاهتمام بالمضمون المكتوب (6) .

(1) مرزوق ، محمد عبد العزيز : العراق مهد الفن الإسلامي : مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية ، بغداد : 1976 ، ص 79.

(2) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص 408 .

(3) القيسي ، عمران : الحروفية في الفن الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع 11 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1980 ، ص 11 .

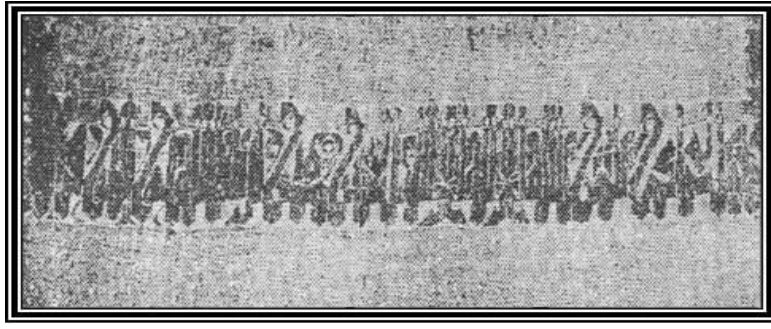
(4) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : التجريد في الفن الإسلامي أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1997 ، ص 109 .

(*) النص في قطعة القماش هذه الموجودة في المتحف الإسلامي بالقاهرة هو الإمام الحاكم بأمر الله لا اله إلا الله الخير معين إن شاء الله والتوفيق بالله .

(5) مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفن الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 172.

(6) الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، أصوله فلسفته مدارس ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، ص 119 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف



الشكل (22)

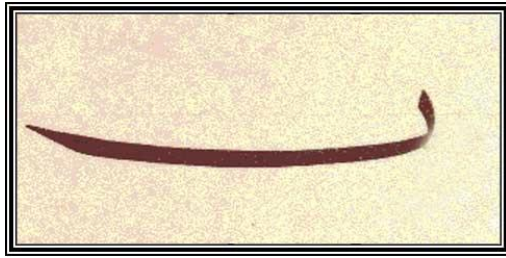
واستمر الحرف بالتطور بفضل الخطاطين والفنانين الإسلاميين وغيرهم الذين وجدوا فيه مع بقية الزخارف الأخرى عوضاً عن الرسوم الأدمية والحيوانية التي كان الفنان المسلم يبتعد عنها خوفاً من التشبه بالخالق والتي كان يحرمها الدين الإسلامي "والملاحظ في الحروف العربية أنها مرنة تحمل بين ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور ... " (1).

لقد وصل الحرف العربي نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه أي حرف آخر من تاريخ الإنسانية قاطبة حيث بلغ ذروته في القرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين) كما في الأشكال (23، 24)، وذلك لأن الإسلام أيقظ في نفوس المسلمين إلى الحاجة إلى الحضارة وبعث فيهم الشعور بحب الخير ويذكر بهذا الخصوص المستشرق (كريتي) فيقول "إن الحرف العربي الذي كتب به القرآن الكريم كان يعتبر مقدساً في العهود الإسلامية كافة، وما كان الخطاطون يتنافسون أحدهم الآخر بكتابة حروفه الجميلة" (2).

كثيراً ما نرى في الرقش العربي "حروف منفصلة أو مبهمّة، كانت هي ذاتها أساساً أو موضوعاً للوحة الفنية، ويرجع ذلك إلى إن العرب وفي الإسلام خاصة، قد أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً" (3). وبما أن الحروف العربية أشكال تنطوي على أحوالات شكلية أو رمزية أو صوتية كأحرف الباء ألسيفي أو العين ألفجاني شكل (25، 26)، وسواهما من الحروف مما دفع الشاعر الفرنسي (برنارد نويل) إلى القول "ما



الشكل (26)



الشكل (25)



الشكل (24)



الشكل (23)

- (1) حنش، ادهام محمد: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ط1، مطبعة التعليم العالي، العراق: 1990، ص 24.
- (2) حسن، مجيد محمد: أثر الخط العربي في الأوربية، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع4، السنة الثالثة عشر، بغداد: 1988، ص 54.
- (3) شيمل، ماري: التشبيه في الحروف في الأدب الإسلامي، مجلة فكر وفن، مصدر سابق، ص 27.

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

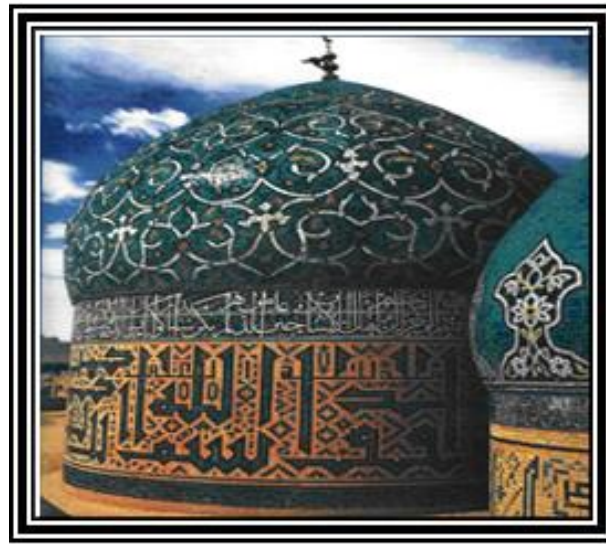
من لغة تمتلك طريقة كتابة تشكيلية يلتصق فيها مباشرة الشكل والمعنى كاللغة العربية " . فالحرف العربي كالمادة الحية يجب أن تفهم بالتشريح فنحن ندرك تشريح وشكل العظام من وراء البشرة ، وما اللحم إلا أكساء لذلك ، أكساء وظيفي جمالي لذلك فالهدف هو التعامل مع الجوهر لا الشكل الخارجي فحسب (1) .

فالحرف الأبجدي ، (هو حرف عريق استمد شكله الأول من الأشياء المحيطة التي لها حضور أساسي في حياة الإنسان أو هي ذات علاقة به ، وهذا الحرف حامل لفضي وحامل تصويري ، ويتجلى كحامل لفضي من ارتباط الحروف بموسيقى تجليات الطبيعة ، أما الحامل التصويري فيتجلى في هيروغليف الحرف ، أي في الشكل الذي يرمز صورة معينة تبدوا في حدس المتصوفة غالباً) (2) . مثل الألف وهو مصدر الحروف جميعا كما يقول الشاعر :

صور الحروف جميعها مأخوذة من صورة الألف التي تنقلب

لاشك "أن الإسلام يلعب الوازع الديني دوراً أساسياً في عمل الخطاط المسلم ، الذي يعبر عن عملية التسليم لله والتوكل عليه ... " (3) .

ويستنتج الباحث عما تقدم بان لكل هذه الأسرار والمتوافقات بين وحدات بناء العملية الفنية سواء أكان متضمنة الخط العربي أو الزخارف بكل أنواعها ناتجا جماليا ووظيفيا على حد سواء فالوازع الديني يتخلل في اللاشعور والوعي للإنسان المسلم ، فكان الدور الديني هذا يتنافذ إلى نفسية الفنان المسلم ، حيث أصبحت عملية تجويد للحرف نوع من العبادة والخضوع لله . أن الحروف العربية مرنة سهلة لها في النفوس ما للصور من الجمال الفني ولاسيما حين تنقش على المباني أو الأضرحة ، سواء أكان ثلثاً ، كوفياً أو نسخاً كما في الشكل (27) .

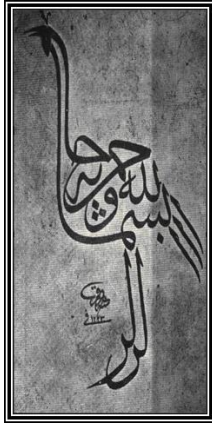


الشكل (27)

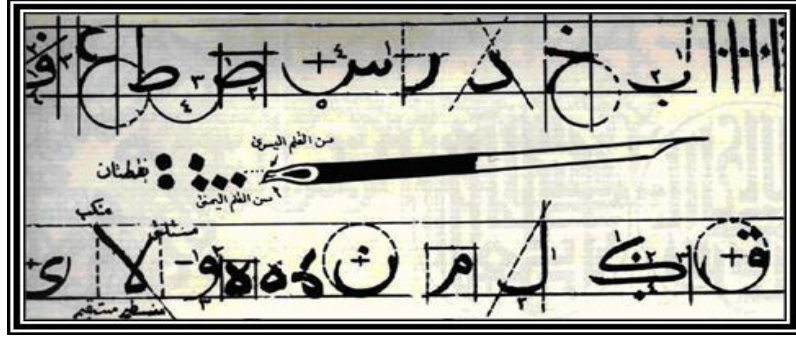
-
- (1) الساعي ، خالد : تماهي الشكل والمعنى ، حروف عربية ، العدد 15 ، ندوة الثقافة والعلوم ، دبي : 2005 ، ص 11 .
(2) بهنسي ، عفيف : جماليات الخط العربي ، مصدر سابق ، ص 5 .
(3) الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التاريخ ، مجلة فكر وفن ، ع13 ، ألمانيا ، 1979 ، ص 47 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

وإن أهم عمل قام به الوزير الخطاط (أبو علي محمد بن مقله 328 هـ - 939 م) الحروف وتركيبها ، فقد " وضع قواعد مفصلة ودقيقة في كيفية رسم الحروف وكتابتها ونسبها المفصلة ، كما جعل لكل حرف شكلاً خاصاً وقد نسبه من حيث طوله وحجمه واتخذ حرف الألف أساساً لرسم بقية الحروف ، وجعل النقطة وحدة قياس الألف " (1) كما في الشكل (28) .



الشكل (29)



الشكل (28)

لقد سعى الفنان المسلم إلى ابتكار جمالية جديدة إسلامية محضة ، يؤسسها الابتكار أي خلق عالم جديد يمكن أن يكون مختلفاً بل متعارض مع المظاهر الحسية للطبيعة بل حتى متعارضاً مع حقيقتها واحتمالها (2) .
فالفنان المسلم لم يهتم بالمظهر الخارجي للطبيعة فهي سعي إلى تبديده ومخالفته إذ بمقدار ابتعاده عن الكيان المادي للطبيعة اقترب عن جوهرها أكثر والاندماج والاتحاد معها روحياً (3) والفنون الإسلامية تبتعد التجسيم ابتعاد واضح الأثر في كل ما أنتج فيها من أعمال (4) .

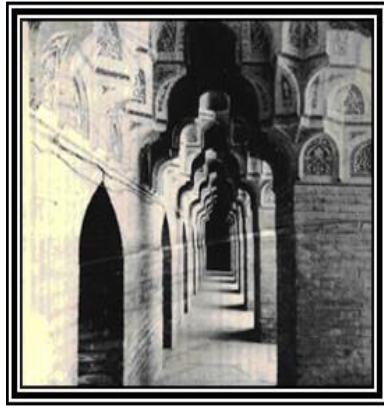
إذ أصبح فن الخط وفن الرقش العربي(*) فنين عظيمين في سلم قيم الفنون الإسلامية حسب التصور التقليدي ، واستخدم الخط لتجسيد كلام الله على الورق أو على الجدران. إن أسس فن الخط هو الحروف العربية ذاتها والأضلاع الجمالية التي تحتويها ضمناً والتي سيتعلق الأمر بتوسيعها وتقنينها بتحديد نسبها الرياضية ، " غاية الفنان المسلم هو الوصول إلى الجمال الإلهي ومحاكاته ولهذا السبب اتسمت الفنون العربي الإسلامية بصورة عامة باللاتمثيل أو المحاكاة ، وسلكت للتعبير عن ذاتها سبل التجريد (5) .

فالغرض الأساسي من الكتابة يبدو وكأنه ليس لإبهار المتلقي فحسب بل " أصبحت الكتابة تمثل جزء لا ينفصل عن التصاميم التصويرية (6) كما في الشكل (29) .

-
- (1) الزهاوي ، خليل : تشكيلات الخط العربي ، مطبعة اوفسيت سعيد ، بغداد : 1986 ، ص 3 .
 - (2) كامل ، عادل : التصوير في المخطوطات العربية ، الكسندريا بادوبولو ، ت : نهاد التكريتي ، 14 ، المجلد الثاني ، بغداد : 1982 ، ص 8 .
 - (3) انتهاوزن ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ت : عيسى سلمان و سليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد : 1973 ، ص 90 .
 - (4) الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، دراسته ، مصدر سابق ، ص 62 .
 - (*) الرقش العربي – Arabesque : هو الرسم التجريدي الهندسي واللين ، الذي أبدعه العرب .
 - (5) الراوي ، نوري دراسات في الفن الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع11 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1980 ، ص 7 .
 - (6) انتهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، مصدر سابق ، ص 167 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

يلجأ الفنان العربي إلى استخدام (الزخرفة والخط) بكل أنواعه ، لاستنباط شكل أكثر تعبيراً وجمالاً لفن العمارة ، فالتلاعب في صف الطابوق على واجهات الأبنية العربية ، وعمل الرقش العربي وكذلك البروزات المتعددة والمقرنصات وغيرها من الزخارف والتي يستعملها الفنان العربي بصورة مستمرة وكثيرة ، كلها تهدف بصورة أساسية لاستحداث الطابع الجمالي المنشود لهذه الأبنية ، فلا تقتصر أهمية الزخرفة والخط في العمارة العربية على شكلها الفني فقط ، وإنما تتضمن النتائج والمعطيات التي تحدثها الزخرفة والخط (الرليف) لإحراز تأثيرات تعبيرية من تغاير الظل والضوء وتوزيعه على واجهات الأبنية المر الذي يعتبر تواجد هذين العنصرين المهمين من المقومات الضرورية للتكوينات المعمارية الناجحة لمختلف الأبنية والمنشآت ويمكن عد الزخرفة والخط واللون الداخلة طبيعة التكوين المعماري من السمات القومية والتي هي في النتيجة تكسب العمارة العربية بطابع فريد ومتميز (1) كما في الأشكال (30،31) .



الشكل (31)



الشكل (30)

لا شك أن الكتابة الزخرفية ، شأن كبير في تاريخ الفنون الإسلامية حيث تعتبر أساساً وسبيلاً في تاريخ العمارات والتحف ، لكل عصر ، ولكل دولة من العالم الإسلامي أسلوبها في الخط وزخرفته فيستطيع ذوي الخبرة أن يتعلموا الزخارف الكتابية وأن ينسبوا البناء أو التحفة إلى العصر أو الدولة التي صنعت فيها (2) .
وقد استخدمت الكتابات في تزيين الجدران ببغداد منذ أواخر القرن الثاني الهجري ، عندما جدد جامع المنصور في عام (192 هـ ، 807 م) وسجل اسم وتاريخ التجديد واسم البناء والنجار على الجدار الخارجي للمسجد (3) ، ويظهر أن المبدأ الديكوري الزخرفي للبنىات يشغل مساحات واسعة لجدران المساجد والقصور والبنىات العامة متخذاً له خاصية معينة في أدراك الفنان للقيم الجمالية الرفيعة للشكل الزخرفي (4) .
وإذا ما عرفنا أن استخدام الكتابات القرآنية على جدران الأبنية الإسلامية وعلى التحف والمصنوعات بشتى أنواعها ، لم يقصد بها فقط كوسيلة للتبرك بالآيات القرآنية أو بالعبارات الدعائية أو تخليد ذكرى الأشخاص ،

(1) السلطاني ، خالد : العناصر القومية في العمارة العربية ، مجلة أفق عربية ، ع 4 ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد : 1975 ، ص 66 .

(2) الفنون العربية قبل الإسلام : محاضرات مطبوعة لقسم التاريخ ، كلية التربية ، جامعة بغداد : 1985 ، ص 13 .

(3) الأعظمي ، خالد خليل حمودي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد : 1980 ، ص 146 .

(4) فارس ، شمس الدين : المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد : 1974 ، ص 33 .

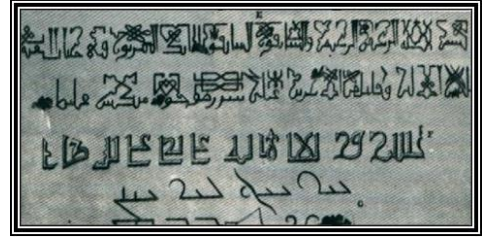
وإنما كان لها هدف آخر يتمثل في استخدامها كعنصر زخرفي جمالي ، ابتكره الفنان المسلم وأصبح يلعب دورا هاما ، حتى اعتبره ميزه مهمة من مميزات الفنون الإسلامية (1) .



الشكل (32)

وهكذا شغل الحرف العربي والزخارف المكان الأول في تزيين الكتب المقدسة وديكور البنايات ، وقد حملت تلك التزيينات والديكورات قيما جمالية بديعة ذات علاقة وثيقة بالفلكلور الشعبي وبحيوية التقاليد الفنية للشعب (2) ، كما في الشكل (32) .

ويظهر في تكية (البكتاشية) والتي هي في الأصل مشهد سلجوقي خاتون كما في الشكل (33) ، نجدها تمثل آيات قرآنية مكتوبة بحروف معقدة تمتد بداية الحروف فيها ونهايتها امتداد متناسقا ويغلب عليها التداخل والتشابك ، كما تتعاقب بعض الحروف بشكل بديع تحقق نسبة جمال واضحة للعيان ، إضافة إلى وجود زيادات بين بعض الحروف ملئت بها الفراغات لإيجاد تناسق بين الحروف ولكي تضي عليها طابعا زخرفيا ، حيث أصبحت هذه الكتابة عنصرا زخرفيا جماليا ازدانت به هذه البناية (3) .



الشكل (33)



الشكل (34)

اتخذت الحروف قوانين معينة وقد حدد من خلال هذه القوانين قيما جمالية بديعة تتجسد في الهارموني بين الخطوط والشكل وانسجامها وتوافقها وتواشجها التام مع الأشكال الزخرفية ، والملاحظ في قوانين رسم الحروف العربية هو الانسجام بين الخطوط (المستقيمة والمنحنية) ، فيما اتخذ الحرف العربي من قيم جمالية وتطور رفيع لم يتوصل إليه أي حرف من لغات العالم (4) كما في الشكل (34) .

لقد عمل الفنان المسلم على استلهام العالم الروحي وتفسير الحياة الدنيا لتصب في الحياة الآخرة ، التي تُعد مبتغاه وأمله ، لذا اتخذ الفنان المسلم من الزخرفة وشكل الحرف مجرد مبدعا ، مبتعدا عن كل ما لا يصل إلى الكمال ، لالتزامه بمفهوم الصدق كمبدأ عن مبادئ الإسلام والتي مهما استطاع الفنان المسلم يرتقي بقدراته الذهنية والتقنية ، وحتى العاطفة منها في تحقيق مصداقية التشبيه ، لا يمكن الوصول إلى صفة الصدق الخالص التي تقتصر على الخالق عز وجل (5) .

والخط العربي مرتبط بالكلمة العربية والتي تحمل بصورتها الصوتية مصدر الاستلهام ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) " التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة " فأى كلمة عربية مثل سعادة ، جمال ... تحتفظ بأصولها في الطبيعة ، وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني وهي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها ،

(1) الاعظمي ، خالد خليل حمودي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، مصدر سابق ، ص 147 .

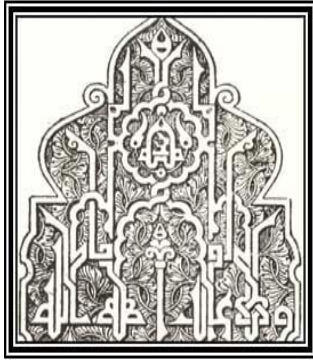
(2) فارس ، شمس الدين : المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر ، مصدر سابق ، ص 33 - 34 .

(3) الاعظمي ، خالد خليل حمودي : المصدر نفسه ، ص 149 .

(4) فارس ، شمس الدين : المصدر نفسه ، ص 33 .

(5) انتهازون ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، مصدر سابق ، ص 56 .

كوحدة الجسم الإنساني ، ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها ، والكلمة العربية هي صورة ، تتضمن صوتاً ومعنى وخيالاً مرئياً (1).



الشكل (35)

تأسيساً على ذلك يرى الباحث أن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الرقش العربي ، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب ، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية ، ففي لوحة (لا غالب إلا الله) كما في الشكل (35) التي تكرر آلاف المرات في جميع تفاصيل الرقش ، نرى أولاً : في (لا) معنى استسلام وهي حرف واحد كما في الحديث الشريف (لام ألف حرف واحد ، انزله على آدم في صحيفة واحدة ...) و (لام ألف) يشبه فيه هذا الحرف بالإنسان الذي يرفع يديه مستعينا مستغيثاً .

أما الصورة الصوتية في كلمة (غالب) أنها تعني التغلغل في السيطرة والإمداد بالغلة ، وهذا المعنى مشتق عن الحدس الأول (غل) الذي يعني القيد ويعني الثروة ، أي أن كلمة غالب في العربية جمعت في وقت واحد صفة السيطرة والرحمانية التي يختص بها الله دون سواه ، أما كلمة الله (عز وجل) فأنها الكلمة الوحيدة التي تعني مفهوم الرب عند الإسلام والعرب ، والتي تستعمل حتى في اللغات الأوربية للدلالة على هذا المفهوم المتعالي الأزلي غير المشخص ، فالتشديد والمد الذي يرافق اللام الأولى يعطيها هذا المعنى المتعالي ، كذلك الصفة المستقلة التي تختص هذه الكلمة والتي تجعلها غير قابلة للتثنية أو الجمع أو الاشتقاق ، تعطيها معنى غير قابل للتأويل والوصف وغير قابل للتكاثر لأنه واحد في ذاته ، ولقد أكد الخطاطون على حرف الألف في كلمة الله لدلالاته الوجدانية (2) .

وهكذا نجد أن الكلمة أصبحت صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها ، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرباط القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة .

تمحور الإبداع العربي حول الكلمة بوصفها وحياً منطوقاً وبوصفها صورة مرئية ، مثلما كان الشعر إكسبير اللغة الشكل الفني الذي برز العرب فيه وعلى النطاق البصري صارت الرقش العربي النتاج المتصاعد تصاعداً لوليا على اللغة العربية ولا يستطيع التحريم الديني لعرض الأشكال الشخصية من الحياة أن يفسر هذه الميزة التي يتميز العنصر السامي ، فالعربي لم يقم فقط باستعارة مفردات بصرية غريبة على المصطلحات التقليدية بل كذلك وفق بين أبجديته الجديدة ورؤيته الفنية (3) .

فالشائع هو أن الدين الإسلامي حرم تصوير المخلوقات وخاصة الإنسان (مع أن هذا التحريم لم يذكر في القرآن الكريم) وإنما ظهر في بداية الدين الإسلامي وبوقت متأخر من خلال بعض الاجتهادات ، ونتيجة لهذا التحريم لم تصور الشخصيات في المساجد والبنائيات الدينية والكتب المقدسة ، ولم تظهر مصورات ما عدا الزخارف (4) .

(1) بهنسي ، عفيف : جماليات الفن العربي ، مصدر سابق ، ص 109 .

(2) بهنسي ، عفيف : المصدر نفسه ، ص 110 .

(3) بلاطة ، كمال : الفن العربي الحديث ، البحث والمعاناة ، دار الطبع مجهول ، مصر : 1998 ، ص 30 - 31 .

(4) فارس ، شمس الدين : مصدر سابق ، ص 33 .

ومن ذلك يستنتج الباحث أن الدين الإسلامي لعب دوراً واضحاً في الابتكار ، كما يؤكد ابن عباس عما سمعه عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ، يقول (من صور صورة فأن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ أبداً ، فربا الرجل ربوه واصفر وجهه ، فقال ابن عباس ويحك أن أبيت تصنع فعليك بهذا الشجر وكل ليس فيه روح) وفي هذا الحديث الشريف توجهات ثلاثة للفنان المسلم :

الأول : أن يمتنع عن التصوير .

الثاني : أن ينصرف إلى رسم الشجر أو بتعبيرنا الحديث إلى رسم الزخارف النباتية .

الثالث : أن ينصرف إلى رسم ما ليس فيه روح أو بعبارة أخرى إلى رسم الحروف والزخارف الهندسية وما إلى ذلك مما لا حياة فيه (1) وقد كان للتوجه الثاني أثر عميق في إعطاء الفن الإسلامي طابعه الخاص الذي يمتاز به من الفنون الأخرى .

إن الفن الإسلامي في ظل هذا التشكك خص الحرف العربي والفن الزخرفي بالقسط الأكبر من جهده ودقته ، فإذا هو يخلف أروع ما يؤثر من الرقش العربي الذي غدا فن العرب الأصيل ، الذي أظهر إعجازهم البشري لا يجاريهم فيه غيرهم ، وكان المصور المسلم يستلهم في هذه أحاسيسه فخطوط الرقش الممتد في شطحاتها إلى مالا نهاية تشير إلى عالمه الغيبي ، وذلك الاقتضاب والتحوير لم يكونا غير نتيجة منطقية لتجنب رسم الكائنات الحية على صورها استجابة لذلك الوازع وكان المصور العربي إذا ما اضطر إلى ذلك شئت أجزاء تلك الكائنات أو كرر صنعها لتكون اقرب إلى الحلية الزخرفية منها إلى شكلها الأصلي ، ومن اشراقه نفسه أضفى على رسومه هذه الألوان الزاهية (2) .

وهكذا نجد أن الفن الإسلامي يجمع بين البعدين الفكري والجمالي ، تعززه في المنهج الإسلامي انتهاج الفنان المسلم مبدأ التجريد الخالص للصورة سعياً على تثبيت أسس لوحدة الفكر الجمالي والقيم الجمالية التي لا يمكن استقرارها بالعين ، بل من خلال الروح المتحررة مدركاً أن الجمال المادي المدرك بصرياً ، هو جمال وقتي زائل ، ولذلك كان الفنان المسلم يسقط جميع نقاط الرؤية اللامحدودة على مظاهر مواضيعه التصويرية مع الاهتمام لأصولها النباتية أو الخطية أو الذهنية أو الهندسية فقد حولت جميع الإشكال المادية والفكرية والدينية إلى تكوينات شكلية مجردة وملخصة لكل الخصائص الشكلية واللونية والخطية للوجود ، تربطها علاقات تنظيمية محسوسة ، مبتعدة عن الرؤية البصرية التقليدية للإشكال (3) .

كما إن للنفس قوة وفعلاً إبداعياً بنائياً ، وهي بذلك تلعب دوراً يشابه دورها في التذوق الجمالي للفن ، فالفنان المسلم حين يعد الصورة لجعلها مقبولة عند النفس ينتزع مادتها الحسية ، ويجردها من عوائق المحسوسات وحركتها فتصبح الصورة المجرد في الفن الإسلامي ، مظهرًا توفيقاً بين الذات والنفس (4) .

(1) مرزوق ، محمد عبد العزيز : العراق مهد الفن الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 31 .

(2) عكاشة ، ثروت : الفن المصري ، ج 1 ، دار المعارف بمصر : 1971 ، ص 28 .

(3) انتهازون ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، مصورات ، مصدر سابق ، ص 18 - 21 .

(4) بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، ومسائل في الفن ، وزارة الإعلام ، سوريا ، ص 18 .

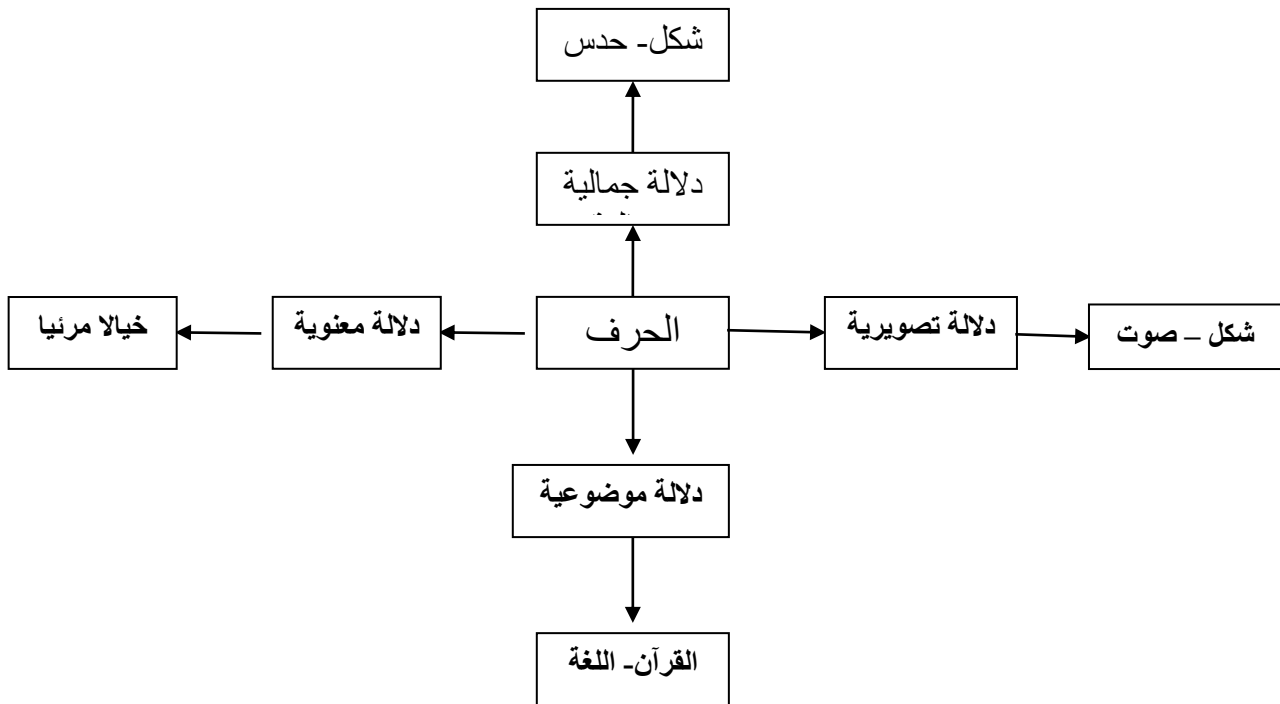
_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

فللحرف العربي في الفن الإسلامي دلالة جمالية إضافة إلى دلالاته التصويرية والموضوعية ، ولم تقتصر وظيفة الخطاط من الناحية الفنية على جمال الحرف وحده ، بل اختيار النصوص نفسها كان ذا مهمة تصويرية وجمالية خاصة في الكتابة على الأبنية والأشياء ، إضافة إلى هذا هناك جمال معنوي للحرف العربي يدركه المرء ببصيرته قبل البصر وهذا الجمال المعنوي هو فوق القواعد الخطية أيضا ، غير أن تناسب الحروف والكلمات تلك هي روح الجمال أو بعبارة عبقرية الجمال وطبعاً لا يدرك هذا الجمال المعنوي ويفهم هذه الجمالية الروحية إلا من علا به نبوغه وسما به عقله (1) كما في الشكل (36) .



الشكل (36)

ويرى الباحث مما تقدم أن الفنان المسلم كان يحاول اعتماد الخصائص الجمالية واللغوية للحرف العربي من خلال توظيف الكلمة وطاقاتها ألباطنه والظاهرة إذ يعدها قادر على تحقيق الشكل الفني وإبراز المضمون كما أن خاصية التجريد التي تمتاز بها الحروف العربية في نظام الحرف العربي جعلت كثير من الفنانين وبمختلف المجالات الاستفادة منه وتوظيفه كقيمة جمالية صرفة وعنصر من عناصر التكوين الفني الأخرى كما في الشكل (ت) .



الشكل (ت)

(1) ذنون ، باسم : خطاطون مبدعون ، ط1 ، دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد : 1986 ، ص 20 - 21 .

يرى (روبير فرنيا) الإشارة إلى الدلالة المعنوية للحرف حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتكون أكثر طراوة و أكثر صلابة تركض في سطورها المتساقطة أو تتشكل في قوالبها الهندسية ، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل أو يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصير القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية قريبة من الصلاة (1) .

ويرى (بتوفيل) " إن للحرف جمالاً وقيمة خاصة به فالمواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة لأنها أصلاً ذات صورة معينة " ويقول (فيكتور هيجو) " لابد أن نعلم أن الحرف (الكلمة) كائن حي " . في حين يرى (كافكا) : " إن " للحرف والكلمة شحنة عالية التوتر من الأفكار والإحياء والمعاني " (2) .

ويقول (ديفيد هوكني) (*) " إن وضع (الحرف) على الرسم له تأثير مشابه لرسم شكل ما ، فالحرف (الكلمة) هي شيء إنساني نستطيع أن نلاحظه مباشرة ، ولهذا لا تصبح اللوحة رسماً مجرداً " ولقد جاءت فكرة استعمال الكلمة لأنني لا املك الجرأة الكامنة ، لأرسم شكلاً حقيقياً ، لهذا كان عليّ أن أهتم بتوضيح رسومي ، فكتبت كلمة (غاندي) على اللوحة التي رسمتها لغاندي (3) .

وقد بين (هنري برجسون) " إن وراء الألفاظ فكراً لا يمكن التعبير عنه ، فاللغة (الكتابة) وإن كانت لا تدرك هذه الناحية العميقة ، إلا أنها تجعل ما تعبر عنه من نواحي الفكر الأخرى متصفاً بالوضوح والتميز " ويقول (كوندياك) " نحن لا نستطيع الكلام إلا إذا حللنا الفكر إلى أجزائه المختلفة ، وعبرنا عن هذا الأجزاء واحد بعد واحد ، والألفاظ هي الآلة الوحيدة التي تعيننا في هذا التحليل " في حين يؤكد (دوغالد ستوارت ، وغارينه وجوفروا) إن الإنسان ملكة فطرية خاصة تدرك الإشارات الطبيعية ، وقد سموها ملكة اللغة أو ملكة التعبير عن الفكر ، لأنها تدرك معنى الضحك والبكاء ودلالاتهما على الفرح والحزن ، إدراكاً فطرياً شبيهاً بإدراك العقل لارتباط المعلول بالعلة (4) .

(فاللغة جملة من الإشارات الدالة على الحالات الشعورية كلغة الحركات ولغة الكلام ، .. وإن الكتابة (الصوتية ، والأبجدية) تثبت الألفاظ وتحدد معانيها ، لا تصوير المعاني ورسمها بأشكال حسية) فتتكون العلاقة لغوياً من جانب مادي محسوس (الدال) وجانب ذهني متطور (المدلول) ، وهذان الجانبان يكونان درجة الدلالية الأولى والدال يمكنه تغطية مدلولات عدة ، كأن تقول (الدال) مثلاً للإنسان إلى الحرف الأبجدي أو الإنسان الذي شحن بصدوره الحسي نفسه (5) .

فاللغة (ونقصد باللغة الكلمات التي يستعملها الناس تحدثاً وبالكتابة العربية ، الفرنسية ، الانكليزية ، الخ)

(1) روبير فرنيا : معارض ، مجلة فنون عربية ، ع 1 ، المجلد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 ، ص 7 .

(2) يوسف ، عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص 80 .

(*) ديفيد هوكني : ولد عام 1937 ودرس الرسم في كلية براد فورد للفن والأكاديمية الملكية لندن ، سافر إلى مصر عام 1963 عمل في التصميم المسرحي بلندن عام 1966 ، نال أكثر من عشرة جوائز عالمية واشترك في أكثر من عشرين معرض شخصي وجماعي (للمزيد ينظر ديفيد هوكني : هوكني بقلمه ، مجلة فنون عربية ، العدد 34 ، دار واسط للنشر ، 1981 ، ص 85 .

(3) هوكني ، ديفيد : هوكني بقلمه ، مصدر سابق ، ص 93 .

(4) صليبيا ، جميل : علم النفس ، دار الكتاب اللبناني ، ط 3 ، بيروت : 1972 ، ب ت ، ص 504 - 507 - 519 - 520 .

(5) الصديق ، يوسف : المفاهيم الفلسفية الفكرية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص 203 - 204 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

والتي يتفرد بها النوع الإنساني دون سائر المخلوقات لأنها تستلزم أدوات فلسجية (مراكز مخية لغوية) (*) ومحتوى أو مضمونا (الكلمات نفسها) وهي ذات ركنين أساسيين متميزين ومتلاحمين هما الأساس المادي الجسمي والمحتوى الاجتماعي لا بد من توافرها معا لحدوثهما ، وعندما توافرت لها جوانب فلسجية جسمية بدائية هي (مراكز مخية لغوية بدائية وجهاز نطق بدائي) أي أن اللغة من حيث أنها ظاهرة اجتماعية (كلام متحدث به بدائي في أول الأمر ثم مكتوب بعد ذلك وعلى أساسه نشأت في مجرى نشاط الإنسان الاجتماعي أثناء فعاليته الطبيعية بعد أن نضجت معها وبتأثيرها وتمهيدا لها إمكانات فلسجية خاصة تتعلق بالجهاز العصبي المركزي وجهاز النطق) (1) .

ولم يغفل المفكرون العرب الخوض في محتويات الفكر (المعنى) وتعبيراته (الشكل) فنجد (عبد القاهر الجرجاني) قد اعتمد ثنائية اللفظ و المعنى وهناك توافق عند العرب ، إلى تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف :

1 - الدلالة العقلية : التي تقتصر على دلالة الأثر على المؤثر ، حين يجد الفعل علاقة بين الدال والمدلول ، كدلالة الدخان على النار .

2 - الدلالة الطبيعة التي تقوم على أساس : علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتدخل بها الإنسان ، كدلالة الحمرة على الخجل .

3 - الدلالة الوضعية : التي تعرف بكونها اتفاقية متعارف عليها ، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر ، كارتباط القبة ، والمنارة بدلالة دينية عند المسلمين (2) .

فالاختلاف بين لغة الكلام والكتابة يتجلى في أوضح صورة في مسألة الرسم ، فلا يوجد شعب لا يشكو منه إن قليلاً وإن كثيراً . غير إن ما تعانيه الفرنسية والانجليزية من جرّاه قد يفوق ما في غيرهما ، حتى إن بعضهم يعد مصيبة الرسم عندنا كارثة وطنية ، على حد قول (فندريسن) (3) . إن الذات المبدعة تخضع لدينامية واحدة رغم تنوع تلك المنازع واختلاف مسبباتها لأنه ماهية الفن كما يرى (ريد) هي وليدة قدرة دائبة في الإنسان نفسه أو هي طابع معبر يتطبع به الإحساس يدفع الإنسان إلى تشكيل الأشياء في صورة أو رموز تكون جميلة عندما تتخذ شكلاً متناسقاً موقعاً ولا يصاغ في العالم إلا وفقاً للغة (الكتابة) يحاول من خلالها الإنسان والفنان بوجه خاص ، على فاعليته في نتاجه الفني لغايات تتطلبها كينونته الإنسانية لأن يفصح عن أدق همومه وتطلعاته وهو يعيش ضمن شروط الجمالية والفنان قد يجد نزوعه الحيوي وواجباته الاجتماعية ، غير أن اللغة المكتوبة تكون أكثر حميمية للتعبير عن نفسه إزاء الآخر وكما يقول (اشبنجلر) "إن كل لغة فن للتعبير قد يتجه للذات وقد يتجه إلى الغير هذا التعبير يمكن أن يكون تقليداً وتزييناً والدوافع للتقليد هو وجود الغير مما يضطر الذات إلى المشاركة

(*) وهي كثيرة اكتشف أولها عالم الفلسفة الفرنسي بروكا (1824 - 1880) في عام 1861 وقد سمي بأسمه (مركز بروكا) ثم اكتشف المختصون من بعده مركز مخية لغوية أخرى كثيرة سمي بعضها باسماء مكتشفها مثل (مركز برومان) العالم الألماني ومراكز فيرنكا .

(1) Luria , R ,A : speech and the Development of Mental Processes in the Child London Stampale 1986 , p7 .

(2) فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1980 ، ص 24 .

(3) عبد السلام ، أيمن : موسوعة الخط العربي ، ط1 ، مكتبة النهضة ، بغداد : 1984 ، ص 9 .

في تطور هذا عبارة المجاور أو التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الخاصة وكيانها المستقل المطلق والتقليد يساير الحياة ويتابع الحركة ضمن طابع الزمان" (1).

أنكر (دريدا) على الفكر الغربي أولوية الكلام على الكتابة , فالتمركز على العقل والمنطق , ما هو إلا تمركز حول الصوت دون الكتابة , إذ أن بمقدور الكتابة وحدها الكشف عن الاختلاف بالمعنى ذاته , فالكلمة المكتوبة تمنح العلامة استقلالها وحريتها عن قيود المعنى الذي فرضه الفنان , وهي تمنح المتلقي بالتالي مزيدا من إمكانيات التفسير والكتابة فضلا عن ذلك تكشف عن التغريب في المعنى ذاته ويتضح بشكل أدق حينما تستمر العلامة المكتوبة بتوليد بعدها الدلالي حتى بغياب مبدع النص (اللوحة) أو موته , لذا سعى (دريدا) إلى " نسف هذا التمرركز كما يجعل من النص (اللوحة) إناء ينضح بالدلالات , متمسا بالتجدد الدائم دون التعثر في حجرة بؤرة التمرركز , وأن محو هذه المركزية يجعل من النص (اللوحة) نصا يهم ويعني كل المتلقين بغض النظر عن أية محددات " (2) على افتراض أن الكلام له معنيان , معنى ظاهر , ومعنى خفي , وهذا يعني أن اللغة وظيفتين هم التعبير والترميز , وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين كبيرين في تقسيم المعنى : الأول (يقوم على استرجاع المعنى وبنائه) الثاني (يقوم على الشكل ويهتم بتحليل وتجزئة المعنى , وليس بجميع الاجتزاء كما في الاتجاه الأول) (3) .

في حين يؤكد (دريدا) أن العلامة (*) (أثر) ثقافي نفسي , وأما تضمنه العلامة يحفز حركة الذهن للبحث عما هو غير كائن فيها , وبهذه الآلية تستحوذ على ذهن المتلقي (4)

تقول (جوليا كرستيفا) ((التحديد الرئيسي الذي يؤثر في أي ممارسة اجتماعية , يكمن في حقيقة انه يرمز , أي انه يستخدم مثل اللغة , كل حدث كلامي يشمل نقل الرسائل خلال (لغات) الإشارات البدنية , فالانسان كما يقول (غريماس) مستلم ومرسل للرسائل : انه يجمع وينثر المعلومات , وبتعبير (سايير) كل نموذج حضاري وكل فعل من أفعال السلوك يتضمن صراحة او ضمنا معنى الاتصال , ويقترح (رومان جاكوبس) منهجا لهذه المجموعة من الانظمة الاشارية يبدأ بالنظر في بعض المبادئ العامة ... تتألف كل رسالة من علامات لهذا يتعامل علم العلامات الذي تؤسس بنية كل العلامات ايا تكن , ومن خصائص استخدامها في الرسائل , كذلك مع خصوصيات الانظمة الاشارية المتعددة والرسائل المتنوعة التي تستعمل تلك الأنواع المختلفة للعلامات)) (5) .

فالعلامة أو التمثيلية (Repräsentamen) شيء يمثل لشخص ما رمزا لشيء معين بخصوص معين أو بالنسبة إلى قدرة معينة , أنها أي شيء محدد يصف شيئا ما (المفسر) ليشير إلى موضوعا تشير اليها العلامة

(1) يوسف , عقيل مهدي , مصدر سابق , ص 35.

(2) إبراهيم , عبد الله : معرفة الآخر , مدخل إلى المناهج الاصلية الحديثة , ط 1 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيروت : 1990 , ص 126.

(3) المختار , الحسن : العودة إلى اكتشاف المختلف , بحث منشور على شبكة الانترنت , مجلة افق : 200 , ص 4 - 6 .

(*) العلامة : (ايقونيه , مؤشريه , رمزيه)

(4) رافيندران , سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك , مجلة الموقف الثقافي , ع 24 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 2001 , ص 60-61 .

(5) ترانس , هوكز : البنيوية وعلم الإشارة , ت : مجيد الماشطه , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1968 , ص 114 - 115 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

نفسها (الموضوع) بهذه يتمثل العلامة شيئاً (موضوعها) أنها ترمز إلى شيء ما لشخص ما (مفسرها) وأخيراً هي ترمز إلى شيئاً ما من ناحية معينة (تسمى هذه الناحية خلفيتها أو أساسها) ويمكن ملاحظة أن هذه المصطلحات (التمثيلية والموضوع والمفسر والخلفية) تشير إلى الوسائل التي تؤدي بها العلامة وظيفتها الرمزية وتحدد ذلك بأحداثه لعمليات رجع وإبدال بين مختلف مستويات الرمز التي أدخلت في الخزين المعرفي للمتلقى ومستويات الرمز الجديدة المعطاة فيعي المتلقي فاعليته وجدية أعرافه القراءات الجديدة , وبكل الأحوال يسلك المتلقي في وجهه نظر المنهج السيميائي اليتين في تلقي النص (اللوحة) الرمزي الأولي يكون فيها متلق مستدل يعمل على التعرف على الرموز وفك شفراتها والثاني يكون فيها بنيه فاعله تنتج معاني تتوقف بدورها على وحدات (المحتوى الخاصة بالنص) ووحدات التعبير بالمتلقي (1).

إن طريقة توظيف (الحرف) أو ما يمكن استخدامه من الأشياء هي بحد ذاتها رؤيا , أنها ليست محاكاة العالم الخارجي ولا مجرد حركة تجديد صرفه , ولكن من دلائل هذه الرؤيا هو هذا الرمز الأبدي الذي مايفتأ يلبس (الشكل) ويطوره نحو (اللاشكل) وما هو طبيعي نحو ما هو حيوي (2) .

فالعلامة الرمزية (Symbol) وفيها تكون العلاقة بين الدال (الحرف) والمشار إليه (الموضوع) علاقة عرفية غير معللة , فهي علامة تعبر عن الموضوع عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز (الحرف) بموضوعه وهي علامة , رمزيه تمثل تجليات الرمز نفسه (3) .

الرمز كقرينه تنسحب على مدلولين هو شكل من أشكال الرؤيا لكنها رؤية علمية تلك التي يؤديها الرمز , اللغة رمز , وكذلك الكتابة كما إن الاستعارة رمز بل شتى ضروب البلاغة , مع ذلك فالرمز في ذاته هو شكل سطحي , لأنه يعتمد على الحساب الذهني , وليس العاطفي , وفي الفن لمن تكن أبداً أشكال رمزيه بذات أهميه أصيله فهي ليست أكثر من لعب أدبي , إلا أن الرمزية في الفن هي رؤيا صرف لأنها تستهدف (الكشف) دون أن تعييه عن الوعي في الحرية وتؤكدده , حسب قول الفنان (شاكرا حسن ال سعيد) (4) .

أن المفارقة بين محمول (الحرف) ولعبته الرمزية التي عمد فيها الفنان إلى تداول الحرف كمجس لحركة الرؤيا , بحثاً عن أصل اللذة وتمثلها في المجال الرمزي , من خلال تعدد صور الخلق في البنية النصية (اللوحة) للغة والجسد والدين والأسطورة , تتمثل على تشكيل علاقة بنائية في هذا المجال , يستحضر فيها الكثير من الثنائيات , مجذوبة إلى الاستغراق في عملية تقابل وترميز متوالية , ولعبة توليد لا يجف فيها المعنى عن إنتاج صورة ودلالة (الحرف) وهذا التمثل الفني يجد له نسقا يشكلا وتوظيفه هما فضائه الاستعاري الذي يشكل فيه هاجس الفنان مثل ما هو مجاله (الكنائي) الذي يعيد فيه استعاده لاشعورية وباطنته الداخلية , وبهذا الفنان يتعامل بحساسية فائق مع دلالات الحرف وشفرته اللغوية باعتبارها المادة الحية التي تحيل الفنان إلى العالم الخارجي

(1) ترانس , هوكز : البنيوية وعلم الإشارة , مصدر سابق , ص116

(2) آل سعيد , شاكرا حسن : الحرية في الفن , مؤسسة كنعان للطباعة , وزارة الإعلام , بغداد : 1974 , ص37

(3) إبراهيم , عيد لله : معرفة الآخر , مصدر سابق, ص84 .

(4) آل سعيد , شاكرا حسن : الحرية في الفن , مصدر سابق , ص36 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف _____

وهو يبادل أدواره في المعنى أو الصورة (1) .

تقوم فاعلية الصورة الفنية على مدركات عقلية تتم عن وعي فني – معرفي متنوع مرتبط بالظواهر الفيزيائية حيناً أو الإشارات الأسطورية والدينية في أحيان أخرى يملأ على العمل الفني صفة الالتصاق بتحديدات الأخبار عن المعنى ، أن إيقاع الصورة مرتبط بالإخبار عن (معنى المعنى) (*) ، معنى الصورة في فهم إضافي متكامل لأخبار المعنى (**) ، في عمل فني متميز يقوم على وحده عضويه (متشكلة من الحرف واللون والإيقاع .. الخ) قادمة من المعنى وذاهبة إليه (2) .

في حين نرى أن استغراق الفنان في النزعة الحروفية وتمثله لتشكيلاتها الصورية والبنائية يعكس رؤيته في البحث عن سرية اللذة العرفانية ، ولذة الخصب وسحرها الكيميائي وهذا ما جعله قريباً من استكناه المكون الحروفي باعتباره الطاقة والقوة الرمزية ، والذي هو أيضاً الشفرة (***) التي تهجس سرية المعنى وتكشف عن الالتباس ، وبهذا يكون الفنان أقرب إلى كتابة (اللغة الجسدية) التي تعيش فتنة الإغواء وترسم التكوين الحروفي الذي يجعل الفنان في حاله من الحساسية الدائمة إزاء الجسد الحروفي ، وكأن الحرف يتحول إلى أيقونة فتشسية(****) ، كما يقول (فرويد) في استحضر لعبة اللذة ولعبة الإشباع الموهوم ، وهذا ما جعل الفنان يمارس لعبة الهذيان الذي يستجلب معه صيرورة الجسد المعلن والمخبوء ، ويشي باكتماله وزواله في ضوء ما يستدعيه من إشارات هي دالة (المحو) غياب الجسد وفنائها أو هي المعنى المجرد الذي يجعله عند نص الحرف باعتباره البدء والخاتمة (3) .

وطبقاً لمعايير اللعب هذه فإن النص (اللوحة) سيكون ميداناً مكتظاً بنيات شتى نيات الفنان والمتلقي والعملية الفنية ، وفقاً لهذه المعايير يتولى الحرف مهمة الكلام عنه وطبقاً لذلك فإن الحرف سيكون ذات إحياءات إيروسيه لا تتحقق لأنها مستباحة من الآخرين ، أن هذا اللعب في الفن فيه تمويها على العقل الصارم والذي يدرك الأشياء والظواهر باليقين المحدد الذي لا لبس فيه (4) .

وعلى وفق ذلك تكون جملة من العلاقات هي :

أولاً- الفنان : بوصفه أنساناً ذا تجربة روحية تحدث في زمان ومكان معينين ، فهو يريد أن ينقل هذه التجربة إلى

(1) رحيم ، مقداد : أ الحروفي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الأردن : 2007 ، ص 41 .

(*) معنى المعنى : تعقل في اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى اخر .

(**) المعنى : هو قراءة الشرح ، هو ما يمثل النص ، وهو ما يعنيه المؤلف حين يستخدم مجموعة معينة من العلامات وهو ما تمثله هذه العلامات .

(2) الخزعلي ، ريسان : ما قبل الحرف ما بعد النقطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 ، ص 280 .
(***) الشفرة Code المستخلص لمعنى من حدث ما ، وهو الذي يعيرنا على الفهم وينبع من امتلاكنا لنظام فكري (شفرة) ، وتعد اللغات الإنسانية هي أكثر الوسائل المعروفة تطويراً للتشفير (coding) ، للمزيد ينظر (شارلز ، روبرت : السيميائ والتواصل ، ت : سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، بيروت : 1994 ، ص 248 .
(****) الفتش Fetishism او الفتشية : شيئاً يقربها من كلمة الصنمية ، لكن الفتش لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً بعيداً او يصنع ويعبر عن قدسية ما ، للمزيد ينظر : (غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : 1990 ، ص 19 .

(3) رحيم ، مقداد : أ الحروفي ، مصدر سابق ، ص 43 .

(4) رحيم ، مقداد : أ الحروفي ، مصدر نفسه ، ص 44 .

_____ الفصل الثاني _____ المبحث الأول _____ الكتابة والحرف

حيزاً آخر , وهو حيز (الإنشاء) التأليف وبمعنى ذلك أن الحيز الحقيقي يتحول إلى الحيز الرمزي .
ثانياً - المتلقي : بوصفه طالب متعة في الكلمات والجمل والعبارات , فهو يريد أن يفكك سنان الرسالة الجمالية في الأعمال الفنية , وهذا يسهم في إثراء التجارب الجمالية للمتلقي , أن لب العملية الترميزية هو خلق مجالات غير مملوءة الدلالة تنشئ تواتراً إدراكياً , فالرمز لا يريد أن يبوح بالمعنى , لأنه يهدف إلى إغلاق الدلالة وتفسيرها .

وفي ضوء ذلك يريد المتلقي أن يدرك الرسالة المشفرة لقابع في أعماق النص (اللوحة) , لذلك أراد الفنان أن يجعل من الحرف رسالة جمالية مضمّنة عمله الفني , حتى يضمن الحضور الأبدى للفحوى , لا من خلال الصور الصوتية لمستويات اللغة وتحولاتها , ومستويات الموسيقى للحرف , وإنما من خلال مجال وهمي لتشكيل الحروف لكي تكون الصورة البصرية أكثر جمالاً وحضوراً وأكثر قدرة على رسم المعنى .

علاقة الحرف بالوحدة التصميمية للعملية الفنية

يعد الحرف من الوحدات البنائية والتعبيرية الأساسية التي تؤسس العلاقات المرئية في الفنون البصرية ، وتنظم وفق تكوين معين بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني ومنهج جمالي معاً⁽¹⁾ ويتم توظيفه من قبل الفنان ليعينه على بلوغ غايته ، واعتماد هذا العنصر وكيفية ترتيب أوضاعه وتشابكه أو تمازجه ، هي من شأن الفنان في عمله الفني ، وعلى الرغم من أن هذا العنصر (الحرف) ينطوي على جمال بذاته عندما يبدو متفرق ، إلا أنه عندما يتحدد وفق نظام معين يزداد جمالا وتأثيرا بصريا ويصبح سببا جديا في نجاح العمل الفني .

إن من أهم خصائص العناصر الفنية قدرتها على توليد قوة ممتدة إلى خارج نطاقها ، فالفنان بمقدوره توصيل قوة تصميمه إلى المتلقي ويكون لهذه العناصر الأثر الكبير في خلق الآثار لديه ، بمعنى " إن هذه العناصر ليست فاقدة كيائها الخاص ولا طاقاتها أنها من جانب واسع النطاق تشبه الطاقة الكامنة في عناصر الذرة ، لذا نجد من الضروري السيطرة عليها " (2) .

وإذا ما عرفنا إن لهذه العناصر أنماطا لا حد لها من نظم الترابط فيما بينها ، وتلعب هذه العناصر إلى جانب دورها الوظيفي في البناء التشكيلي دورا جماليا على سطح العمليات الفنية .

لقد شغل الحرف في بناء العمل الفني وعناصره ليحقق المتعة والاستمتاع للمتلقي ، وبذلك فإن العمل التصميمي ذو قيمة جمالية ووظيفية ينهض على تعيين الموقف الذاتي والموضوعي ، ولما كان مدار البحث يتخذ الحرف أساسا لموضوع الدراسة ، لذا فإن معرفة توظيف الحرف كعنصر بنائي تسهم في إطلاق الأحكام الجمالية والتذوق له مع فهم الرسالة الموجهة من خلاله حيث " إن عملية فهم ومعرفة الأجزاء تساهم في تقييم العملية الفنية وبالتالي تقبلها " (3) .

وهكذا نجد إن في البناء الفني المنظم وفق العلاقات التصميمية المدروسة تمكن الفنان من التعبير عن الفكرة التي اعتمدها من خلال الرجوع إلى خزين الذاكرة ، ولابد من التوقع والاحتمالات والاستثناء فضلا إلى التجديد والابتكار وهذا كله بحاجة إلى المهارة والجرأة لأنه المحك الأول والمهم لنجاح العمل الفني وتكامله (4) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث أن علاقة الحرف بالوحدة التصميمية للعملية الفنية تبنى وفق الآتي :

أولا – التصوير الفوتوغرافي والحرف :

يشاهد اغلب الناس في التلفاز الحروف تتحرك ، تتحني وتتغير أحجامها ، وبينما تعرض أجزاء بعض الحروف على نحو مضخم ومفاجئ سعيا وراء إحداث التأثير البصري وتصغر حروف أخرى متراكمة على بعضها إلى مستوى مشوه وفي أقل من ثانيه الشكل (37) ، يرمز بصورة جلية إلى الإسهام الحاذق والمتزايد لفن الخط في عملية اتصال ، هذا الإسهام النابع من الحاجة الجمالية لاستنساخ العينات الجمالية التخطيطية (الغرافيكية)

(1) الحسيني ، أياذ : التكوين في الخط العربي ، أطروحة دكتوراه ، غير منشوره ، كلية الفنون الجمالية ، جامعة بغداد : 1992 ، ص 9.

(2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص 40 .

(3) إسماعيل ، إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، جامعة حلوان ، عالم الكتب للطباعة ، مصر : 1999 ، ص 131 .

(4) زكريا ، إبراهيم : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، مكتبة مصر ، القاهرة : 1976 ، ص 54 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

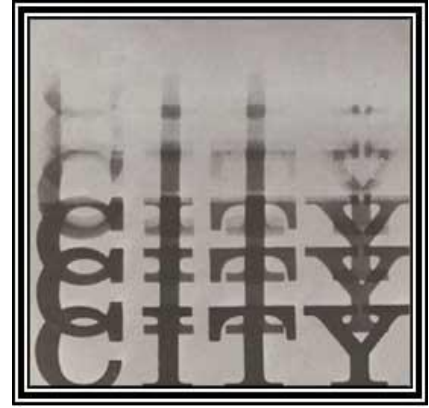


الشكل (37)

فالتقدم الحاصل في التقنية الفوتوغرافية حرر المصممين من قيود الحروف المرسومة أو الطباعية فأضعاف التركيز البؤري في بضعة أحرف من شأنه تغيير نمط الاتصال ، ولنفس الغرض يمكن تحويل الأشكال الجامدة إلى أشكال منحنية أو مطاطية (1).

فالفواصل الزمنية التي تحتاجها عين المتلقي لكي تنتقل من شكل إلى آخر ، هي التي تحدد طبيعة الإيقاع ، الذي يعد (حركة ذهنية واضحة في تكرار دوري منتظم يضيفي معالم جمالية في تناسق العلاقات التصميمية) (2).

يقدم المصمم (هربت سبنسر) حروفاً من نمط (كلارندون) (*) في إطار صورة متداخلة توحى بالحركة وكأنها نسخ جريده تخرج من بين عجالات ماكينة الطباعة ، فالصورة المتكررة من شأنها الإيحاء بالاستمرارية أو كسر السطح المستوي للصورة وخلق الإيهام بالعمق الفضائي ، كما في الشكل (38) ، وهو عينة تجريبية من مدرسة التصميم الطباعي في ميلانو ، دليل واضح على الإمكانيات المثيرة الكامنة في عملية التحوير بواسطة الفوتوغراف ، ولا يبدو المصممين الميلاانيين الانشغال بالبحث عن ما يتوجب إتباعه من تقاليد الأولين بقدر البحث عن



الشكل (38)

مواقع جديدة للجمال وبسرعة تتناسب والقدرة على التحكم بالعملية الفنية (3).

وللتكرار دلالاته الاسترجاعية في اعتماد العناصر البنائية وتبدل إيقاعيتها ، من مساحة إلى أخرى ، ومن نص إلى آخر ، وهو (التتابع في مظهر الأشياء ومقاسها ولونها وملمسها ، والمظهر أهم عنصر مرئي في الأشكال المرتبطة) (4) ونجد في الشكل (39) لوحة بسملة للخطاط (أمير فلسفي) ورغم عن حرية التصرف التي ينتهجها الخطاط في هذا النوع من الخط أو التصميم الخطي تحريكا للحروف إلا إن أفضله هو ما ظلت فيه الكلمة مقروءة بسهولة ، وما قدر فيه الخطاط على الموازنة الجيدة بين السالب هو أرضية العمل والموجب الذي هو النص المكتوب بالحبر (5).



الشكل (39)

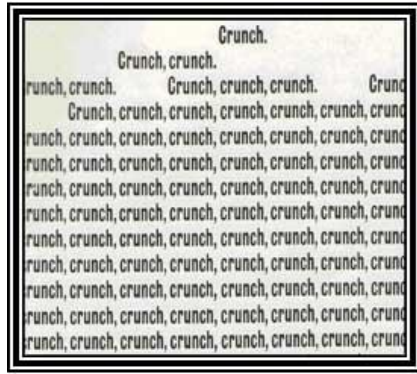
- (1) أندرسون ، أم دونالد : التصميم والحروف ، مجلة فنون عربية ، العدد 7 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 ، ص 25 .
- (2) الغانم ، احمد فيصل رشك : مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1998 ، ص 45 .
- (*) كلارندون : وهي حروف طباعية سميت بهذا الاسم نسبة إلى مصممها كلارندون .
- (3) أندرسون ، أم دونالد : التصميم والحروف ، مصدر سابق ، ص 26 .
- (4) ونك ، ووكاس ، مبادئ تصميم المجسمات ، ت : أمل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد : 1981 ، ص 20 .
- (5) حسن ، تاج السر : تجليات الخط في لوحات بديعة ، مجلة حروف عربية ، ندوة الثقافة والعلوم ، العدد 15 ، السنة الخامسة ، نيسان ، دبي : 2005 ، ص 37 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

وهكذا نجد إن الخطاط العربي استطاع أن يعمق من فهم المعاينة التكرارية ، التنافذ البصري والإيحائي الذي نتواصل به من خلال آليات التنظيم البنائي والفكري والروحي والديني للأجزاء المنظورة ، الأمر الذي يسوق فهما تفسيريا بضرورة ايلاء المخططات التكرارية ، وبعدا وظيفيا اسناديا يتقاسم الشراكة مع النشاط التكراري للبعد الجمالي والدلالي ، لاستيضاح الصور الحسية والفيزيائية التي يتمظهر من خلال التكرار .

ثانيا- المضمون النسيجي :

إن الحروف الصغيرة المرتبة في صفوف لا تتقل معلومات حسب ، بل تؤدي وظيفة النسيج بحيث تختلط الأشكال السوداء الصغيرة بالمساحات البيضاء لتكون مساحات كبيرة ذات لون رمادي ، وهذا النسيج الناشئ يختلف باختلاف أسلوب الحروف الأبجدية والمسافات التي بينها ، الشكل (40) بطبيعته الفنية الجمالية قد بنى الحرف بمدلوله الهندسي قيمة واحدة من قيم العناصر البنائية وهي طاقته الحركية ، والى أي مدى تخدمنا هذه الطاقة في بناء لوحة فنية ، وما هي حدود واتجاهات الحركة التي تؤثر على الصورة النهائية للعمل الفني ، ويبقى الكلام في حدود التعامل مع كيان منجز كما لو كنا ننظر إلى صورة فوتوغرافية جميلة بهذا الشكل ، تأثير فينا أحاسيس مختلفة تتحكم في تكوينها ثقافتنا العامة ومزاجنا الشخصي .



الشكل (41)

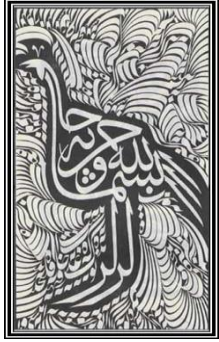


الشكل (40)

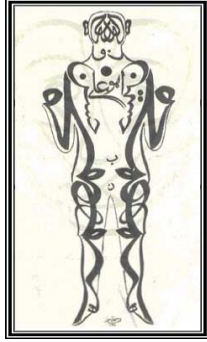
ففي الشكل (41) اختار المصمم (هال رايني) كلمة ذات مضمون سمعي متميز (Crunch ، يقضم) ووضعها في سياق متناسب مع نمط من الحروف ذي خصائص غرافيكية شديدة الحدة ، وإذا اختار المتلقي أن يقرأ القطعة فسوف يستوعب المعنى الحرفي وفي ماعدا ذلك فإن الحروف تؤدي وظيفة شكل جمالي ذي قيمة نسيجية ، إذ يسعى المصمم لخلق وحدة من خلال الفكرة المقروءة في إيجاد ترابط بين جميع الأحرف والمساحات البيضاء والسوداء ضمن فكرة واحدة في التعبير الشكلي والتكامل الوظيفي في البناء ((والمادة الكتابية تستخدم بوصفها احد عناصر بناء الفكرة وقد تكون مرادف موضوعي لفكرة مصممة ، وقد تكون الكتابة كلمة للبناء البصري واضحة له وتسد ثغراته ، وغالبا ما تكون الكتابة العنصر الرئيسي أو تكون العنصر التصميمي الوحيد ، وهذه المعالجة الأخيرة تستخدم غالبا عندما تكون مادة الموضوع واسعة جدا أو معقدة ليعبر عنها بصورة منفردة ، وبما أن أشكال الحروف تكون أكثر تجريدا من الصور وبالتالي تكون أكثر فائدة لمثل هذا النوع من المعالجات ((⁽¹⁾).

(1) الكبيسي ، إبراهيم حمدان : بناية الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 2001 ، ص 105 .

يزخر التراث الخطي للحضارة العربية الإسلامية بالكثير من الروائع الفنية التي تستخدم الحروف من وحدات زخرفية أو أشكال طبيعية أو إنسانية كما في الأشكال (42،43،44،45) تقدم دلائل على طوعية الحرف العربي في تكوين عناصر تشكيلية متميزة قادرة على أغناء الأشكال البصرية للوحة ، فالحروف تملك أشكالاً ذا حدين يتمثل بها بصري وآخر عقلي – حسي وإدراكي ، فهو في قراءة اللوحة متناقض لأنه يطلب إشراك عنصرين من مادتين مختلفتين ، ومن ناحية أخرى فإن الحروف مقلوبة ذات بعد تصميمي وهذا ما يشكل عائقاً جوهرياً في التعامل مع الخط كلغة لصياغة الأشكال ، فاللوحة الحروفية (الخطية) تخضع لأملات الأدب وبالتالي اشتراط النص والقارئة معا رسم حدوداً قاسية لحدود الخط (1) .



الشكل (45)



الشكل (44)



الشكل (43)



الشكل (42)

وفي إطار التقاليد المحافظة لعصر النهضة مال مضمون الكلمة والمغزى التصويري إلى الاختراق بتأثير التطور الذي أحرزه الحرف (ألطباعي) وما يتصل به من قضايا ، فأصبح المتلقي ينظر إلى الحرف أولاً ثم يقرأ الكتابة (2) .

ويعد شكل الحرف نقطة الارتباط بين بصر المتلقي والعملية الفنية (التصميمية) وهو عنصر فاعل يسهم في تكوين المساحات ويستطيع أن يسيطر ويقود العلاقات بين أجزائها ويمنحها شخصيتها ويكملها ، فضلاً عن مساهمته في خلق القيم الجمالية عندما تتلاءم تلك الأجزاء بنظام يمكن الاعتماد عليه ، بل يمكن القول إن لشكل الحرف صفات مظهرية تتمثل بالعناصر البنائية الأخرى من لون واتجاه وملمس ومساحة وقيم ضوئية (3) .

فالتزاوج بين الحرف والرمز قد لا يعني بالضرورة الفشل في تحقيق فن جيد ، كما في الشكل (46) الذي يمثل عملاً غرافيكياً في عين الوقت الذي يولد فيه علامة تجارية ترسخ في الذاكرة ، فمن الصعب أن ينسى المرء أو ينسى المتلقي هذا التلاعب أو خداع العين ، المزدوج المتمثل باستخدام صورة للأسد لتقوم مقام الحرف (i) في كلمة الأسد (Lion) ولتعبّر في الوقت نفسه عن اسم الشركة ، وبما إن الأسد يحتل مكان الصدارة في عالم الحيوان ، لذلك فهو يضيف جواً من الهيبة على صورة الشركة .

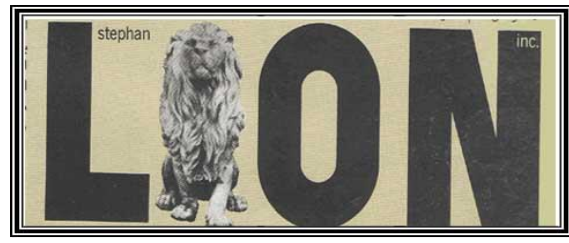
(1) بهنسي ، عفيف ، جماليات الخط العربي ، قراءة علمية ، مجلة حروف عربية ، ع5-6 ،

(2) أندرسون ، أم دونالد : المصدر السابق ، ص 26 .

(3) الربيعي ، عباس جاسم محمود : الشكل والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1999 ، ص 20 .



الشكل (47)



الشكل (46)

فالعلامة التجارية ليست (إعلان) جمالي فقط وإنما لوحة جمالية تؤدي هدفا محددا وتخاطب مجموعات غير متجانسة من المتلقين فالوظيفة التعبيرية (رموز ودلالات) نافذة لمعنى اكبر " تحمل فكرة وتؤدي معنى ، فالفكرة والمعنى هما وظيفة العمل الفني يتجسدان في شكل معين ، والفنان يشكل المدة ليعبر عن الوظيفة المتوخاة فهي تعد جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارجي ومن الصعوبة أن تفصل بين الشكل والوظيفة فهناك ارتباط وثيق بينهما " (1) .

أما الشكل (47) غلاف بيان تأسيس شركة إذاعة كولومبيا ، فالحروف تتميز بالحدة ويدخل نموذج نافر (الإذن) محل الحروف (ear) الثلاثة في كلمة السماع (Hearing) والتي تكون (إذن) إن التباين في الأشكال مثير وثم تقنية رفيعة في طبع الإذن المنحوتة .

إذ انه يمثل لوحة متناسقة متناغمة في أشكالها وحروفها بحيث يعبر عن الفكرة او الموضوع او العمل المرجو منه ، وبالتالي سوف يحقق عملية شد انتباه وإثارة أحاسيس المتلقي وإقناعه بفكرته ، بمعنى إن التصميم سوف يحقق استجابة حول موضوع معين في هدم صورة قديمة وبناء صورة حديثه او تعزيز القديم منها من خلال الاستمتاع بالمظهر الجذاب والمعاني الفكرية التي يحتويها ، لان العملية هي سلسلة متصلة مع بعضها تجعل المتلقي ينتقل فيها من مرحلة التأمل بجمال وجمالية الشكل إلى مرحلة تأمل الفكرة التي يحملها التصميم . " إذ أن كل عمل فني يتضمن عنصرين مترابطين هما الشكل والفكرة او المضمون ويظهران في حالة تلاحم ووحدة مجتمعة ، فالمضمون هو الأفكار الكامنة التي يكون الشكل الإطار الحاوي لها كما ا المضمون قبل العملية الفنية ليس إلا فكرة يتعذر على المتلقي تسلمها دون إحاطة حسية بها من خلال الشكل وان العلاقة بينهما متضافرة تنضج من وجودهما معا " (2) .

رابعا – الحديث بالحروف

إذا كان الواقع الخارجي يفرض نفسه على الفنان منذ البداية ، فالفنان في حاجة إلى لغة يخاطب بها المتلقي ، وكما استخدم الأديب الكلمات ينقل بها أفكاره وأحاسيسه إلى الناس ، استخدم الرسام الخطوط والألوان والمساحات والكلمات لخلق صورة يضمنا ما يريد . ((فالعمل الفني بوجه عام هو تنظيم عناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، ويتحقق الارتباط المتبادل بينهما)) (3) .

(1) عبد الفتاح ، رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط 1 ، القاهرة : بدون سنة طبع ، ص 43 .
(2) وادي ، علي شناوة وعباس جاسم : دور الشكل في تعزيز الاتصال في الملصق السياسي ، بحث مقدم إلى كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 ، ص 11-12 .

(3) جيروم ، ستولنيز : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 ، ص



الشكل (48) الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية وإنما هي وحدة الشكل والمحتوى وحدة المعاني والدلالات التي بلغت أقصى درجات العمق مع المظهر الفني المحسوس" (2).

أما في الشكل (49) الذي أعده (مورثون غلوشول) (*) فقد صمم لشركة (أ. ب. دك) المصنعة لأجهزة الاستنساخ، وينقل العمل فكرة عدم تناسب المفك مع الرؤوس اللولبية، وقد أعدت الكتابة على الآلة الكاتبة وهو تصميم بسيط وربما كان سيصبح عديم المعنى لولا تلك الحروف. وعليه تكون عملية الترابط بينهما محكمة (المفك، الرؤوس اللولبية، الكتابة) ولا يجوز إمكانية الفصل بين الاثنين (الشكل والكتابة) بأي حال من الأحوال ولا يمكن لأي منهما أن يوجد بدون الآخر وعلى أساس هذا الترابط تحدد قيمة العمل الفني، فاللغة مرتبطة



الشكل (49)

أساساً بنظام الفكر وبدونها لن نستطيع التعبير عن ذلك النداء، كما إن اللغة وحدها هي القادرة على اقتحام ميدان أفكارنا بوصفها كيانات ذات خصوصية التجديد والتي تعيد إنتاج الواقع داخل نفسها.



الشكل (50)

في حين أكد (وسام شوكت) (**) مفهوم الربط بين الشكل والمعنى، أي مفهوم الكلمة أو الحرف من الناحية الشكلية والبنائية، ومفهوم الدلالة في المعنى (3) كما في الشكل (50). ومن هنا يرى الباحث أن استخدام الحروف كعناصر كتابية مكمل للعرض المرئي لمضمون التصميم يزيد الفكرة وضوحاً ككل، كما أنه يجيد الربط بين العناصر الكتابية والعناصر الأخرى لتحقيق القيمة الجمالية ووضوح الفكرة.

- (1) ألدويك، ياسر: الجانب ألحروفي في المرني والمسموع، مجلة حروف عربية، العدد 5-6، مصدر سابق، ص 61
 (2) ريد، هربت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: 1989، ص 340.
 (*) فنان أمريكي متخصص بإنتاج الأفلام الملونة وأفلام الرسوم المتحركة.
 (**) فنان عراقي مقيم في الإمارات.
 (3) ألدويك، ياسر: الجانب ألحروفي في المرني والمسموع، مصدر سابق، ص 60.

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

خامسا – عدم تناسق الحروف :



لقد استوحى المصممون من الحركة الدادائية تجاربهم في المزج بين أنماط الحروف التي يتم تضريبها فالمصمم (دون بلوفايس) (*) يستخدم في غلاف كتاب (لسارتر) الشكل (51) أنماط من الحروف مختلفة النوع والحجم ، أما صور الحروف المجزئة من أوراق أخرى فهي تضيف شخصية متميزة على التصميم ولتحقيق التوازن الذي " يعني توزيع العناصر المختلفة على جانبي الإعلان أو المطبوع بطريقة تجعل كل منها يحصل على نفس عناصر القوة " (1) .

لقد عمد المصمم إلى تحقيق التوازن بمعناه الشامل عن طريق إحسان توزيع الحروف

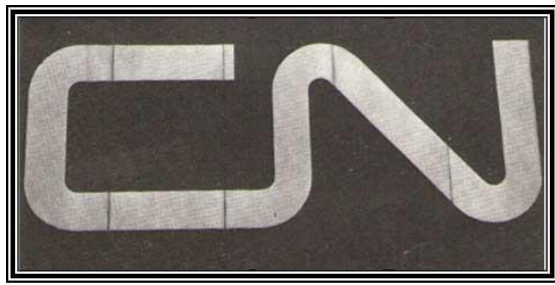
وتناسق علاقاتها بعضها ببعض والفضاءات المحيطة بها . (إن هذا المفهوم يتطلب من الشكل (51)

المصمم معالجة الشكل الخطي وفضاءاته وألوانه وقياساته فضلا عن عدد كلمات النص المكتوب وعلاقاتها مع الحروف المشتركة في المجال التصميمي وبالتالي يؤدي إلى ضمان إيصال الرسالة المرئية والإدراكية) (2) .

من هنا يرى الباحث إن التباين وحده يكون جاذبيا للنظر مثيرا للانتباه من خلال اعتماد المصمم على التباينات بين الحروف مما يتضح الدور المهم لوظيفة الحروف في نقل الأفكار والمعارف وفي هذه ينصب الاهتمام على الأداء الوظيفي والوسيلة الاتصالية بين العمل والمتلقي يسيطر فيها التعبير الجمالي وبلغة تصويرية مبتكرة على إنتاجه الفني فمن خلال الكيفيات الأسلوبية في عملية التجريب التشكيلي التصويري تقدم للمتلقي فرصة الاتصال بنشاط الفنان وبتصوراته الجمالية بلغة اصطلاحية متميزة تحمل طاقة جمالية كامنة تؤدي إلى خلق عنصر جذب للمتلقي وإيصال سريع للفكرة .

سادسا – الحروف الموصولة :

تشتمل الحروف الموصولة في الطباعة على أشكال معينة معروفة أبرزها حرف (سبنسر) (**) وقد وجد المصممون المعاصرون إن وصل بعض الأشكال الثقيلة بخلق نوعا جديدا من الحروف وقد تم توظيف تواصل



أشكال الحروف لخلق علامة تجارية أخاذة لعدد من المؤسسات ، فالعلامة التي يطرحها الشكل (52) من تصميم (ألن فليمينغ) هي لمؤسسة سكك الحديد الوطنية الكندية ، وتعلق على جوانب عرباتها والشكل هنا قوي كما يتعين أن يكون ويفعل في المشاهد فعلا مؤشرا ومتميزا وجماليا وسارا (3) .

الشكل (52)

(*) مصمم أمريكي متخصص في تصميم أغلفة الكتب .

(1) محمد ، نصيف جاسم وعزام اليزاز : أسس التصميم الفني ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ص 22 .

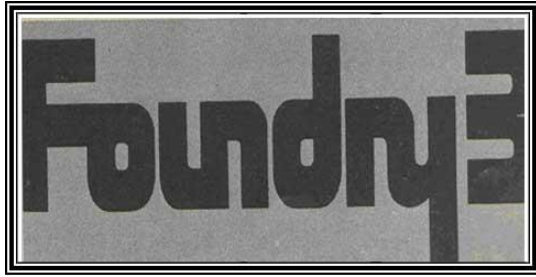
(2) بهية ، عبد الرضا : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوين الخطي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1997 ، ص 22 .

(**) حرف سبنسر ، سميت بهذا الاسم نسبة إلى مصممها سبنسر ، تخط أشكال هذه الحروف يدويا أو تجمع بواسطة أدوات تكبير الحروف ، وهي لا تضم عادة أكثر من بضعة حروف أو كلمة واحدة .

(3) أندرسون ، أم دونالد : المصدر السابق ، ص 28 .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف

فالحروف المتصلة تعني الإحساس بالقوة المتحركة المتصلة نفسها وتظهر الحروف المشدبة حيات جديدة لها في هذا النوع من الاستخدام ، وهكذا فأن هذه الحروف التي بقيت جزء أساس من ذخيرة الفنان أصبحت تتعرض للتغيير كما في الشكل (53) .



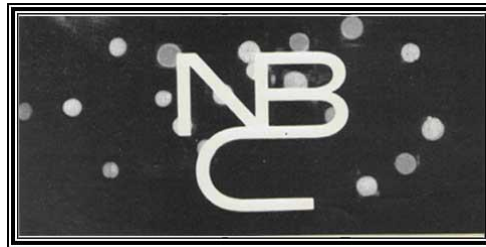
الشكل(54)



الشكل(53)

أما الشكل(54) وهو تصميم عنوان كراس لستوديو متخصص بصب البرونز في (سان فرانسيسكو) تتناسب أشكال الحروف مع طبيعة المؤسسة نفسها .

ويستخدم تلفاز شركة الإذاعة الوطنية الأمريكية (NCB) نسخة متحركة من علامة الشركة المميزة وبأشكال تمتد وتنحني من نقطة مركزية شكل(55) هذا التصميم يعرف الشركة بعلامة نادرة وهو خير دليل على ان المعرفة الواسعة بالحروف عامل ضروري لانجاز بهذا المستوى ، وهو تصميم جميل في إطار متحرك ينتهي بشكل ثابت . ولكون الحرف يشكل عنصراً أساسياً في شكل تكوين شكل الحروف فله دور فاعل في التصميم إذ (ذهب الكثير من النقاد والفنانين إلى إن العمل الفني بشكله المبسط هو مجموعة من الخطوط المنتظمة والمتنوعة تلتقي وتتقاطع وتتوازي لكي يكتسب العمل الفني شكل ومضمون) (1) .



الشكل(55)

وهكذا نجد أن المصمم استفاد من خواص الحروف البلاستيكية التي يتمتع بها في تنظيم عناصر تصميمية وتحقيق التأثير الذي يريده في المتلقي ، إذ تساهم حركة الحروف في توجيه عين المتلقي للتحرك داخل التصميم وفق مسالك بصرية تدفع العين للتحرك خلالها المصممون للحصول على الحروف المترابكة إلى الكتابة اليدوية ،

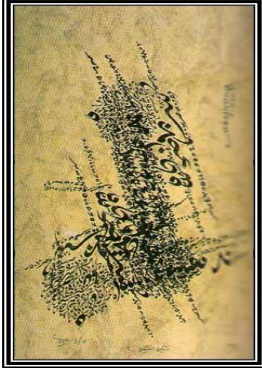
سابعاً – التقنية :

تطبع الحروف من خلال استخدام قطع معدنية مصفوفة أما صور الحروف فينظمها نمط من التعاقب القائم على القاعدة الفيزيائية التي تقول انه (لا يمكن وجود أكثر من حرف واحد في الحيز الواحد) (2) في حين يلجأ

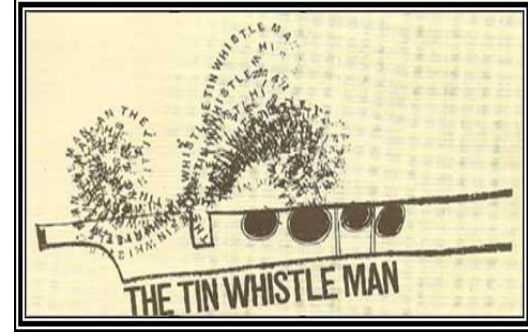
(1) الحسيني ، أياد حسين عبد الله : استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة بالالوفسيت من سنة 1980 - 1985 ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1988 ، ص 51 .

(2) أندرسون ، دونالد : مصدر سابق ، ص 28 .

فالخطاطون يميلون تجميل أعمالهم جراء رسم حرف متداخل في حرف آخر كما في الشكل (56) ، غير أن طبع الحرف ألياً لا يعتبر وسيلة مناسبة إلى هذا الغرض . أما الشكل (57) إعلان عن برنامج في التفاز البريطاني (الرجل ذو ناي الصفيح) وقد اعد العنوان باستخدام حروف (لتراسيت) (*) وقد طبعت هذه الأعداد الهائلة من الحروف بواسطة حرف البلاستيك وهو نفس الوسيلة التي يستخدمها البقالون لتثبيت الأسعار على المواد الغذائية .



الشكل



(56)

وينظر (هيدجر 1889 م) (إلى المادة الأولية بيد الفنان مثلما ينظر إلى الأرض إنها عنيدة وصعبة المراس ... لذلك فالفنان يحترمها ويتعاطف معها لأنه يدرك لكل مادة لها إمكانية خاصة بها في التعبير وهذه المواد يتم توظيفها لخدمة التعبير الجمالي من دون أن يعني ذلك أنها تفقد طابعها وأسلوبها المميز) (1) .

الشكل (57)



الشكل (58)

أما في الشكل (58) فهو حصيلة استخدام الإلصاق المتمثل في قص ولصق الورق وهو للمصمم (سيرجي هايدلر) عاصفة هائلة من الحروف تنتهي بعبارة بسيطة تقول " هل وقعت في زوبعة الإعلام " إن إلقاء نظرة على هذا الاستخدام يثير حتماً في الذهن صوراً أخرى مشابهة إلا أنها توقظ من خلال التواردات التي تسببها ونظراً لطابعه المزدوج وردود فعل اللاوعي تبعث على التخيل وذلك لان (تقنية الإلصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من الصدفة أو التي تثير

اصطناعيا واقعان أو أكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما ...) على حد قول (ماكس ارنست) (2) .

ثامناً — مضمون الشكل :

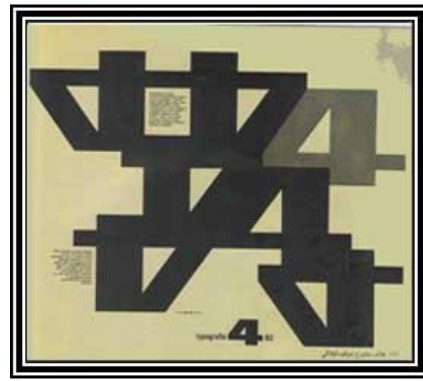
تعامل الفنان مع الشكل بوصفه نصاً للخطاب البصري لا تحجب فيه دلالاته ، بمعنى آخر وحسب رأي الفنان نفسه إن الشكل ما هو إلا " صورة الحدث أو واقع إنسانية المحيط " (3) .

(*) لتراسيت : حروف بلاستيكية خفيفة تصنع في انكلترا ويمك الحصول على أنماط مختلفة وبألوان عديدة في الولايات المتحدة ، حيث تتنافس منتجات محلية مثل (بريستايب) على صناعتها ، ويمكن استخدامها بسهولة بالضغط عليها وحكها .
(1) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق : 1992 ، ص 101-102 .
(2) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت : 1981 ، ص 184 .
(3) آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، مصدر سابق ، ص 49 .

فالمضمون التركيبي لتركيبات الحروف يختلف عند تكبيرها حيث تصبح أشكال مميزة كما في الأشجار والعجلات والبشر ، ففي بعض أنماط الكتابة يتاح لنا اللعب بالمنحنيات في الرقمين (6,9) استخدم مصمم تشيكوسلوفاكي الرقم (4) فقط في الغلاف الأمامي والخلفي لمجلة (تيبوغرافيا) (*) فمصم الرقم (4) مشدبا وحصل على عدة نسخ منه (ربما على شريحة فلم) واستمر بصنع الأشكال حتى بلغ النتيجة النهائية ، إن سعة الأشكال المقابلة أو الداخلية تؤهلها لاحتلال دور رئيس في العمل ، وثم أشكال طباعيه صغيرة أخرى قد دست في الداخل ويغلب السواد على هذه الصورة غير أن الفضائات المقابلة المطوقة بالسواد تتكشف عن لون ابيض عندما يتوغل المتلقي داخل العمل . وهكذا نجد تحول الحروف السوداء الصغيرة إلى تشكيلة سواد في مساحة بيضاء ، وقد ظهرت الحروف الصغيرة في مكان على هيئة اسطر تبدأ من اليسار بمسقط واحد تنتهي بنهايات غير منتظمة ، أما في المكان الآخر فالعكس تماما (1) كما في الشكل (59) .



الشكل (60)



الشكل (59)

ونموذج آخر للبراعة في استخدام أشكال الحروف ما يتيح لنا شكل (60) للمصمم (لوالتر بوشارت) (**) حيث استخدم المصمم في العنوان الملون حروفا تنحدر من قمة الصور ، وربما يفقد بعض الحروف شخصيته في تكديسها هكذا . ويعود الفضل في هذا الانجاز إلى حركتي الدادائية والباهاوس اللتين عاصرتا بعضهما في عامي (1919-1922) ، حيث اخذ الفنانون يبدعون أعمالا تعرض آثار مدرستين في استخدام الحرف . وبالوقت الذي يمثل فن التصميم وسيلة اتصال لا غنى عنها ، فهو ينطوي على مستوى من التنظيم الشكلي ، فالعمل التصميمي يمثل منظومة من العلاقات المترابطة التي تفعل فعلها كالمغناطيس تماما ، بمعنى ان كل عنصر يعمل على جذب الآخر وحصيلة ذلك نكون إزاء بنية بصرية متماسكة ، وحسب (سكوت) فإن رؤية الشكل تتم على ((الأساس الشكلي الفعلي للمثير المرئي ، وكذلك على أساس قوتي التنظيم الجوهرية : الشد الفراغي والتشابه .. والقوى الناتجة التي تأتي من طاقة عصبية تستمد من الإدراك وتعمل عن طريق العاملين : الجاذبية وقيمة الانتباه ...)) (2).

(*) تيبوغرافيا : مجلة فن الطباعة التشيكوسلوفاكية ، العدد الرابع ، المجلد 62 .

(1) اندرسون ، ام دونالد : مصدر سابق ، ص 29 .

(**) لوالتر بوشارت : مصمم طباعي من مدينة بازل السويسرية .

(2) سكوت ، جيلام : أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف و عبد الباقي محمد إبراهيم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة : ب ت ، ص 37 .

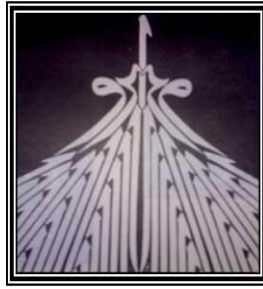
———— الفصل الثاني — المبحث الأول ————— الكتابة والحرف —————

تاسعا — الزخرفة والفكرة :

إن أشكال الحروف من شأنها إيصال بعض الخصائص على نحو منفصل عن تلك التي توصلها مجموعات الكلمات ففي الشكل (61) تصميم غلاف كتاب من عمل الفنان (مأمون صقال) (*) يمكن التزاوج بين الحروف العربية واللاتينية في العديد من التصميمات الحديثة وذلك بسبب الجماليات المتعددة والخواص البلاستيكية والغرافيكية التي يتمتع بها الحرف العربي العريق .



الشكل (63)



الشكل (62)



الشكل (61)

أما الشكل (62) حاول الخطاط العربي المسلم أن يؤكد دوره الفني في تقديم الحرف العربي تقديمًا تشكيليًا مبدعًا يزاوج ما بين أصولية الحرف والقواعد الموزونة وبين الاتجاه التجريدي في الفن ، فخاصية التجريد التي تمتاز بها الحروف العربية في النظام الحروفي قد جعلت طبيعة التكوين الفني طبيعة تجريدية مثالية متسامية تتجاوز في معناها البعد الكتابي والوظيفي المحض لتنظم إليه بعدا جماليا متناميا تناميا رؤيويًا وعفائديا (**).

أما الشكل (63) رسم الفنان حروفا يونانية يغلب في استخدامها في بيانات الرياضيات ، لتوفير محتوى ذي فكرة لغلاف كتاب صغير لمعهد أبحاث ، ويعتمد هذا النمط في استخدام الحرف صغيرا على مدى كون بعض العلامات مألوفة لدى مجموعة معينة من البشر .

بهذا الصدد يرى الباحث ان تطابق الفعل الوظيفي (الحرف) لمادة الإعلان التصميمية مع الفعل الجمالي ، يشكل حالة تجلي لفهم التناغم المعرفي المشترك للفن والعلم والفكر بشكل عام ، في حين يمتلك الحرف قوة التأثير المباشر للتحفيز البصري في بنية التصميم .

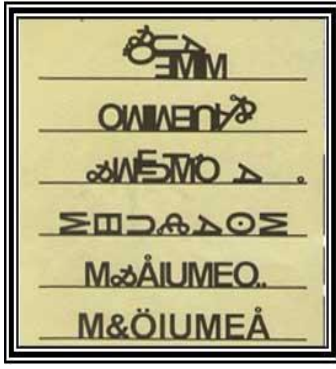
عاشرا – فصول من باب واحد :

تحت العناوين المختلفة في هذا المبحث ركزت الأشكال المصورة على نقاط معينة فكان ثمة تصميم أو اثنان في كل حالة ينوبان في مجال وظيفة الحروف عن مئات التصميمات التي أنتجت في المجالات الفنية المختلفة ، ومن المفيد التوقف عن التعامل مع هذه المسألة بصيغة الفصول والانتقال إلى الجهود الفردية .

إن فن الصور المتحركة قد استحوذ على ذهنية (جون ميلين و اندرز اوسترلين) فحاولا أن يخوضا غماره

(*) مأمون صقال : مهندس معماري وفنان تشكيلي من سوريا مقيم بأمريكا ، درس الفن بحلب وله تجارب في مختلف مجالات الفنون التشكيلية والبصرية من تصميمات صغيرة للشعرات ، وتصميم الحروف الطباعة والأغلفة والمطبوعات والإعلانات واللوحات الفنية والخطية والجدارية والديكور الداخلية . للمزيد ينظر : (مأمون صقال مجلة حروف عربية ، العدد 5 - 6 ، المصدر السابق ، ص 55 ، والموقع على شبكة الانترنت www.Sakkal.com) .
(**) نرى التأثير الروحية ظاهرة على اللوحة ، فألفات الثلث تبدو وكأنها شعاع قد خرج من خلف ضياء .

الفصل الثاني — المبحث الأول — الكتابة والحرف



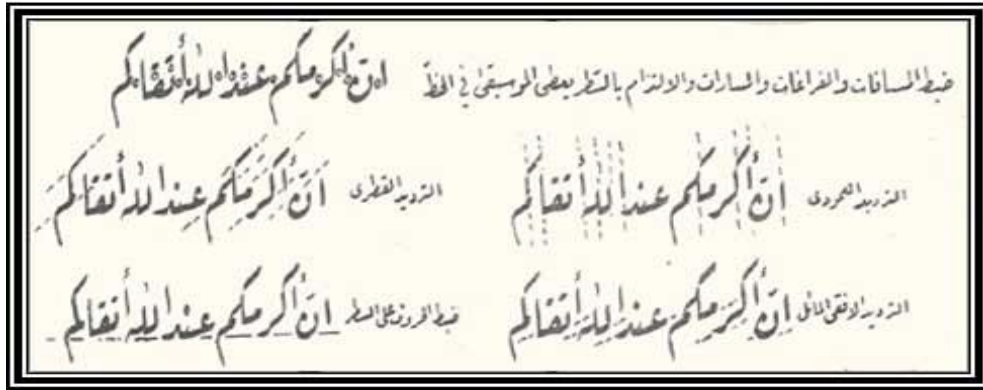
الشكل (64)

بسلسلة من الصور الثابتة كما في الشكل (64) فالحروف في هذا الشكل تبدأ
مكدسة على بعضها كما الحشرات ، لكنها لا تلبث أن تصطف تدريجاً جميلاً
وفي وضع تسهل قراءته ، ولعل من المفيد أحياناً رؤية الحروف في وضع
غير طبيعي لكي تبين أشكالاً حقيقية .

تأسيساً على ذلك يظهر الحرف كقيمة جمالية مع فن التصميم تقديراً
للمعرفة البنائية و المفاهيمية ، التي تسعى إلى كشف البنى العلائقية المترابطة
للعناصر والأسس في مساحة العمل التصميمي .

وإذا ما عرفنا إن المصمم يستلهم مضمون النص من المحرر أو الكاتب ويتعين عليه قراءة النص بإمعان
لأدراك ذلك ، وكي يستطيع أن يعكس خصائصه التعبيرية (الغرافيكية) يترتب على المصمم تقرير أي الحروف
أكثر ملائمة للتنفيذ ، فمن أجل صياغة صور جمالية أخاذة في عمل تتضمن عدداً محدداً من الكلمات عليه إن
يتفحص بناء الكلمة والحروف بعناية ، ما هو عدد كلمات النص ؟ وهل بالإمكان ترتيبها في سطر أو اثنين
أو ثلاثة ؟ وفي حالة استخدام الحروف الصغيرة ما هو عدد الحروف النازلة والأخرى الصاعدة مثل
(h , k , b – y , p , g) وإذا لم يكن ثمة حروف صاعدة أو نازلة فهل بالإمكان رص الأسطر إلى بعضها ؟ في
كل الحالات يتعين على المصمم إن يدرس ويحسب ويقيس .. وهكذا تتراكم المعرفة الكاملة بالمسألة وتيسر
الحلول المعقولة الممكنة.

وهكذا يجد الباحث أن الخطاط العربي المسلم انتبه إلى هذه الخبيصة ، فسعى إلى ضبط المسافات
والفراغات والمسارات والالتزام بالسطر (الأحرف الصاعدة والنازلة) يعطي الموسيقى في الخط كما في
الشكل (65).



الشكل (65)

استمد المصمم الأمريكي (بول راند) طريقة مدرسة الباهلوس (لهرت باير 1925) في تصميم العلامة
التجارية (أو الشعار الخاص) بشركة الإذاعة الأمريكية (A B C) كما في الشكل (66) ففي الأبجدية المشددة
تتسم الحروف الثلاثة بشكل دائري جزئياً غير إن الحرفين (a,b) يختلفان عن الأنماط المعروضة فقد تتطلب
إخراج الحرف (b) بعض التغيير ، أما بالنسبة للحرف (a) أعطاه شكلاً دائرياً ، وقد أفضت هذه التغييرات إلى



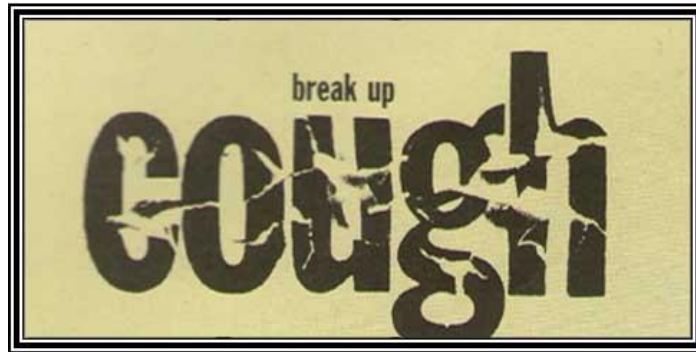
الشكل (66)

نتيجة باهرة ، إذ كشفت الأبحاث التي أجرتها الشركة عن إعجاب المشاهدين بهذه الإشارة التعريفية الموجزة (1) .

وهكذا نجد إن صيغ التعبير الجمالي للحرف تكونت على نحو استعدادي تتم فيه استدعاء واستعادة كل ما ترتب من حروف بعملية بناء تفاصيل النظر إلى الأنساق المعرفية لمكونات التصميم .

إن الهدف هو تأكيد الجوانب الإبداعية الجمالية لفن ترتيب الحروف لوضعها في إطار متكامل (الغرافيكية) الأخرى ، فالحلول الجديدة لمشاكل

الاتصال للوسائل الغرافيكية (التخطيطية) لا تظهر فجأة ويظهر في الشكل (67) ليفصح بصورة كاملة عن براعة (لوبالين) في الريشة والقلم غير إن خبرته ليس غائبة عن العمل التصميمي ، إن المواهب الأساسية تمنح المصمم الثقة وتطلق مخيلته في بناء الحرف والقدرة على الرسم عاملين أساسيين بالنسبة للمصمم ، أما التقنيات وعمليات التقدم فيمكن إحرازها مع التقدم في العمل ومن خلال استخدام (الحرف) نحو جزئي أو كلي فله دور داخل التصميم ، غير إن ذلك كله لا ينسينا حقيقة إخضاع (الحرف ، الكلمة) إلى العامل الشعوري واللاشعوري وكذلك عامل الترتيب والتركيب والإلصاق حتى تصبح الأشكال ذات صبغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق أعلى قدر من الاستجابة في عملية الإيصال للوسائل المتعددة يكسر جمود الأفكار المسبقة للتصميم .



الشكل (67)

(1) أندرسون ، أم دونالد : التصميم والحروف ، مصدر سابق ، ص 33 .

إن الجماليات عامة قد تواجدت عبر تاريخ طويل يمثل آلاف السنين في تاريخ تطور الثقافات المختلفة ، مرة في التحام ، وأخرى في افتراق عن مدلول التجربة الجمالية .

وبالإمعان فيما أنجز عبر الأطوار الحضارية الإنسانية وما كشف عن رؤى واعية ، إلى الطبيعة وما وراءها ، تظهر النتاجات الفنية الحضارية ، لوادي الرافدين ووادي النيل ، وحضارات الشرق القديمة ، تأكيد وجود نمط من التفكير الجمالية الذي يقف ورائها .

وفي العصور اللاحقة لتلك الحضارات حتى الوقت الحاضر ، تعددت الطروحات الجمالية والفنية ، ولم يبلور مفهوم محدد لجمال ، وفقا لمتغيرات فكرية وبيئية وأسلوبية عدة .

إن الموروث الفكري والجمالي الذي أبدعه الإغريق وعزره وبلوره المسلمون في جوانب كثيرة قد اثر تأثيرا كبيرا في عملية التكوين الروحي والجمالي عند الشعوب الأوروبية وتأثر نظريات الجمال في الفكر الحديث بهذا الموروث ، من خلال احتكاكهم بالدولة العربية في الأندلس وترجمتهم الكثير من المعارف العربية . فذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى ، فمنهم من وجهه في الطبيعة فكانت رؤيا مادية ، ومنهم من أنكر ماديته ، وأعزاه إلى عالم المثل والقوى الروحية الفاعلة فيه .

وبما أن البعد الجمالي يشكل بعدا أساسيا في البحث الحالي ، فإن الباحث معني بتقصي موضوع الجمال فلسفيا وفنيا ، وبالقدر الذي يمكن أن يحدد البعد الجمالي الذي يقف وراء توظيف (الحرف) .

كان لموضوع الجمال أهميه في العديد من النظريات الفلسفية منذ العصر اليوناني حتى يومنا هذا ، إذ أسهم الكثير من الفلاسفة في توضيح ماهية الجميل ، ولقد ذهب الكثير منهم في تفسير طبيعة الجمال ، فبعضهم يرى أن الجمال موجود في الطبيعة الحية والجامدة في الأعمال الفنية أيضا بشكل موضوعي وأن الإنسان يكشف عنه عندما يحدد هناك .

لقد كانت قيادة الفكر عند الإغريق في بادئ الأمر الشعر والشعراء ، فأصبحت السيادة لهذا الخيال الرائع الذي نراه في الشعر ، فيه تصوير لحياتهم تقربهم من الصور الإنسانية ، ويرقى الذوق الفني والوضوح العقلي على السواء (1) لذلك اتجه الفكر الإغريقي نحو التأمل ، فكانت محاولات الفلاسفة المبكرة في وضع تفسيرات على الأسئلة المتعلقة بالظواهر الكبرى التي كانت تفسر تفسيراً أسطوريا ، وتفسيرات علمية أكثر أقتناعا وتوافقا مع العقل الإنساني فمحاولات الإنسان للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بأصل الكون والتي استند فيها إلى فرضيات (ميتافيزيقية) (*) هو اتجاه أطلق عليه اسم التفكير التأملي (2) .

لذا كان مدار بحثهم في الكون هو النظام والترتيب والوحدة المنسقة لكل التي تجمعها في تألف وانسجام ، لذا يرى الباحث أن البحث عن المعرفة وتقصيها كان الطابع المتميز للفكر اليوناني وكان مقدمة حقيقية لظهور الفلسفة

(1) مطر ، أميره حلمي : الفلسفة عند اليونان ، القاهرة : 1968 ، ص 39 .

(*) ميتافيزيقية : تدرس المبادئ الأعلى والتي لا تبلغها الحواس ولا يستوعبها العقل المتأمل أي ما وراء الطبيعة .

(2) فرانكفورت ، هنري : ما قبل الفلسفة ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، مراجعة : محمد الأمين ، منشورات دار الحياة ، بغداد : 1990 ص 13 .

_____ الفصل الثاني ————— المبحث الثاني ————— الجمالية _____

بالمعنى الحقيقي لها وخاصة الفلسفة الجمالية .

بدأ (فيثاغورس)(*) مسألة الجمال بأن رد الموسيقى للعلاقات الرياضية وهي من الفنون عالية التجديد , ويصف حركة الكواكب الانسجام الدقيق وقد وضع (فيثاغورس) في محاولة كشف أسرار الكون أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بعده الأعداد هي الحقائق الأصلية , وزادوه تلاميذه عليه , وقالوا بأن الأعداد هي الماهيات الحقيقية التي تكون قوام الطبيعة وتحكمها , ولما كان الإنسان جزء من الطبيعة فإنه تجسيد لمجموعة الأعداد , وهو يرتبط بالطبيعة ارتباطاً الجزئ بالكل , وهنا يشكل الإنسان وجوده وماده , أما في الطبيعة كما في الفنون فيخلق الإنسان للوفاء بحاجاته , فان التناسب , والتماثل , والانسجام , والتناظر تنشأ من علاقات رياضية (1) .

فهو يقول " توجد حقيقة أساسية واحدة هي النسب العددية التي بواسطتها يمكن التعبير عن أي اختلاف صوتي " (2) .

وهكذا نجد الجمال الذي يريده (فيثاغورس) هو قائم على أساس التوافق في الأعداد التي هي في حقيقتها أشكال منسجمة هارمونية وبهذه الأشكال ومن خلال نظم العلاقات ألقائمه بينهما وانسجامها تتكون لدينا شبكة من العناصر المتوافقة التي تحقق للموضوع الفني بعداً جمالياً .

وضع (سقراط Socrate) (**) مقياس ظاهرياً للجمال يعتمد على منفعة الشيء " ليشبع بذلك نوعاً من الربط بين القيم الفلسفية والقيم النفعية " (3) وانطلاقاً من مفهوم (الغائية) فقد اتسمت طروحاته الفلسفية والجمالية وفق ماتحقق للإنسان نفعاً أو حيزاً معيناً (4) .

(فاعقل (***) عند سقراط هو الذي أملى عليه محاربة ألزعة الحسية التي تطرق في التعبير عنها فنانون القرن الرابع الخامس الذين اعتمدوا في تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة التي تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة) (5) ولذلك كانت قيمة الجمال عنده مرتبطة بمبدأ الغاية فلا

(*) فيثاغورس Pythagore : 572 – 462 ق . م) فيلسوف إغريقي , ولد في ساموس أسس جماعه دينيه في (كروتونا) كانت تؤمن في أستئساح الأرواح , وضرورة الحياة المطهرة من الشهوة ورأى إن جوهر الأشياء هو العدد وأن العلاقات يمكن التعبير عنها بالعدد , أي أن الجانب الكمي هو ليس الحقيقة , كما أن أنغام الموسيقى جوهر أعداد , أي أطوار الموجات الصوتية , كذلك كل شيء جوهره عدد , أي علاقات هندسية ورياضية وكان يرى أن الغاية من تعليم الرياضيات , والموسيقى هو بلوغ الانسجام بين الروح والجسد , (ينظر , مجموعة كتاب : الموسوعة العربية الميسرة , أشراف , محمد شفيق غربال , دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر , ط2 , القاهرة : 1972 , ص1342) .

(1) يورنتوي , جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى , ت : فؤاد زكريا , مصر : 1974 , ص28 .
(2) كامل , فؤاد , وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة , منشورات مكتبة النهضة , مطبعة أوفسيت الميناء , بغداد : 1983 , ص

(**) سقراط Socrate 469- 399 ق.م) فيلسوف إغريقي من أثينا أبوه نحات وأمه قابلة , محور فلسفته إن هناك خصائص عقلية ثابتة يمكن استثنائها من الحالات الجزئية المتغيرة وإن الإنسان إذا أدرك بعقله فضيلة سلك بمقتضاها , فالعلم والفضيلة شيء واحد لا يختلف باختلاف الأفراد

(3) يوسف , عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر , مصدر سابق , ص 17 .

(4) أوفسيانيكون . م , ز , وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية , ت : باسم السقا , دار الفارابي , بيروت : 1975 , ص17
(***) العقل : هو جوهر بسيط مدرك بالأشياء بحقائقها (الكندي)

أ : هو قوة النفس التي يتحصل بها على المعاني والفرق بينه وبين الحس : أن العقل يستطيع أن يجرد أصوره من المادة أما الحس فإنه لا يستطيع , فالعقل هو قوة تجريد تدرك المعاني الكلية كالجواهر والعرض والعلة والمعلول والغاية والوسيلة والخير والشر , ينظر الموسوعة العربية الميسرة , المصدر السابق , ص 986 .

ب : هو قوه طبيعیه للنفس متيئنه . (للمزيد ينظر , صليباً , جميل : المعجم الفلسفي , المصدر السابق , ص 89 – 92 .

(5) مطر , أميره حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , ط2 , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة : 1983 , ص 27 – 28 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

يكون الجمال جمالاً إلى من خلال تحقيقه لغاية ما لذا نجد أن سقراط يعد حداً فاصلاً بين مرحلتين من التطور في الفكر الفلسفي إذ أنه جعل المعرفة مستندة على العقل بعيداً عن الميول الفردية والأهواء , كما ميز بين

موضوعات العقل والحس فالعقل يبحث عن الماهيات إذ انه " يرى أن لكل شيء طبيعته أو ماهية يكشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد (التعريف) " (1).

لقد ربط فلسفته الجمالية بالنفع والخير والأخلاق وذكريات الفن الجميل ، هو الفن الذي يحقق نفع خلقي للإنسان ، أي ربط الجمال بالغاية أو العلة التي وجد من أجلها ، كما أن الجميل يحمل قدر من الغائية الأخلاقية خصوصاً عندما يرتقي إلى (عالم الصور) وهو عالم لا يفنى ولا يتغير وهو أزلي وخالد ويدرك بالعقل بعيداً عن الحواس التي تكون قابلة للتغير والفناء لارتباطها بالمادة ، لذا كان الجمال من وجهة نظر سقراط هادف يحمل غاية معينة غاية أخلاقية يكشف بها عن الخير والقيم العليا لذا كانت فلسفته الجمالية فلسفة أخلاقية نفعية (غائية) ، فقد كان شديد الرفض لاتجاهات السفسطائيين الذين سبقوه والذين ربطوا الجمال بالنشوة واللذة الحسية المؤقتة ، " كما أكد أن الجمال الحقيقي هو جمال الروح الجوهري وليس الجمال الظاهري " (2) أي الجمال الذي يدركه العقل والحواس .

أما (أفلاطون Platon) (*) فيرى في الجمال ارتباطه بنزعة عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤيا المباشرة ، واقتصر على التأمل العقلي الذي لا شأن له بالمظاهر المحسوسة ، فالجواهر موجودة في الحقيقة ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس ، وهو موضوع العالم الحقيقي وبهذا يعني (أفلاطون) الجمال الحقيقي الميتافيزيقي هو مثال الجمال بالذات " وأكد وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، أما اللذة الجمالية التي تنتج من تذوق الفنون فهي تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال " (3) .

ويؤكد في مقولته " إن الذي اقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والمصطلحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، وأكد أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً بل جمال مطلق " (4) ، ومن هنا تأتي تأكيدات (أفلاطون) على ضرورة توخي الصورة المثالية للفن من قبل الفنانين وعدم الالتصاق نحو تصوير الواقع الحسي الجزئي . في حين إن الجمال لدى (أرسطو Aristote) (**) يجمع بين الموضوعي والمطلق في آن واحد فالجمال

(1) حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ط2 ، 2001 ، ص 10.

(2) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق ، ص 13 .

(*) أفلاطون Platon 427 - 347 ق.م) فيلسوف أغريقي تتلمذ على يد سقراط ، أسس الأكاديمية حيث علم الرياضيات والفلسفة حتى آخر حياته ، مؤلفاته عبارة عن محاولات تقسم في مجموعات ثلاث حسب زمان تأليفها ، وفلسفة أفلاطون يمكن تقسيمها لثلاثة أقسام هي الجدول والطبيعة والأخلاق والجدل عنده هو التفكير المنطقي أي كان ، ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، المصدر السابق ، ص 181 .

(3) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سائر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : 1984 ، ص 32-33.

(4) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق ، ص 56 .

(**) أرسطو Aristote 384-322 ق.م) فيلسوف أغريقي تتلمذ على يد أفلاطون وعلم الاسكندر الأكبر (الاورغانون) في المنطق وينقسم لثلاثة أقسام : كتاب المقولات ومبحثه التصورات ، وكتاب العبارة ومبحثه الأقوال المؤلفة من التصورات ، وكتاب التحليلات ومبحثه الاستدلال ، فالعالم مبدآن أزليان هي صورة ومادة ولا تكون صورة بغير مادة إلا صورة الله ، وصورة النفس الإنسانية قبل حلولها في الجسم وبعد مفارقتها له ، واتحاد الصورة بالمادة هو سبب الحركة والتغير ، فالصورة تحرك والمادة تتحرك لتأخذ شكلاً معيناً ، ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، المصدر السابق ، ص 117.

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

الموضوعي يتجلى مع التكوينات الحسية باستكشافاته المكامن الحقيقة في تلكم التكوينات ... والمطلق يتأكد بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثال (1) .

أكد (أرسطو) على عامل التناسق لكونه مفهوما للجمالية وكان المقصود بالانسجام والقياس (2) ، فالجمال لديه يعين التنسيق والعظمة والترتيب ويقول " الكائن أو الشيء مكونه من أجزاء متباينة لا يتم جماله مالم ترتب في النظام وتتخذ إبعاد ليست تعسفية ذلك لان الجمال ما هو الا التنسيق والعظمة " (3) .

فقد ارتكز بنظريته الجمالية على أساس إنكار عالم المثل بتوصيف (أفلاطون) فالجمال برأيه موجود بالواقع من حولنا وتدركه الحواس " فمثال الجمال موجود في نطاق الإنسان والذي يتميز بالترتيب والتناسق " (4) .

وبذلك يمكن القول إن محاكاة (أرسطو) تعد محاكاة للجوهر لا تقف بحدود النقل الآلي لمفردات العالم الحسي ، حيث يشير (إن على الفنان أن لا يتقيد بالنقل حرفيا وإنما عليه إن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن يكون عليه) ... وإن المحاكاة لدى الفنان كما يراها (أرسطو) هي محاكاة لنماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلا جوهريا ... وإنما تعديل يتمثل بإجراءات معالجة الفنان من خلال صنعته الفنية (5) .

وإذا انتقلنا إلى الفلسفة الجمالية عند العرب المسلمين وكى نفهم أوجه الاشتباك بين الفلسفة العربية الإسلامية وبين الآراء التي قبلت عند الإغريق ، الشيء المؤكد إن " الفلسفة العربية الإسلامية لم تكن معزولة عن أنماط التفكير الغربي الممثل بالفلسفة الإغريقية وكان الفنان المسلم يشعر مع وجود عقيدة جديدة ونظرية للوحي وقانون للحياة وتشريعات مستوحاة من النص القرآني انه بحاجة إلى آلية لضبط حركة الآراء التي ظهرت بأعقاب هذه الآراء التي اجتاحت العرب ومنها بلاد الشام " (6) .

من هذه المقدمة المختصرة نستطيع الدخول إلى أهم طروحات الفلسفة العربية الإسلامية المتمثلة بعلمية من أعلام النهضة العربية الإسلامية وهم (الفارابي والغزالي والتوحيدي) " لقد اثر الاتجاه الذي رسمه الفارابي في فلسفته فمزج بنزعة صوفية تحمل في طياته الروح الشرقية الإسلامية مابين الفلسفة الجمالية محاولا الجمع بين(أفلاطون وأرسطو) وهذا واضح في كتابه الموسيقى " (7) .

" تمثلت فلسفة (الفارابي) (*) بمحاولة التوفيق بين الدين والفلسفة فقد كان الجمال بالنسبة له تحقيق القيم

الخيرة في الأشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها " (8) فقد ربط (الفارابي) بين " فكرة الجمال والخير الذي

(1) وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 ، ص 20 .

(2) بدوي ، عبد الرحمن : الخطابة لأرسطو ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ص 4 .

(3) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية : 1987 ، ص 46 .

(4) الفارابي ، أبو نصر : كتاب الجمع بين الحكيمين ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت : 1999 ، ص 99 .

(5) وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص 18-19 .

(6) عبد الأمير ، عاصم : محاضرة أقيمت على طلبية الماجستير في مادة علم الجمال ، بتاريخ 31 /11/ 2002 .

(7) حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، مصدر سابق ، ص 39 .

(*) الفارابي (260-339 هـ) هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ، ولد سنة 260 هـ في مدينة (فاراب) جاء إلى بغداد متعطشا للعلم فدرس على يد (بشر بن متي بن يونس) الذي علمه المنطق ، كان حاد الذهن متوقد الذكاء واسع للثقافة ، للمزيد ينظر : نجم عبد ، مصدر سابق ، ص 42 .

(8) المصدر نفسه : ص 42-43 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

يحدث نتيجة لمبدأ التجانس والترتيب وإزاء هذا الربط إنما يدخل ضمن نطاق الغائية المتصلة بالقيم الراقية التي تزيد الحق وضوحا " (1) .

" كما أكد على أهمية الحس والمحسوس فقد عدَّ الفن صفة حسية أساسها التجريب ، لكن هذا التجريب يتصف بالتصوف الرومانسي الرافض للماديات المبتذلة منقياً للأرواح ناقلاً إياها إلى مستوى العقل الفعال بفعل استحصال المعرفة الاشرافية المتجلية بطريقة الفيض من العقل الفعال " (2) .

هذا يعني إن الفارابي منح الفن وأعمال الفنانين قيمة كبيرة لكنها مشروطة بالاتصال بما يسميه المعرفة الاشرافية ، فقد امتزج النظام الحسي ومعطياته وأهميته بالنظام المثالي الاشرقي الفيضي بواسطة التجريد العقلي نحو عالم المثل .

يأتي الفيلسوف (الغزالي) (*) الذي عرف عن موقفه الصريح من المشاكل التي أحيطت بعصره بما في ذلك مشاكل الفكر والطوائف والطواهر التي بدأت من التنوع مما سمحت له باختيار طريق آخر بحثاً عن حقائق الغيب ، ومن هنا بدأت نزعة الشك في داخله وقد تشرب بالمعرفة الروحية منذ طفولته حتى أصبح دقيقاً في إعطاء توصيف لمعنى الجمال الذي اعتقد بوجود نوعين منه :

الأول – جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس (الحس) .

الثاني – جمال الصورة الباطنة المدركة بالقلب ونور البصيرة ، " وجعل من الجمال المدرك من البصيرة أحسن من ذلك المدرك بالحواس " (3) .

ويقول (الغزالي) " اعلم إن العقل بنفسه قابل الفناء لا يكاد يتوصل إلى معرفة كليات الأشياء دون جزئياتها ، نحو ان نعلم جملة حسن اعتقاد الحق وقول الصدق وتعاطي الجميل وحسن استعماله المعد له وملازمة العفة ونحو ذلك من غير أن تعرف ذلك في شيء " (4) .

فيصف القيم التي ميزت الفن الإسلامي وهو التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء من اجل الوصول إلى الكمال ، وفي ذلك قوله إن " كل شيء فجماله وحسنه في إن يحضر كماله اللائق به الممكن له ، فإذا كان جميع كمالاته ممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال " (5) .

إذاً الجمال عند (الغزالي) بناء على ما تقدم هو جمال الروح لا جمال الجسد لكن هذا الجمال بشقيه يحتاج

إلى معرفة وهذه المعرفة يتمتع به دون سواه من الخلائق ، أي انه لا يأتي من العدم وبما انه يأتي من المعرفة

(1) عبد الأمير ، عاصم : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص 19 .

(2) الكعبي ، غسق حسن : إشكالية الجميل في الرسم الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 ، ص 13 .

(*) (الغزالي 450- 505 هـ) محمد بن محمد بن احمد الطوسي ، نشأ في أسرة فقيرة ، ولكنها كانت مع فقرها ذات عناية خاصة بالدين وتقدير اثره في حياته العامة والخاصة ، كان والده فقيراً يغزل الصوف ويبيعه في دكان له بطوس ، ومن هنا كانت تسميته بالغزالي نسبة الى العمل الذي كان يقوم به والده ، وان كان بعض الباحثين يحمل هذه التسمية نسبة الى بلدة بعينها ، قريبة من طوس . للمزيد ينظر : زيان ، بهي الدين ، الغزالي ولمحات عن الحياة الفكرية الإسلامية ، مطبعة الرسالة ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، سنة الطبع مجهول ، ص 33 .

(3) إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 ، ص 137 .

(4) زيان ، بهي الدين : الغزالي ولمحات عن حياته الفكرية الإسلامية ، المصدر السابق ، ص 72 .

(5) إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 1 ، دائرة الفكر العربي ، مصر : 1955 ، ص 137 .

———— الفصل الثاني ——— المبحث الثاني ——— الجمالية ———

وخاصة الجمال الظاهر فقد وضع معايير خاصة له كالصورة واللون والترتيب والوضوح ... الخ ، هذه الصفات التي تنطبق على الجمال الأول ولا تنطبق على الجمال الثاني لأنه خارج إطار المعايير المادية " كما اشترط

(الغزالي) في إدراك الجمال عدم وجود غاية معينة ، أي إن الجميل جميل لذاته من غير شروطه أو غايته " (1) . كما ذكر إن كل شيء تحبه في الموجودات إنما تحب أصله وواجهه وهو الله سبحانه وتعالى أي ارجع أصل الأشياء وحبها إلى حب خالقها وواهبها هذه الصورة الجميلة أي أصل الجمال (المثال الأعلى) وبذلك يفرق (الغزالي) بين " الجمال الحسي والجمال الاسمي فالأول عنده مشروط بالحواس التي منها البصر والسمع وباقي الحواس فيما يشترط في إدراك الجمال الثاني توافر الإدراك الباطن عن طريق العقل والقلب " (2) .

أوضح (التوحيدي) (*) الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي (**) فالصورة الإلهية التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودانت بالوجود ، أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك ، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي ولكن معها بالمرتبة اللفظية وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة (3) .

ويرى التوحيدي أن تذوق الجمال يقرر عاملين :

الأول – اعتدال مزاج التذوق

الثاني – تناسب أعضاء الشيء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر العناصر الأخرى ، وهو بهذا لا يعتمد على معطيات الحس في رؤيته للجمال ، بل إن للعقل أثره الفاعل في تكوين الرؤية عليه فإنه يذكر إن " جماليات الصورة الإلهية لا تدرك بالإبصار وإنما تدرك بالبصائر ، فالمدرجات العقلية أعلى وأشرف في المرتبة من المدرجات الحسية فجمالية الصورة الإلهية هي أعلى منها في المرتبة " (4) .

تأسيسا على ذلك يرى الباحث إن الفنان المسلم سعى إلى ابتكار جمالية جديدة ، جمالية إسلامية محضة ، يؤسسها الابتكار أي خلق عالم جديد يمكن أن يكون مختلفا بل متعارض مع المظاهر الحسية للطبيعة بل حتى متعارضا مع حقيقتها واحتمالها (5) .

فالفنان المسلم لم يهتم بالمظهر الخارجي للطبيعة فسعى إلى تبديده ومخالفته إذ بمقدار ابتعاده عن الكيان المادي للطبيعة ، اقترب عن جوهرها أكثر والاندماج والاتحاد معها روحيا (6) ، فكانت غاية الإنسان المسلم هي الوصول

(1) عبد الأمير ، عاصم : محاضرة أقيمت على طلبية الدراسات العليا ، الماجستير ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2002/12/8.

(2) عبد الأمير ، عاصم : جمالية الشكل في الرسم العراقي ، المصدر السابق ، ص 22 .
(*) أبو حيان التوحيدي (311-414 هـ) هو علي بن محمد بن العباس ، وكنيته أبو حيان ، أديب وحكيم وفيلسوف وصوفي عاش في القرن الرابع للهجرة ، نشأ في بغداد ، ثم انتقل إلى (الرّي) ومات في شيراز عن عمر يناهز القرن . للمزيد ينظر : بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية 18 ، وزارة الأعلام ، بغداد : 1973 ، ص 9 .
(**) الرقش العربي رسم لا يحمل معنى بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الشكل الهولي والجوهر لأشياء كانت واقعية .

(3) بهنسي عفيف : جمالية الفن العربي ، المصدر السابق ، ص 87 .

(4) التوحيدي ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة ، ج 1 ، المكتبة العصرية ، بيروت : 1953 ، ص 137 .

(5) الكسندر بادوبولو : التصوير في المحفوظات العربية ، ت ومراجعة كامل عادل ونهاد التكريتي ، المجلد الثاني ، 1982 ، ص 8 .

(6) انتهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد : 1973 ، ص 90 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

إلى الجمال الإلهي ومحاكاته ، ولهذا السبب اتسمت الفنون العربية الإسلامية بصورة عامة باللاتمثيل أو المحاكاة ، وسلكت للتعبير عن ذاتها سبل التجريد (1) .

أما بالنسبة للفكر الفلسفي الحديث " فقد شهدت العصور تغيرا في الرؤية إزاء مفهوم الجمال والجميل لكون هذا الفلسفي فكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة ، والتي كان يقاس فيها الجميل تبعا لدرجة مشاركته واقتربه من عالم المثل والحقائق المطلقة ، وكان السبب الرئيسي في هذا التغيير هو التعزيز من أولوية الذات (الرؤية الذاتية للعالم) " (2) .

وهكذا نجد أن معظم المذاهب الفنية المعاصرة حرصت على إسقاط مفهوم الشكل المثالي باعتباره عائقا من العوائق التي تقف حائلا دون تقدم الفن الذي يستند في تكونه إلى محاكاة الأشكال الطبيعية سواء كانت عضوية أو غير عضوية ، ولذا كان الفن المعاصر يرى إن تلك الحساسية التي هي قوام الدقة في تلك المحاكاة وأساليب التقليد يجب الإقلال منها ، وعلى ذلك لا يكون الفن المعاصر مستندا من الناحية المذاقية والتأملية إلى الإحساس الجمالي (بصورة مطلقة) الذي هو سمة الفنون الكلاسيكية والأكاديمية (3) .

يؤكد (عمانوئيل كانت Immanuel Kant 1724-1804 م) إن مجال اللذة الجمالية مختلفة عن باقي اللذات الأخرى ، فأن كانت طبيعة محتومة بعلاقات سببية وان كانت الأخلاق تقدر بعلاقاتها بالحرية فان الجمال يقيم ويشترط بلا منفعية في حين لا يؤمن (كانت) بوجود الجمال موضوعيا في الحياة بقوانينها هي ، وإنما يرتبط مع مشاعر وظروف متذوق ذلك الجمال (أي البعد الفردي) وان كل إنسان يملك تحسسا كاملا وقبليا للجمال ، فقد ميز (كانت) بين نوعين للجمال :

الأول – الجمال الحر : ويقصد به الفنون العربية الإسلامية مثل الرقش العربي والموسيقى باعتبارنا لا نملك فكرة عنها .

الثاني – الجمال المقيد : هناك فكرة كما في المعمار والجسم البشري ، " ميز بين الجميل والجليل وربط بين العمليات الذهنية والتخيلية بالجميل وجعل العمليات العقلية والمنطقية مرتبطة بالجليل " (4) .

ربط (كانت) جمالية العمل الفني بالطبيعة ، حيث أكد " إن العمل الفني لا يكون جميلا بقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو انه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي " (5) .

أما (هيجل Hegel 1770 – 1831 م) فيرى " الجمال هو المظهر الحسي للفكرة والنظر إلى الفكر كونه يكون الحق ، ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال " فقد تجاوز الرؤية المثالية للجمال إلى نوع من المثالية المطلقة التي تبحث عن الفكرة أو المثال فمفهوم الاستيطيقا لديه لا يتناول الجمال الطبيعي إنما يتعلق بالجمال الفني لأنه ارفع مكانه من جمال الطبيعة كونه من إبداع الروح يحمل طابعها (6) .

(1) عبد الأمير ، عاصم : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 22.

(2) حيدر ، نجم عبد : مصدر سابق ، ص 55 .

(3) حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مصر ، ص 112 .

(4) يوسف ، عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص 73-74 .

(5) حلمي ، أميرة مطر : فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص 15 .

(6) المصدر نفسه ، ص 153 .

ويؤكد (هيجل) إن الجمال في الفن ارفع من الجمال في الحياة بقوله إن " الجمال الفني هو ارفع وأسمى من الطبيعة " وبذلك إن الجمال في الفن ليس شيئاً ناشئاً عن عكس الجمال في الواقع بل هو تجسيد المثل الأعلى في الجمال (1) .

ومن طروحاته أيضاً إن (المثل يسبق الواقع واكتشافه قانون تحول الكمية إلى النوعية وقانون وحدة المتضادات والجدل بين هذه المتضادات في أفكار (هيجل) هي كيف تدرك الروح ذاتها عن طريق ثلاث مراحل ، لكن إدراك التراث من جانب آخر يتجلى من خلال الفن والدين والفلسفة ، ويمكن للنفس أن تدرك ذاتها ... واطروحته في قضية الفن تمر في مراحل ثلاث (الرمزية – الكلاسيكية – الرومانتيكية) ... غاية الروح المطلق كيف نجده متجسداً بشكل واضح في موضوعه (الاستطيقا الفنية) أي انه قد ميز (هيجل) بين الطبيعة ، أي جمالية الواقع وعاكسها بجمالية الفنون التي ينتجها الإنسان ، لان القيمة الفنية نتاج بشري للروح الإنسانية لإنتاج مادة طبيعية وجدت بصورة غير منتظمة الوسيلة من خلال ثلاث طرائق الدينية والفنية والفلسفية (2) .

في حين إن الجمال عند (هنري برجسون H. Bergson 1859-1941 م) هو الجمال الباطن في المواد والأشكال والظواهر الحسية والعقلية بصيغها التقليدية ، فالجمال عنده مشابه إلى حد كبير الجمال الأفلاطوني (3) الذي مر علينا في بداية المبحث الثاني .

ويرى أيضاً إن الجمال مجموعة خواص ندركها في الشيء مثل الشكل أو اللون وعلاقتها مع بعضها ، بأن فردية الأشياء التي ندركها بالحدس والوجدان هي ضرب من الانسجام في الأشكال والألوان والتي لا نفطن إليها في الإدراك الحسي العادي ، فلا ندرك من الأشياء إلى أصنافاً أما الذين هم اقل الماما في الحياة الحسية فينظرون إلى الشيء لنفسه لا لأنفسهم ويدركون لا لغاية إلا المتعة وحدها (4) .

ولما كان الحدس هو جوهر الخبرة الفنية فأن الإدراك الجمالي لا يخرج كونه رؤياً ، لان (برجسون) ينظر على انه حدس يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفي (5) .

في حين إن (برجسون) قد فرق بين العقل والحدس ، فالعقل أداة سيطرة الإنسان على البيئة ، في حين يعتبر الحدس أداة لأدراك حقائق الشعور الباطني ويتصف الحدس عنده كونه نوع من التعاطف العقلي الذي يعرف به الشيء من الباطن ، لذلك فهو يتعامل مع الفريد وما لا يمكن وصفه ولا يمكن التعبير عنه والحدس هو أداة الإدراك لذاتنا المستمرة في الزمان ، والحدس يتعامل مع المطلق في حين يتعامل العقل مع المنفعة ، وإذا كان الحدس معرفة الأشياء من الباطن فالعقل هو الأداة لإيجاد العلاقات بين هذه الأشياء (6) .

أما (كروتشة 1866-1952 م) فيرى إن العمل الفني " ... حدس حسي لعاطفة بعينها جاء ذلك العمل الفني أيضاً تعبيراً كاملاً عنها ، فما الكلمات المكتوبة والأصوات ، سوى مساعدات سببية تعين الآخرين

(1) حلال : محمد عنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت : 1973 ، ص 31 .

(2) يوسف ، عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص 76 .

(3) حيدر ، نجم عبد : مصدر سابق ، ص 93 .

(4) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة : 1968 ، ص 19-20 .

(5) وادي ، علي شناوة : مصدر سابق ، ص 48 .

(6) يوسف ، عقيل مهدي : المصدر نفسه ، ص 77 .

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

على أن يحدسوا الحدس نفسه " (1) هو الحدس المحقق للصورة الذهنية ، أو سلسلة من الصور تبدو فيها ظواهر الشيء المدرك ، فالجمال منتمي للثورة الباطنة أكثر من مظاهر الصور الخارجية التي هي في حقيقتها تجسد للصور الباطنية ، فالفرق ليس في قوة إخراج الصور الباطنية بل هو في المقدرة على تكوين الصورة الباطنية التي تعبر عن الأشياء وهذا يقود إلى الإبداع بواسطة الحدس ، وعلية فأن الإحساس بالجمال محكوم بطاقة الحدس والتعبير عنه باطنياً (2) .

وعلى ضوء ما تقدم يرى الباحث إن للجمال أراء متباينة ومتعددة ، فمن الصعوبة بمكان اليوم على اصدق الباحثين أن يعثروا على اللحظات التاريخية المحددة التي انبثق فيها التفكير الجمالي ، وخاصة على المستوى النظري ، إن الجماليات عامة بالإضافة إلى معارفها قد تواجدت عن طريق تاريخ طويل يمثل آلاف السنين في تاريخ تطور الثقافات المختلفة ، مرة في التحام ، وأخرى في افتراق عن مدلول التجربة الفنية الجمالية .

إن أساس نظرية (فيثاغورس) الفنية هو انعكاس لفلسفته العامة التي تصور العالم من خلالها تصورا رياضيا ، فقد استرعاه هذا التقابل العجيب بين الأعداد والأشكال والحركات والأصوات وعده أساس تكوين العالم ، فهموا الفن موضوعيا يرتبط بعلاقاته بالبناء الإنساني فهو يخرج من الإنسان كفعل وينعكس فيه من جديد ، والفن بنظرهم يمثل نتاجا ايجابيا هدفه تربيوي وينتقل إلى الإنسان نفسه للسبب المنعكس ذاته .

أما فلاسفة العقل (سقراط ، أفلاطون ، أرسطو) جعلوا العقل مصدراً للمعرفة الحقة ، ومنها الفنون واقروا بوجود مبادئ مطلقة للخير والعدل والجمال وسائر القيم الأخرى . وأكد (سقراط) في فلسفته ومنها الفلسفة الجمالية على (التفسير الغائي) للأشياء والموجودات ويقوم هذا التفسير في الاعتقاد من أن لكل شيء غاية يسعى إلى بلوغها وفيه يتحقق كماله ، لكن هذه الغاية يجب أن تكون موجهة نحو الخير والقيم الأخلاقية العليا ، لهذا فالجمال يجب أن يكون من خلال وجهة نظر سقراط جمال هادف يحقق الغاية المرجوة منه في الكشف عن الخير والقيم العليا .

أقام (أفلاطون) مثالا هو الجمال بالذات وذلك من خلال ما يقوم به الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس ، وان الحب الإلهي هو الجمال بالذات ، والى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة في هذا الجمال بالذات .

لقد حارب (أفلاطون) خداع الحواس في فن النحت والتصوير وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية ، وطالب الفنان بمعرفة واعية للفن وتوجيهه إلى الخير .

وقد أطلق (أفلاطون) على (سقراط) (العقل) لقدراته العقلية الفائقة في عالم الفلسفة والسياسة والشعر والخطابة ، إن صورة العالم المحسوس لدى (أرسطو) تعد انعكاسا متماثلا للصفات مع صور عالم المثل وهو تماثل لها من حيث البناء والصفات ، وكلما كانت المقدرة العقلية للإنسان عالية كلما كانت رؤيته فاحصة متميزة اقرب منها للحقيقة ، تعد محاكاة للجوهر ، حيث لا تقف بحدود النقل الآلي لمفردات العالم الحسي ، فالجمال عنده

(1) كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة اوفسيت الميناء ، بغداد : 1983 ، ص 282 .

(2) حيدر ، نجم عبد : مصدر سابق ، ص 102 .

(الموضوعي) الذي ينظم البيئة الحسية ويشكلها ويحاول أن يكشف إلى الناس المكامن الخفية من التكوينات البيئية إن كانت هذه التكوينات أشكالاً أم مواضيع وهذا الجمال يحاول أن يرتفع من الماديات إلى الماهيات أو من المحسوسات إلى المثل أو الصورة الأزلية المطلقة ، فالجمال الجيد والرائع الحقيقي عند (أرسطو) هو الموضوعي والمطلق في آن واحد .

أما الفلاسفة العرب المسلمون فنجد (الفارابي) يؤكد دور الفلسفة إلى جانب الدين في الوصول إلى الغايات والحقائق الإلهية والذي يؤكد أيضاً أهمية الحواس والصناعة والخبرة التجريبية في العملية الإبداعية ، فمن خلال التزام (الفارابي) بمحاولة التوفيق بين الدين والفلسفة ، فقد كان للجمال بالنسبة له تحقيق القيم الخيرة في الأشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها .

فالجمال لدى (الغزالي) يقترب بالنسبية من خلال إصدار الأحكام الجمالية عليه من قبل الآخرين والجمال لا ينفصل لديه عن الصيغة العقلية وهو يتصل باليقين ، فالإنسان اقدر على تذوق الجمال لامتلاكه قدرات عقلية يستشف من خلالها الجميل .

في حين نرى (التوحيدي) بالرغم من وجود تفاوت بين من يتذوقون الجميل فالادراكات والمعارف لديهم متفاوتة ، فيجب اعتدال مزاج التذوق فهو لا يعتمد على معطيات الحس في رؤيته للجمال بل للعقل الأثر الفاعل في تكوين الرؤيا الجمالية ، الذي يقوم على تناسب وتكاملية ووحدة أجزائه البنائية بعضها إلى بعض فأن خلافاً ما إزاء تركيبته تسبب تشويهاً في قيمته الجمالية وهو بهذا لا يعتمد على معطيات الحس في رؤيته للجمال ، بل للعقل أثره الفاعل في تكوين الرؤية عليه .

وأضاف (كانت) لفكرة الجمال الحسي صفة الغائية لتعطي العمل الفني جملاً خالصاً والحكم على الشيء الجميل يعتمد على أساس كونه منسجماً تنسيقاً غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التأليف والتوافق ما بين الخيال والذهن وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة والرضا ، وكان لطروحات ديكرات اثر فاعل في طروحات (كانت) .

في حين نرى الجمال عند (هيجل) هو المظهر الحسي للفكرة والنظر إلى الفكر كونه يكون الحق ، ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال ، ومن التركيز على الفكر فأن العمل الفني لابد أن يحمل مضمونا يجاوز الشكل عبر جدلية ثنائية (الشكل والمضمون) .

في حين إن (كروتشه) يتناول الحدس أو الإدراك على انه علم التعبير عن الرؤى ويقول بأن الجمال علم وصفي وليس علماً معيارياً ، وان التفرقة بين الحدس وبين التعبير غير صحيحة إذ إن الحدس الفني الجمالي في الوقت نفسه بمثابة تعبير وعلى ذلك فأن ما لا يتحقق تعبيرياً ، ليس حدساً ولا تمثلاً ، ولا يخرج عن كونه انطباع حسي ولا يكون حدساً إلا حينما يشكر ويعبر .

ويمكن الاستدلال على أن الجمالي لدى (برجسون) هو الباطن في المواد والأشكال والظواهر بعيداً عن المظاهر الحسية والعقلية لصيغتها التقليدية وهو الجمال الحقيقي الذي يشبه الجمال الأفلاطوني ، وبهذا فقد جعل من الجمال والفن والعملية أدوات إثبات لأفكاره الفلسفية وذكريات الفنان شخص منفصل عن عالمه الحسي المادي

_____ الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية _____

الاجتماعي يعيش حالة من التفرد والغربة .

وإذا ما عرفنا إن الجمال قبل موضعه في العمل الفني ليس إلا قيمة مرجعها ذهن الإنساني ، فلأنه لا يمكن تبنيه بمعزل عن التواصلية بين الإنسان والظاهرة الجمالية مع هذا لا ينبغي الوثوق في ثبات القيمة الجمالية فهي عرضة للتبادل تبعاً للزمان والمكان ، والمتغيرات في بنية المجتمع والتي تعمل مجتمعه على جعل الجميل خاضعاً للنسبية ، ولهذا تعددت مفاهيم الجمال تبعاً للأطوار التي تغلب الحضارة الإنسانية .

" إن الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال يرجع إلى أمرين اثنين :

الأمر الأول : عدم وجود معيار دقيق علمي للجمال يربط الأذواق جميعاً .

الأمر الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد ، فقد يستوعب المتذوق رحم العمل الفني استيعاباً شاملاً ، يقتصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد " (1) .

ولامناص فالجمال خاصية نمنحها للأشياء التي تستطيع أن تأخذ منا كل مأخذ بعد إدراكها عبر المنظومة إحساساتنا ، فالوجود من عناصر طبيعية من إنسان وحيوان ونبات وجماد ، والتي شاءت إرادة الخالق أن تجعل منها مرجعيات جمالية لا غنى عنها ، بالنظام المحكم الذي يبعد عليه الكون بمجاهيله وجماله .

ومن خلال هذا الاستعراض المختصر لأهم الطروحات الفلسفية الجمالية وتأثيرها على الفن في كل فترة من هذه الفترات والعصور الطويلة واتخاذ الباحث هذه الطروحات كأرضية يعتمد عليها في بحثه الحالي الذي يبحث في الأبعاد الجمالية التي يحققها توظيف الحرف متنقلاً بين دلالات متنوعة وأشكال مختلفة تشكل مع بقية عناصر العمل الفني قيمة جمالية معينة والإشارة إلى الطروحات الفلسفية في الفكر الإسلامي لارتباط الحرف به كإرث حضاري يحمل مضامين فكرية وروحية وجمالية وقيام كثير من الفنانين على استلهام الحرف في أعمالهم الفنية محاولة منهم على تجسيد انتمائهم الحضاري وعقيدتهم الدينية . واستخدام الحرف كحامل لفظي وحامل تصويري ، يتجلى كحامل لفظي من ارتباط الحرف بموسيقى تجليات الطبيعة ، أما الحامل التصويري فيتجلى في هور غليف الحرف أي في الشكل الذي يرمز إلى صورة معينة تبدو في حدس الفنان والمتلقي تركيب الكلمة وهي مؤلفة من دال ومدلول (المحمولين اللفظي والتصويري) لأنها حاملة لدلالة ، ومن الكلمة تؤلف جملة تحمل تشابك الدالات والمدلولات ، ومجموعة الجمل تكون النص ، الخطاب (العمل الفني) .

(1) برجوي ، عبد الرزاق : فصول في علم الجمال ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت : 1981 ، ص 50 .

الحرف في أعمال الفنانين العراقيين

إن الحضارات تنشأ حينما يواجه شعب من الشعوب تحدياً معيناً فيستجيب له بقوة أكثر من التحدي نفسه وبهذا الصدد يقول (ارنولد توينبي) (*) " إن أفضل تحدي هو الذي لا يقتصر على دفع التحدي إلى تحقيق استجابة واحدة ، وإنما يدفعه أيضاً للوصول إلى حركة تدفعه إلى الأمام فينتقل من الانجاز إلى كفاح جديد ومن حل مشكلة إلى طرح مشكلة أخرى ومن راحة أنية إلى حركة متكررة " (1) .

أولى العرب منذ القدم اهتماماً بالفكر وتأكيد على العلم والأدب والفصاحة وكان ابرز ما تميزوا به لغتهم العربية التي تتسم بالمرونة والسعة والشمول " فالكتابة واللغة هما اللتان ، ميزتا الإنسان عن غيره من المخلوقات ولذا يعدان من سمات الحضارة ... " (2) .

فالفن العراقي بوجه خاص والفن العربي بوجه عام كان يواصل العطاء الثقافي العالمي معبرا عن معطيات حضارية و إنسانية لا يمكن فصلها البعض عن البعض ، فظهرت بوادر الأسلوب الحروفي في بداية الخمسينيات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق عندما قامت الفنانة (مديحة عمر و الفنان جميل حمودي) بتضمين لوحاتهم التشكيلية حروفا عربية ، وكذلك انتشرت في بقية الدول العربية حتى برزت أسماء كبيرة في هذا المجال وان لا نغفل ذكر بعض الأوربيين قد سبقوا العرب إلى هذا الأسلوب ، وهذا معروف للجميع . فالمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي في إن الأولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائما ، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف وإنما تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معان لغوية ، ودون أن يكون الفنان ملزما برسم الحروف وفق نوع من أنواع الخط العربي ، وليس ملزما أن يكتبها بالشكل الكامل أو مقروء . والحروفيون لهم اختلاف جوهري في التعامل مع الحروف ، وهو سبب كاف لإضفاء صبغة (المدرسية) على الاتجاه الحروفي . فالكلمة العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع فنية تنهض بها دراسة لها فرادتها في الجودة والإبداع والتميز انطلاقا من جماعة (البعد الواحد) (**).

كان الفنان (نيازي مولوي بغدادي) (***) يجمع بين الرسم والخط من خلال رؤيته التي حاول أن يسبغها بشموليته وان يؤلف مابين حسه اللغوي التشكيلي والحرفي على حد سواء ، بحيث ينوع في تجاربه الفنية مابين (الحرف كفن لغوي) يشترط منها فكريا في التعبير عن مضمون مسبق بواسطة شكل ملحق (أي عن المحتوى

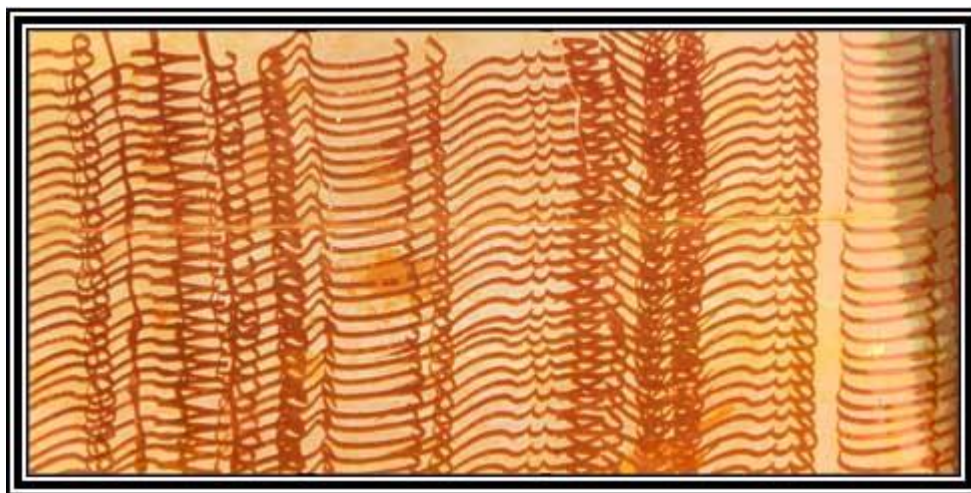
(*) ارنولد توينبي : أعظم مؤرخ بريطاني الأصل ، وان اسمه يتم قائمة المؤرخين التي بدأت بهيزو دوكس . للمزيد ينظر (صدقي ، عبد الله خطاب : ارنولد توينبي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس ، الكويت : 1974 ، ص 391 .
(1) المصدر نفسه : ص 391 .

(2) الاعظمي ، وليد : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين ، ط 1 ، ج 1 ، مكتبة النهضة ، بغداد : 1977 ، ص 62 .
(**) تأسست عام 1970 وتضم كل من الفنانين (شاكر حسن آل سعيد ، جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، عبد الرحمن الكيلاني ، رافع الناصري ، ضياء العزاوي) اتخذت بنية (التجمع) وليس الجماعة ، أي أنها كانت تطرح رؤية عامة لا تفترض أي تضامن في المضمون بين أعضائها إلا من خلال التقنية الفنية .
(***) نيازي مولوي بغدادي : يعتبر أقدم شاهد على بوادر التطور الحديث في الفن العراقي خلال القرن التاسع عشر ، ويعتبر حلقة الوصل مابين رسوم المنمنمات التقليدية في الشرق الأوسط ورسوم اللوحات بالأسلوب الغربي . للمزيد ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 1 ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد : 1983 ، ص 46 .

اللغة المعبرة عنه بواسطة الحرف المدون) وبين الرسم كفن تشكيلي بتهيئة شكل منظور بصورة مسبقة ليعبر عن محتوى لاحق هو الصورة المرئية في الطبيعة والمنظور الجوي الوهمي .

وعلى ضوء ما تقدم يستنتج الباحث إن تلوين ما يدونه بعدة ألوان وليس بلون واحد هو اللون الأسود يحاول أن يستخدم إحدى أهم الوسائل التصويرية للتعبير عن المشاعر الداخلية من اجل اغناء الوسائل اللغوية التجويدية بمضمونها بنفس الوقت ، وهذا يعني عند تلوين الخطوط المدونة بالوعي الحسي البصري والعاطفي للفنان والمتلقي على السواء من اجل إتقان العمل الفني ، وعلى هذا الأساس يمكن أن يقال عن محاولة سابقة لأوانها في ظهور تقاليد الفن البصري (Op-Art) في النصف الثاني من القرن العشرين في أوربا فهي أيضا بوادر سابقة لظهور الفنون الحرفية في العصر الراهن ، الشكل(68) .

إن الفنان (نيازي) من رواد الفن التشكيلي العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين فقد جمع دونما (بوهوس) أو أي نزعة حرفية معاصرة في الفن مابين فنون الرسم والكتابة فكأنه رسم مستقبل الرسم العالمي نفسه في بعض ما توصل إليه اليوم (1) .



الشكل(68)

ساهمت الفنانة (مديحه عمر) (*) منذ الأربعينيات في بحث الحرف العربي عبر الفن التشكيلي عن طاقاته الإبداعية كبعد واحد وكرمز حياتي خاصة في استخدام الحرف الكوفي ومن هنا فأهميتها في البحث تعود إلى كونها من الرواد الأوائل لوضع الحرف في محله الملائم كأحد عناصر الإبداع في الفكر المعاصر (2) وذلك بعد أن تعلمت الكثير من الأمور عن تاريخ الخط العربي و تبينت أهميته في أثناء دراستها في أمريكا (3) إذ أن طغيان جانب خفي من وعياها الباطني هو الذي جعلها حريصة وبشكل مبكر على استلهاهم الحرف العربي باعتباره (علامة) مهمة من علامات البحث في معنى البعد الواحد ، وباعتباره نوعاً من (التلصيق)

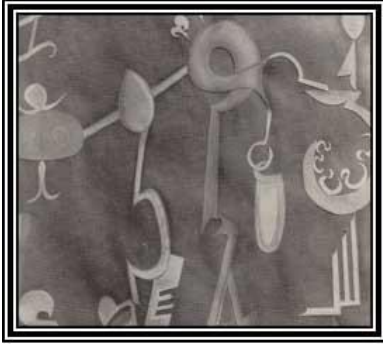
(1) المصدر نفسه : ب ت ، ص 46 - 47 - 48 - 51 .

(*) رسامة تجريدية وموظفة في رعاية الشباب في جامعة بغداد ، وهي من الأوائل لمدرسة الحرف .

(2) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص 37 .

(3) سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، ميلانو ، إيطاليا : 1977 ، ص 204 .

الذهني ساهم فيه كما معروف فنانون أوريبيون معروفون مثلها مثل (بولي كلي ، شفاتين ، اندريه ماسون)⁽¹⁾. فالخطوط أثارت اهتمامها منذ طفولتها (تلك الخطوط المتشابكة على أبواب المساجد ، المحيطة بالقباب والمآذن ، كما سحرتها سقوف المنازل الدمشقية القديمة وجدرانها ، وقد تبنت الأهمية الجوهرية للحروف العربية خلال دراستها في أمريكا ووقفت على رحلة الخط العربي خلال العصور وعلى ما طرأ عليه من تغيرات كثيرة)⁽²⁾.



الشكل (69)

لقد شغل البعد الواحد لدى الفنانة (مديحه عمر) من خلال ارتباطه بقيمة الحرف العربي الشكلية ، ولديها إن ((كل حرف من الحروف العربية كصورة مجردة يؤدي معنى خاص ، وإن تلك الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مصدرا للإلهام ... أما وقد أمنت بذلك فقد جعلت من الحروف العربية قواعد لرسمي ، فأخذت أدرج في تحويلها من أشكال سطحية بسيطة إلى صور للفكر متحركة معبرة))⁽³⁾ كما في الشكل (69) .

وهكذا يجد الباحث أن الفنانة (مديحه عمر) تحاول في أعمالها أن توظف تلك الطاقة الخفية ذات الصفة التعبيرية والبعد الرمزي ، والذي يكمن في داخل إحساس الفنانة والتي ابتعدت عن تصوير الحروف التقليدية باقترابها إلى الرمز ، بحيث أصبح الحرف العربي عنصرا تشكليا يضاف إلى اللوحة التشكيلية بتكوينها ، مستلهمة هذه المفردات التراثية أو الدينية من ماضيها العريق المرتبط بالحاضر والمستقبل .

اتخذ الفنان (جميل حمودي) (*) النهج نفسه الذي سارت عليه الفنانة (مديحه عمر) في استثمار الحرف العربي " إذ أنه كان من الفنانين الذين بدؤا حركة الفن الحديث والذين فكوا عقدة المفهوم الضيق الذي كان معروفا في الماضي كفلسفة متبعة وتقليد ، من أجل أن تفجر ديناميكية جديدة للحياة وللروح المبدع ، أم الاستلهام التشكيلي للحرف والكلمة ، والذي حققه الفنان (جميل حمودي) بكامل حقيقته الإبداعية ، فإنه يظل تاريخيا من أهم ما قدمه للفن ... وكان يعمل من أجل تثبيت الحضور العربي في الحركة الطليعية للحرف " ⁽⁴⁾.

يقول الفنان (جميل حمودي) (إن اللحظة التي وثبت فيها إلى ذهني فكرة استحياء الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعا من الابتهاال ، والصلاة لنفس أفرعها الفارغ الذي ملء الحياة الأوربية التي كنت حديث العهد بها ، وكان الخوف من الضياع في تراث لا يمت لوجودي الفكري والقومي بصلة بسبب الثورة التي اجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الآلة – الماكينة ، وحضارة المادة الرخيصة ، فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على أصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي ؛ ولم أر أشرف و أقدر من الحرف العربي

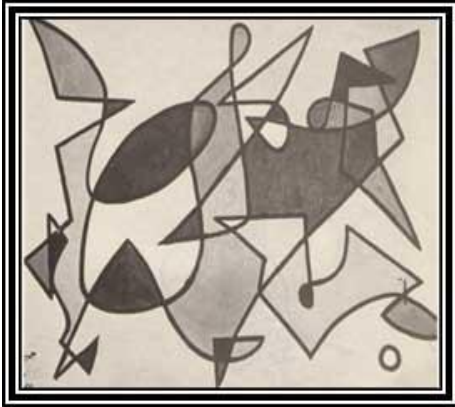
-
- (1) آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1994 ، ص 112-113 .
(2) المعاضدي ، طارق حبيب سعيد : علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص 40 .
(3) آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، المصدر السابق ، ص 105 .
(*) جميل حمودي : ولد في بغداد 14 آذار 1924 في محلة سراج الدين باب الشيخ رسام و أديب ومؤسس أول صحيفة فنية ببغداد بأسم (الفكر الحديث) ، أسس مجلة ثقافية باللغة الفرنسية عام 1958 ، أسس (نادي عشتار) وهو نادي ثقافي فني .
(4) بارينو ، أندره : جميل حمودي ، دار النشر الجامعية ، فوجيرار ، باريس : 1987 ، ص 50 .

ينبوعا آتي إليه لأشبع به عطشي للتعبير و الإبداع ، ملتصقا بكل كياني بتاريخية بلادي ومؤيدا في مجال الابتكار الحديث ما يطمح إليه أي فنان معاصر (1).

ويرى الفنان (جميل حمودي) إن (لإدخال الحرف العربي إلى الفن التشكيلي المعاصر أهدافا متعددة وليس هدف واحد ، أهمها توجيه نحو طابع حضاري يربط الفنان بالأسس الأصيلة التي تتميز بها قوميته ويشده إلى أرضه وإلى الطبيعة التي عاش بها) (2) ، فأستند على تقديس العمل الفني لذاته بعد أن كان وسيلة للتعبير عن الهوية الشخصية في رسم المظهر الخارجي للطبيعة .

وصف الناقد الفرنسي (روبير فرينا) بأنه مجدد حقيقي بقوله ((انه لم يكن فقط الفنان الأول الذي بدأ باستلهم الحرف والرمز والكتابة بأسمى وارفع معانيها وقدرتها التشكيلية في جوهر الإبداع المعاصر)) كما انه لا شكل فقط مثلا حيا للمضمون المعبر في مجالات التلاقي الايجابي بين الحضارات عبر الزمان والبلدان بل هو أكثر من ذلك لأنه نذر نفسه وكل طاقاته من اجل إعادة النفس إلى المجتمع الإنساني بتوحيد كل العناصر ، بالفن ، بالحديث ، بالكتابة ، بالإشعاع الشخصي يظهر (حمودي) واحد من الفنانين النواذر الذين لا يفوتهم شيء من القيم الإنسانية دون الاهتمام به ، أولئك الذين يمكن عدهم من الرواد المجددين المبدعين لوسائل التغيير بالتوجيه واللقاء المتبادل بين مختلف الحضارات القديمة والمعاصرة (3).

أبدع الفنان (حمودي) ما كان يأمله هو إيجاد منطلق جديد للفن العربي يعتمد على توظيف الحرف في الرسم التشكيلي مؤكدا ارتباطه بتراثه ، وبهذا التوظيف قد لفت انتباه النقاد والمستشرقين إلى فنه ، منهم (جاك بيرك و ماسينيون) (4) .



إن الفنان (حمودي) باعتماده الحرف العربي كان شيء من الاهتمام بقيمته الإيقاعية بالذات ، على انه لم يتوصل إلى ذلك فلم يوظف الحرف " لوحده فحسب بل الكلمة بما فيها من حروف وهكذا فقد أراد كما يبدو أن يعبر عن القيمة الجمالية لطبيعة الحروف في الكلمة الواحدة ويجعل منها صورا للإيقاع الشعري في أدائه الفني" (5) الشكل (70) .

وهكذا نجد أن من يدرس أعمال الفنان (حمودي) يرى انه دمج بين

التجديد الأوربي " متأثرا بالكثير مما شاهده ووعاه من فنون (براك ، بيكاسو ، جراي ، مارتين ، كلي) وبفنون

-
- (1) آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، المصدر السابق ، ص 109 .
 - (2) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 2 ، المصدر السابق ، ص 104 .
 - (3) بارينو ، أندره : جميل حمودي ، مدرس الحرف ، دار اليونسكو ، 1987 .
 - (4) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : جمالية توظيف الحرف في الرسم العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 ، ص 65 .
 - (5) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : مصدر سابق ، ص 65 .

الشرق الأقصى والمطبوعات اليابانية مضافا إلى الخزائن الهائل من الفنون الإسلامية والمخطوطات " (1) .
إن إحدى المساهمات الهامة للفنان (شاكر حسن آل سعيد) (*) في الحركة التشكيلية العراقية والعربية ، بتبنيه
النظري والجمالي لفكرة استخدام الحرف العربي واللغة في اللوحة (التبني لا يعني الريادة) (**) وإعادة اكتشاف
الحرف العربي من كونه أثرا بصريا وحسيا الى اثر مجرد ودلالي يرتبط بمكونات الشخصية الثقافية العربية .
يقول الفنان (شاكر حسن) إن " بنية الوجود الفني عندي تقتض هذا التكامل ما بين ان ينظر إلى العمل الفني
وان يعاش ، فهو اذاً سكوني لأول وهلة ولكنه يصبح عالما متحركا عند التأمل ، أنت تشاهد لوحة ما بعد
التجريدية من حيث الأسلوب فإذا بك تلمح حروفاً مدونة عليها حينئذ تضطر لقراءة هذه الحروف (إذا كنت تعي
ذلك) وإلا فأنا ما هو مرسوم وما هو مدون يظل في حكم المرئي فحسب ، فالجانب الغير المرئي في اللوحة هو
معنى الحرف أو الكلمة المدونة ، من هنا فاللوحة بهذا المعنى تنطوي على السكون الظاهري والحركة الداخلية
معها ، إنها منحوتة فرعونية ونص عربي مقروء في نفس الوقت (2) .

ويرى (عفيف بهنسي) إن ممارسة الفنان (آل سعيد) تثير الاهتمام لأنها تقوم على خلفية فكرية تستقي نسقها
من الأفكار الفلسفية الحديثة من علوم الدلالات والهدف بناء أسس علمية لفكر جمالي إسلامي عربي (3) .
يعد الفنان (آل سعيد) ابرز دعاة الحداثة في الفن العراقي ، بعد ان مضى في رحاب التجديد ولأكثر من
نصف قرن منظرا ورساما ، مرتفعاً عما هو جزئي من الاهتمام إلى الكلي ... لاتغويه المسالك المريحة في الفن
بل اخذ يجتاز المسالك التي تتصف بالتراكيب والوعورة (4) .

وكرس فنه للاتجاه الفني وللمعالجات الروحية في الفن إلى التجريد المطلق ، وإلى البعد الواحد باحثاً في
مشكلات تقنيات السطح والإشارات والأرقام ، مستعيناً بالجانب المعرفي والتاريخي ، وبنزعه التأملية وتعلقه
الطبيعي في البحث عن موقف لا يتعارض مع المطلق (5) .
وقد حافظ الفنان (آل سعيد) على ربط نشاطه الفكري بفنه من خلال استلهاه لأحد جوانب التراث وتوظيفه
لمنظور أسلوب معاصر (6) .

وقد اخضع نفسه لأفكار طموحة تتعدى المزاج الاجتماعي ففرديته وتجربيته ذات الأفاق الحرة تألقاً مع

(1) الزبيدي ، جواد : حروفية الفنان جميل حمودي ، نشرة الواسطي ، ع 2 ، دائرة الفنون وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1996 ، ص 3 .

(*) شاكر حسن آل سعيد : ولد في بغداد 1926 ، كلية التربية 1948 ، دبلوم رسم في معهد الفنون الجميلة بغداد 1955 ، مدرسة
الفنون الزخرفية باريس 1959 ، من مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث شارك ف جميع معارضها ، ومعارض شخصية وعربية
، بمبادرة منه تأسس تجمع البعد الواحد 1971 ، له مؤلفات ودراسات عديدة عن الفن التشكيلي ، عمل مدرس تاريخ الفن في
معهد الفنون الجميلة بغداد .

(**) تعد الفنانة مديحة عمر السباقة بتوظيف الحرف العربي باللوحات للمزيد ينظر (جبرا إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي
دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1986 ، ص 37 .

(2) آل سعيد ، شاكر حسن : مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية الراهنة ، فنون عربية ، ع 7 ، مصدر سابق ، ص 81 .

(3) بهنسي ، عفيف : جمالية الخط العربي قراءة علمية ، حروف عربية ، ع 5-6 ، مصدر سابق ، ص 8 .

(4) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : حداثة وتكيف ، مصدر سابق ، ص 38 .

(5) كامل ، عادل : بنية التجريد وكنانية الرؤية ، مصدر سابق ، ص 55 .

(6) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1985 ، ص 62 .

مركزي ، ونفسي وجمالي ، هو خليط من انفتاح على الأساليب الأوروبية الحديثة ومأسوية بليغة لكن سلبية المضمون واردة للوصول إلى ما يتجاوز الطبيعي والحسي في بناء الموضوع ، فالعمل الفني لا يمثل ذاتية العالم الخارجي ، انه يمثل ذاته هو (1) .

هذا يعني إن اللوحة كسطح تصويري ذي بعدين بمقدورها تمثيل صدقية العلاقة بين الذات والعالم المحيط دون الالتكاء على الأخير بالكيفية التي يظهر فيها الخطاب كما لو انه مرتعنا بإدارة الخارج ، فالاستثمار الحروفي مثلا لا يراد له الانشغال عن طاقة الحرف بالمعنى الزخرفي غير المحمول على فضاء ثقافي مؤسس أو بمعزل عن حرية الممارسة للهوية والقناعات الفكرية ، إنما يصبح شكل تعبيرى ذو سمة صوفية أكثر منها لغوية ، وهكذا يمارس الشكل الحروفي حركته ضمن الفضاء على أساس من كونه أزل البعدين بتعبير نفسه – شكل محرر من تبعيته الموضوعية ذو وجود فوق ثقافي وغير متمسك بطابعه الغائي أو الدلالي وعلى الضد من هذا السياق في المعالجة والفهم ، يجرب الفنان تشكيلاته الحروفية على الجدران الخشنة لكن هذه المرة قريبا من تداوليتنا الثقافية ، هنا يزوج القارئ في محيطه التأملى ليضع منه منتجا فعالا لقارئنا مقصيا لا دور له (2) .

وعلى هذا الأساس فالاستثمار الحروفي عند الفنان (آل سعيد) (لا يراد له الانشغال على طاقة الحرف بالمعنى الزخرفي غير المحمول على فضاء ثقافي مؤسس ، أو بمعزل عن حرية الممارسة للهوية والقناعات الفكرية ، أن ما يصبح شكل بصري ذو سمة صوفية أكثر منها لغوية ، وهكذا يمارس الشكل الحروفي حركته ضمن الفضاء وعلى أساس من كونه أزل البعدين بتعبير نفسه – شكل محرر من تبعيته الموضوعية ، ذو وجود فوق ثقافي وغير متمسك بطابعه الغائي أو الدلالي وعلى الضد من هذا السياق في المعالجة والفهم) (2) كما في الشكل (71،72) .



الشكل (72)



الشكل (71)

فاستلهم الحرف عند الفنان (آل سعيد) ليس استلهاما تشكليا مجردا لجمالية الحرف أو مضمونه اللغوي فقد ذهب إلى ابعاد من القيم الشكلية والزخرفة كما أكد ذلك بقوله " إن شكل الحرف كقيمة تشكيلية بحتة وليس كبناء

(1) نادر ، سهيل سامي : شاكر حسن آل سعيد ، البحث عن اثر داخل الثقافة فنون عربية ، العدد 7 ، مصدر سابق ، ص 68 .

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : حالات موضوعية ، قاعة بغداد 4 / 4 / 1987 ، دليل المعرض الشخصي .

(3) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : حادثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص 41 .

موضوعي مجرد فحسب بل يقتضي اعتباره مجالا لاقتعال حركة ذهنية وزخم روحي يفيض بكل المعطيات في حضارتنا العربية المعاصرة " (1).

لذلك فهو يوظف الحرف المستعمل استعمالا اعتياديا كأسلوب الكتابة اليدوية وكتابات الأطفال والكتابات الحائطية " إذ تظل جميعها معبرة عن صميم النفس البشرية التي تطرح نفسها بصورة عفوية زاخمة التعبير الوعي واللاوعي معا " (2).

وعلى ضوء ذلك يؤسس الباحث إن الفنان (آل سعيد) انصرف إلى صوفية مؤمنة يخضع لها رسومه التجريدية ، فالعنف قد تلاشى في صورته الأخيرة وحل محله تأمل وئيد ، يقول عنه انه تأمله في جلال الله ، إذ تتلاشى الذات في الذات العليا (3).

دأب الفنان (جواد سليم) (*) ب (التزامه بالأسلوب التجريدي وباكتشافه للقيم الجمالية من جانب التي بلورت عبر هذا الأسلوب بالذات من جهة أخرى ، يكشف لنا بدوره عن موقفه الثقافي والإنساني كفنان مبدع استطاع أن يحفظ بتوازنه ما بين حضارته والحضارة العالمية معا) (4).

وفي هذا المجال حاول الفنان (جواد سليم) البحث عن أساليب فنية وصياغات جديدة تربط ما بين روحية استلهامه لتراث أمته وتأصيل أعماله الفنية وارتباطها بالواقع من خلال اعتماده الحرف العربي في بعض رسوماته المائية والزيتية والتخطيط موظفا إياه بأسلوب معاصر معتمدا نظرة فنية متوائمة معه (5).



الشكل (73)

أخذ الفنان (جواد سليم) يستخدم الأشكال الفلكلورية العراقية في رسومه ومنحوتاته على نحو متزايد ، ولم يتخل نهائيا ، عن الهاليات والكلمات وضاعف من استغلال (الموتيفات) (**) الشعبية . وأنتج سلسلة من الصور تتفاوت حجما وزمنا سماها (البغداديات) تتسم بالخطوط المتعرجة الحركية والألوان الصافية . الشكل (73) .

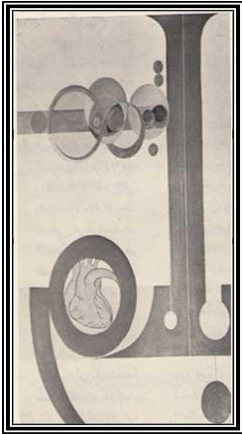
- (1) آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، مصدر سابق ، ص 21 .
- (2) محمد ، مجهول ك الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول في التصوير ، إيطاليا ، تعاونية الطبع والنشر ، وزارة الثقافة و الإعلام مع ياكو بول ، ميلانو : 1977 ، ص 118 .
- (3) جبرا ، إبراهيم جبرا : الفن المعاصر في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ص 21 .
- (*) ولد عام 1919 في أنقرة من أبوين عراقيين في أسرة عرف أفرادها كلهم الرسم ، عام 1938 أرسل إلى باريس لتعلم الرسم ثم ذهب إلى روما أواخر 1939 عمل مدرس للنحت في معهد الفنون الجميلة ، من أشهر أعماله نصب الحرية في بغداد توفي مساء 23 كانون الثاني 1961 .
- (4) آل سعيد ، شاكر حسن : جواد سليم الفنان والآخر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1991 ، ص 174 .
- (5) كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد ، سلسلة الكتب الفنية الصغيرة ، 43 ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد : 1979 ، ص 118 .
- (**) الموتيفات : هي الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى او قيمة ثقافية والذي يدخل في تكوين الشكل او المحتوى بمختلف أنواع الإنتاج الفني ، وهي اصغر عنصر فني له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد في ثقافة معينة . من أوائل الفنانين الذين اهتموا بهذه الناحية (شاكر حسن آل سعيد) ، الذي نجده يدخل الموتيفات الشعبية في رسومه منذ عام 1953 ، وقد فعلت (لورنا سليم) الشيء نفسه في لوحات الخمسينيات الأولى . للمزيد ينظر (مجلة الفنون الشعبية المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة : 1969 ، ص 82 . (جبرا ، إبراهيم جبرا : جواد سليم ونصب الحرية ، وزارة الثقافة العامة ، بغداد : 1974 ، ص 40 .

الجمالية

المبحث الثاني

وهكذا نجد إن أعمال الفنان (جواد سليم) تعكس أحيانا ردة فعل لما يراه كل يوم حوله بشيء من السخرية والألم وكثير من الحب والعطف وواقع الأمر إن معظم رسوماته سميت بالبغداديات بسبب محتواها ، الذي له دلالاته في وعي ولا وعي البسطاء من الناس لاقتترانه بأعيادهم ومناسباتهم ولأنه يرمز إلى البداية النامية المرتبطة بالتفاؤل النقي والبطارة .

أما الفنان (قتيبة الشيخ نوري) (*) برز كرسام اربسكات تعبيرية ، قائلا إن (الدائرة هي الجوهر الكوني للأشكال كلها) أي اعتمد الشكل الدائري لينسج منه لوحاته فتتضمن أقواس تتداخل وتتمازج مع بعضها لتفصل بين المساحات اللونية ، فأخذ يصور الدائرة على إنها الوحدة التشكيلية في رسم الحرف العربي حسب شكل الحرف كما في (الواو – السين – الراء – القاف – الهاء) وغيرها ولعل ذلك قريب لمبدأ التقوير أو التدوير في الخط ، فقد كانت لوحاته سابقة هندسية يجعل منها أشكالا تعبر عن حالات ذهنية صوفية تتخذ لنفسها الآن معاني لفظية أيضا (1) .



الشكل (74)

وهكذا وجد الباحث أن الفنان (قتيبة) ينطلق نحو الحرف بدلالاته اللغوية كأحد مفردات اللغة بمعنى نهاية الشيء أو حافته كواقع محسوس به لا مرئي ، فظهرت أعماله بامتدادات الحرف الرشيقة و اغناءاته المتعددة غير المعقدة والانسياب الحرفي المتموج من خلال تعامله مع الحرف بهذا المفهوم فقد توصل إلى توظيف جمالية الدائرة ومشتقاتها كحروف عربية أثارت اهتمامه التشكيلي والفلسفي حيث وجد بالحرف الكثير من الرؤيا الدائرية والانسياب ألقوسي والمرونة التي امتاز بها كما في الشكل (74) .

ويؤكد الفنان (نوري الراوي) (**) (إن الحرف يظل خارج حدود اللوحة فلا موضع

للحرف إلا في معناه ، وهو هنا حينما يدخل في بعديها يصبح بعدا واحدا لا انقطاع لحاله) (2) .

يضطلع الفنان (الراوي) بدور حدائي ويحفز به عميقا ، من خلال المكان وفي أواخر الخمسينيات مهد لهذه النزعة ليذهب بها عميقا بإعقاب الستينيات وما بعدها فرسوم الفنان (الراوي) وعلى خلاف ما جرى في الرسم العراقي تنحت أسطورتها الرمزية من خلال بيئته (3) .

يقول الفنان (فائق حسن) (***) لا يهمني في الحرف معناه الكتابي أي دلالاته الرمزية واللغوية ، وإشارته الوهمية التصويرية بقدر ما يهمني فيه ماهيته (كخط وحركة وإيقاع) . أو بمعنى آخر إنني أؤمن بالخط من حيث كونه حركة وإيقاع بمقدار ما أدرك انه بحد ذاته معنى تجريديا ، فهو (بعد) وليس (بعلامة) ... أني لا استهدف

(*) قتيبة الشيخ نوري : رسام وطبيب ومن هواة الفن الحديث

(1) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، ص 43 .

(**) نوري الراوي : رسام عراقي مشهور من مدينة راه .

(2) ال سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، مصدر سابق ، ص 103 .

(3) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي حداثه تكيف ، مصدر سابق ، ص 54 – 55 .

(***) فائق حسن : رسام عراقي درس في معهد البوزار في فرنسا ومدرس في كلية الفنون الجميلة .

في رسومي إن ارسم الحرف أو أن استوحيه ، وإذا كانت أجواء رسومي ذات كيان حرفي من خلال قيمته التجريدية ذو طبيعة روحية مستمدة من قوام الخط نفسه (1) .

عرف الفنان (فائق حسن) بمواصفاته الأسلوبية وتراوحت ما بين الواقعية والتجريدية ، والرمزية ، والتسجيلية ... راهن على الجماليات ذا الجذر الموضوعي ولن تستثنى رسومه ذات النزوع التجريدي أو اسط الستينيات حتى نهايتها والتي بقيت أمينة في تعاطيها للأصول البيئية حتى لو كان على نحو علامات موحية ، أو بنى لونه تحيل إلى حضارتها الصحراوية (2) .

أما الفنان (ضياء العزاوي) (*) الذي يدين بالولاء لرسومات الفنان (جواد سليم) وتحديدًا لبغدادياته – استثمر الأشكال الزخرفية الفنية التي عرفت بها رسوم الفنان (جواد) تلك مانحا إيها طابعاً رمزياً وجمالياً مستمداً خصائصها من الروح الشرقية والاشتغال على الشكل بوصفه بنية زخرفية ، وفي كل الأحوال تمكن الفنان من ان " بدمج بين الفنون الإسلامية والفنون السومرية التي سبقتها بألفي عام محققاً حصيلة يسيطر عليها بأحكام وصيانة ، ويكاد يكون كل سنتمر من زخارفه شكلاً من الأشكال التقليدية أو التاريخية أو الشعبية في العراق ، غير أنها تؤلف جميعاً في تكوين جريء لا يلتبس فيه شخصية الرسام " (3) .

فيذهب الفنان (العزاوي) في توظيف الرموز والإشارات الإسلامية والحروف العربية بأسلوب متميز وفق رؤية إبداعية حاول من خلالها التأكيد على وحدة الجزيئات واستغلاليتها من ناحية وتماسكها واندماجها في كلية اللوحة من ناحية ثانية فقد كان يفرض على المتلقي أن يتحرك بالقرب من اللوحة ويتعد عنها لغرضين الأول لقراءة الكلمات واستيعاب مضمونها والثاني لكي تصبح حروفه وكلماته جزء من كل عند الابتعاد عنها ، أي فرض على المتلقي تفكيك اللوحة مرة وإعادة صياغتها مرة أخرى (4) .

وبالوقت الذي قادته الحروف لاستنطاق اللغة جمالياً في مجموعة (المعلقات) التي قدمها في السبعينيات ، حيث قام برسم العديد من القصائد الخاصة بالمعلقات المشهورة ، (فالشعر كان لديه مصدراً أساسياً لإلهامه وإنها مثلت لديه تحديثاً لطريقة كان الخطاطون ورسامو المنمنمات (**) العرب يستخدمونها في القرون الوسطى(5) .

وتأسيساً على ذلك فإن أعمال الفنان (العزاوي) يقترب من المنطلقات الجمالية التي حققتها المنمنمات العربية التي أقامت الجمالية على العلاقات الخفية والنظامية الرمزية بين الأشكال والألوان وأعطتها موضوعات ومعاني كاملة ومستقلة بحد ذاتها تجيء من خارج فن الرسم ، ما تزال أعماله تحفظ جماليات حضارة وادي الرافدين كما

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، مصدر سابق ، ص 40 .

(2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص 23 .

(*) ضياء العزاوي : ولد في بغداد عام 1939 ، بكالوريوس آثر 1962 ، دبلوم رسم معهد فنون جميلة 1964 ، ساهم في معارض جماعة الانطباعيين العراقيين 1960 أقام معارض في بغداد 65 – 67 – 69 – 71 – 1975 .

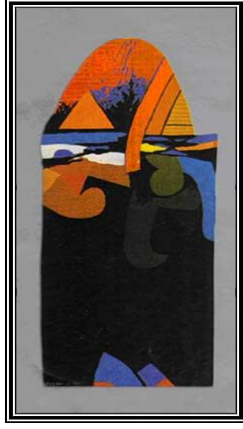
(3) جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن المعاصر في العراق ، مصدر سابق ، ص 19 .

(4) السعدي ، ابتسام ناجي كاظم علي : توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 ، ص 89 .

(**) المنمنمات : Miniature : وهي الرسوم الدقيقة التي تزين المخطوطات العربية الإسلامية .

(5) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص 26 .

تكشف لنا بأنها عين متمسكة بصلابة جماليات ما حققه الإبداع الفني الحديث (1) كما في الشكل (75) .



الشكل (76)



الشكل (75)

وإذا ما عرفنا أن أعمال الفنان (العزاوي) هي مساحات لونية ، وأشكال قائمة بذاتها ، بحيث يصبح هذا الاستقلال بين المساحة اللونية و بين الشكل ، عندما تتعدد الألوان وتتعدد الأشكال ليست إضافة ومعنى جماليا فحسب ، بل يصبح أيضا – عندما يضاف الى توزيع العلاقات بين هذه العناصر في حيز اللوحة ، جمالا رقيقا وزينة لامعة تثير في العمل كسحر وجاذبية غامضة كما في الشكل (76) .

ومن هنا يرى الباحث أن ثمة جديداً يتجلى أولاً ، في لونية تستغل كلغة قائمة بذاتها ، ويتجلى ثانياً في شكلية تستغل كلغة هي أيضا ، في الوقت الذي يصاغ فيه هذان التجليان معا بواسطة الحروف العربية وبواسطة بعض تشكيلات فنون الخط ، من التشكيلات الناعمة فوق الحروف مستعينا بعناصر جمالية خاصة بالخط الثلثي والنسخي أو الديواني .

تميزت أعمال الفنان (رافع الناصري) (*) بمزيد من الحرية في الشكل إذ أن اغلب أعمال الفنان ما هي إلا حالات حلم ... كالخيال أو اثر الخيال في أعماله يجد عدة تبريرات دون الإخلال بمنطقية تنفيذ العمل فهو يهدف لقيام كيان جديد من العلاقات الفنية ، وإحالة المشاهد أي مكان آخر الذي قد يشكل خلفية حقيقة لبعد الواقع والعلاقات الإنسانية المختلفة (2) .

كان ما يغوي الفنان (الناصري) أحداث صدمة للمتلقي بفعل الصياغات التي تخرج عن مأزق ترديد جماليات الطبيعة من خلال تصعيد الأشكال التي تأخذ على عاتقها مهمة قيادة السطح التصويري بعد نفي المعنى ، أي اعتبار الجمال المطلق ممثلا لكلية الرؤيا بهذا المعنى ، واستطاع الفنان أن يحقق نوعا من الكمال الفني خلال موقفين واضحين : الفكرة المحسوسة والمبحث البصري المدروس بإتقان وبذلك فهو يجمع بين الموقف الشعري

(1) الصائغ ، سمير : مطار الملك عبد العزيز شهادة فنية ، فنون عربية ، العدد 3 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1981 ، ص 44.

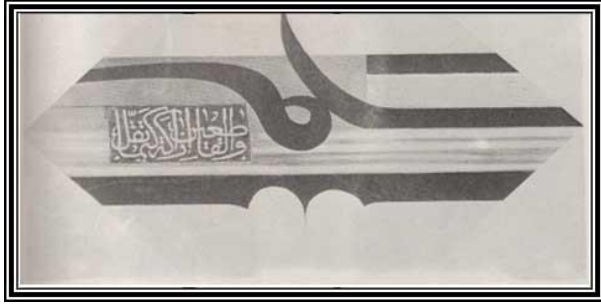
(*) رافع الناصري : درس فن الرسم في الصين من 1959-1963 ثم درس فن الكرافيك في البرتغال من 1967-1969 عمل مدرسا في معهد الفنون الجميلة ورئيس قسم الكرافيك في المعهد .

(1) عادل ، كامل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينيات) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 ، ص 124 .

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

في العالم والبحث الجمالي في الشكل ولا نجده يتنازل عن الواحد للآخر تحت أي ظرف (1) .

فأخذ (يوظف عبارات كاملة ذات طابع ديني لرسومه ولكنه راح يبحث بعد ذلك عن القيم الشكلانية للحروف الفردية في تنوعاتها التشكيلية الجديدة) (2) فقد تعامل مع الإشارة كذات ، والحرف كبيئة ذات دلالة رمزية تميل إلى اثر وبقاية مادية تعلن عن غياب صانعها ، ولذلك فهي تتجاوز صلابتها المادية إلى مغزاها الروحي . وهذا يعني أن توظيف الحرف لدى الفنان (الناصري) من اجل تحقيق روح التراث العراقي الأصيل من خلال مهارة التقنية في ضبط توزيع التوازنات والاستطالات والفراغات ، يكمن عالمه المطلق فالحرف عنده (قيمة جمالية تتوخى التعبير عن وحدة الومضة الحضارية بالحركة الروحية الخفية) (3) .



الشكل (77)

فالحرف لدى الفنان (الناصري) يخضع لمنطقتين في تعامله الفني حيث يؤكد أن " العمل الفني ما هو إلا استجابة مباشرة لتعامل بصري ، ولذلك تخضع الحروف عنده لبنية العمل الجمالي ويصبح شكلا جماليا ذا هوية مؤكدة تمتزج مع الخاصية المستخدمة والتقنية التي تقف دائما خلف تشكيلها (4) كما في الشكل (77) .

يعد الفنان (الناصري) (واحدا من هؤلاء الفنانين الذين استلهموا الحرف في أعمالهم الفنية لقدرته الخاصة على الدمج بين إمكانية الحرف التشكيلية وإمكانات الكرافيك والتلوين على نحو لا تخطي في نظرته الصوفية والعلاقة بين نزعه الكرافيكية الأصلية التي غذاها بشحنة من الفن الصيني وبين التشكيل الحرفي الجديد ، علاقة منطقية واردة) (5) .

وهكذا يرى الباحث أن الحرف لدى الفنان (الناصري) يتجرد من معناه اللغوي و أن يرمز بشكله المجرد للإنسان أو بالأحرى للإنسانية فالحرف أو مجموعة الحروف في الصورة حينما تتفصل عن المعنى والإفادة تبقى تكوينا تشكليا مجردا بالدرجة الأولى ، ورمزا من رموز الدنيوية ثانيا .

كان حصيلة الانفتاح على الثقافات العالمية والنضوج الفكري للفنان العراقي ، فقد اتخذ الفنان من الحرف بعدا تشكليا من العمل الفني (رسم ، نحت ، خرف) ومن الفنانين الذين تميزوا عن سواهم بالرؤية الفنية في استلهم الحرف الفنان (محمد غني حكمت) (*) الذي اكتسب أسلوبه طبيعته الحروفية والبحث الحروفي في النحت ، يستقي أصوله الجمالية من طراز حضارتنا شأن في ذلك النزعات الفنية الأخرى ، إلا انه ربما كان أكثر تعبيراً عن واقع هذا الطراز ، وهَمَّ الفنان محمد غني في استنباط (اللغة ، الحرف ، الزخرفة ، التجريد) لمواضيع

(1) مظفر ، مي : رافع الناصري ، رحلة عبر الأفاق من مقدمة دليل معرض الفنان عام 1986 .

(2) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص 41 .

(3) جبرا ، جبرا إبراهيم : المصدر نفسه ، ص 192 .

(4) مجهول ، محمد : الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص 192 .

(5) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 76 .

(*) محمد غني حكمت : نحات عراقي مشهور درس النحت في معهد الفنون الجميلة ببغداد وإيطاليا ، له العديد من المنجزات الانصابية الضخمة نسبيا (كهرمانة والأربعين حرامي ، شهرزاد وشهريار ، منظومة مدينة الطب ، المقهى البغدادي ، الأبواب ذات الزخارف الحروفية والكتابات .



الأبواب والالسيجة ... وان المواضيع المتنوعة لديه أيضا وفق المقطع الزمني هو ما يوضح عمليات استبداله المستمر للوسائل والأشكال ، فما بعد الموضوع الإنساني يأتي دور الموضوع الحروفي فالموضوع الزخرفي ، فهو يقول " إنني أبدا لوحتي بخط وسرعان ما يستدير ويتكور او يتركز مكونا جمالا وعبارات مقروءة وغير مقروءة ، (إنها مرحلة انتقال من الإنسان الى اللاانسان) ولكن في آخر الأمر أبياتا من الشعر أو النثر " (1) كما في الشكل(78) .

وهكذا يجد الباحث أن استلهم الحرف ومعاملته في النحت البارز على أساس زخرفي الشكل (78)

جديد يأتي في مكانه من سياقه في البحث ذي السمة الحضارية ، وهو ما يجد له دوما مناخه المنسجم وتجريديته ، فما كان يصنعه بالفراغ من كتل وسطوح يستحيل إلى ما يهيئه على السطح من أشكال وخطوط نحتية بارزة ، إلا انه بقي معلقا مابين أن يعمق شعورنا بعالمنا الواقعي ، أو أن يتجاوز إلى عالمنا الحضاري وهو نفس ما تؤديه الوسائل اللغوية من دور ، فهو يخرج عن كونه تعلق الفنان بلغة (الرموز) هو الذي عرف كيف يستخدم لغة (الأبعاد) لقد استبدل الكتلة بالسطح البارز وكان توفيقيا في استبدال الإنسان (وضمنا الشكل المشخص) بالحرف أو الشكل المجرد وعليه أن يستبدل الحرف بوسط جديد يجمع مابين الحرف كرمز لغوي والزخرفة كإرهاص مسبق للحرف (أي بالشكل المجرد أو اللاشكل ، الرمزي المضمون) .

أما الفنان (محمد علي شاكِر) (*) ينزع نزوعا شكلانيا بحثا ينطوي على معالجة الحرف ضمن سياق جمال اللوحة ، إلا انه يبقى محافظا على عناصر تكوينه الأولي كخط تقليدي غير أن الفنان (محمد علي شاكِر) يفصل فصلا تاما بين الخط كفن للكتابة ، وبين الرسم كفن للتصوير ولو أن خطه الجميل يكتب الكثير من اللون والنسج من مهاراته كرسام وليثوغرافي ، ولعل الليثوغرافيا هي الواسط الأمثل والآنجح عنده وهي كثير ما تجمع بين الانسياب الكتابي والتعبير التثبيهي ، مما نعتقده في لوحاته الانطباعية لمشاهداته اليومية

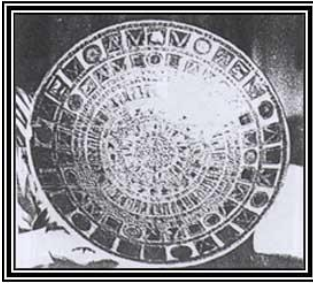


الشكل (79) في العراق . التي يرسمها في الأغلب بزيوت فاقعة الألوان مشرقة ، فنجد استعارته للحرف (نهاياته وبداياته) المرسوم بخط الثلث حيث مهد هذا الخط بانسيابية وديناميكية خاصة بالحرف ولا سيما يعطي المشاهد إحساس بالحركة من خلال قراءته كحرف أي أن الفنان يحاول أن يتجاوز السكون فالعين عندما تقف أما حرف الراء المرسومة في وسط اللوحة ، نجدها تنتقل بصريا من بداية رسم (حرف الراء) والغامض باللون نحو قمته ثم تنسكب نحو نهايته وهكذا (2) كما في الشكل(79) .

(1) ال سعيد ، شاكر حسن : محمد غني ورويته الفنية الحضارية ، افاق عربية ، ع2، السنة الثانية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد: 1977، ص49 .

(*) محمد علي شاكِر : ولد في الحلة عام 1934 تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1957 القسم المسائي درس الخط على يد الخطاط ماجد الزهدي ، دبلوم أكاديمية الفنون العليا في روما عام 1966، دبلوم قسم الليثوغراف ، دبلوم معهد سان جاكمو بالحفر على الخشب والنحاس واللاينو ، نال سب عشر جائزة وميدالية ذهبية وفضية وبرونزية في المعارض التي أقيمت في إيطاليا بين عام 1961-1966 . عمل مدرسا في معهد الفنون الجميلة ، بغداد .

(2) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : مصدر سابق ، ص 59 .

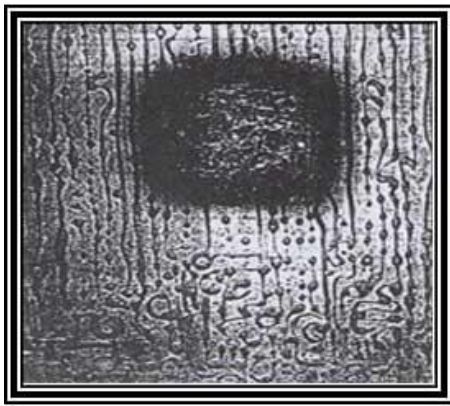


الشكل (80)

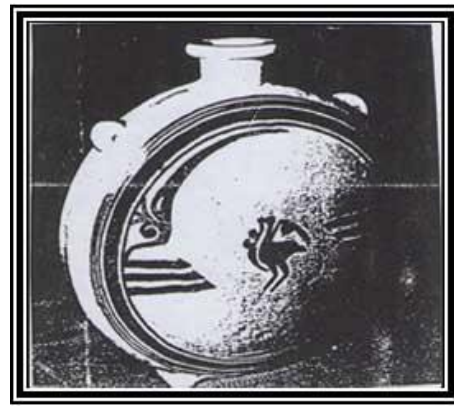
فالجذور التاريخية لحضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية فرضت شخصيتها على الفنان (فالنتينوس كارلامبوس) (*) نفسه حيث بدأ استلهاً الأعمال الرافدينية والإسلامية من ألوان وزخرفة وتكرار وحدات زخرفيه ، وتوريقات نباتيه ، قوس إسلامي ، الخط العربي ، تظهر متفوقة في بعض أعماله الزخرفية (1) كما بادر الفنان (فالنتينوس) بتوظيف الحروف اللاتينية كما في

الشكل (80) بالإضافة إلى استخدامه مفردات المستمدة من الموروث الحضاري الرافدي والإسلامي ، والفنان (سعد شاكر) الذي استسقى الموروث الحضاري في الكثير من عمله الفنية عام 1958 كما في الشكل (81) الذي يمثل رمزية طليت باللون الأبيض يتوسطها رسم طائر وبشكل مجرد وتحيطه نقوش كتابية نفذت بالخط الكوفي المورق (والحرف جزئياً عن القاعدة) .

أما الفنان (أياد الحسيني) (**) الذي استبدل حريفات الخط العربي بجماليات الشكل والمنظور في أعماله الفنية من خلال الارتقاء بالمعنى وباكتسابه مظهراً معيناً وصفة من الصفات الماثورة من خلال معالجة اللون أو المساحة أو النسب أو الملمس وإعادة تنظيم علاقة كل منها بالآخر (2) كما في الشكل (82) فقد حاول الفنان إخضاع تقنيات فن الرسم والنحت لموجبات فن الخط محاولاً بذلك (المزاجية بين إيقاعين مختلفين وبدائي مابين عرضيين بصريين متباعدين ولكن انه رغم ذلك يستطيع إن يبدع منها تأليفاً تشكلياً جديداً يحمل أكبر قدر ممكن من الإيقاع التناغمي كما يتسم بقدر أعلى من التوازن الإيقاعي (3) .



الشكل (82)



الشكل (81)

(*)

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص 154 .

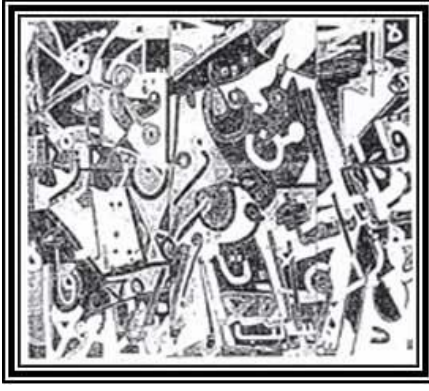
(**) أياد الحسيني : خطاط عراقي ومدرس في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ومن مؤسسي جمعية الحرفيين العراقيين .

(2) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1999 ، ص 159 .

(3) الراوي ، نوري : متحف الحقيقة متحف الخيال ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1997 ، ص 122 .

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

الحرف في أعمال الفنانين العرب



الشكل (83)

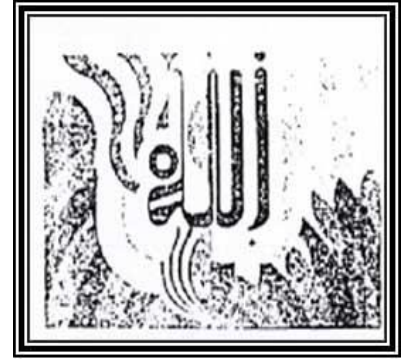
في مصر العربية ثمة محاولات لإدخال الحرف إلى اللوحة التشكيلية ويبدو هذا التوجه واضحاً في أعمال الفنان (احمد عز الدين) حيث يؤطر الجمل والحروف في تجسّدات لأشكال من الطيور أو غير ذلك محققاً من خلالها إيقاعات الجمالية (1) كما في الشكل (83).

كما امتازت تجربة الفنان المصري (يوسف سيده) في إعطاء دلالة

تعبيرية للكلمات وفي استخدام الجسم الإنساني في بعض لوحاته الحرفية ،

إذ تتداخل الحروف والأشخاص لديه في شفافية مرة وامتزاج مرة أخرى (2) إذ حاول الفنان عن طريق الخط

العربي المجرد تحقيق القيم الجمالية في لوحاته وذلك لأن الكلمة العربية لها شكل تجريدي وهذا النوع من الكتابة نلمس اتجاهها زخرفياً رغم الفكر التجريدي الكامل خلف العمل كما في الشكل (84).



الشكل (84)

أما الفنان السوري (سامي برهان) (*) قد خلص إلى أن أعماله تمتلك أربع قيم هي ، (الشكل واللون والصوت والمعنى) فلوحة الحروفية لا تلتقي البتة مع التجريد الغربي الذي تستند في رأيه إلى شكل ولون فحسب دون عمق آخر ... فالكلمة عمارة تسكن الورق أو القماش وبالتالي السطح ذا البعدين



الشكل (85)

، لأنه أشتغل على تبسيط شكل الكلمة في حوار بين آلية بناء خط الثلث وطريقة كتابة الكوفي المبسط الذي ينتمي إلى الكوفي القيرواني أو الأيوبي وحتى بعض أنواع الكوفي المتأخرة ، إذ يولي اهتماماً كبيراً بعدم غياب معالم الحروف الأساسية للكلمة وبالتالي للمعنى ، ومن الناحية المعمارية ، تأخذ الكلمة مقام الهيكل العظمي للبناء والحواشي الأخرى بمثابة إكساءات جمالية مكملّة للشكل وإن غابت بعض أجزاء الهيكل الأساسي فأنها لا تشغله عن قراءة المضمون (3) كما في الشكل (85).

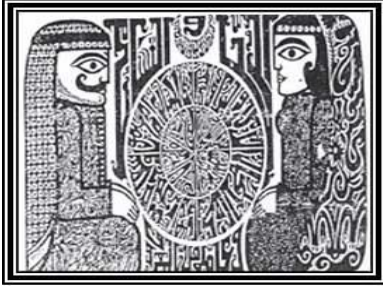
(1) السعدي، ابتسام ناجي كاظم علي ، مصدر سابق ، ص 75.

(2) الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في الذات ، المصدر السابق ، ص 64.

(*) سامي برهان : ولد عام 1929 في حلب ، عام 1949 تتلمذ على يد الخطاط الكبير حسين حسني ، 1945 سافر إلى نابولي ، 1960 أقام معرضاً في متحف (كراتز) النمسا عام 1963 فاز بالجائزة الأولى (سان فيتو روماتو) 1965 جائزة فن التصوير من روما 1967 إجازة فن النحت من أكاديمية الفنون الجميلة في روما ، 1971 دبلوم اختصاص في سك العملة من معهد من معهد الميدالية وسك العملة في روما ، أول فنان عربي كلفته الأمم المتحدة بتصميم إعلان مكافحة المخدرات ، منح لقب راند الفن العربي 1993 ، عام 1995 أسس المركز العربي الإيطالي في ماساكا، للمزيد ينظر : الساعي ، خالد : تماهي الشكل والمعنى ، قراءة في أعمال سامي برهان ، حروف عربية ، العدد 15 ، مصدر سابق ، ص 12.

(3) المصدر نفسه ، ص 11.

وهكذا يجد الباحث أن العناصر التي يعالجها الفنان (سامي برهان) مختلفة وهي الحروف عوضاً عن الأشكال إلا أنه توفّق في حل الفراغ المحيط بالكتل الخطية وإحكام بناء عمله فالحرف عنده يمتلك مطواعية التشكيل وفي الوقت نفسه فإن نصوص لوحاته قصيرة ، إذ لا يخلد إلى العبارات الطويلة فيعمد لغة الإشارة أكثر مما يعتمد لغة الإيماء والسرد النصي .

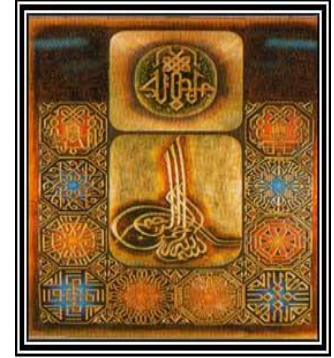


التي تحكي قصة أو تشير إلى دلالة مستمدة من التراث (1) كما في الشكل (86) . الشكل (86)

وجهد الفنان السوري (برهان كركوتلي) في توظيف الحرف العربي حيث عد أكثر الفنانين استخداماً لحروف اللغة العربية في لوحاته التي نفذها بأسلوب فن الحفر (الكرافك) وتتضمن لوحاته حكايات شعبية وشعارات سياسية ، كما استخدم الفنان في أغلب لوحاته الكلمات العربية التي تحكي قصة أو تشير إلى دلالة مستمدة من التراث (1) كما في الشكل (86) .

استهوت الحروف العديد من الفنانين العرب (من رسامين ونحاتين وخزافين) أمثال الفنان (وجيه نحلة) من لبنان والذي يعد من أشهر الفنانين العرب الذين استلهموا الحروف العربية في لوحاتهم ومنها الخط الكوفي والنسخ والرقعة.

لكن جديد الفنان (وجيه نحلة) هو في إدخال مواد جديدة وغير تقليدية وفي إشراكه بعض العناصر الشكلية العضوية ، جديدة الآخر هو لونية تتفرد أحياناً بجمالية خاصة في علاقتها وتجاورها ، فهو بالتالي يقف عند الحدود الأولى للاستلهام من الناحية الفنية والإبداعية ، إنه يقف عند ظاهر العناصر الفنية في عملية استلهامه ، يمضي قدماً في تحقيق جوانب ومهارات جديدة من (حُرْفِيَّة) كانت أيضاً من أسس فن الماضي المدهش (2) كما في الشكل (87)



الشكل (87)

قد تميز بأسلوب خاص في تناول العناصر الحرفية إذ يحولها إلى وحدات تجريدية خالصة ليقدم في النهاية شكلاً تجريدياً يستطيع أن تتذوقه ويستمتع به كل من يشاهد لوحاته حتى لو كان لا يقرأ اللغة العربية (3) كما في الشكل (88) .



الشكل (88)

أما الفنان (رفيق شرف) من لبنان ، رسم بالحروف والكلمات حول العين الراقية ، وحول مربعات سحرية ، التشكيل الحروفي بارز الحروف والكلمات أحياناً يطل على الرسم الحروفي العربي ، أو يدغم الكلمة والحروفي التشكيل مما يوصله إلى لون من الكاليجرام ، وأنه كاليجرام تجريدي ، أما عناوين لوحاته هي عناوين دينية غالباً (ذكرى الروح ، تجويد ، دعاء) مدخل لقراءة اللوحة ففي الكتلتين الخارجيتين من بعضهما البعض شكل لولبي وبخلفية تنقيطية ، نجد وضوح التجويد مثلاً ، هذه محاولة لرسم

(1) الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في فن التصوير الحديث أصوله في التراث ، مجلة فكر وفن ع33 ، أصدرها ألبرت تايلو ، 1979 ، ص 64 .

(2) الصائغ ، سمير : مطار الملك عبد العزيز شهادة فنية ، مجلة فنون عربية ، مصدر سابق ، ص 45 .

(3) الشاروني ، صبحي : مصدر سابق ، ص 64 .



التصعيد الروحي والنفسي هي ما يشمل اللوحات ، الرسم محاولة لمقاربة الفكرة دون وسيط ، والشاغل الفلسفي والأدبي هو الأساس في العمل التشكيلي ، فالرسم هنا يراوح بين أنيقة زخرفية فسيتمتزية صارمة أو خربشة نظيفة ، حيث نشعر دائماً إننا بين التشكيل والقرطبة التشكيلية⁽¹⁾ كما في الشكل (89) .

يبدو ان الفنان (نجا المهداوي) من تونس للنظرة الأولى كخطاط أو خطاط حفار تقليدي مائة في المائة وبكل معنى الكلمة ، انه يخط ولا يرسم ، ويتبع بكل الشكل (89)

دقة أصولية الخط في تشكيل التأليف وفي رسم الحروف. إن الفنان (المهداوي) ينزع عن الحروف والكلمات والخطوط وظائفها فهي مجرد حروف مستقلة وأشباه كلمات واسطر لا تؤلف أي معنى لغوي ، إنها فقط أشكال أنصاف حروف : غين مستقلة نون ، ميم نقطة بمعنى آخر انه يفصل بين الحروف ورمزه وبين الخط واللغة ، وبين الحرف والخط وبين الكلمة – الوحي وبينها جميعاً وبين الصورة ، ويحافظ من جهة ثانية على النظامية نفسها التي كانت تربط الخط المرسوم باللغة فيكون بذلك جديد من جهة وحقق لقوة من جهة ثانية ، متعة جمالية آخذه سبق أن حققها فن الخط العربي التراثي ونظامية هندسته وتناسقه وتناسبه وتجريديته (2) الشكل (90).



الشكل (90)



الشكل (91)

أما الفنان (محمد ألمليحي)^(*) من المغرب فقد اتخذ من الألوان الحرة ومن الحركة الداخلية للحرف في بناء الشكل صياغة معمارية كما في شكل (91) . إذ تسبح مفردات الفنان (ألمليحي) في الفضاء بوصفها قيمة تشكيلية⁽³⁾ تحمل طاقة تعبيرية واصطلاح معنوي يجمع ما بين النزعة الخطية والزخرفية ، إنها تمضي نحو انعطافات أكثر مغامرة وجرأة وأكثر تجريداً وابتداعاً عن الفنان (المليحي) تتوجه لتكون منهاجاً أو طريقة فنية عامة⁽⁴⁾ .

إن تأكيد الفنان (المليحي) على (وحدة فنية معينة) قد تطابق مع نجاحه في إيجاد نزعة جمالية متميزة تعلن عن دقة وحسية أخاذة ، والواقع إن جمالية هذه النزعة على الرغم من رجوعها إلى الفلكلور المغربي (نظام عمل ووحدات هندسية) إلا إنها تجذب بدلالاتها البصرية عن حالة الفصل عما يوجد في الواقع المعاش ، فهو يجمع أشكالاً مكررة ، دائرة مع تناقضات في الاتجاه الخطي علامات الحركة مع اللون ، نوعاً من التركيبات أو استعارات أو إشارات لونية ممكنة تستهدف بالأصل إدراك نوع من الانطباعات التي تتولد من مشاهد بصرية ..

(1) بيضون ، عباس : معرض رفيق شرف ، فنون عربية ، العدد (1) المجلد الثاني ، الدار العربية للطباعة والنشر ، بغداد ، 1982 ، ص 53

(2) الصانع ، سمير : مطار الملك عبد العزيز شهادة فنية ، مصدر سابق ، ص 43.

(*) محمد ألمليحي : فنان مغربي درس الفن في إيطاليا و أمريكا.

(3) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، الهيئة العامة للكتاب بمصر ، 1988 ، ص 44.

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

فهو يخلق وصفا تصميمياً يعكس في داخله إحساساته بحس هندسي متقن (1).

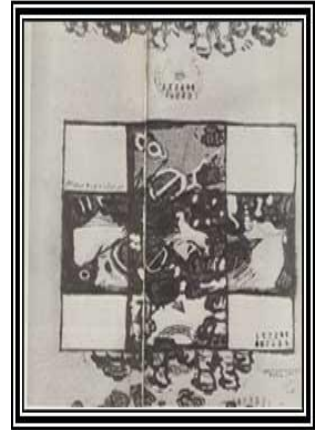
تبدو التقنية الحرفية عند الفنان (فريد بلكاهية) (*) من المغرب إنها تمضي نحو انعطافات أكثر مغامرة وأكثر تجريد ففريد لا يأخذ في استلهامه فنون الخط العربي من مظاهر جمالية لا الحروف والكلمات كعناصر شكلية جميلة ، فحروفه وكلماته تميل أيضاً إلى التجريد التام ، لتكون شكلاً حراً رئيساً يقيم علاقاته المستقلة فيما بينه ، عند تعدده وتوالده من بعضه ، لكن الجمالية والخصوصية تبقى محصورة في التشكيل التجريدي وفي التقنية الجديدة ، التشكيل التجريدي المتجلي في التضاد بين الخطوط أو الأحجام المنحنية شبه الدائرية ، أي إن الجمالية التي يأخذ بها الفنان (بلكاهية) هي جمالية الثنائيات على أنواعها والتي إذا استقامت علاقاتها فيما بينها كأطراف منفصلة ومتصلة أسرت العين وأبهجت البهجة السريعة للوصول (2) كما في الشكل (92) .



الشكل (92)

ويقول الفنان (بلكاهية) " إن ما يصلح بالنسبة لي هي الأشياء المحددة التي لا تقبل الصدفة " هذا يكسب نتاجه الفني ذلك المعنى الذي لا يتهاون مع البحث في الاستخدامات المتنوعة للمادة وطرق تنظيمها ، وهو الذي سيبعده شيئاً فشيئاً عما يسميه بالمفهوم التقليدي للقطعة الفنية (3).

أما الفنان المغربي (محمد القاسمي) يحاول في مجموعة من التخطيطات والرموز وضع كل فهمه للعالم من خلال تضمينها كل اهتماماته ، وتصبح الأشياء المرسومة في حيز معين هو المنشور المعروض للقراءة فقط .. (فالقاسمي) على مثل هوى بعضهم في الإحياء بالكتابة العفوية المباشرة التي تجرد نفسها من أي دلالة لفضية أو حرفية حيناً ، أو قد تتأكد في معنى هامشي يعزز مرمى من مرامي اللوحة حيناً آخر كمثل كتابة ((نحو الاتجاه المربع يمتد البشر)) (شكل 93) .



(شكل 93)

يحاول (القاسمي) أن يتعرف على مظاهر اللوحة الأوربية في مفهوم المعاصرة وأن يعيش على كل المغامرات الممكنة في تكسير الأشكال وتفتيت الحجوم ضمن تقاطعات هندسية رئيسية تؤكد كثافتها في العين وتشد من حصارها على الأشكال اللولبية المتحركة بصنف في داخلها مما يزيد من عنصر الصراع ما بين الداخلي المنفلت بعفوية والخارجي المتأكد بصرامته الواعية ، ويبقى على جانب من اللوحة أثر لدمغة ، قد يحمل إشارة تربط بين اللوحة والرسالة ((وهكذا يختلط التمثيل بالأثر ، فلا رسالة لأنه ليس هناك غاية يمكن الإفصاح عنها)) (4).

(1) العزاوي ، ضياء : ملامح أولية عن فن الرسم في المغرب ، مجلة أفاق عربية ، العدد 6 ، بغداد : 1976 ، ص 58 – 59 .

(*) فريد بلكاهية : فنان مغربي درس فن الديكور المسرحي في براغ .

(2) الصانع ، سمير : مصدر سابق ، ص 45.

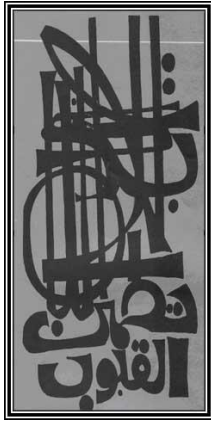
(3) العزاوي ، ضياء : مصدر سابق ، ص 59.

(4) معرض محمد القاسمي : فنون عربية ، العدد 1 ، المصدر نفسه ، ص 161.

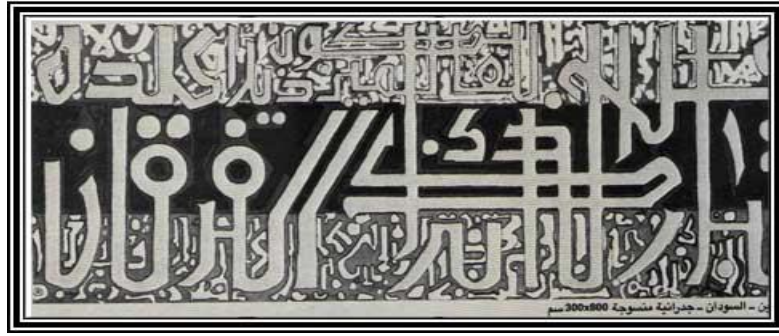
الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

ولهذا تبدأ العملية الإبداعية الجمالية على كتابة تشكيلية ووحدات متوالية ومتقاربة ومتداخلة مع إعطائها الحيز الفراغي الذي يوفر لها إمكانية وجود التحرك ، لأنه في مثل هذه الحالة يكون العمل كإحساس ، كتلذذ ، كمنعنى يعطي نفسه دفعة واحدة.

و للفانيين السودانيين جهود متميزة في مجال الإفادة من أحرف الخط العربي ولعل أبرز من تمثلت به هذه الاتجاهات هو الفنان (أحمد شبرين) رائد من رواد استلهم أو استخدام الخط (الحرف) في العمل الفني . يتبع (أحمد شبرين) بعض هندسية التشكيل التأليفي الذي كان يرافق التفنن بالخط ، في إطاره العام ، فإنه يمضي نحو رسم شكلية جديدة وحررة لكتابة الحروف والكلمات والجمل مؤلفاً فيما بينها شكلية جديدة كل الجدة تنتمي في جمالياتها إلى الجمالية الحديثة للشكل كعنصر جمالي وكلغة فنية قائمة بذاتها ، الحروف والكلمات ، تتحول إلى عناصر تشكيلية هي في الوقت نفسه عناصر جمالية اللوحة ومعناها الفني ، لكن هذه الحروف أو هذا الخط متحرر من نظامية النسب القائمة على التناسق⁽¹⁾ كما في الشكل (94) .



الشكل (95)



الشكل (94)

سعى (أحمد شبرين) في محاولات عديدة لدراسة جماليات الخط العربي وأساليبه التقليدية والأصولية المعروفة حيث تذكرنا بأعماله الخط الكوفي القيرواني باستطالة وامتلاء حروفه وسماكتها وتجانس حركتها كما في الشكل (95) ولهذا كان الفنان يتحرك في كتابته الخطية على أرضية من الفهم والدراسة لأصول الخط العربي⁽²⁾.

أحياناً كثيرة تبدو تخطيطات (أحمد شبرين) أشكالا تجريدية ولكن قليلاً من الجهد يكشف إنها ذات معنى ، وهكذا تميزت وشقت طريقاً وكانت في الخرطوم مدرسة.

وبناء على ذلك يرى الباحث أن توظيف الحرف العربي في النواتج الفنية المعاصرة كظاهرة جمالية وفنية تأخذ مكانها بين عوالم الفنون التشكيلية لذا جاءت الأعمال الحروفية تنطوي على طابع التنوع في عالم الشكل والمضمون والتقنية ، وتضيف الكثير إلى عالم المعاني عند المتلقي يتجاوزها للواقع المرئي المباشر ، يهدف إلى خلق عالم فني يسيطر فيه التعبير الجمالي وبلغة تصويرية مبتكرة على نتاجه الفني ، ومن خلال الكيفيات

(1) الصائغ ، سمير : مصدر سابق ، ص 43.

(2) السعدي ، ابتسام ناجي كاظم علي : مصدر سابق ، ص 75 .

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

الاسلوبية المتناولة في عملية التجريب التشكيلي التصويري تقدم للمتلقي فرصة الاتصال بنشاط الفنان وبتصوراته الجمالية بلغة فنية جديدة ومميزة .

كما اتخذ الفنان المعاصر معايير في التعبير عن الحرف العربي وهي :

الأول : التواصل مع الموروث على أساس إنتاجه الفني هو تراث مضاف إلى تراث من سبقوه ، يكتب خطوطه ويضفي عليه من روح العصر ، كما أن للزمان التراثي قدرة على الحركة والتجدد التابعيين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في جيله وعصره واستمرار ذلك في الأجيال والعصور اللاحقة .

الثاني : يخضع الحرف لبنية العمل الجمالي ويصبح شكلا جماليا ذا هوية مؤكدة تمتزج مع الخاصة المستخدمة والتقنية التي تقف أدائها خلف تشكلها ، حيث إن العمل الفني ما هو إلا استجابة مباشرة لتعامل بصري .

الثالث : ... للمتصوفة وأهل المذهب الحروفي نظرية تقول " أن لكل حرف معنى مخصوصا يرتبط بالذات الإلهية " (1) فتوظيف الحرف بالرسم له تأثير خاص حيث تتفاعل وتتخذ مع الشعور الإنساني مكونه الجو الروحي الخاص للمتلقي فهو يكشف عن أسرار الكون ، فبالرسم تبقى تلك الرموز ذات معانٍ أعمق مما فسروها بكثير حيث يبقى الحرف في الصورة رمزا مطلقا .

الرابع : الوصول إلى خصوصية تشكيلية لها مستنداتها وجذورها ومرجعياتها في الوقت نفسه تبت في مبدعها الطمأنينة والأريحية وتدرأ عنه القلق والشك وهذا ما يفسر حالة الرضا والسلام التي يتمتع بها الفنان والمتلقي على السواء .

وفي ضوء ذلك يمكن القول أن توظيف الحرف يعتمد على التقاء عدة محاور هي :

- 1- المحور الفكري : وهو المخزون الفكري والخبرة المتشعبة بأنواع الفنون من التصوير والمنمنمات والنحت والخط إلى الأدب والفلسفة الشعر والموسيقى ، كان فرصة للتفكير العميق في الهوية والبحث عميقا في الجذور .
- 2- المحور البيئي : يتعامل الفنان مع معطيات البيئة لاستنباط مواد وأليات البناء انسجما وتماهيا مع الطبيعة ، فالكلمة عمارة تسكن الورق أو القماش وبالتالي السطح ذا البعدين لأنهم اشتغلوا على تبسيط شكل الكلمة في حوار بين آلية بناء الحرف وطريقة كتابته ، وكل هذا ضمن اقتراحات شكلية جديدة ومنظومة خاصة . ومن الناحية المعمارية تأخذ الكلمة مقام الهيكل العظمي للبناء والحواشي الأخرى بمثابة اكساءات جمالية مكملة للشكل وان غابت بعض أجزاء الهيكل الأساسي فأنها لا تُشغل عن قراءة المضمون .
- 3 – المحور الديني : الحرف (الكلمة) ليست بدلالاتها القاموسية الضيقة بل كمعبر ومفتاح ، فالكلمة بوابة ومفتاح لكنز ، والكنز هو المنتهى إن كان آية كريمة أو صفة من صفات الله (عز وجل) أو قولا مأثورا أو ربما اسما ما لعالم أو أديب .. فيكتفي بأن يأخذ يدك نحو بداية المعنى للمتلقي ومن خلاله يقع التفاعل بين المتلقي والنص ، ويتيح فرصة إتمام إبداع العمل أو المشاركة الذهنية في التصور وحيز من إبداع المتلقي ونسخة التخيل .

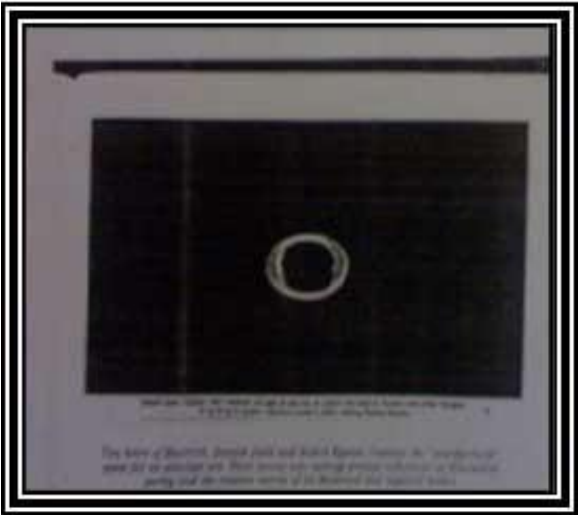
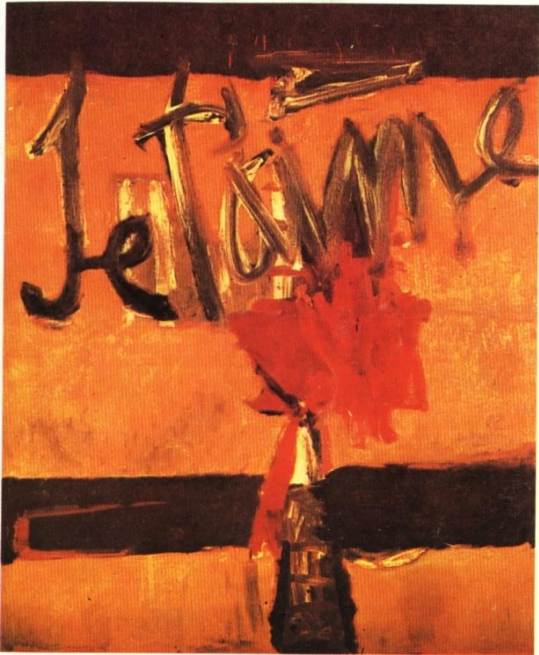
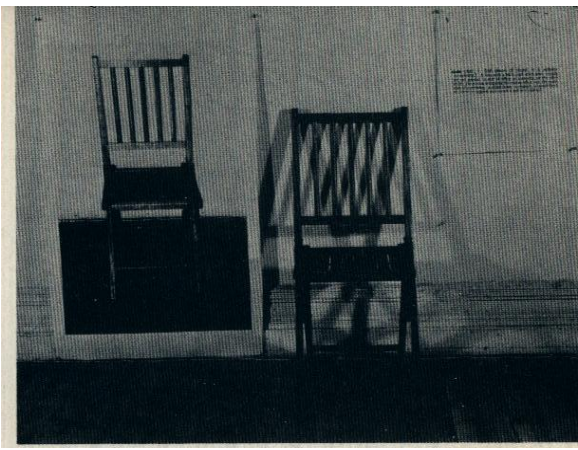
(1) السعدي ، ابتسام ناجي كاظم علي : جمالية توظيف الحرف في الخزف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 ، ص 76.

الفصل الثاني — المبحث الثاني — الجمالية

4 – المحور الحضاري : الحضارة الإسلامية وتنوع الثقافات واغتناء الفكر الإسلامي نفسه بالدراسات والشروح انعكس على الجماليات العربية الإسلامية ، فأزداد الوعي الجمالي واغتنى وتنوع ، فالفن هو الحضارة وهو فعالية إبداعية راقية تدل على مستوى رقي الإنسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود مكانية وزمانية، وهو لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الأمة فما كونه عبر تاريخها هو فن عربي .

وهكذا نجد اللوحات الحروفية تعتمد على كيفية صياغة المفردات الحروفية وفق الإنشاء العام للوحة ، والخيارات اللونية المتمثلة والحسابات الدقيقة والموفقة في تكوين العلاقة بين الكتلة والفراغ وغير ذلك مما يعكس في النهاية قدرات الفنان ومؤهلاته الإبداعية في تشكيل لوحة حروفية تعبر عن الإمكانيات اللامحدودة التي يختزنها الحرف العربي في الأشكال الفنية الجمّة ، وتحديدًا في مجال الجمالية والمرونة والانسائية ، وهذا يعطيها علاقات موسيقية متناغمة في تنظيم الحروف التي تشكل البنية الحروفية الكلية في (هيئة معمارية متميزة من خلال عمليات الاختيار الموفقة لخصوصية شكل معين لهذه الحروف دون سواها من الأشكال الخاصة بنفس الحروف حيث تعددية أشكال الحرف الواحد) (1) .

(1) حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الأدبي ، ط 1 ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : 1990 ، ص 35 .



Research Summary

Address current research (aesthetic dimensions of the recruitment letter in the art of post-modernism), in a attempt to study crafts inspired by the American and European artist each passing conceptual and building through the use of plastic and feature crafts rebuilt to create a system installed relations centered in the constructive work of art Corporation ideas and contents multi been employed in the textile Al-Banai of functional outputs of the post-modernism, in addition to the investigative methods and treatment techniques and transmission of privacy career (codification) and cosmetic indications, in particular, to emerge from the content and format Taatmzar raw materials and technical building artwork Plastic Two-dimensional and three dimensions which embody the concepts raised content directly or indirectly, which led to the disclosure of the technical characteristics shared between crafts and art post-modernism, which opened up new prospects for the development of artistic vision deepen the dialogue between the arts.

When it did not examine this trend formula invoke the conceptual aspects and the building of character that the real entrance to understanding the functional characteristics and clarify dimensions applied as pro forma highlights more expressive and intellectual aspects of the characters in the art of post-modernism, went researcher for the study through four chapters:

Sought in the first chapter / him to explain the problem of search, relevance and need for it, as well as objective, which is as follows:

-- Disclosure of the aesthetic dimensions of the recruitment letter in the art of post-modern conceptual and thoroughly.

Then seal researcher chapter mentioned terminology which has a direct relationship title search and objectives.

Chapter II / has included a description of the theoretical framework and previous studies, issued Mtkona five Investigation, proved in the first writing and crafts (view on the evolution of the Arab and global crafts) also focused attention on the (symbolic and conceptual connotations of the word), as well as (a crafts unity

Research Summary

Nominal).

With the second ruling dealt with (in aesthetic philosophy), and focus attention on the track (recruitment letter in the painting Iraqi and Arab World) and the effect on artists and cultural heritage-inspired crafts Arab him.

The third research on my relationship (modernism and post-modernism) through several axes of them (in their modernity, historic modernism, elements of modernity, modern features, a historic post-modernism and the reasons appear, post-modernity and globalization, post-modern architecture, feature post Modernity).

With addressed criticism IV (intellectual and artistic leaders of the post-modernism, which included Dadaism, Surrealistic, structural, politics, semiotics).

The ruling dealt V art movements post-modern (post-modern sculpture, expressive abstraction, folk art, visual art, art Alvluxs, Algraveti art, conceptual art, earth art of body art and art language).

Chapter III / (action research) community has included research and specimens of \$ (15) and follow the same deliberate researcher

Research Summary

Descriptive analytical approach in the analysis of samples, relying on observation and interview bids, and philosophical and aesthetic results of the theoretical framework.

The chapter IV / (results of research and discussion, conclusions, recommendations and proposals), Among the findings of the researcher are:
-- Link and the effect of the aesthetic dimensions of the recruitment letter in the art of post-modernism, in a concept that the language posts - as it regime or system of relations outreach - link on the set of tags (the other elements of the painting), as well as the emergence builds on the nature of relationships between each end of the border lines and other other border, and creating a system Alamate functions and promotes the meanings irrespective of the identity, whether text or voice Mlfoza or visible unit is fully combines Dahl and meaning and be on the result of the FAC together. It also dominated the concepts of the act and the event, decentralization and

— Research Summary —

openness form and breakup or lack cohesion and demolition and absenteeism and poor interpretation and poor reading and individuality and tired and strange and the importance of receiving and reception, there is no firm concept but enters proliferation and the multiplication sign on and dispersed in the continuous movement is fun and exciting about instability and change and transformation and toys free (Free Play) without rules limiting this freedom.

-- Many contents (letter) writing in the art of post-modernism, on the basis of functionality and technical infrastructure to the idea of driving in folk art (Pop art) there is a realistic sense of the terms aimed at advertising and communication as in the samples (6,5,4,3) In Visual Art (op Art) are abstract geometric designed to develop optical giving the impression to the recipient as in the sample (7), Art Algraveti reflects the protest, a way to the Declaration of position, to prove the legitimacy of ideas along with political statements and speeches Libyan withdrawal Soeriali DPC also in the sample (9, 8) For body art represents capital, or are displayed as a consumer or a letter or a means of a political declaration or propaganda business, as in-kind (13,12,11) The most contents reflect the reality of popular culture and scientific and cultural developments, which gave the painting commercially carved character production and consumption processes, and the sculpture Vimtaz simplicity, order and complete demilitarization and clarity and a high degree of proficiency manufacture, and confirms the image dimensions of modernity on the experience of an audience to read the work as in the sample (2.1) is a centre dealing with the future status him the sense that the project of an entity which is determined on the basis of semantic and aesthetic form.

-- Diversity recruitment letter in the fees folk art, through brainstorming as a commercial advertising and outreach, as in the sample (5,4,3).

-- Activating multi centres (letter) through a section to section and the relationship of the piece is an Jstelth contribute to the removal of permanent visual, as in the sample (4.3).

— Research Summary —

- Adopted repeat recruitment (letter) in the photo printing, as in the sample (4.3).
- Adopted repeat recruitment (letter) in the photo printing, as in the sample (4.3).

Research Summary

- Force term trades in fees folklore impact Jamali in the collection of optical vision to the recipient.
- The use of the diversity of the form (letter) has led to the activation of the functional units into construction within the year.
- Diversity of raw materials used for (letter) in fees folk art, as in the sample (6).
- Invests art optical methods, Graphic Design in fees for the events pull myself Basri, as in the sample (7).
- Visual artist seeks to integration and the unilateral creation thing is indivisible through recruitment (letter), music, theater, science and techniques Electronics depending on the nature and type of technical work, as in the sample (7).
- An art Algraveti Semiaeia deliberated in the structure of work as determined by the value (letter) writing in the form of aesthetic dimension Semiaei by highlighting the construction formal relations and image chipped to several centres, as in the sample (9).
- Based form (letter) presence in the area of design work Algraveti, according to expand the concept accomplished quite aesthetic and cognitive.
- A concept of partial dismantling of the units (letter) to work Algraveti, saying aesthetic reflect on the fact Breeding and type in the semantic pattern, as in the sample (8).
 - Work overlap (letter) written and diversity to the aesthetic vision of building formal and visual Osmosis units with multiple readings and the dismantling of signs and symbols in the form of public infrastructure.
- Diversity in the relations (letter) writing on the structure of the body are characteristic constructive function, composition, which is the basis Alamati build a multi-function reference to the references, as in the sample (12).
- Breeding patterns (letter) written in the structure of the body, within the

— Research Summary —

mechanism of selective multiple relational crafts with the effectiveness of visual and aesthetic performance in the proposed architecture.

-- Opening up signs (letter) trade-relationships between (Figure brown and supplementary) light privacy act aesthetic, Alemtemzar unit building in the design of the body as well as in the extrapolation formality, as in the sample (11).

-- Seemed precision micro technical chart breakthrough on the structure of the body of a realistic context, in terms of handling the regulation of the level of formality and the output image Mahit the idea of consistency and transformation, in fact, as in the sample (13).

-- Exceeded that (letter) Writing in the structure of the body achieve unity spatial image of a scene, and a removal of knowledge of the values of beauty in the human body, such as the spiritual and Johi, photos, as in the sample (12).

-- That evoke the significance of intent (letter) to the concepts of movement, speed and time in the sculpture after the incident, the foundations of the structure forms assumptions and aesthetic knowledge, as in the sample (1).

-- Confused subconscious awareness and use (letter), which is the dismantling of mental connotations aesthetic, and the removal of regulation and order at work sculpting.

-- Pro forma balance achieved in the post-modern sculpture aesthetic feature is clear.

Research Summary

-- Works tendency abstract sculpture in the post-modernism, attracting high strength through aesthetic features of the organization and Zaevia and Adaeia by sequential value of the structure forms with the characteristics of white (letter).

قائمة الأشكال

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم العمل	المصدر	الصفحة
1		رقيم طيني يمثل وثيقة تملك ، سومر ، نهاية الألف الثالث ، بداية الألف الرابع ق.م	فنون عربية، ع6، 82، ص143	9
2		لوح نذري من حجر كلسي لحاكم لكش	الفن العراقي القديم، ص141	9
3		كتابة مسمارية من الفن الآشوري	12: ص 94	9
4		لوح للعبة صورت عليها مشاهد أسطورية ، يعود إلى السلالة السومرية	104 : ص 9	9
5 / أ ، ب		طبعة ختم اسطواني أ – لسار من ماري ، ب – فترة امدكود سوكرو	الفن العراقي القديم: ص 136	11
6		تمثال لحاكم كوديا ، القرن 22 ق.م	كنوز المتحف العراقي: ص206	12
أ		مراحل تطور الخط المسماري الذي ابتدا من التجريدي وانتهى إلى التجريدي	فنون عربية، ع6، 82، ص142	13
7		تطور الإشارة الايدويوغرام من السومري وحتى الاكدي	فنون عربية، ع6، 82، ص145	13
8		مسلة ديديا ، كتاب الاموات ، مصر حوالي 1305 – 1555 ق. م	فنون عربية، ع6، 82، ص145	15
9		تمثال للامير رع حوتب	الفن المصري القديم: ص305	15
ب		مراحل تطور الخط الهيروغليفي الذي يمر عبر تطوره بسياق مختلف عن الخط المسمار	فنون عربية، ع6، 82، ص142	15
10		لوح طيني مكتوب بأقلام معدنية أو خشبية قلم الستيلوس ، أبجدية اوغاريت	215 : ص 17	17
11		ترتيب الحروف الأبجدية المسمارية ، مدينة اوغاريت الفينيقية (رأس شمرا)	مصور الخط العربي: ص298	17
12		نظام الأبجدية الرونية	الموقف الثقافي ع5، 75: 21	18
13		نظام الأبجدية الاوغامية	الموقف الثقافي ع5، 75: 19	18
14		حروف الالوات المأخوذة من أحرف المنغولية العمودية	الموقف الثقافي ع5، 75: 21	19
15		صفحة من المصحف الكريم بخط كوفي على رق الغزال للإمام علي بن أبي طالب(ع)	مصور الخط العربي: ص 1	23
16		كتابة بخط الثلث حول أناء قنديل من احد المساجد مؤرخ بأسفله سنة 956 هـ	مصور الخط العربي: ص56	24
17		كتابة بخط الثلث في احد الأبواب وزخارف هندسية ، القرن السادس الهجري ، 12 م	مصور الخط العربي: ص57	24
18		كتابة بخط كوفي أندلسي على غطاء صندوق من العاج صناعة العرب اسبانيا 395 هـ	مصور الخط العربي: ص 56	24
19		النصوص الواردة على الاسطوانتين العليا والسفلى لمنارة جامع الحيدر خانة	12 : ص 102	26
20		كتابة مزخرفة على فاس (بلطة) وطبر لامير عربي	مصور الخط العربي: ص 52	27
21		كتابات بخط تعليق بظهر مدفع قديم بغداد ، متحف الأسلحة	مصور الخط العربي: ص 53	27
22		كتابات بخط كوفي ، على قطعة قماش ، المتحف الاسلامي القاهرة	121 : ص 171	28
23		صفحة مصحف بخط كوفي منتصب الالفات ، القرن الخامس الهجري	مصور الخط العربي: ص27	28
24		صفحة مصحف بخط اندلسي ، القرن الخامس الهجري	مصور الخط العربي: ص27	28
25	هاشم البغدادي	باء سيفي بخط الثلث	كراسة الخط العربي: ص21	28
26	هاشم البغدادي	عين فنجاني بخط الثلث	كراسة الخط العربي: ص 18	28
27		قبة الامام (داربي) في اصفهان	169 : الغلاف الاخير	29
28	المصرف ناجي	رسم هندسة الحروف المفردة بالخط العربي بحسب القاعدة العلمية التي ذكرت عن ابن مقلا	مصور الخط العربي: ص96	30
29	مصطفى راقم	بسملة على شكل طائر 1223 هـ	مصور الخط العربي: ص139	30
30		الإيوان الكبير المطل على الصحن في القصر العباسي	الزخارف الجدارية: ص225	31
31		زخارف مقرنصات الاروقة المحيطة بالصحن ، القصر العباسي	زخارف القصر العباسي: 71	31
32	اكرم الخطيب	لوحة زخرفية من مجموعة الفنان	215 : ص 61	32
33		نص الكتابة التي كانت تزين تكية البكتاشية (مشهد سلجوقي خاتون)	الزخارف الجدارية: ص357	32
34	محمد شفيق	كتابة واوات زخرفية لنصوص بخطوط كوفية وثلاثية وثلث جلي	مصور الخط العربي: ص143	32
35		كتابة زخرفية متشابكة بخط كوفي على هيئة قبة	مصور الخط العربي: ص86	33
36	هاشم البغدادي	كتابة زخرفية متراكبة بخط ثلث	مصور الخط العربي: ص183	35
ت	الباحث	مخطط يوضح الدلالات البنائية والمفاهيمية للحرف		35
37		استخدام الحرف وسيلة للاتصال	234: ص 29	43
38	هربت سبنسر	حروف من نمط كلارندون ، متداخلة توحى بالحركة	234 : ص 29	43
39	أمير فلسفي	بسملة بخط التعليق 2005	204 : ص 39	43
40		لوحة خطية بأسلوب الكوفي المربع المتكرر	204: ص 52	44
41	هال ريني	تصميم ذات مضمون سمعي متميز (crunch)	234 : ص 33	44
42		تكوين خطي يعود للقرن التاسع عشر يستخدم من قبل دراويش الأتراك	فنون عربية: ص 88	45
43		تكوين خطي بكتابات عربية باللغة الاوردية ، الهند	فنون عربية: ص 88	45
44		تكوين خطي تركي يحتوي على أسماء مقدسة	فنون عربية: ص 88	45
45	خليل الزهاوي	بسملة بخط الثلث على هيئة طائر	تشكيلات الخط العربي: ص28	45
46	ماثيو لبيونز	تصميم علامة تجارية (تجاوز الحرف والرمز)	234 : ص 32	46
47	وليام غولدنج	تصميم غلاف بيان تأسيس شركة إذاعة كولمبيا	234 : ص 32	46
48	سلمان عباس	بلا عنوان ، لوحة حروفية 2002	215 : ص 48	47
49	مورثون غلوشول	تصميم علامة لشركة (أ- ب – دك) المصنعة لأجهزة الاستنساخ	234 : ص 28	47
50	وسام شوكت	بلا عنوان ، لوحة حروفية 2002	215 : ص 61	47
51	دون بلوفاييس	تصميم غلاف كتاب لسارتر	234 : ص 25	48
52	الن قليمغ	تصميم علامة لمؤسسة سكك الحديد الوطنية الكندية	234 : ص 28	48
53	سامي برهان	تكوين حروفي ملون من الخط الديواني	204 : ص 11	49
54		تصميم كراس لستوديو متخصص بصب البرونز ، سان فرانسيسكو	234 : ص 28	49
55	جون غراهام	تصميم علامة الإذاعة الوطنية الأمريكية NBC	234 : ص 33	49
56	عبد الاله عرب	بلا عنوان لوحة حروفية 2002	215 : ص 61	50
57		الرجل ذو ناي الصفيح ، تصميم تستخدمه محطة تلفزيونية في لندن	234 : ص 26	50

50	234 : ص 26	تصميم هل وقعت في زوبعة الاعلام	سيرجي هيدلر	58
51	234 : ص 24	تصميم غلاف مطبوع جيکوسلوفاكى		59
51	234 : ص 24	تصميم غلاف مجلة تيبو جرافية	والتر بوشاردردت	60
52	www.sakkal.com	تصميم عنوان موقع على شبكة المعلومات ، الانترنت	مأمون صقال	61
52	تشكيلات الخط العربي:ص53	تكوين حروفي ، ألفات خط الثلث	خليل الزهاوي	62
52	234 : ص 31	تصميم غلاف كتاب استخدم فيها الحروف اليونانية	جون ميلين	63
53	234 : ص 31	ملصق يعرض المنجزات الكرافيكية لفنانين اثنين سويديين	اندرز اوسترلين	64
53	قواعد الخط العربي:ص17	لوحة خطية بخط الرقعة	يوسف دنون	65
54	234 : ص 33	تصميم علامة تجارية لمحطة البث الأمريكية ABC	بولراند	66
54	234 : ص 31	تصميم إعلان عن شركة سيبا للأدوية	هيرب لوبالين	67
67	17 : ص 47	نوع من المشق تكرر فيه عبارة ربي يسر ولا تعسر ربي تتم بالخير	نيازي مولوي	68
68	12 : ص 108	حياة في الليل 1949	مديحة عمر	69
69	12 : ص 154	أعياد بغدادية 1950 باريس	جميل حمودي	70
71	199 : ص 74	تكوين حروفي	شاكر حسن	71
71	12 : ص 38	خطوط على جدار 1975	شاكر حسن	72
72	12 : ص 77	تخطيط بالحبر 1957	جواد سليم	73
73	12 : ص 40	تبرعوا بالدم 1970	فتيبة الشيخ نوري	74
75	199 : ص 40	جدارية منسوجة مطار الملك محمد عبد العزيز	ضياء العزاوي	75
75	فنون عربية ، ع82:6ص:30	شكل عربي	ضياء العزاوي	76
76	18:ص244	تجريد وكتابات 1971	رافع الناصري	77
77	12 : ص 113	باب دار السيد باهر فائق ، خشب 1966	محمد غني حكمت	78
77	202 : ص 6	تجريد حروفي	محمد علي شاكر	79
78	مقتنيات خاصة	صحن سيراميك	فالتنتوس كارلامبو	80
78	مقتنيات خاصة	زمزية - سيراميك 1958	سعد شاكر	81
78	نشرة الواسطي ، ص5	أشكال حروفية 1996	ايداد الحسيني	82
79	تأثير الحرف في الفن العربي	أشكال حروفية	احمد عز الدين	83
79	180:ص9	كلمة الله	يوسف سيدة	84
79	204 : ص 11	شكل حروفي	سامي برهان	85
80	207 : ص 63	من أحياء التراث الشعبي	برهان كركوتلي	86
80	199 : ص 41	جدارية زيتية وذهب مطار الملك محمد عبد العزيز	وجيه نحلة	87
80	221 : ص 162	موضوع	وجيه نحلة	88
81	231 : ص 151	نداء	رفيق شرف	89
81	231 : ص 174	تكوين حروفي	نجا المهدي	90
81	فنون عربية، ع82:5ص:162	تكوين 1982	محمد المليحي	91
82	199 : ص 41	جدارية نحاسية مطار الملك محمد عبد العزيز	فريد بلكاية	92
82	199 : ص 160	موضوع رقم 2	محمد القاسمي	93
83	194 : ص 39	جدارية منسوجة مطار الملك محمد عبد العزيز	احمد شبرن	94
83	12: ص 129	تجريد على عبارة (الابدكر الله تظمن القلوب)	احمد شبرن	95
86	121 : ص 157	رباط من حرير على هيئة رداء لقديس		96
87	121 : ص 211	تخطيط لزخرفة اسلامية من رسمه	ليونارد دافنشي	97
87	121 : ص 211	أنية من الخزف مزخرفة	هولبين الصغير	98
87	147 : ص 187	صورة العذراء مريم وعليها كتابة عربية كوفية		99
88	through the agas:565	صحن خزفي يضم كتابة صينية		100
88	rt through the agas:55	عمل فني يضم كتابة صينية	مسو واي	101
89	215 : الغلاف الاخير	لوحة خطية صينية	يوسف تشن	102
90	فنون عربية ع82:6:132	أقحوان وصخر	أوشا نغيشوا	103
90	فنون عربية ع82:6:134	الصباح على نهر يوان	هوانغ بينهونغ	104
90	فنون عربية ع82:6:131	الشروق 1964	بان تيان شو	105
91	فنون عربية ع82:6:134	حياة متجددة	فوباشي	106
92	الفن الإسلامي	بسملة	الشاعر غوته	107
92	180 : ص 7	حرف ال (W)	باول فرانك	108
93	217 : ص 10	نسخ المنمنمات العربية	ديلاكروا	109
93	214 : ص 70	لوحة تجريدية تحمل اسمه	فكتور هيجو	110
94	Nterna Zionale : P 87	صحن خزفي يضم نقوش كتابيه 1960	كارين دينشام	111
94	210 : ص 121	كتابه قوطيه تجمع بين نصوص بالخط الكوفي ونصوص بالخط القوطي		112
95	12، ج2: ص15	المزهرية 1938	باول كلي	113
95	اثر العرب في الفن :216	لوحات مستوحاة من الكتابه العربيه 1938	اندرية ماسون	114
96	268	هاربورك - و - ك - 1939	باول كلي	115
97	منة عام من الرسم الحديث:85	كمان و غليون وكلمة (بوکا) 1920	جورج براك	116
97	منة عام من الرسم الحديث:86	الفطور 1914	جورج براك	117
120	268	المصنوعات الجاهز 1914	دوشامب	118
120	268	1920 L.H.O.O.Q	دوشامب	119

120	ايف تانغي	اعداد خياليه 1954	الفن التشكيلي المعاصر	123
121	مارك فرود بنريخ	ملصق مكرس لقضايا المعوقين	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 23	130
122	اوسكار نيماير	كنيسه في سان فرانسيسكو	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 94	131
123	ريكاردو بوفيل	عمل معماري في برشلونه	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 101	132
124	باكمينستر فولر	جناح الولايات المتحدة الامريكه في معرض تورنتو 1967	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 100	132
125	شركة بيست	أ – صالة عرض الادوات القاطعة 1979 ب – يمكن تحريك جانب منها اتوماتيكيا	شركة بيست	134
126	خوليو غونزاليس	الملاك 1933	227 : ص 52	134
127	ادواردو باولوزي	اله الحرب الياباني 1958	227 : ص 51	134
128	كالدير	بلا عنوان	228 : ص 81	135
129	ادواردو تشيلدا	تحويل للفضاء 1963	227 : ص 53	135
130	روبرت موريس	ناين – L - بيم 1965	267	136
131	هنري ميشو	بلا عنوان 1955	الفن التشكيلي المعاصر: 216	139
132	توبي	الكتابه البيضاء 1958	268	140
133	هانس هاتونك	حروف متراكبه 1948	268	140
134	رايندرانات طاغور	اربعة نماذج من رسوم كتابيه للشاعر	12 : ص 13	140
135		كتابه على الجسد باللغة اليابانيه	273	141
136	الفن الغرافيتي	تصميم غرافيتي	275	141
137		ملصق تجاري (همبركر الملك)	268	141
138	ميغامول	تصميم إعلان للتسوق	زهرة الخليج 2005: ص 131	141
139		تصميم أزياء صيف 2005 www.clairedk.com	زهرة الخليج 2005: ص 119	141
140	ساره درسجر	ملصق بعنوان 2003 warth	268	141
141	روبرت انديانا	2001 Nonending nonagon	268	141
142	روبرت انديانا	الحلم الامريكي التاسع 2001	268	142
143	ادريان دانيت	تصميم غلاف كتاب لصناعة الخشب	268	142
144	هانز هاكي	تصميم علبة سكانر	268	142
145	ديفيد هوكني	رسم على علبة شاي بأسلوب خداع البصر 1961	119 : ص 90	143
146	دوشامب	المصنوع الجاهز	الفن التشكيلي المعاصر	145
147	اندي وارهول	ملصق مارلين مونرو 1967	268	146
148	روشنبرغ	مواد مختلفه 1960	منه عام من الرسم الحديث: 46	146
149	روشنبرغ	المنحدر	منه عام من الرسم الحديث: 45	146
150	ديفيد هوكني	المركب العظيم لأرباب المناصب 1961	119 : ص 90	148
151	ديفيد هوكني	صوره شخصيه للفنان 1971	119 : ص 92	148
152	ديفيد هوكني	مقاعد 1971 كرايون	119 : ص 87	148
153	جان ملودوزينيس	ملصق نجاري 1978	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 122	149
154	ساره درسجر	ملصق بعنوان 2003 warth	268	149
155		ملصق عن الفن الامريكي 1961	268	149
156	بول ديفيز	ملصق موضوع اجتماعي 1978	فنون عربية ، ع، 81، 1ص: 122	150
157	فكتور فازاريللي	بدون عنوان 1966	الفن التشكيلي المعاصر: 247	151
158	كارل غرستنز	بدون عنوان	268	152
159		تصميم الاقمشه بأسلوب الفن البصري	268	152
160	برجيت رايلي	2003 Tow Blues	268	153
161	برجيت رايلي	1995 Sapphire	268	153
162	برجيت رايلي	1972 Firebiro	268	153
163	جي .ا. سوتو	ترجرج 1965	268	154
164	فكتور فازاريللي	بلا عنوان	268	154
165	فكتور فازاريللي	تكوين لحرف L	268	154
166	جوزيف بيبز	البيانو 1966	www.fluxsus.com	157
167	روبرت فيليلوو	الطفوله استخدامات المواد الحريه 1970	www.fluxsus.com	157
168	جوزيف بايس	Autour Desvities Aspinoza	www.fluxsus.com	157
169	جوزيف بايس	بلا عنوان 1972	www.fluxsus.com	157
-170	الفن الغرافيتي	تصميمات غرافيتيه متنوعه الاشكال والمضامين تعود لأشخاص وتجمعات فنيه متعدده	www.Graffiti art.com	162- 164
178				
179	دوشامب	دموت 1917	الفن التشكيلي المعاصر	166
-180	الفن المفاهيمي	تصميمات الاشكال والمضامين	www.Artlex.com	167
182				
-183	فن الجسد	تصميمات فن الجسد لأشخاص وفنانين هواة ومحترفين ومؤسسات فنيه متعدده	www.Body Art.com	169- 173
203				
204	روبرت سمبثون	الرصيف الحزوني 1970	الفن التشكيلي المعاصر	176
205	كوزوت	كرسي واحد وثلاث كراسي 1965	الفن التشكيلي المعاصر	177

قائمة الملحق

الصفحة	اسم الملحق	رقم الملحق
238	عينة البحث	1
240 – 239	استبيان	2
243 – 241	استمارة التحليل بصيغتها الأولى	3
245 – 244	استمارة التحليل بصيغتها النهائية	4

قائمة المصادر

الكتب

المعاجم والقواميس

الرسائل والاطاريح

المجلات والدوريات

المقابلات الشخصية

المصادر الأجنبية

شبكة المعلومات العالمية الانترنت

قائمة المصادر

المصادر باللغة العربية

- 1- القرآن الكريم .
- 2- إبراهيم , عبد الله : معرفة الآخر , مدخل إلى المناهج الأصلية الحديثة , ط1 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيروت : 1990 .
- 3- أبو أحمد , حامد : الخطاب والقارئ , نظريات التلقي وتحليل الخطاب ما بعد الحداثة , كتاب الرياض , العدد 30 , 1996 .
- 4- اتنهاوزن , رتشارد : اثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية , عالم المعرفة (تراث الإسلام) , مطابع البقعة , الكويت : 1978 .
- 5- _____ , _____ : فن التصوير عند العرب , ت : عيسى سلمان و سليم طه التكريتي , مطبعة الأديب , بغداد : 1973 .
- 6- احمد , سالم عبد الرزاق : هوامش في رحاب المصحف , دار الكتب للطباعة والنشر , وزارة الأوقاف , بغداد : 1992 .
- 7- إدريس , عبد النور : الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة , الأنوثة , الجسد , الهوية , القاهرة .
- 8 - إسماعيل , إسماعيل شوقي : الفن والتصميم , جامعة حلوان , عالم الكتب للطباعة , مصر : 1999 .
- 9- إسماعيل , عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي , ط 3 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1986 .
- 10- _____ , _____ : الفن والإنسان , دار العلم ط1 , بيروت : 1979 .
- 11- الاعظمي , وليد : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين , ط 1 , ج 1 , مكتبة النهضة , بغداد : 1977 .
- 12- آل سعيد , شاكرك حسن : البعد الواحد , ج 1 السلسلة الفنية (8) مطابع ثنيان , بغداد : 1971 .
- 13- _____ , _____ : البيانات الفنية في العراق , دار الحرية للطباعة والنشر , بغداد : 1973 .
- 14- _____ , _____ : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي , ط 1 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1988 .
- 15- _____ , _____ : الحرية في الفن , مؤسسة كنعان للطباعة , وزارة الإعلام , بغداد : 1974 .
- 16- _____ , _____ : جواد سليم وآخرون , وزارة الثقافة والإعلام , بغداد : 1991 .
- 17- _____ , _____ : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق , ج 1 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1983 .
- 18- _____ , _____ : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق , ج 2 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1988 .
- 19- _____ , _____ : مقالات في التنظير والنقد الفني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد : 1994 .
- 20- الألفي , أبو صالح : الفن الإسلامي , أصوله , فلسفته , دراسته , دار المعارف , ط 3 , كلية الفنون الجميلة , القاهرة , سنة الطبع مجهولة .
- 21 بابادويولو , الكسندر : جمالية الرسم الإسلامي , ت : علي اللواتي , نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله , تونس : 1979 .
- 22- _____ , _____ : التصوير في المحفوظات العربية , ت ومراجعة كامل عادل ونهاد التكريتي , المجلد الثاني , 1982 .
- 23- بارت , رولان : درس السيميولوجيا , ط 2 , ت : عبد السلام بنغبد العالي , دار تويقال للنشر , الدار البيضاء : 1986 .
- 24- بارينو , أندره : جميل حمودي , دار النشر الجامعية , فوجيرار , باريس : 1987 .
- 25- باشا , حسن : فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية , دار النهضة العربية , القاهرة : 1967 .
- 26- باقر , طه : مقدمة في الحضارات القديمة , دار البيان , بغداد : ١٩٥١ .

المصادر

- 28- براد بري ، مالك ، وآخر : الحداثة ، ج 1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1987 .
- 29- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك : 1970 .
- 30- برجايوي ، عبد الرزاق : فصول في علم الجمال ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت : 1981 .
- 31- بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب غلوب ، المجمع الثقافي في الإمارات ، أبو ظبي : 1995 .
- 32- بلاطة ، كمال : الفن العربي الحديث ، البحث والمعاناة ، دار الطبع مجهول ، مصر : 1998 .
- 33- بلوخة ، محمد الحبيب : إيجابيات العولمة وسلبياتها ، في كتاب العولمة والهوية ، أكاديمية المملكة المغربية ، الرباط : 1997 .
- 34- بنكراد ، سعيد : السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن ، سلسلة 11 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء : 2003 .
- 35- بهنسي ، عفيف : أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، الكويت ، ب ت ، ص 251 .
- 36- _____ ، _____ : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، القاهرة : 1998 .
- 37- _____ ، _____ : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية 18 ، وزارة الإعلام ، بغداد : 1973 .
- 38- البوني ، أحمد بن علي : شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ، المطبعة المصرية ، القاهرة .
- 39- بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، تعريب ، خليل أحمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، بيروت : 1995 .
- 40- ببيير جيرو ، علم الإشارة (السيمويولوجيا) ترجمه عن الفرنسية ، د . منذر عياش ، دار طلاس ، دمشق : 1992 .
- 41- ترنس ، هوكز : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة ، ناصر حلاوي ، دار الشؤون العامة ، بغداد : 1986 .
- 42- التوحيدي ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة ، ج 1 ، المكتبة العصرية ، بيروت : 1953 .
- 43- تورن ، الآن : نقد الحداثة ، ت : أنور مغيت ، ع38 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : 1997 .
- 44- توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق : 1992 .
- 45- جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1986 .
- 46- _____ ، _____ : الفن المعاصر في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد .
- 47- _____ ، _____ : جواد سليم ونصب الحرية ، وزارة الاعلام ، بغداد : 1974 .
- 48- الجابري ، محمد عابد : قضايا في الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت : 1997 .
- 49- الجبوري ، تركي عطية : الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد : 1984 .
- 50- جلال : محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت : 1973 .
- 51- جودي ، محمد حسين : الفن العربي الإسلامي ، ط1 ، دار المسير للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان : 1988 .
- 52- _____ ، _____ : تاريخ الفن العراقي القديم ، ج 1 ، المكتبة الوطنية ، بغداد : ١٩٧٤ .
- 53- جونسون ، ر.ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1978 .
- 54- جوهانز ، ايتنين : التصميم والشكل ، ط1 ، ت : محمد عبد الغني ، مراجعة ، شوقي جلال ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : 1998 .
- 55- حسن ، زكي محمد : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، ط 2 ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة : 1946 .
- 56- حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مصر .

المصادر

- 58- حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الأدبي ، ط 1 ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : 1990 .
- 59- حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ط2 ، 2001 .
- 60- خليل ، احمد خليل : المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، دار الحداثة ، بيروت : 1984 .
- 61- الخزعلي ، ريسان : ما قبل الحرف ما بعد النقطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . 1986
- 62- الخطيبي ، عبد الكبير : الاسم العربي الجريح ، دار العودة ، ط1 ، بيروت : 1980 .
- 63- الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1998 .
- 64- ذنون ، باسم : خطاطون مبدعون ، ط1 ، دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد : 1986 .
- 65- رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ط1 ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2002 .
- 66- رحيم ، مقداد : ألحروفي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الأردن : 2007 .
- 67- رشيد ، فوزي : قواعد اللغة السومرية ، مطبعة ثنيان ، بغداد : ١٩٨٩ .
- 68- الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المدرسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1999 .
- 69- _____ ، _____ : متحف الحقيقة متحف الخيال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1997 .
- 70- الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1985 .
- 71- الرويلي ، ميجان : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . بيروت ، 2002 .
- 72- ريد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها وعلمها ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للنشر ، بغداد : 1988 .
- 73- ريد ، هربت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1994 .
- 74- _____ ، _____ : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1983 .
- 75- _____ ، _____ : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1989 .
- 76- زكريا ، إبراهيم : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، مكتبة مصر ، القاهرة : 1976 .
- 77- زيان ، بهي الدين : الغزالي ولمحات عن حياته الفكرية الإسلامية ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، بدون سنة طبع .
- 78- ساكز ، هاري : عظمة بابل ، ت : عامر سلمان إبراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .
- 79- سعيد ، جلال الدين : فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر ، ط1 ، دمشق : 1992 .
- 80- سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، القاهرة : 1968 .
- 81- سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، ميلانو ، إيطاليا : 1977 .
- 82- سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ط1 ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1995 .
- 83- _____ ، _____ : فن ما بعد الحداثة ، ط 1 ، ت : فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2000 .
- 84- سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الرشيد للنشر ، بغداد : ١٩٨٠ .
- 85- سيرولا ، موريس : الانطبعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، ط1 ، بيروت - باريس : 1982 .
- 86- شارلز ، روبرت : السيميائ والتواصل ، ت : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت : 1994 .
- 87- الشيخ ، محمد : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1996 .
- 88- صليبيا ، جميل : علم النفس ، دار الكتاب اللبناني ، ط 3 ، بيروت : 1972 .
- 89- صليحة ، نهاد : المسرح بين الفكر والفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1985 .
- 90- الصديق ، يوسف : المفاهيم الفلسفية الفكرية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
- 91- عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية : 1987 .
- 92- عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثه تكيف ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد : 2004 .
- 93- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، عالم المعرفة ، الكويت : 1998 .

- 94- عبد الفتاح ، رياض : **التكوين في الفنون التشكيلية** ، دار النهضة العربية ، ط 1 ، القاهرة : بدون سنة طبع .
- 95- عبد الواحد ، فاضل : **سومر أسطورة وملحمة** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٧ .
- 96- عبود ، حنا : **الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى نظرية)** ، منشورات اتحاد الكتب العرب ، 1989 .
- 97- عبود ، عطية : **جولة في عالم الفن** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1985 .
- 98- عطية ، نعيم : **خمسة رسامين كبار** ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، مصر : 1968 .
- 99- عكاشة ، ثروت : **الفن المصري** ، ج 1 ، دار المعارف بمصر : 1971 .
- 100- عناني ، محمد : **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، مكتبة ناشرون لبنان والشركة المصرية للنشر ، 1996 .
- 101- غاتشف ، غيورغي : **الوعي والفن** ، ت : نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت : 1990 .
- 102- فاتيمو ، جياتي : **نهاية الحداثة** ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، دمشق : 1998 .
- 103- فاحوري ، عادل : **علم الدلالة عند العرب** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1980 .
- 104- فارس ، شمس الدين : **المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر** ، وزارة الإعلام ، بغداد : 1974 .
- 105- فرانكفورت ، هنري : **ما قبل الفلسفة** ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، مراجعة : محمد الأمين ، منشورات دار الحياة ، بغداد : 1990 .
- 106- فراي ، ادوارد : **التكعيبية** ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد : 1990 .
- 107- فضل ، صلاح : **النظرية البنائية في النقد الأدبي** ، دار الآفاق الجديد ، بيروت : 1986 .
- 108- فنك ، اوينغ : **فلسفة نيتشة** ، ت : ياس بديوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق : 1974 .
- 109- كامل ، عادل : **التصوير في المخطوطات العربية** ، الكسندريا بادوبولو ، ت : نهاد التكريتي ، 14 ، المجلد الثاني ، بغداد : 1982 .
- 110- _____ ، _____ : **الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق** ، مرحلة الرواد ، سلسلة الكتب الفنية الصغيرة ، 43 ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد : 1979 .
- 111- _____ ، _____ : **الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينيات)** دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .
- 112- الكبيسي ، محمد علي : **ميشال فوكو** ، تكنولوجيا الخطاب ، دار سيراس ، تونس : 1993 .
- 113- كريم ، صامويل : **من الواح سومر** ، ت : ميخائيل حوري ، بيروت : ١٩٦٥ .
- 114- الكومي ، محمد شبل : **المذاهب النقدية الحديثة** ، تقديم ، د. محمد عناني ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2004 .
- 115- الكية ، فردينان : **فلسفة السورالية** ، ت : وجيه العمر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : 1978 .
- 116- كييرا ، ادوارد : **كتبوا على الطين** ، ترجمة وتعليق : الأمين محمود حسين ، الناشر مكتبة الجوادي ، بغداد : ١٩٦٢ .
- 117- مبارك ، زكي : **التصوف الاسلامي** ، في الأدب والأخلاق ، دار الكتاب العربي ، مصر : 1954 .
- 118- محمد ، مجهول : **الفن العراقي المعاصر** ، الكتاب الأول في التصوير ، إيطاليا ، تعاونية الطبع والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام مع ياكوب بول ، ميلانو : 1977 .
- 119- محمد ، نصيف جاسم وعزام البزاز : **أسس التصميم الفني** ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد .
- 120- مرزوق ، محمد عبد العزيز : **العراق مهد الفن الإسلامي** : مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية ، بغداد : 1976 .
- 121- مرزوق ، محمد عبد العزيز : **الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه** ، بغداد : 1965 .
- 122- مطر ، أميره حلمي : (3) مطر ، أميرة حلمي : **فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سائر** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : 1984 .
- 123- _____ ، _____ : **فلسفة الجمال نشأتها وتطورها** ، ط 2 ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : 1983 .
- 124- _____ ، _____ : **الفلسفة عند اليونان** ، القاهرة : 1968 .

- 125- المبارك ، عدنان : **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث** ، على ضوء نظرية هربت ريد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1991 .
- 126- نخبة من الباحثين العراقيين : **حضارة العراق** ، مج ١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد : ١٩٨٥ .
- 127- نورس ، كريستينور : **التفكيرية النظرية والتطبيق** ، ت : رعد عبد الجليل ، دار الحوار والنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا : 1996 .
- 128- النويري ، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب : **نهاية الأرب في فنون الأدب** ، السفر الثالث عشر (677 - 733 هـ) ، القاهرة .
- 129- نيومير ، سارة : **قصة الفن الحديث** ، ترمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلمصرية .
- 130- هارتلي ، جون : **الصناعات الإبداعية** ، ت : بدر السيد سليمان الرفاعي ، ج1 ، عالم المعرفة 338 ، الكويت : 2007 .
- 131- هاند ، سان : **فلسفة ما بعد الحداثة** ، مستقبل الخليقة في القرن العشرين ، ت : مصطفى محمود محمد ، عالم المعرفة ، ع 301 ، الكويت : 2004 .
- 132- هوكز ، ترنس : **البنوية وعلم الإشارة** ، ت : مجيد الماشطه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1968 .
- 133- وادي ، علي شناوة : **فلسفة الفن وعلم الجمال** ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
- 134- وبزوت ، شاخنت : **تراث الإسلام** ، ت : حسين موانس ، احسان صدق العمر ، القسم الثاني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : 1978 .
- 135- ونك ، ووكاس ، **مبادئ تصميم المجسمات** ، ت : أمل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد : 1981 .
- 136- يورتنوي ، جوليس : **الفيلسوف وفن الموسيقى** ، ت : فؤاد زكريا ، مصر : 1974 .
- 137- يوسف ، عقيل مهدي : **الجمالية بين الذوق والفكر** ، مطبعة سلمى الفنية ، الحديثة ، بغداد : ١٩٨٨ .
- 138- يونان ، رمسيس : **دراسات في الفن القديم** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، مصر : 1969 .

المعاجم والقواميس

- 139- ابن منظور ، جمال الدين محمد ابن مكرم الأنصاري : **لسان العرب** ، ج 13 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .
- 140- بدوي ، احمد زكي ، وآخر : **المعجم العربي الميسر** ، ط1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : 1991 .
- 141- جماعة من كبار اللغويين العرب ، **المعجم الفلسفي الأساس** ، الاروس للطباعة ، بيروت : 1989 .
- 142- صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : 1977 .
- 143- علوش ، سعيد : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشيريس ، الدار البيضاء : 1982 .
- 144- غربال ، محمد شفيق : **الموسوعة العربية الميسرة** ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين ، ط2 ، القاهرة : 1972 .
- 145- الفيروزي أيادي ، محمد الدين محمد يعقوب : **القاموس المحيط** ، مجلد 3 ، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع ، القاهرة .
- 146- كامل ، فؤاد وآخرون : **الموسوعة الفلسفية المختصرة** ، منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة اوفسيت الميناء ، بغداد : 1983 .
- 147- المصرف ، ناجي زين الدين : **موسوعة الخط العربي** ، ج ١، ٢ ، وزارة الثقافة والإعلام ، السلسلة الفنية ، ٥١ ، العراق ، بغداد : ١٩٨٤ .
- 148- اليأس ، ماري ، وآخر : **المعجم المسرحي** ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت : 1997 .
- 149- يوسف ، خياط : **معجم المصطلحات العلمية والفنية** ، دار لسان العرب ، بيروت .

المصادر

الرسائل والأطاريح

- 150- بلاسم محمد جسام : التحليل السيميائي لفن الرسم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 .
- 151- بهية ، عبد الرضا : بناء قواعد دلالات في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : 1997 .
- 152- عبد الأمير ، عاصم : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
- 153- عبد الرزاق ، ريا محسن : الكتابة على الأختام الاسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، بغداد : ١٩٨٧
- 154- عبود ، شذى فرج : توظيف الموجهات الصوتية في تصميم وحدة أضاءه ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد : 1997 .
- 155- عواد علي خضير : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : 1989 .
- 156- كاظم ، أركان عبد الأمير : المعلقة النسيجية العراقية وإمكانية توظيف الخط العربي في تصاميمها ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد : 2001 .
- 157- البابلي ، سعد عباس : العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : 1998 .
- 158- السعدي ، ابتسام ناجي كاظم علي : توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2002 .
- 159- الحسيني ، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1996 .
- 160- الخفاجي ، رنا حسين هاتف : جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، جميل حمودي / أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : ٢٠٠٢ .
- 161- الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : التجريد في الفن الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1997 .
- 162- الربيعي ، عباس جاسم حمود : الشكل والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1999 .
- 163- القرة غولي ، محمد علي علوان : جمالية التصميم في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 .
- 164- الكبيسي ، إبراهيم حمدان : بنائيه الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي ، أطروحة دكتوراه ، أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 2001 .
- 165- الكعبي ، غسق حسن : إشكالية الجميل في الرسم الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
- 166- المشهداني ، ثائر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
- 167- المعاضيدي ، طارق حبيب سعيد : علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1998 .

المجلات والدوريات

- 168- إبراهيم ، نبيلة : البنيوية من أين إلى أين ، مجلة فصول ، المجلد 1 ، العدد 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : يناير 1981 .

المصادر

- 169- أبو صفية ، جاسر : حروف الهجاء العربية وحروف اللغات الأخرى ، مجلة حروف عربية ، العدد ١٥ ، السنة الخامسة ، نيسان ، ٢٠٠٥ ، دبي .

- 170- الاعمى ، عاصم عبد الأمير : **تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي** ، ج 3 ، جريدة الأديب ، العدد 14 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد : الأربعاء 24 / 3 / 2004 .
- 171- الاعمى ، خالد احمد : **المسمارية والحروف الهجائية** ، مجلة آفاق عربية ، العدد 1 ، بغداد : ١٩٧٩ .
- 172- الراوي ، نوري : **دراسات في الفن الإسلامي** ، مجلة الرواق ، ع11 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1980 .
- 173- الزبيدي ، جواد : **حروفية الفنان جميل حمودي** ، نشرة الواسطي ، ع 2 ، دائرة الفنون ووزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1996 .
- 174- آل سعيد ، شاكر حسن : **بؤادر استلهام الحرف في الرسم** ، مجلة الرواق ، ع1 ، بغداد : 1978 .
- 175- _____ ، _____ : **محمد غني ورؤيته الفنية الحضارية** ، آفاق عربية ، ع2 ، السنة الثانية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : 1977 .
- 176- _____ ، _____ : **مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية الراهنة** ، فنون عربية ، ع 7 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 .
- 177- المبارك ، عدنان : **بيان عقود القرن الأول** ، مجلة الكرمل ، السنة 10 ، العدد 10 ، 1985 .
- 178- _____ ، _____ : **التجريدية المعاصرة** ، مجلة آفاق عربية ، ع2 ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد : 1975 .
- 179- أندرسون ، أم دونالد : **التصميم والحروف** ، مجلة فنون عربية ، العدد 7 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 .
- 180- بارتيس ، بول : **الفن الحديث وفنون الخط** ، مجلة فكر وفن ، ع 17 ، إصدار ألبرت تايلر ، ألمانيا : 1971 .
- 181- بنكراد ، سعيد : **سيمانيات بيرس** ، مجلة علامات ، ع 1 ، السنة الأولى ، 1994 .
- 182- بهنسي ، عفيف ، **جماليات الخط العربي** ، قراءة علمية ، مجلة حروف عربية ، ع5-6 ، .
- 183- ببيسون ، عباس : **معرض رفيق شرف** ، فنون عربية ، العدد (1) المجلد الثاني ، الدار العربية للطباعة والنشر ، بغداد : 1982 .
- 184- جعفر ، إحسان : **لغة اوغاريت الكنعانية** ، مجلة آفاق عربية ، ع ٤ ، السنة الخامسة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٧٩ .
- 185- جمعة ، حسين : **النبوية والفن** ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 38 ، مركز الإحياء القومي ، بيروت : 1986 .
- 186- الجبلي ، عبد الكريم : **كتاب الأربعين مرتبة** ، مجلة فكر وفن ، ع3 ، إصدار ألبرت تايلر ، ألمانيا : 1964 .
- 187- الجبوري ، محمود شكر ، **مجلة آفاق عربية** ، العدد ١-٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠١ .
- 188- جيسون ، فريدريك : **سياسات النظرية** ، المواقف الجدلية في جدل ما بعد الحداثة ، ت : فخري صالح ، مجلة الكرمل ، العدد 51 .
- 189- حبش ، حسن قاسم : **فنون الكتابة العربية** ، مجلة آفاق جامعية ، ع 2 ، المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة السليمانية ، السليمانية : 1980 .
- 190- حداد ، جورج : **الأدب الكنعاني في رأس شمرا (اوغاريت)** ، مجلة الحوليات الأثرية السورية ، ج ١،٢ ، ١٩٥٢ .
- 191- حداد ، زياد ، وآخر : **الفن الغرافيتي** ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد 14 ، المؤسسة الفنية ، الأردن .
- 192- حسن ، إيهاب : **نحو مفهوم ما بعد الحداثة** ، ت: صبحي حديدي ، مجلة الكرمل ، العدد 51 ، رام الله : 1997 .
- 193- حسن ، تاج السر : **تجليات الخط في لوحات بديعة** ، مجلة حروف عربية ، ندوة الثقافة والعلوم ، العدد 15 ، السنة الخامسة ، نيسان ، دبي : 2005 .
- 194- حرب ، علي : **الحداثة وما بعد الحداثة** ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان ، مجلة البحرين الثقافية ، ع 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة ، البحرين : 2000 .

المصادر

- 195- حسن ، مجيد محمد : **اثر الخط العربي في الفنون الأوروبية** ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع4 ، السنة الثالثة عشر ، بغداد : 1988 .
- 196- الخزاعي ، عبد الرضا : **حداثية المعاينة النقدية في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني** ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ووزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : 1999 .

- 197- الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين : تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوروبا ، مجلة آفاق عربية ، العدد 9 – 10 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2000.
- 198- الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين : النقوش الكتابية في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام ، مجلة المورد ، ع 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2001 .
- 199- ديكانوف ، سيرج : اللوحة حجاب الوجه ، مجلة فنون عربية ، ع3 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1981.
- 200- رافيندران ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 24 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2001.
- 201- الراوي ، نوري : دراسات في الفن الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع11 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1980.
- 202- روبير فرنيا : معارض ، مجلة فنون عربية ، ع1 ، المجلد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 .
- 203- سعيد ، خالدة : الملامح الفكرية للحدث ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد 3 ، 1984 .
- 204- الساعي ، خالد : تماهي الشكل والمعنى ، قراءة في أعمال سامي برهان ، حروف عربية ، العدد 15، دبي : 2005.
- 205- السلطاني ، خالد : العناصر القومية في العمارة العربية ، مجلة آفاق عربية ، ع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
- 206- شاوول ، بول : نحن والحدث والعولمة ، جريدة المستقبل العدد 1406 ، الاثنين 22 / 9 / 2003 .
- 207- الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التاريخ ، مجلة فكر وفن ، ع13 ، ألمانيا ، 1979 ، ص 47 .
- 208- الشيباني ، إبراهيم محمد : التشبيه بالحرف في الأدب الإسلامي ، مجلة الأفكار والفنون ، 1965 – 1966 .
- 209- الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : السياق السيميائي للوحدات المجازية ، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 244 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1987.
- 210- شيل ، أنا ماري : التشبيه في الحرف في الأدب الإسلامي ، مجلة فكر وفن ، العدد 3 ، إصدار ألبرت تايل ، ألمانيا : 1964 .
- 211- صبحي ، حديدي : تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس ، العدد 1722 ، 3 / 11 / 2004 .
- 212- صدقي ، عبد الله خطاب : ارنولد توينبي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس ، الكويت : 1974 .
- 213- عبد السلام ، محمد سمير : ما بعد الحدث وجماليات التناقض.. قراءة في الأشياء الفريدة لبوديار ، جريدة الوطن ، العدد 1511 ، الرياض : 2006 / 4 / 5.
- 214- عبد العزيز ، زينب : فكتور هيجو رساما ، آفاق عربية ، العدد 5 ، بغداد : 1977 .
- 215- عبد الله ، يوسف محمد : الكتابات القديمة في الجزيرة العربية ، مجلة حروف عربية ، العددان 5-6 ، السنة الثانية ، كانون الثاني ، دبي : ٢٠٠٢ .
- 216- عبد الواحد ، فاضل : الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، مجلة الأقلام ، العدد ٦ بغداد : ١٩٩٩ .
- 217- عرابي ، اسعد : ألف ليلة وليلة مزورة ، مجلة كل العرب ، العدد 111 ، دار المنشورات الشرقية ، باريس : 1984.
- 218- العبيدي ، صلاح : التعليم وسائله في الآثار العربية الإسلامية ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٧ ، جامعة بغداد : ١٩٧٩ .
- 219- العجلوني ، نايف : الحدث والحدثية ، المصطلح والمفهوم ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد 14 ، العدد 2 ، الأردن : 1996.
- 220- العزاوي ، ضياء : ملامح أولية عن فن الرسم في المغرب ، مجلة آفاق عربية ، العدد 6 ، بغداد : 1976 .

المصادر

- 221- فرزات ، صخر : مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، ع 5 ، مجلد 3 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982 .
- 222- القيسي ، عمران : الحروفية في الفن الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع 11 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1980 .

- 223- كامل ، عادل : **بنية التجريد وكنائية الرؤية** ، مجلة أفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٣- ٤ آذار - نيسان ، بغداد : ١٩٩٦ .
- 224- كليه ، فليكس : **الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة** ، مجلة افكار وفن ، 1965.
- 225- م ، أ ، جرينسيكي : **البنوية وقضية التنبؤ التاريخي** ، ت : احمد القصير ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ع 3 ، السنة السابعة ، دار الجاحظ للطباعة والنشر ، بغداد : 1977 .
- 226- مارشال ، بيرمان : **حادثة التخلف** ، ت : الموقف الثقافي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق : 1996 .
- 227- ليفاي ، مايكل : **نحت سقط المتاع** ، ت : فخري خليل ، مجلة أفاق عربية ، ع 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : كانون الثاني - شباط ، 1997 .
- 228- المبارك ، عدنان : **التجريدية المعاصرة** ، مجلة أفاق عربي ، ع 2 ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد : 1975.
- 229- ———— ، ———— : **بيان عقود القرن الأول** ، مجلة الكرمل ، السنة 10 ، العدد 10 ، 1985 .
- 230- مخلوف ، محمد : **الجسد والحضارة الغربية المعاصرة** ، مجلة المنار ، ع 32 ، السنة الرابعة ، 1987 .
- 231- محمد ألقاسمي : **معرض** ، فنون عربية ، العدد 1 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة : 1982.
- 232- مرسي ، احمد : **الاتجاهات المضادة للفن** ، مجلة أفاق عربية ، م 10 ، السنة العاشرة ، 1985 .
- 233- مهدي ، بندق : **المشروع الحداثي لجابر عصفور** ، مجلة رؤى ، السنة الأولى ، العدد 3 ، النادي الأدبي بحائل : 1998 .
- 234- نادر ، سهيل سامي : **شاكر حسن آل سعيد** ، البحث عن اثر داخل الثقافة فنون عربية ، العدد 7 .
- 235- يوسف ، فاروق : **الان كابرو الذي جعل من جسده مادة لتحول جمالي** ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 10298 ، الأربعاء 19 محرم 2007 .

المقابلات الشخصية

- 236- أ.د. حامد مخيف 2007/11/4 كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 237- أ.د. عبد عون عبد علي 2007 / 11 / 12 كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 238- أ.م.د. صفا لطفي 2007/11/11 كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 239- أ.د. عارف وحيد إبراهيم 2007/11/19 كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 240- أ.د. مكي عمران راجي 2007/11/29 كلية الفنون الجميلة / بابل .
- 241- أ.د. عبد الرضا بهية 2007/12/3 كلية الفنون الجميلة / بابل .

Foreign References

- 242- A, Braton : **Manifeste Da Surrealism** , Paris , 1929 .
- 243- As – Hornby : **Oxford Dictionary** - Oxford University , press : 1985 .
- 244- Bell, D: **Technology and Frontiers of Knowledge** , Garden City < New York , 1975 .
- 245- Budd, Richard ,w-and others : **Content Analysis of communication** ,New York ,Macmillan , 1967.
- 246- Clifford, J : " **Introduction Partial Truths** " .Berkeley and Los Angeles 1986 .

المصادر

- 247- Darian Vial Jeanne : **Anuluses Structura Leset I deologues structuralists** **Toulouse** 1969 , Trad, B ,A , 1973 , dg .
- 248- Frak , Kermod: " **Modernisms** " In Continaities , London : 1968 .
- 249- Foucalt , M : **al Volonte de Savoir** – Histoire de la , sexualite Gallimard , Paris ,

- 1976 .
- 250-Gans , Herbert : **A comparative Analysis of High and Popular Culture** , in Popular Culture New York , Basic Books , 1974 .
- 251- Garher , Sir Harry : **Driental Blue and White** .
- 252- Harld Osborne : **The Oxford Copanio To Art** , Great Britain ,1988 .
- 253- Jameson , F: **Postmodernism or the cultural logic of late capitalism** , Verso , London ,New York , 1991 .
- 254- J : **Extrists , Denoel – Gonthiero** , Paris , 1981 .
- 255- Jhonston , Jill : **Afluxus Funeral** , Art In America , oct , 1989 .
- 256-Labat , R : **monual Depigrapine AK Kadieme** , Paris .
- 257- Luria , R ,A : **speech and the Development of Mental Processes in the Child** London Stampale 1986 .
- 258- Nicholson , C , : **Postmodernism ,Feminism and Education** , The need for solidarity , in (Educational , Theory) , Vol.3 , summer , 1989 .
- 259- Richard , Osbornem : **Philosophy For Beginners** ,Writers and Readrs Publishers , New York : 1992 .
- 260- Rose , Barbara : **American Art Since 1900** , New York : 1975 .
- 261-Stanford,Giddens,A:**TheConsequencesof Modemity University**,pres,Stanford,1996.
- 262-The Editor of Time – **Life Books** , Moderom American Painting – Time Life book International (NEDERLWD) 1976 .
- 263-Vide et plein: **Francois Chens** , Seuil , 1981 .
- 264-Vattimo .G : **La Fin de la Modernite** , Nihilisme et Hermonetique dans la culture post moderne , Italien : 1987 .
- 265- W .S. Rubin :**Art Dadael Surrealiste**, (Trad , Del) American , Paris . p . 10.
- 266- W . Haftmann : " **Master of Jestual Abstraction** " in Abstract Art since 1975 . London , 1971 .
- 267- Wheeler , D : **Art since mad Century 1945** , to the Present the Van dawn Press New York , 1991 .

Web Sites

- 268- www.artlex.com
- 269- www.artcyclopedia.com
- 270- www.ahmedshokes.com
- 271-www.aljzaery.com
- 272- <http://www.alrabetta.ae/content/view/777/33>
- 273- www.bodyart.com
- 274- www.faroq.com
- 275- www.Graffiti.com
- 276- www.hrqos.com

المصادر

- 277- wwwwww.kaled.com
- 278-(Information's About Art Movements)/1999-2007 By : Jack Kozielski
- 279-www.mhmeddeab.com
- 280-marahbukai@excite.com
- 281- www.speerstra.net

ملحق رقم (1)

عينة البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	اسم الحركة
1	روبرت مزرديل	في الوجه الثاني Jetaime (A)	1955	الوان زيتية	54 × 74 سم	متحف الفن الحديث نيويورك	التعبيرية التجريدي
2	باردلي ولكر توملين	رقم (20)	1950	الوان زيتية	8.25 × 86 أنج	متحف الفن الحديث نيويورك	التعبيرية التجريدي
3	روبرت موريس	ناين L بيم	1965	فولاذ		ساحة في نيويورك	نحت ما بعد الحداثة
4	دونالد جود	بلا عنوان	1962	مواد مختلفة	96×48 أنج	متحف وتني	نحت ما بعد الحداثة
5	أيز وارنهارسكي	التقرير السنوي لشركة اراج	1974	أكرك	63×76.7 سم	شركة اراج ماسي	الفن الشعبي
6	روبرت إنديانا	الحب الأمريكي	1972	أكرك	144×144 أنج	متحف بول	الفن الشعبي
7	جون كلارك	كليم كولا	1995	أكرك	9.5×9 أنج	متحف الفن الأمريكي	الفن الشعبي
8	بيتر بليك	ذكريات المكان	2005	مواد مختلفة	10.25×12.2 أنج	متحف بيتر ليستر	الفن الشعبي
9	فيكتور فازاريلي	حرف L		طباعة سكرين		مقتنيات خاصة	الفن البصري
10	كوستا	مانيوستاك		أصباغ رذاذه		www.graffiti.com	الفن الغرافيتي
11	كيفن سوالو	غرافيت رقم 3	2001	أصباغ رذاذه	10×8 م	مجموعة Acrylic pixel	الفن الغرافيتي
12	كوستا	الملك	1999	أصباغ رذاذه		www.graffiti.com	الفن الغرافيتي
13	جوزيف كوزوث	كرسي واحد وثلاثة كراسي	1965	مواد مختلطة		Photolisson Gallery	الفن لغة
14	فنانين هواة ومحترفين	احتجاج	2003	أصباغ مائية		www.bodyart.com	فن الجسد
15	فنانين هواة ومحترفين	كوكاكولا	2005	أصباغ خاصة		شركة كوكاكولا	فن الجسد
16	فنانين هواة ومحترفين	لا تهاجموا العراق	2003	أصباغ خاصة		www.bodyart.com	فن الجسد

ملحق (4) استمارة التحليل بصيغتها النهائية

أولاً: الجانب المفاهيمي: الموقف الفكري وانعكاساته على بنية توظيف الحرف في فن مابعد الحداثة.

[illegible]

ملحق (4) استمارة التحليل بصيغتها النهائية
ثانيا : الجانب البنائي : اليات اشتغال الحرف في اللوحة التشكيلية في فن ما بعد الحداثة
محاور الأبعاد الجمالية

ت	الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة	المجالات الفرعية	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
1	جماليات توظيف الحرف من خلال دور العناصر في بنية اللوحة	الخط			
		اللون			
		الشكل			
		الملمس			
		الاتجاه			
		القيمة الضوئية			
		القياس			
		التباين (التضاد)			
2	جماليات توظيف الحرف من خلال دور اسس التصميم في بنية اللوحة	التناسب			
		التوازن			
		الانسجام			
		السيادة			
		التكرار (الإيقاع)			
		الوحدة			
		التنقيط			
		الرش			
3	جماليات توظيف الحرف من خلال المعالجات التقنية	الحك والتحزيز			
		التقطير			
		الطلاء اللوني			
		تقنية التجسيم النحتي			
		الاصاق			
		التركيب			
		تقنية الاشياء الموجوده			
		تقنية القوالب (الطبع بالنموذج) (الكليشه)			
		التقنية البصرية			
		الشاشة الحريرية			

بسم الله الرحمن الرحيم
الملحق (2)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا / الماجستير

م / استبيان

الأستاذ الفاضل 0000000000000000000000000000 المحترم .
السلام عليكم

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (الإبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في
فن ما بعد الحداثة)
تهدف :

1- كشف الإبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة مفاهيميا وبنائيا .
ولأجل الوصول إلى تحقيق أهداف البحث يتطلب من الباحث إعداد استبيان
استطلاعي مفتوح يتضمن أسئلة تصب في أهداف البحث ونظرا لما تتمتعون به من
خبرة ودراية في هذا المجال ارتأى الباحث أن يتوجه إليكم بهذا الاستبيان راجين
تفضلكم بالإجابة عن الأسئلة الواردة فيه وإبداء أرائكم القيمة في مدى ملائمتها
لأهداف الدراسة وإضافة أية معلومات أخرى ترونها مفيدة للباحث

مع فائق الشكر والاحترام

الباحث
عوني هادي الربيعي

- س1 : هل يشكل توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ظاهرة جمالية ؟
- س2 : ما القواسم المشتركة في المنتجات الفنية التي توظف الحرف فيها جماليا ؟
- س3 : ما الأبعاد الشكلية والمضامينية في توظيف الحرف وهل للجانب المحلي (البيئي) انعكاساته على هذا التوظيف ؟
- س4 : ما الكيفيات والمعالجات التقنية والأسلوبية المعتمدة في توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة ؟

ملاحظة : أية إضافات تجدونها مناسبة لدراسة الباحث .

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق رقم (3) بناء أداة التحليل بصيغتها الأولية

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا / الماجستير

إلى الأستاذ / المحترم

تحية طيبة ...

يقوم الباحث بدراسة تحت عنوان :-

(الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة) وتهدف إلى (كشف الأبعاد الجمالية لتوظيف الحرف في ما بعد الحداثة) ، وقد عرف الباحث مصطلح (البعد الجمالي) هو المدى الذي نتعرف من خلاله على ما ينطوي عليه الحرف من تحقيق للجمال من خلال محورين :

الأول (مفاهيمي) يدرس الموقف الفكري وانعكاساته على بنية توظيف الحرف في فن ما بعد الحداثة .

الثاني (بنائي) يتعلق باليات اشتغال الحرف في اللوحة التشيلية في فن ما بعد الحداثة .

وهذا يتطلب إعداد (أداة تحليل) وقد وضع الباحث عدة محاور في استمارة التحليل المرفقة طيا ، ونظرا لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال ، يود الباحث الاستئذان بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة في ما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها .

مع فائق الاعتزاز والتقدير ...

الباحث

عوني هادي الربيعي

المرفقات

نموذج استمارة تحليل .