Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.8

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Representations of the ruling icon in modern European painting

Omar Ali Mustafa [1], Alaa Ali Ahmad [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: omar19800ali@gmail.com : alaa_a.ahmed@uobasrah.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0009-0007-3063-3035 : ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0002-2697-7499
Received: 18 July 2023; Accepted: 16 August 2023; Published: 30 Augusts 2023

The research dealt with the topic representations of the ruling icon in modern European painting which concerned the issue of ruling icons through their employment and uses in European painting, and included four chapters: the first of which concerned the methodological framework of the research, and contained the research problem in which light was highlighted on (the ruling icons in Modern European painting), and the research problem was identified by answering the following question: What are the ruling icons in modern European painting? As for the second chapter, it included the theoretical framework, which contained two sections, the first included the concept of the ruling icon, while the second chapter included the ruling icon in modern European painting, while the third chapter was concerned with the research procedures, and the fourth chapter contained results and conclusions, including*:*

1- The icon in European painting relied on the emotional impact of colors and shapes, and the artist used a way to communicate their inner feelings such as fear and sadness, and their works became .
2- Contemporary painters added the religious figure in their works, and this employment came to bear key characteristics.

Keywords: **representation, icon, ruler, contemporary**

تمثلات الايقونة الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث

عمر علي مصطفى ١، آلاء علي احمد ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تناول البحث موضوع (تمثلات الايقونة الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث) والذي عني بقضية الأيقونات الحاكمة من خلال توظيفها واستخداماتها في الرسم الاوربي ، وتضمن أربعة فصول : عنى الأول منها بالإطار المنهجي للبحث ، وأحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على (الايقونات الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث) ، وتحددت مشكلة البحث من خلال الإجابة على التساؤل الآتي : ماهي الايقونات الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث ؟ ، أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثان شمل الأول مفهوم الايقونة الحاكمة ، أما المبحث الثاني فقد شمل الايقونة الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث ، اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، والفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات ، ومنها :

١. اعتمدت الايقونة في الرسم الاوربي على التأثير العاطفي للألوان والاشكال واستخدام الفنان طريقة لتوصيل مشاعرهم الداخلية كالخوف والحزن واصبحت اعمالهم ذات نبرة كئيبة ، انموذج (٢) .
٢. وضف الرسامون المعاصرون الشخصية الدينية في اعمالهم فجاء هذا التوظيف يحمل خصائص رئيسية كهيئة الشكل ، انموذج (١) .

الكلمات المفتاحية : التمثل، الايقونة، الحاكمة، المعاصر

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

أولا : مشكلة البحث .

استخدم الانسان القديم الايقونة والتي يعود اصلها الى صورة وتمثال مصغر لشخصية دينية يقصد بها التبرك حيث استخدمها منذ القدم في التعبير عن مخاوفه ورغباته وامانيه واحلامه الظاهرة او الكامنة في زوايا النفس البشرية بطرق واساليب مختلفة ، فكان الطابع الغرائزي هو المحرك لعلامات الانسان القديم يدفعه في ذلك احاسيس ومشاعر في اللاشعور محركة اياه لخلق ادوات تشير وتدلل الى ما يريد التعبير عنه وليكون ذلك التعبير ممثلا لروح وفكر الجماعة التي ينتمي اليها وقد اخذ صور الاشياء الواقعية وما فيها من مميزات وتعبيرات جاذبة ومحركة للانتباه والشعور فأستعمل صورها ليعبر عن ذلك الشعور او الاحساس او الامنية بغية توصيل الافكار ولتكون بالتالي ايقونة له .

يعد الفن بنية متحولة بأيقوناتها وعلاقاتها الداخلية وطابع الارسال الخاص بها ، ضمن أنظمة تأسيس وانساق محددة تحكمها عمليات التحول والتغير ، لترافض بذلك الثبات وتؤسس علاقات جديدة بين المكونات والايقونات المتضمنة في العمل الفني ودراسة البنية الشكلية والعميقة فيه من حيث مستوى وكيفية التحول التي تستلزم استدعاء المرجعيات الفنية التي انطلقت عنها ، فضلاً عن عرض المؤثرات التي تأثر بها الفن والفنان . وعلى ذلك قدم تاريخ الفن جملة من الايقونات المتجسدة شكلياً بواسطة الاساليب والتقنيات والافكار التي يرصد من خلالها تحولات الفن وعلى هذا النحو فان الفنون التشكيلية ولاسيما الرسم منها تتسم بالحيوية والنمو واستمرارية التحول عبر العصور ، ومن هنا تطرح مشكلة البحث السؤال الاتي : ماهي الايقونات الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

يمثل البحث رؤية تحليلية لتجسيد مشهدية الايقونة ضمن مساحة الفن المعاصر ، مما يتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا المجال الاطلاع على المعطيات البنائية التي طالت ابنية الصورة الايقونية وفقاً لخصوصية الارتباط القائم بين الايقونة ومحمولاتها الدلالية .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى الكشف عن جدل المعنى وانحراف المراكز في الرسم العراقي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث : يهدف البحث الحالي الى تعرف الايقونة وكيفية تمثلها في الفن الاوربي الحديث .

الحد الموضوعي : مصورات الأعمال الفنية الخاصة والتي تحمل خصائص الايقونة في الرسم الاوربي .

الحد الزمني : يتحدد البحث بالفترة منذ العام (١٨٨٩ . ١٩١٩) .

الحد المكاني : امريكا وأوربا

خامساً : تحديد المصطلحات :

١. **الايقونة : لغةً :** القون فهو جمع قون ومفردها ايقونة وصحتها ايكانا وهي لفظة يونانية وشرحها عربياً هي المصورة وكل صورة مصورة على مثال من صورت على مثاله . (Mahfood, 2017, p. 7)

اصطلاحاً : يرى بورس ان للأيقونات صفات تشبه صفات الاشياء التي تمثلها وتثير احاسيس نظيرة لها في الفكر. (Muftah, 1990, p. 87)

الايقونة إجرائياً : وهي كلمة يونانية وتعتبر صورة او تمثل رمز أو تشبيه لشيء بالإشارة اليه وقد تكون صورة او حرف أو تمثال

٢. **الحاكمة :**

لغةً : "حكم- حكما: صار حكيما. احكم الفرس: حكمه. ويقال: احكم فلانا عن الامر" . (Alwaseet, 2004, p. 19)

اصطلاحاً : " الاعتقاد او القرار ...قد يشير الى الحكم بصحة شيء ، او ما يحكم عليه بانه صحيح ... اشياء مجردة اما تكون صادقة او باطلة، وتشكل حدودا في علاقات منطقية، وتتكون من مفاهيم او من احكام اخرى " . (Hundrtich, 2003, p. 299)

"هو الذي يفرض من خارج الكائن او الجماعة، واي مبدأ او مذهب يعتنقه الفرد او الجماعة فانه يحكمه او يحكمها من خارج " (Al hafny, 2003, p. 312)

الحاكمة إجرائياً : هي السلطة المتكونة من مجموعة البنى (النفسية ، الاجتماعية ، السياسية ، الاقتصادية ، الفكرية) الضاغطة ، والمؤثرة على الرسام المعاصر وتمثلاتها في نتاجاته الفنية .

الفصل الثاني :

المبحث الأول : مفهوم الايقونة الحاكمة :

منذ بداية فلسفة افلاطون كان التقليد الفلسفي معاديا للصورة وهناك شك يحوم حول العالم المرئي بالنسبة وان عالم الاشياء المرئية هو عالم من الاوهام ،عندما تحاول من خلال بعض الوسائل اليدوية اعاده انتاج ما نره ، فمن المحتمل حداً ان نحتفظ بالواقع بمظهره المخادع فقط ، فكان الفلاسفة دائما يسلطون الضوء على حالة جديدة للصورة ، حيث تعددت استعمال الايقونة واختلف معناه باختلاف الدراسات اللاهوتية والمدارس الفلسفية والاتجاهات المعاصرة والافكار اللغوية والنقدية الغربية الحديثة (فالأيقونة علامة ترجع الى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها) (elam, 1992, p. 36)، فلقد جاءت توابع العلامة المعروفة الذي اقترحها الاب المؤسس لنظرية السيمياء الحديثة (تشارلز بيرس ،١٨٥١-١٩٤١) قد يكون ذلك حدس لتشير الا ما وراء هذا التقابل البسيط بين الطبيعي والاصطناعي .

فنرى (تشارلز بيرس) قد صنف العلامة الى عدة تصنيفات مختلفة ، وعدها أكثر أهمية ، ووضع تصميمه الاول سنة (١٨٦٧) ، ويظهر أنماط الاشارات المختلفة ، والتي تكون أكثر استفادة في إظهار صياغة العلامات ، وبين حامل الاشارة ومدلولها، وفي ما يلي النماذج الثلاثة :-

١. الرمز (Symbol) :- وهو نوع من العلامات المجردة ، التي تشير الي الشيء عن طريق التداعي ، وتكون العلامة تربط بين الدال والمشار اليه في الرمز، عرفية وغير معللة ويقول بيرس (الرمز هو علامة تحليل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة) (Seza, p. 34)، على سبيل المثال رمز اللغة بشكل عام بالإضافة الى (اللغات الخاصة ، الابجدية ، الكلمات ، إشارات السير الضوئية ، وعلامة الوقوف)
٢. المؤشر (Index) :- هنا يكون الدال فيها ليس اعتباطياً ، ولكن مرتبط بشكل مباشر في المدلول ومثال الاشارات الطبيعية ، (الرعد ، الصدى ، الالم ، الطفح الجلدي ، دقات القلب).
٣. الايقونة (Icon) :- هي صيغة يعتبر فيها الدال موجوداً فيها ومقلداً ، ويمكن التعرف عليه في (المشهد ، الصوت ، الاحساس ، الرائحة).

حيث تستخدم الايقونة تشابهاً حقيقياً بين الدال والمدلول ، فإن صورة الوجه تشير الى الشخص الذي يمثل هذه الصورة ، صورة وجهه ، ليس بإحدى الاصطلاحات العشوائية ، وانما بالشبه ويستخدم الدليل علاقة بين الدال والمدلول فوجود الدخان يدل على وجدود نار لان النار هي سبب الدخان، وظهور الغيوم يدل على تساقط المطر .(Gonthan cler, p. 15) .

ان الايقونة هي نوع من العلامة التي تتميز بخاصية التعليل ، والتي تقوم على عامل التشابه الناتج عن نظام التقطيع الغير متماثل ومن الامثلة على الايقونة هي الصور الفوتوغرافية والخرائط الجغرافية والمخططات المعمارية والضجيج الاصطناعي في السينما والمسرح والرسوم البيانية والاستعارات التمثيلية وتنشأ علامة حسية مماثلة بينها وبين موضوعها . ولقد حرر بورس بمفهومه الايقوني من فلسفة التعالي الكانطية ، وخرج من التجريد المنطقي للعلامة (yuseef, 2005, p. 93) .

فالأيقونة كما وضحت بالسيميائية وهي العلامة وتتميز هذه العلامة عن غيرها من العلامات بسمات تنفرد ويكشف (بيرس) عن الطريقة التي تولدت بها الصورة (الايقونة) والفهم العقلي، أومن ناحية أخرى ، في أنتاج الاشارات ، لأنه النسيج العقلاني الذي يساعد فيه الاطراف الواقعية والروحية البشرية بعضها البعض في بلورة المعنى المدرك كأيقونة ، لأنه يفترض إمكانيته على أنه قد يكون أو لا يكون متطابقاً وقد حدد (بيرس) ثلاث انواع للأيقونات (Rasool, p. 123).

أ. الصور :- التي تستند الى التشابه بين وحدتين لهما علاقة وترتكز على المتشابهة بين الكيفيات البسيطة .

ب. الاستعارات :- وهي التي تمثل الطبيعة التمثيلية ، التي ليس بالضرورة أن تكون قائمة على مبدأ الاستبدال والمماثلة ، وإنما على التوتر

ج. الرسوم البيانية :- التي تستند الى التشابه بين العلامات الداخلية وبين الوحدات المعينة.

فالمقصود بالأيقونة هي اشارة او رمز يقيم علاقة بموضوعه من خلال التشابه بينهما اما في المصطلحات اللغوية والادبية فتقتصر دلالة الايقونة على الصورة او التمثال وتمثل الصورة الصحفية الفوتوغرافية هي الصورة السوداء او البيضاء او الملونة التي تعبر عن نفسها او مع الاخرين بصدق وموضوعية عن الاحداث والشخصيات والانشطة والتقطتها عدسة المصور بطريقة تعكس الحماس الفني التواصلي المختلف المتعلق بمادة تحريرية تنشرها على صفحات الجريدة (Al shankety, 2018, p. 91).

فالأيقونة في مصطلحات (بيرس) :- هي تصنيف للعلامات وتعتمد على طبيعة العلاقة بين العلامة والواقع الخارجي ، (فالأيقونات هي التي تدخل في علاقة مماثلة مع الواقع الخارجي وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه) (Seza, p. 347) ، ربما تشير بعض علامات الأيديوجراماتية القديمة ،على أن لها علامة أيقونية بالواقع المعين ، مثل العلامة الصينية التي تشير إلى الرجل ، أو العلامة الهيروغليفية التي تدل إلى البحر ، و يمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال على الأيقونة ، فهذه العلامة تنقل مستوى من التشابه مع الكائن المصور .

فإن الايقونة علامة تدل على موضوعها بقدر ما ترسمه أو تقلده . لذلك يشترط في بعض الخصائص تمثله من جهة التشابه فيما بينهما ، ولكن من ضمن التشابه يفترض ان تمتلك الايقونة صفات معينة من المدلول وليس بالضرورة ان تكون الايقونة معتمدة على وجود موضوع خارجي معين فكثير من الايقونات لا تدل الاعلى مواضيع متخيلة ، ويمكن استبدال الايقونة بأيقونة لها تصورها على سبيل المثال ، تكون الصورة الفوتوغرافية للوحة (الجيوكندا) هي ايقونة الايقونة فقد سمي (بيرس) هذه الحالة بأنها ايقونة من الدرجة الاولى على انها اصلية ، اما بالنسبة لمن لهم درجات اعلى فيصفهم بأنهم ايقونات فاسدة أو منحدرة (Fakury, 1990, p. 57)، تعتمد شبه ما حقيقي او هندسي أو وظيفي فتكون موجودة مابين الايقونة وتمثيلها ومع ذلك ، تظل فكرة التفكير في التشابه مستقلة عن ادراكنا للسمات ذات الصلة بالموضوع من خلال معرفة اي موضوعين متشابهين .

الايقونة من وجهة نظر(بيرس) هي الشيء الذي يشير الى موضوع ما أو يرمز اليه ، أو يستحضر في ذهن شخص أو موضوع أو معنى أو فكرة مطابقة أو أكثر تطوراً، فكل شيء حسب بيرس ، (يستند الى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجي) (Seza, p. 34) ، أي كل شيء نراه سواء شخصاً موجوداً أو قانوناً أو صفة فهو أيقونة لشيء أخر ، إذ يكون شبيه لهذا الشيء .

يميز بيرس في قسم الايقونات بين الصور التي تشبه الموضوعات من بعض الجوانب ، وبين الاستعارات التي لا ندرك في داخلها سوى تواز عام ،أما بالنسبة للصور بإمكاننا التمييز بين الايقونة الضعيفة وبين الواقعية التي يحاكيها الفنان ، أما بالنسبة للاستعارات فإنها تؤدي الى ايقونة متلبسة للرموز الصوفية (Eco, 2010, pp. 95-96) .

لم تكن هيمنة الدين وليدة العصر بل ولدت بتكوين الوعي داخل الانسان نتيجة احتكاكه المباشر بالطبيعة وما تحتويه من اسرار مما أثار إذهاله مرة ومخاوفه ومرة فراح يوجد الهة لهكي يتعبدها كآلهة الشمس وغيرها من الالهة فكان للهيمنة الدينية أثار واضحة على الفنون بعد المرور بها من العصور القديمة الى عصرنا هذا وبعدها جاءت المعرفة الانسانية وانتقلت من الفكر الأسطوري يعني بالنص الاكاديمي وبالقراءة التاريخية للأثار صنف على اساس أنها اسطورة يعني هناك مصطلح الاسطورة يشتغل حتى على المنظومة الدينية اي هناك ترابط مقارب تماماً بين الفكر الديني وبين الاسطورة (Al hamoody, 2022, p. 11) .

فقد عاش الإنسان في عصور ما قبل التاريخ كأفراد وجماعات ، في مواجهة قوى الطبيعة المتوحشة ، وأكل ما يمكن أن تصل إليه يديه من ثمار جهده ، فكان حياته رهن قوته التي يعيش فيها. كان من الطبيعي للإنسان البدائي (أن يؤمن هذا الانسان بوجود قوة الهية مطلقة القدرة والإرادة متحكمة في قوة الطبيعة وتوجه تحركها وتقيده) (Shahroo, 2014, p. 210)،كان من الطبيعي ان يلاحظ الانسان إن القدرة التي يمتلكها تختلف من شخص الى أخر ، بحيث لا يكون القوي كالضعيف. انتقلت هذه الخبرات والمشاعر جميعاً مع الإنسان عندما بدأت ملامح تطوره الاجتماعي بحياة من الاستقرار بعد أن انتقل من مرحلة الصيد وجمع الثمار إلى حياة الرعي ثم حياة الزراعة .

بعد تطور الزراعة ، كان الإنسان يضطر الى التنقل ، بسبب ضعف خصوبة الارض ،أو بسبب فيضانات الانهار ، فكانت فترات الاستقراء عامل ساعد على التجمعات الانسانية ، وهناك ظهور نمط جديد أطلقوا عليه أسم (المعبد) أو (المدينة) فكانت في أيدي الكهنة ، باعتبارهم الواسطة بين البشر والالهة ولقد تحول كبير الكهان تدريجيا الى الكاهن ، الملك المنصف بالقداسة باعتبارها مقرباً للآلهة فبدأ تفكير الكهانة أو الوسيط بين الالهة والإنسان عندما نصبت الطبقة الوسطية نفسها (ثم تحولت هذه الطبقة الى طبقة حاكمة فيما بعد ومتسلطة على رقاب الناس) (Shahroo, 2014, p. 211) ، بحيث بدأت تتقبل أول مفاهيم التنظيم السياسي ، بعدما استفادت من الخبرات التاريخية ، والتراكم المعرفي من الحضارات القديمة . التي تجذو على ضفاف الانهر والجبال كانت حاجات ملحة للحياة اليومية فأنتجت كم هائل من الاواني والزخارف بحيث اصبح خليط بين الحاجة الوظيفية والحاجة الدينية .

لقد تناول العلماء الاوائل مفهوم السلطة والفن وتأثيرها على الفنان كجزء من علم الكلام المعني ، بالدفاع عن المعتقدات وهذا أمر مبرر الى أن عملهم كان (رداً على من يعتبرونهم أصحاب العقائد) (Sami, 2021, p. 70)، ومع ذلك ، فمن غير العدل أن نقول ان علماء القانون لم يدرجوا مسألة الحكم في الفقه ولم يضعوا اي أحكام خاصة به . فقد تفاعل السلطة الحاكمة عبر تاريخ

الحضارة ، حيث أتى عصر النهضة برد فعل على العصور السابقة نجد في هذه الفترة نزعة الى التمرد على سلطة الكنيسة ، وثورة على المفاهيم الدينية وعودة الى الحياة الفكرية والفنية لليونانيين وهكذا تحررت اللعنة من سلطة الدين وصارت الجمال نفسه وصار الانسان معيار الحكم على الاشياء بجمالها أو قبحها يحتقر الواقع الخارجي .

المبحث الثاني : الايقونة الحاكمة في الرسم الأوربي الحديث :

انتجت جميع الحضارات البشرية محسوسات لها تأثير خاص على هوية أصحابها ، تعتبر اليوم أعمالاً خالدة ولها اهمية كبيرة على حياة الانسان منها لأغراض نفعية ومنها ما تتضمنه من محاولات لإظهار القوة وتحدي الموت بالخلود هذه الرغبة التي لاتزال هاجس العديد من المبدعين حتى يومنا هذا ، بالإضافة لدور الفن في حياتنا المعاصرة المتمثل بإضفاء مسحة من الجمال على كل ما نحتاجه في حياتنا اليومية لذلك أخذ الفن التطبيقي جزءاً كبيراً من طاقة الفنان المبتكرة وقدمها للجماهير بأشكال جميلة تحقق وظيفتها على أجمل صورة ، مع ذلك يؤدي الفن وظيفة أخرى وهي مشاعر وهواجس الانسان من خلال عمل الفنان في التصوير والنحت ، ويتمثل بدءاً من رسوم الكهوف ، حيث قاموا برسم الاشياء في مداخل الكهوف العميقة التي تم العثور فيها على رسومات للحيوانات التي تضرب بالسهام . وعملت هذه الرسومات بطريقة بسيطة وسريعة خصيصاً لهذا الغرض وكان القصد منها ان يحصل الصياد (أحدى النظريات) تمكنه صيد الحيوانات الحقيقية التي سيذهب الى صيدها بعد ذلك مما جعل رسامي الكهوف يهتمون برسوم الحيوانات وتفاصيلها بشكل كبير مما هيمنت على الرسم البدائي . (Deldar, p. 11)

شكل (١) رسوم البدائيين فى الكهوف

كانت أغلب رسوم الكهف ملونه الا أنها تفتقد للتدريج اللوني ربما كانت لمحدودية في الالوان آنذاك ، فأكتفى الفنان القديم في أحداث خطوط دائرية لولبية على السطح الخارجي لجسد الحيوانات واستخدام اصابعه في الرسوم بالإضافة الى إضافة لوني الاحمر والاسود لتحديد الخطوط العامة ، فاتسمت بالتلقائية والبساطة ، وركز على اظهار الحركة ، فحاول رسم الحيوانات على شكل قطعتان وحاول استغلال النتوءات الطبيعية الموجودة على جدار الكهف عاملاً مساعداً في تجسيد الحيوانات المرسومة بشكل جانبي حيث كانت رسوماته معتمدة بالكامل على خياله وتصوره البسيط الذي يحيط بيئته المتواجد فيها . (Albayate, p. 10)

فكانت لرسوم الكهوف سمات معينة مشتركة مع بعضها البعض كان هدف الفنان تمثيل الجوانب الاكثر تعبيراً فكان يربط المنظر الجانبي للقدم الامامي للعينين وكان يتخلى عن التفاصيل بوضوح لصالح الرمزية ، فتشوه تفاصيل الاشياء الطبيعية من اجل الاهمية الرئيسية للموضوع المرسوم ، فكان يطيل جسم الثور لكي يوحى بعملية القفز وبالوان متفاوتة بين اللون الفاتح والقاتم بطريقة تؤكد على خطوط الحركة في جسم الحيوان (Red H. , p. 43) . شكل (١) .

شكل (٢) ختم اسطواني

بالانتقال الى مرحلة تاريخية وحضارية تلت رسوم الكهوف بمدة متمثلة بحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والتي تميزت بعناصر و أرث فني مهم من هذه العناصر الحضارية المميزة الاختام الاسطوانية حيث كان هذا النوع من الاختام من النوع المسطح ، تميزت بخصائص الاشكال المنحوتة أو المرسومة داخل نطاق الأفريز كان عرض المفردات المنفذة تبدأ في بداية الاحداث وتنتهي مع نهايتها . شكل (٢) .

و اتخذت الصورة مكانها في فنون الحضارات القديمة التي استطاعت أن تطور العديد من الأشكال التي تحمل دلالات رمزية معظمها ديني في الأساس لخدمة أسرار العقيدة ، أو لتبسيط وترسيخ مفاهيمها في أذهان المجتمعات ، وتطور استخدام الأشكال الرمزية على مدار التاريخ تطورا لافتا حيث لا تخلو حضارة انسانية او ديانة سماوية أو معتقد انساني أو حتى فلسفة روحية ، من مبدأ الترميز (كما فهمه المصريون كذلك اليونانيون والبدائيون على اشد احتمال ، ليس شيئا سوى تظاهرة فنية ذاتية ، جمعية ، رمزية ، وفكرية) (Amhaz, 1981, p. 64) ، واستخدام الأشكال والهيئات وأحيانا العلاقات الدالة على معاني مستترة ، وقد أخذت الرموز في موضوعاتها أشكالا متعددة ذات أبعاد دينية تناقلتها الحضارات التي نرى آثارها إلى يومنا هذا ، كمنظومة خلدتها الاساطير

. وقد ارتبطت الرمزية كمفهوم أو كوسيلة تعبير دائما بالصورة سواء في العمل الفني المرئي أو الأعمال الأدبية ، وقبلها بالطبع بالنصوص الدينية وما يرافقها من ترجمات بصرية سواء في كتب أو لوحات أو منحوتات أو عمائر شكل (٣).

شكل (٣) الرموز في الحضارات القديمة

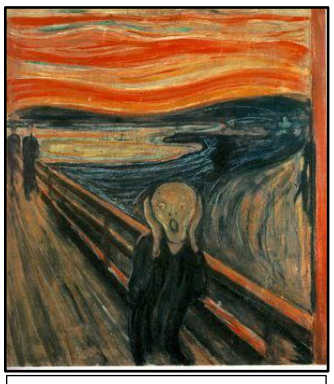
إذ تأثر الرسم المعاصر بهزة عنيفة حيث تنافست الصورة مع مهارة الفنان في محاكاة الواقع لذلك تحول عقل الفنان الى عين ترى الواقع بعدسات جديدة للبحث عن أنماط مختلفة حيث اتبعت (الانطباعية) طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية همها الرئيسي تسهيل الانطباع البصري، كما تراه العين مادياً وذاتياً ، حيث بدت الانطباعية انطلاقاً من جذور الحداثة في الفن العالمي فاتحة الطريق امام الفضاء . على نقل الواقع المرئي وإحلال الموضوعات الجديدة اعتماداً على رؤية الفنان التي أصبحت مهمته البحث عن جديد يضيفه إلى الطبيعة فأصبح بإمكان الفنان إن يرسم بوحي من تجاربه الخاصة (Alan, 1990, p. 25) . وبهذا يتضح ان الانطباعية اتخذت من اللون ما يميزها ، حيث كان لكل لون دلالة خاصة في تلك المرحلة لاعتمادهم على ضوء الشمس وتحليله بأسلوب علمي عن طريق الموشور المستخدم في تحليل ضوء الشمس الى عدة الوان فان الفنان الانطباعية جعل للضوء سيادة على الحركة الانطباعية. كما في الشكل (٤) .

شكل (٤) كلود مونيه ، انطباع شروق

ما يميز الانطباعية عن التيارات الفنية ذات الاتجاه الطبيعي هو الطريقة التي تختار بها عناصر المتجزأة من العالم المرئي فهي (ليست وصفية ولا تهدف حقيقة الى تمثيل هذا الواقع ، بقدر ما تهدف الى تمثيل بعض ملامحه الاساسية المرتبطة بالظاهرة البصرية) (Amhaz, 2009, p. 71) ، حيث تقتصر عناصر التمثيل على ما هو بصري فاللوحة الانطباعية حسب تعبير (جورج ريفيير -١٩٥٩-١٩٢٤) فإنها تهمل الجانب الروائي من الموضوع ولا تتناوله الامن أجل فوارقه النغمية على أنه أحد المؤرخين الأوائل لهذه الحركة ، ولحيادها للموضوع بالتخلي عن محتواه الأدبي والتوقف فقط عند مظاهره الخارجية المتغيرة .

شكل (٥) هنر ى ماتيس ، مائدة عشاء

أما (المدرسة الوحشية) فتميزت باستخدام الحدة اللونية والوان غريبة وصارخة وتحريف الاشكال بتغيير حجومها والوانها فقد لجأ الوحشيون الى الالوان الصارخة مثل اللون الاصفر والبنفسجي والاخضر كما في لوحة (فلامينك) منظر من شاتو وفي الازرق والاحمر كما في أعمال أندرية دوران ، وفي البنفسجي والبرتقالي كما في أعمال (هنري ماتيس ،١٨٦٩، ١٩٥٤) وبهذا الاسلوب الفني الذي استخدمه الوحشيون وصل الفن الى مرحلة عبارة عن سطح مقطع كل شيء مقتصر على مجرد احساس للشبكية ، ولكن هدوء السطح والكفاف (الخط الخارجي) فإن اهتمامهم بالألوان دفعهم الى اختيار الموضوعات مثل الشارع المزين بالأعلام وأربعة عشر تموز وهي غنية بالألوان بشكل طبيعي وتتيح لها استخدام الالوان الصارخة ذلك لأنهم اعتمدوا على اللون كوسيلة للتعبير يجسدونها بواسطته ، من خلال تباين الاسطح الملونة . (Amhaz, 1981, p. 76، كما في الشكل(٥)



شكل(٦) ادوارد مونش ، الصرخة

أما الحركة (التعبيرية)هي عقيدة في الفن تهدف في المقام الاول التعبير عن المشاعر التي تثيرها الاشياء أو الاحداث ، حيث يرفض هذا المذهب المحاكاة الارسطية ويحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف عن طريق تكثيف الالوان وتشويه الاشكال واصطناع خطوط عميقة ، تنفذ المعاني الواردة التي تتضمن تسميتها (انها تعبر عن انفعالات الفنان العاطفية باي ثمن) (Red h. , p. 169)

وعادة ما يكون الثمن هوة المبالغة أو التشويه للظواهر الطبيعية ويعتبر الرسام النرويجي (ادوار مونش ، ١٨٦٣،١٩٤٤) الفنان الذي يمثل اسلوب هذه الحركة بصورة اشد تأثيراً وأكثر وعياً .فقد شملت الحركة التعبيرية الفنانين الالمان وغير الالمان ومن اهم رسامها (ادوارد مونش) الذي اشاد بالعالم الداخلي كالحب والكراهية والخوف والموت واصبحت اعماله ذات النبرة الكئيبة كما في لوحة الصرخة شكل (٦) لكنهم جميعاً (اعتقدوا ان اللون والشكل

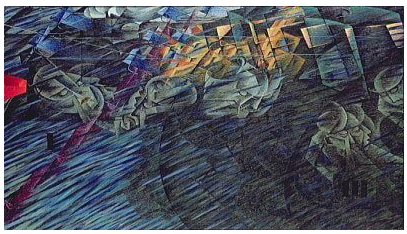
لوحدهما يمكن ان يولد عواطفاً في اللوحة) (Muhammad, p. 163)، لقد تأثر هذا الاعتماد على التأثير العاطفي للألوان والاشكال ولقد استخدموا اسلوباً رائعاً لإيصال مشاعرهم حول العديد من الموضوعات .

شكل (٧) بابلو بيكاسو ، غورنيكا

ثم ظهرت (الحركة التكعيبية) باعتبارها الحركة الاكثر ثورية في مجال الرسم الشكلاني منذ قرن الخامس عشر وتخلت عن جميع مفاهيم الواقعية البصرية واهملت تماماً المنظور التقليدي ، فاستمتع الفنان بتغيير الاشكال الطبيعية ، ولكن في بعض الاحيان يتجاهلها أو التعويض بأشكال خيالية كما قال جورج براك (ان الرسام لا يحاول ان يعيد تمثيل وضع ما ، انما يحاول ان يبني حقيقة صورية) (Jabra, p. 79) ، فعندما جسد الفنان بابلو بيكاسو لوحة (الجورنيكا) كما في شكل (٧) التي اعتبرت ايقونة الفن التكعيبي التي استوحاها من حادثة قصف الطائرات الالمانية والايطالية مدينة غورنيكا .

فلقد لجأ الرسام التكعيبي الى تجزئة الاشياء الى مكعبات ثم تجمع هذه المكعبات في أشكال وكأنها قطع حجر منحوتة مما جعل اصرار المكعبين في (انطاق الشكل بلغته الخاصة بالرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعي أو تحريفه) (Sara, 2022, p. 131) ، الى حد اهملوا الالوان الى حد كبير مقتصرين على درجات اللونين البني والرمادي ونفس الوقت تخلو عن الاطارات التي تحد البصر فأصبح هدف التكعيبيين هو الكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي فبدأ هذه المكعبات في التحول الى أسطح مستوية متداخلة والتي بدأت وكأنها تتحرك للأمام .

تعتمد الصورة في (الحركة المستقبلية) على التكرار الشكلي و قدرة الاحاسيس في استحضار الزمن ويكون التميز فردي وكانت مرتبطة في البداية بمجموعة من الادباء ولكن تحولت الى ميدان الفن التشكيلي وقد بدأت الحركة عام ١٩٠٩م في بيان الثوري الذي نشره الشاعر الايطالي (فيليبوتوماسومارينني ،١٨٧٦، ١٩٤٢) في جريدة (لوفيجارو) الفرنسية والذي هاجم فيه الفن التشكيلي بكل مذاهبه على الرغم من انتقادهم للحركة التكعيبية لخلوها من الحركة الا اننا نلاحظ ان اعمالهم تشبه الاعمال التكعيبية التي اعتمدت على تفكيك الاشكال ثم اعادة صياغتها في صورة اخرى ، لكن الفرق واضح بين الحركتين فإن الفنان التكعيبي يحطم الشكل ليتخذ من اجزاءه شكل جديد ، ولكن يهدف الفنان المستقبلي الى الخطوط الاساسية للقوة الكامنة في الحركة ليتكاثر هذا الشكل في اتجاه هذه الخطوط ولقد استخدم الفنان (اللون والخط والشكل يزيدون الحركة في اللوحة ، فتبدو الاشكال متدافعة مستمرة وبذلك يحاول الفنان البحث عن البعد الرابع) (Hani, p. 171) ، كما استخدم الفنان المستقبلي مجموعة من الالوان القوية التي تختلف عن الوان التكعيبيين البنية والخضراء الداكنة . ان الحركة الفنية المستقبلية التي (تنادي بمستقبل افضل وتدعو في نفس الوقت الى الغاء عامل الزمن من هذه الصورة) (Albasyoone, 2001, p. 184) ، في لوحة (دوشامب)(امرأة تنزل الدرج) لم يصور أمراه تخطو بقدميها عبر الدرج ، بل تخيلها عل انها مجموعة من اللقطات المتتالية كما لو كانت بشريط فيلم سينمائي ، فالمدرسة المستقبلية كان لهم حل ساذجاً ، حيث يقولون ان الحصان البري ليس له اربع ارجل ، بل له عشرون وحركتهم مثلثية الشكل ، وبالتالي فقد صوروا الخيول والكلاب والبشر بأطراف متعددة .كما في الشكل (٨).



شكل (٨) امبرتو بوتشيرني ، حالات العقل

وكانت الصورة في (الحركة السريالية) قائمة على نقطة الانطلاق تعني بتحرر الفنان حيث أنها تمثل منهاج للفكر ، اكثر من ارشاده نحو اظهارات شكلية وتقنية فالسريالية تميزت بتركيزها على ماهوا غريب ومتناقض ولاشعوري اذا كانت السريالية تهدف الى الابتعاد عن الحقيقة واطلاق الافكار المكبوتة والتصورات الخيالية والسيطرة على الاحلام كما يرى (سيجموند فرويد ، ١٨٥٦، ١٩٣٩) وبالتالي فان (استعادتها تتم عبر متخيل يحظر الاشياء والذكريات والازمات التي دفنت في الاعماق) (Nashwan, 2016, p. 101)، وهناك العديد من الحقائق التي تستقر في اعماق الانسان كظلال خافتة تشبه الاحلام حيث وصف النقاد اللوحات السريالية بانها الية فنية ونفسية تعتمد على التعبير بالألوان عن الافكار اللاشعورية والايمان بالأحلام ، حيث اهتمت السريالية بالمحتوى وليس بالشكل مما جعلت لوحاتها غامضة ومعقدة حيث كانت تحمل محتويات فكرية وعاطفية تحتاج الى ترجمة من جمهور متذوق كي يدرك مغزاها وفقاً لتجاربهم السابقة .

شكل (٩) سلفادور دالي ، فقدان الذاكرة

فالحركة السريالية تتخلص في التعبير عن افكار الروح في مسارها الصحيح دون اي اعتبار للتقاليد المرعية من العقل الذي تقيده القواعد المنظمة والتقاليد الاجتماعية ولهذا الغرض يستخدم الرمز احياناً وهو (**الرمز الذي نراه في الاحلام لتحقيق رغبة او للخوف من شيء**) (Groob, pp. 65-66)، يتضح من هذا ان الفنان المعاصر تؤثر بشكل كبير بما تم تحقيقه من خلال ابحاث علم النفس وبالثورة الاجتماعية من جهة اخرى. ومن اشهر الرسامين السرياليين (سلفادور دالي ،١٩٠٤، ١٩٨٩) الذي قدم الكثير من النقاط الهامة الذي ينقل للمشاهد بكل صورة من صوره الى عالم بعيد النظر ، يرى فيه ساعات مائعة ، كما في لوحته (فقدان الذاكرة) كما في الشكل (٩) ومجموعة من الاشجار توحي بأنها وجوه بشرية وقد سار كثير من الفنانين بالمدرسة السريالية امثال (رينيه مارغريت ، ١٨٩٨، ١٩٦٧) و (إيف تانغي ، ١٩٠٠ ، ١٩٥٥) والذي لم يتوقفوا عن عالمهم الشاذ ورسم هذا العالم بأسلوب تشخيصي كانه يحاول ان يوهم ان عالمه هذا موجود بالفعل ، فقد اعطوا فنانوا المدرسة السريالية قيمة للرسم الاصلية فاحترموا الخط واعطوا اللون نقائه وبساطته وانظمة الالوان التي تتحمل المسؤولية الفنية بكل معانيها (Sudkee, 2011, pp. 179-180) .

أما (الحركة الدادائية) الحركة العبثية في الفن الاوربي كانت تهدف الى تحطيم القواعد المعروفة للفن وكذلك قواعد العقل ، وترتكز على اعتناق مبدأ العدمية وانكار كل القيم والمفاهيم والاشكال والانظمة الفنية سواء كانت موروثة منها أو معاصرة تميزت بروح التمرد والثورة ضد القيم التقليدية (Nuhad, p. 51) .

ركز الدادائيون على السخرية مهما كانت جدية ومهاجمة كل معتقدات الطبقة البرجوازية وعلى أحداث الشغب والفضائح في كل مكان حتى أنفسهم لم يسلموا من اعتداءاتهم وشتائمهم ، وبذلك وفرت الدادائية للفنانين مجالا واسعا من الحرية أعطوا كل جهودها في الهدم والتخريب والتشويه والهجوم على الطبقة البرجوازية ومفاهيمها فأخذو فكرة الهدم لانهم كانوا يؤمنون ان الهدم هو خلق ايضاً لذلك قام بعض الناس بتأليف لوحات لأشياء عادية أثارت الراي العام و(الفضائح) لأنها غير مألوفة في مجال الفن ومثال على ذلك كفضلات الطعام وصناديق القناني والمباول ، كما رسم (بيكابيا ، ١٨٧٩ ،١٩٥٣) الات عبثية لم يريد منها سوى السخرية من العلم والتطور الصناعي. (Amhaz, 1981, pp. 162-163)

شكل (١٠) مارسيل دوشامب ، النافورة ، موناليزا مع الشنب

وقد عبر الدادائي (مارسيل دوشامب ،١٨٨٧، ١٩٦٨) عن موقفه الساخر والرافض من خلال تقييم الاشياء الغير مألوفة وبإنتاجه ما سماه (بالأشياء الجاهزة)، ففي عام (١٩١٤) أكمل منظراً مبتذلاً كالمناظر التي تباع على الارصفة وفي المتاجر لصغار البرجوازيين ثم وقع على اللوحة ، بهدف الاستهزاء والسخرية أيضاً من الصورة البرجوازية للعالم ، فقد تعمد (دوشامب) الى اضافة شاربين الى الجيوكندا شكل (١٠) ثم ذهب الى الاتجاه السلبي عندما توقف عن أي ممارسة فنية لقناعة بان الفن بات عاجزاً على الصعيد الاخلاقي (Amhaz, 1981, p. 61)

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يمثل مجتمع هذا البحث النتاجات الفنية لبعض اعمال فناني الفن المعاصر التي نفذت للفترة من عام (١٨٨٩ .١٩١٩) والمحددة بدراسة الايقونة الحاكمة في الرسم الأوربي الحديث ، حيث شمل مجتمع البحث على (٧٨) عملاً فنيا تم جمعها من المصورات المتوفرة في الكتب والمصادر المتخصصة وأدلة المعارض ومواقع الانترنت .

عينة البحث :

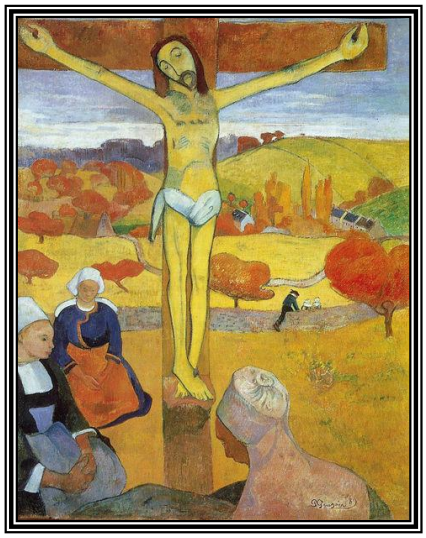
بغية تحقيق اهداف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحث (٣) أعمال فنية .

المنهج المستخدم :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث .

اداة البحث :

قام الباحث بالاعتماد على الاطار النظري كمحك للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .



تحليل العينة

إنموذج (١)

اسم الفنان : بول غوغان

اسم العمل : المسيح الاصفر

المادة : أكرلك على كانفاس

تاريخ الإنتاج : ١٨٨٩

القياس : ٩٢ × ٧٣ سم

كثيرة هي الصور التي جسّدت قصة السيد المسيح (ع) في نتاجات الفن الأوربي ، من قِبل رسامين عدة ، لكن المختلف هنا في هذه اللوحة ، أن (غوغان) عمق الطابع الدرامي لسردية المشهد ، فأكسبه مضموناً رمزياً .

فصورة السيد المسيح (ع) احتلت مساحة كأيقونة مهيمنة في تكوين العمل الفني ، فهو معلق على صليب متقاطع من خشبتين عريضتين واحدة أفقية تحتل المساحة في الأعلى وأخرى عمودية تمتد إلى الأسفل ، ولوّن الصليب باللون البرتقالي الفاتح الممزوج بالأصفر والأوكر ، وامتد الشّكل الممثّل لصورة السيد المسيح على الصليب فالرأس وضعه (غوغان) في منتصف تقاطع الصليب ، وهو يحمل وجه الفنان نفسه ، أي أن (غوغان) رسم وجهه هو وليس وجه السيد المسيح ، وعُلقت يده اليسار بمسمار في أعلى جهة اليمين ، ويده اليسرى بأعلى جهة اليسار على القطعة الخشبية الأفقية للصليب ، فيما أمتّد جسده النحيف الأصفر مع الأمتداد العمودي للصليب ، وهو يضع قدمه اليمنى على قدمهِ اليسرى وتم تثبيتهما بمسمار ، وظهرت صورة الجسد عارية ، إلا من قطعة قماش بيضاء مائلة إلى اللون الرصاصي وقد لفّت منطقة الحوض .

وقد وظف (غوغان) المشهد للتأكيد على أن الاستعارة الصورية لمشهد الصليب يحقق موضوعا ، يحمل في طياته مدلولات ذهنية ، يُظهرها من خلال تحقق الانسجام الواضح بين المنظر الطبيعي الذي يمثل خلفية اللوحة وبين المعطيات الدلالية للمشهد ، بيد أن الأسلوب الواضح في رسم صورة السيد المسيح تُحيلنا إلى حيز المتخيل ، الذي أنطلق منه (غوغان) للبحث عن صورة مرئية مشتركة ، تُجّسد حجم المعاناة الإنسانية في العالم ، فما وجد اقرب من (وجهه) لحمل هذا الدور ، فرسمه بتبسيط عالي ، ولم يهتم بتوضيح الملامح التشريحية الدقيقة لبنية الجسد ، فالمعاناة بدت واضحة ، لكن تفاصيل المنظر الطبيعي توحي ، بحالة توازن نفسي وجمالي ، فرسم السماء الزرقاء الفاتحة في أعلى اللوحة ، وهي تُؤّطر بمساحاتها البيضاء الممتدة مع خط الأفق ، الرؤية البصرية ، للمشهد فالتلال الخضراء في أعلى اليمين تمتد الى جهة اليسار وهي تحتضن الأشجار المتنوعة الملّونة بالأحمر والبرتقالي والأخضر مع وجود بعض البيوتات الموزعة في أسفل تلك التلال، وثمة أرض صفراء منبسطة في وسط اللوحة توزعت عليها أشجار حمراء ، وأخترقها طريق طويل يمتد إلى عمق اللوحة ، وهي تتصل مع المساحة في مقدمة اللوحة .

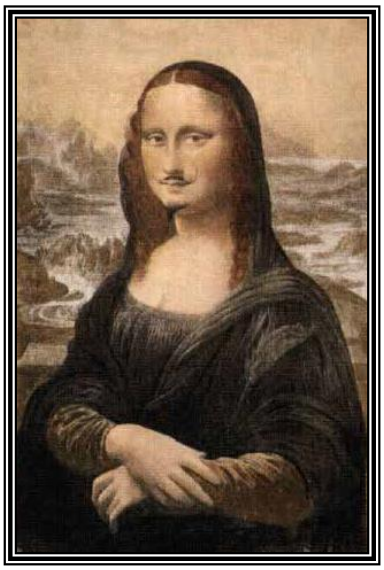
إنموذج (٢)
إسم الفنان : ثيودور جيريكو
إسم العمل : طوف الميدوزا
المادة : اكرليك على كانفاس
تاريخ الأنتاج : ١٩١٩
القياس : ٧ , ١٦ × ٤ , ٨٨ م

تمثل هذه اللوحة الحادثة المعروفة بغرق السفينة (ميدوزا) ، والتي تعد ايقونة تأثر بها المجتمع الفرنسي ، وكانت أول عمل رومانتيكي حمل في طياتهِ أسس جديدة في بناء اللوحة الأوربية ، ويتلخص الحدث هنا بأبحار سفينة في عرض المحيط ، وعلى متنها عدد كبير من الأشخاص، وقد تعرضت للغرق بسبب الأمواج العاتية والأمطار وكذلك العاصفة التي أسهمت في تدميرها، ولم يتبق منها إلا طوف صنعه بعض الناجين من الغرق ويلاحظ أيضاً عمود طويل مائل إلى جهة اعلى اليسار ، وقد علق فيه شراع بوساطة حبال ممتدة من أعلى العمود إلى بعض أركان الطوف .

والمشهد برمته ، يعطي انطباعا عن مدى ما يمكن أن يصل إليه الحال مع مأساة كهذهِ ، فالصدمة والمعاناة واليأس والحزن ، هي التوصيفات الحقيقية التي ينطوي عليها الموضوع الكلي بقصتهِ وتفاصيلهِ الدقيقة .

ركّز (جيريكو) على عنصر (الحركة) في تصوير المشهد ، فحركات الاشخاص والأوضاع الجسدية المختلفة لهم ، والإشارات والإيماءات ، وتراكيب المشهد البنائية ، توحي بفعل السيادة البصرية ، إذ إن تكثيف المناخ العام للتكوين برؤى تعبيرية ونفسية ، يسهل من عملية التفسير الرومانتيكي لقراءة الحدث .

من هنا كانت الايقونة الحاكمة تستحضر الجانب الدرامي للمشهد التصويري ، وكأن الحدث يفصح وبفعل الترميز الفاعل للوحدات البنائية الصغيرة عن تحول في طبيعة الصياغة من الوضع المرئي الموجود في الأصل الواقع للصورة ، إلى فعل دراماتيكي يغلب عليه الخيال ، والمبالغة في تصوير الموضوع ، ولذلك فأن الأجواء العامة للعمل كانت تحمل دلالات إنسانية (اجتماعية ونفسية) تعبر عن الحقيقة الجوهرية للإحساس الذاتي الخاص بالفنان .



إنموذج (٣)
إسم الفنان : مارسيل دوشامب
إسم العمل : الموناليزا بشارب
المادة : مواد مختلفة على ورق مقوى
تاريخ الأنتاج : ١٩١٩
القياس : ١٩٧ × ١٢٧ سم

صورة تمثل نسخاً (للموناليزا) التي كان رسمها (ليوناردو دافنشي) ، وما فعله (دوشامب) هنا ، كان بحثاً جمالياً معاكساً لكل الأعراف والتقاليد والمعايير التي ارتبطت بتذوق الأعمال الفنية الإبداعية ، فحينما رسم (دوشامب) الموناليزا ، وضع لها شارباً صغيراً مرتفعاً في نهايتيه للأعلى ، مع لحية صغيرة رسمها على أسفل استدارة الوجه فقط ، وهو نسق مغاير ، يعتمد الصدمة وإحداث خلخلة في معايير النظر والتلقي .

بيد إن تجسيدهُ ومعالجته التقنية ، كانت تعتمد على إحداث شبه كبير ومتطابق بين لوحته هذه وبين الصورة الأصل لـ (دافنشي) فالموناليزا تستقر جالسه ، وتضع يدها اليمنى على اليسرى في المساحة الأمامية السفلى للصورة ، ويداها تمثلان الزاوية الأمامية لقاعدة الهرم الذي تمتد قمته من أعلى الرأس إلى جهتي الأكتاف (الأيمن والأيسر) ، ووضعية جلوسها مشابهة إلى وضعية جلوس الصورة الأصل .

إن وضع مقاربة فكرية بين فن النهضة من جهة وبين فن الدادائية من جهة أخرى ، يعكس حقيقة التحوّل الجمالي والبنائي الذي شهدته المسافة الزمنية بين كلا المنجزين ، لكن الدادائية كانت أشد عنفاً وأكثر استبدالا للصياغات النسقية المرتبطة ببناء اللوحة ، فثمة دوافع جديدة صعّدت صيغة التحوّل الشكلي والمضاميني لدى الدادائية ، منها ما إرتبط بمفهوم (القبح هو جمال أيضاً) ومنها ما اتصل بضرورة طرح مفهوم (الهرم هو بناء أيضاً) ، علاوة على تأكيد أهمية حضور العبث والفوضى واللاوعي كمفاهيم تؤطر اشتغال (الهيمنة) في العمل الفني ، كما يحصل هنا في لوحة (دوشامب) .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

٣. اعتمدت الايقونة في الرسم الاوربي على التأثير العاطفي للألوان والاشكال واستخدام الفنان طريقة لتوصيل مشاعرهم الداخلية كالخوف والحزن واصبحت اعمالهم ذات نبرة كئيبة ، انموذج (٢) .

٤. وضف الرسامون المعاصرون الشخصية الدينية في اعمالهم فجاء هذا التوظيف يحمل خصائص رئيسية كهيئة الشكل ، انموذج (١) .

٥. اخذت الايقونة مكانتها في فنون المعاصرة التي استطاعت ان تطور الاشكال التي تحمل دلالات ايقونية ذات ابعاد دينية من حيث المبدأ لخدمة اسرار العقيدة او لتبسيط مفاهيمها وترسيخها في عقول المجتمعات التي نراها الى يومنا هذا كمنظومة خلدها الاساطير .

٦. يستثمر فن الإيقونة ، تراكم المعرفة الجمالية لإنتاج الصورة الفنية ، واستدعاء أكبر قدر ممكن من المعطيات المؤثرة في صياغتها وإخراجها .انموذج (٣) .

٧. إن تأكيد النزعة الفكرية الدينية في النماذج الايقونية تمثل إنعكاساً لحتمية الطابع النسقي للصورة الايقونية ، وإستيعاباً للفعل التداولي الاجناسي المرتبط بها عبر مستوياته الشكلية والتقنية .

الاستنتاجات :

١- تستعير النتاجات الإيقونية ، الصور الدينية والرموز الدلالية ذات الصلة بالموروث ، وتوظّفها عبر إستدلالات بصرية تحليلية ، تنسجم مع المعالجات التركيبية والبنائية للعناصر والأسس التنظيمية .

٢- تقترن نتاجات فن الإيقونة بطبيعة الإنتقال من المحسوس إلى المثال ، وبما ينسجم مع تحميل بنية التكوين طاقة تعبيرية ، تفسّر ضرورة التأويل للخطاب الديني ، وتحديد الرؤية الاشتغالية بحس درامي واضح .

٣- تعتمد النماذج الإيقونية على معطيات فلسفية تدعم المعنى الديني المحمول فيها والذي يعطي تفسيرات لا حصر لها للخطاب العام المؤثر في وظائفية (الفكرة) أو (الحدث) .

٤- تقترب نماذج الفن الايقوني من طبيعة الإستقراء الوظيفي للنزعتين الروحية والقدسية ، فعلى مستوى التفسيرات العميقة المصاحبة للأشكال البصرية ذات التأثير الجمالي الواضح، نجد أن فن الإيقونة يحمل في طياته مؤثرات مرجعية دينية ذات صلة ، بالمقدس .

References

Al hafny, A. a. (2003). *The comprehensive dictionary of philosophy terms.* Cairo: Madboly Library.

Al hamoody, R. K. (2022). *Hegemony and its representations in global ceramic sculpture.* Basrah: College of Fine Arts, University of Basrah.

Al shankety, m. b. (2018). *The publicity discourse in the literary text, a pragmatic study.* Alfaisal Dar.

Alan, B. (1990). *Modern European Art.* Baghdad: Dar Al-Ma'mun, Dar Al-Hurriya for printing and publishing.

Albasyoone, m. (2001). *Art in the twentieth century.* Reading Festival for all, for the child, for the youth, for the family.

Albayate, F. D. (n.d.). *History of ancient Iraqi art.* Youssef Al-Rumaid Library for publishing and distributing books in all its fields.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Alwaseet. (2004). *Arabic Language Complex* (Vol. 4). Cairo.

Amhaz, M. (1981). *Contemporary Fine Art 1870_1970 Painting.* Beirut,: Triangle House, design, printing and publishing.

Amhaz, M. (2009). *contemporary artistic currents.* Publications Company for Distribution and Publishing.

Deldar, f. (n.d.). *Drawing history.* Abu Obeido blog.

Eco, U. (2010). *Tag concept analysis and history* (Vol. 2). Beirut,: Arab Cultural Center.

elam, K. (1992). *Semiotics of theater and drama* (Vol. 1). Beirut: Arab Cultural Center.

Fakury, a. (1990). *Streams in semiotics* (Vol. 1). Dar Altawajed.

Gonthan cler. (n.d.). *The rooting of modern linguistics and the science of signs.* Publications and Publishing Department.

Groob. (n.d.). *Notes on Art History.*

Hani, m. ,. (n.d.). *A History of Western Art from the Middle Ages to the Modern Age.* Almanhal.

Hundrtich, t. (2003). *The Oxford Handbook of Philosophy* (1 ed.). Libya: National Research and Development Office.

Jabra, E. h. (n.d.). *One Hundred Years of Modern Painting.* Dar Al-Ma'moun for translation and publishing.

Jenzy, H. T. (2022, 03 20). narrative functions in Renaissance paintings. *Basrah Arts Journal*(22). doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1977

Mahfood, a. a. (2017). *The Syrian icon Publications of the General Book Authority.*: Publications of the General Book Authority.

Muftah, m. (1990). *Text dynamic.* Beirut: Arab Cultural Center.

Muhammad, M. (n.d.). *The world of fine art.* Your science book series.

Nashwan, H. (2016). *A third eye - a study in the works of Ibrahim Nasrallah.* Alaan Publishing Co.

Nuhad, s. (n.d.). *Contemporary theatrical currents.* Egyptian General Book Authority.

Rasool, R. m. (n.d.). *The Philosophy of the Sign from John St. Thomas to Gilles Deleuze.*

Red, H. (n.d.). *Art and society.* Beirut,: The house of the pen.

Red, h. (n.d.). *meaning of art.* Egyptian General Book Organization - Family Library.

Sami, S. (2021). *The legitimacy of power in Islamic political thought* (Vol. 1). Beirut: Arab Center for Research and Policy Studies.

Sara, N. (2022). *The story of modern art.* Arab Press Agency Publishers.

Seza, k. a. (n.d.). *Sign systems in language, literature and culture - an introduction to semiotics.* Cairo,: Modern Elias House.

Shahroo, M. (2014). *Religion and power a contemporary reading of governance* (Vol. 1). Lebanon,: Alsaqi Dar.

Sudkee, e. (2011). *Studies in international plastic art.* Damascus: Cultural Horizons Publications of the Syrian General Authority for Books.

yuseef, A. (2005). *Semiotics describing semiotic logic and algebra of signs* (Vol. 1). Arab Cultural Center.