مجلة
فنون البصرة

مجلة دولية علمية مُحكَمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

العدد
26

ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة

This work is licensed under a the creative common's attribution License 4.0.

مجلة فنون البصرة
Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدرعن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــــدد : (٢٦) .
تاريخ النشر: ٣٠ / ٨ / ٢٠٢٣م

هيئة التحرير

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

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

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

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُـــعنى مجلة فنون البصــرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصــل بالموضــوع الجمالي الذي يشــمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

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

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

٤- أن لا تزيد عدد كلمات البحث عن (٧٠٠٠) كلمة (١٥ صفحة حجم A4) .

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

٦- توضــع الاشــكال والصــور والمخططات والجداول حســب ورودها في متن البحث ، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية .

٧- أن يحتوي البحث على ملخص (٢٥٠ كلمة) وخمسة كلمات مفتاحية باللغتين العربية والإنكليزية .

٨- يكتب عنوان البحث واســماء الباحثين وجهة انتســابهم والبريد الالكتروني ورابط صــفحة هوية الباحث العالمية (ORCID) في الورقة الاولى للبحث باللغتين العربية والإنكليزية ، علماً انه يتم اعتماد اســماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم .

٩- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٠- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

محتويات العدد (٢٦) لسنة ٢٠٢٣

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
البراكسيس لدى (غرامشي) بوصفها ممارسة نقدية ، وتمثلاتها في الفن المعاصر	سامي قاسم نبيت / ناصر سماري جعفر	٥ - ١٤
جمالية البداوة ومنطق الادراك في الفعل الإبداعي (معاودات في جغر افيات المحسوس)	شيماء محمد الطاهر زعفوري	١٥-٢٣
الدلالات الشكلية في العلامة التجارية (المؤسسات العربية أنموذجاً)	هاشم زكي محمد علي / قيس عيسى عبد الله	٢٥-٤١
التقنيات التي طبقت في اشكال الفخار القديم قبل التدوين	ايمان حكمت مطشر / علي حسين علوان	٤٤-٥٨
الاشتغالات الاحتفالية في عروض المسرح العراقي	منى حسن كريم / ناصر هاشم بدن	٥٩-٦٩
الموضة المُعاصرة وتأثيرها على شكل الأكمام في القُفطان المغربي التقليدي	علي نجم عبدالله الزبيدي	٧١-٨٤
جمالية التقنية في اعمال البرتو بوري	مروة نزار يوسف / منذر فاضل حسن	٨٥-٩٩
تمثلات الايقونة الحاكمة في الرسم الاوربي الحديث	عمر علي مصطفى/ آلاء علي احمد	١٠١-١١٣
تمثلات مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر	منال ريحان سلمان / علي شريف جبر	١١٥-١٢٢

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.1

Original Article

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

OPEN ACCESS

Praxis (Gramsci) as a critical practice and its representations in contemporary art

Sami Kassem Nbet [1], Nasser Samari Jaafar [2],

[1] *Basrah Education Directorate, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: samialfartosy@gmail.com , nasir.samari@uobasrah.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0009-0009-9537-0090 , ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0002-4808-5352
Received: 28 May 2023; Accepted: 11 June 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract

This research deals with the concept of Praxis in the thought of (Gramsci), in order to identify the function that is related to Praxis as a critical practical practice, represented in the human activity of a procedural nature, which is related to many aspects of life, so that it includes all practices, including the practices of the artist, With the meaning that this artistic practice bears, it is involved in the various moments of the creative activity of the artist, which stems from a deep awareness and critical understanding in dealing with issues in society. Accordingly, the structure of the research was established within four chapters - the first chapter (the methodological framework) contained the research problem, which the researcher summarized by asking him - Monitoring artistic practices, which are related to Praxis, as a human activity and a critical work aimed at change in society? The importance of the research and the need for it were also determined, and the aim of the research was to reveal the representations of Praxis in contemporary art as a critical practice that affects society. As for the second chapter (the theoretical framework) - it included two sections - dealing with the first topic: (the compatibility between theory and practice, in Gramscian Praxis). The second topic dealt with (praxis as a critical practice and its effectiveness in society). The third chapter (research procedures) included defining the research community, and (3) artworks were selected, which the researcher analyzed as a sample for the community. While the fourth chapter contained (results and conclusions), presented by the researcher.

Keywords: Praxis, Gramsci, practice, criticism, art, Contemporary

البراكسيس لدى (غرامشي) بوصفها ممارسة نقدية ، وتمثلاتها في الفن المعاصر

سامي قاسم نبيت ١، ناصر سماري جعفر ٢

١ مديرية تربية محافظة البصرة، البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يتناول هذا البحث ، مفهوم البراكسيس في فكر(غرامشي) ، من أجل الوقوف على الوظيفة التي ترتبط بالبراكسيس بوصفها ممارسة عملية نقدية ، تتمثل في النشاط الإنساني ذو الطابع الإجرائي ، والذي يتعلق بالعديد من جوانب الحياة ،بحيث تشمل الممارسات كافة ، ومن ضمنها ممارسات الفنان ، بما تحمل تلك الممارسة الفنية ، من معنى ينطوي في مختلف لحظات النشاط المبدع للفنان ، الذي ينطلق من وعي عميق ، وفهم نقدي ، في تناوله للموضوعات في المجتمع . وعليه تأسست هيكلية البحث ضمن أربعة فصول - أحتوى الفصل الأول (الأطار المنهجي) على مشكلة البحث , والتي أوجزها الباحث بتساؤلهِ - رصد الممارسات الفنية ، التي ترتبط بالبراكسيس ، بوصفها نشاط أنساني وعمل نقدي يهدف الى التغيير في المجتمع ؟ وكذلك تحددت أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث في الكشف عن تمثلات البراكسيس في الفن المعاصر كممارسة نقدية ، تؤثر بالمجتمع . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) - فقد تضمن مبحثان - تناول المبحث الأول : (الملائمة بين النظرية والممارسة العملية ، في البراكسيس الغرامشي) . وتناول المبحث الثاني (البراكسيس كممارسة نقدية وفاعليتها في المجتمع) .أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) ، فقد تضمن تحديد مجتمع البحث ،وقد تم اختيار (٣) اعمال فنية ، قام الباحث بتحليلها كعينة للمجتمع . فيما أحتوى الفصل الرابع على (النتائج والاستنتاجات) ، التي عرضها الباحث . والتي من أبرزها:

إن (البراكسيس) ، تمثل النشاط الإنساني ذو الطابع الإجرائي الموجه نحو الوظائف العملية ، التي تكمن في العلاقة العملية مع العالم المحسوس ، وفي مجال الحقل الجمالي التشكيلي ، يصبح التطبيق العملي للنظري هو المقياس لفهم العلاقة بين الجمال والوظيفة التي يؤديها الجمال بشكل فعلي في المجتمع .إن (البراكسيس) بوصفها عملية نقدية ، جمعت ما بين الممارسة الجمالية والممارسة النقدية في بعض المنجزات الفنية ، بالشكل الذي يجعل من تلك الأعمال ذات نزعة إنسانية ومحتوى اجتماعي ونقدي ، بحيث تؤسس تلك الأعمال لخطاب نقدي ، وفق طابع مناهض للأوضاع الراهنة في المجتمع .

الكلمات المفتاحية : البراكسيس، غرامشي، ممارسة، تمثلات، الفن، معاصرة

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

أولاً: مشكلة البحث :

حاول الإنسان جاهداً مُنذ بِدء نشأته أن يتعرف على عناصر البيئة المحيطة بهِ ، والعلاقات التي تربط هذه العناصر باستخدام خبراته البسيطة في تعقب الظواهر، فالإنسان وما يتمتع به من قدرات إدراكية وحسية ، وباستخدام الأدوات التي ينتجها من خلال الممارسة العملية ، أستطاع من خلالها التفاعل والتكيّف مع البيئة التي يعيش ضمنها ، وأن الأنسان ككائن اجتماعي يمارس نشاطاً عمليا ما ، وقد يكون وعيهُ بذلك النشاط سطحياً ليس عميقاً ، وربما ورثه من الماضي وأستوعبه بدون عملية نقدية للمواضيع .

ومن أجل أن يكون هناك تماسك تام بين النظري والعملي . وحسبما يرى الفيلسوف الإيطالي (أنطونيو غرامشي) ، إن طريقة (البراكسيس) ، هي بمثابة (عمل نقدي) ، وأن مسألة الوحدة بين النظرية والممارسة - يثبت ويبرهن عقلانية الممارسة العملية وضرورتها ، كما يثبت عقلانية النظرية و واقعيتها . بالشكل الذي يجعلها تُسهم في التغيير ، في مجمل القضايا في المجتمع ، من حيث ان البرامج النظرية تحتاج الى ما يؤيدها تأييداً واقعياً من خلال الممارسة العملية (Gramsci, 2018, pp. 66-67) . حيث يستخدم البراكسيس داخل محتوى لنظرية شاملة توحد ما بين العملي والنظري . وأن النقطة التي تحقق فيها فلسفة البراكسيس وتحيا معها حياة اجتماعية وتاريخية ، هي النقطة التي يصير فيها التصور للعالم والتأمل والفلسفة - حقائق (واقعية) ، ولهذا يحاول الباحث الوقوف عند الكيفية التي يندمج بها الفن مع الواقع المحسوس ، بوصفه ممارسة عملية نقدية ، يترتب عليها تأثيرات مُهمة وعميقة في المجتمع والثقافة الإنسانية عبر التاريخ . وفي ضوء ما تقدم تُثير مشكلة البحث لدينا التساؤل الآتي : رصد الممارسات الفنية ، التي تتعلق بالبراكسيس ، بوصفها نشاط أنساني وعمل نقدي يهدف الى التغيير في المجتمع ؟

ثانياً - أهمية البحث والحاجة أليه :

تتجلى أهمية البحث في توسيع الأطر المعرفية في التعرف على مفهوم (البراكسيس) من خلال تسليط الضوء على هذا الموضوع وبيان علاقته بالفن التشكيلي ، من خلال الممارسة العملية النقدية في المنجزات الفنية ، بهدف التغيير في المجتمع . وتنبثق الحاجة الى البحث من خلال أمكانية إفادة الباحثين والمختصين في علم الجمال وطلبة الفن ، وخصوصاً طلبة المعاهد وكليات الفنون الجميلة للدراسات الأولية والدراسات العليا ، كما يشكل البحث أضافة متواضعة الى المكتبة العلمية والفنية .

ثالثاً – هدف البحث : الكشف عن تمثلات البراكسيس في الفن المعاصر كممارسة نقدية ، تؤثر بالمجتمع .

رابعاً - حدود البحث : ١- الحدود الموضوعية : دراسة موضوعة البراكسيس كممارسة نقدية تؤثر بالمجتمع من خلال الممارسات الفنية . ٢- الحدود المكانية : أعمال فنية تشمل دول مختلفة من العالم ٣- الحدود الزمانية : يتحدد البحث الحالي زمانياً بين فترة (١٩٩٥ - ٢٠٠٥ م) .

خامساً - تعريف المصطلحات :

- **البراكسيس (praxis) :** ورد (البراكسيس) في موسوعة لالاند الفلسفية ، (Pratique / Praxis / Practice) - براكسيس : هو اسم مؤنث ، يُشير الى القيام بعمل إرادي ، بما يتضمن الممارسة والتطبيق العملي التي تتعارض مع الممارسة النظرية بنحو عام ، إذ ان تلك الممارسة غالباً ما تقترن بالطابع (الإجرائي / العملي) في مجمل القضايا التي ترتبط بالمجتمع ، اي قيام بعمل أرادي ذو حس عملي يبدل ما يحيط بنا ، بحيث يكون تقنية أخلاقية - فناً اخلاقياً عقلانياً مؤسساً على معرفة الوقائع ، وموفراً الوسائل للغايات التي نستحسن تحقيقها (Lalande, 2001, p. 1018) . و(الربراكسيس) لفظ مشتق من اليونانية (براكتيكوس) (Pratique) ، حيث ينطوي مفهوم (البراكسيس) على معنى (الممارسة) أو (العمل) ، من ممارسة العمل ، والذي توضع من خلاله مبادئ العلوم موضع التطبيق ، كما يطلق على النشاط (الفيسولوجي) أو (النفسي) ، المؤدي الى حصول بعض النتائج ، والذي يقابل المعرفة أو النظري ، ويدل عند الماركسيين على مجموع النشاطات التي تهدف الى التغيير في النظام الاجتماعي ، ويطلق لفظ البراكسيس على كيفية الوجود ، ما يسمى (الملكة / العادة) . وحسبما يقول (انجلز) " لقد آن للفلسفة أن تعمل على تبديل العالم ، لا أن تقتصر على تفسيره وتأويله " (Saliba, 1982, p. 205) . وجاء في موسوعة علم الاجتماع ، على أن (البراكسيس) هو مصطلح فلسفي يشير الى التأثير الإنساني على العالم الاجتماعي والعالم الطبيعي ، ومعالجة الأمور عملياً ، ويؤكد الطبيعة التحولية للفعل ، وأولوية الممارسة على التفكير . وغالباً ما يرتبط ذلك المصطلح بالماركسية وتوجهاتها (Marshall, 2007, p. 375) . والممارسة - هي التطبيق العملي للافتراضات النظرية ، فتكون كطريقة امتحان صحة أو خطأ تلك الافتراضات ، فهي مقياس سليم لما هو ممكن ، ويقتضي الممارسة والاشتراك الفعلي لتحقيق أهداف معينة ومحددة (Badawi, 1982, p. 323) .

- **التمثيل :** هو تمثل الشيء بالشيء - وهو تصور مثاله ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن أو ادراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني ، و تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه . والتمثل، هو الحكم على شيء معين لوجود ذلك الحكم في شيء آخر مشابه له في صفات معينة ، ويقوم ضمن علاقة تشابه أو تضايف مشترك بينهما (Saliba, 1982, p. 342) .

المعاصرة : تشير كلمة المعاصرة الى اعتبار العصر هو الفترة الزمنية ، لكل ما يرتبط بالزمن نفسه ، بحيث يرتبط الشيء بزمن محدد ، فإن العصر يلزمهما بالاجتماع الزمني، بمعنى الحضور الوجودي اللازم لإطلاق سمة المعاصرة عليه " عاصرَ يعاصر، معاصرة، فهو مُعاصِر، والمفعول مُعاصَر. عاصَره: عاش معه في عصرٍ واحدٍ ، أي زمن واحد- كالشاعر المعاصر الذي يعيش في عصرنا " (Omar, 2008, p. 1507)

- **البراكسيس إجرائياً :** كُل نشاط انساني يقترن بالطابع الإجرائي ويهدف الى التغيير ، وفق الممارسة التي تتعلق بفاعلية الناس وتجربتهم العملية ، والتي تتضمن كل ما هو أنشائي وَصَنعي في لحظة إبداعية ، تحمل في ذاتها ، غايتها الواعية في الزمن الحاضر ، ليصبح ذلك النشاط بمثابة عمل أبداعي ونقدي ، يشمل مجمل القضايا في المجتمع .

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول : الملائمة بين النظرية والممارسة العملية ، في البراكسيس الغرامشي

إنّ البشر دون غيرهم من الكائنات ، يتميزون بالوعي وقدرتهم على النشاط الإبداعي ، ومن خلال ذلك النشاط يستطيعون أن يحولون الطبيعة الجامدة ، ويخلقون طبيعة جديدة ، من حيث إن كل ما يرتبط بحياتهم هو من انتاج ممارساتهم ، كما إن مفاهيم الجمال والقبح هي نفسها جزء مما يخلقه الأنسان في نشاطه وممارساته .

بصورة عامة إن لفظ (البراكسيس) يشير الى الفعل والنشاط الإنساني ، وقد أولاه (ماركس) عناية كبيرة ، على اعتبار أن النشاط الإنساني (التقني والاقتصادي والاجتماعي) ،بالنسبة أليه ، هو أساس الفكر النظري ، حيث تستخدم الممارسة في النظرية الماركسية لتشير الى أولوية السلوك الفعلي (العملي) ، على السلوك الفكري (النظري) في اكتشاف المعرفة (Smith, 2009, p. 501) . فقد كان (ماركس) يرى أنه لا يمكن فصل الفلسفة عن التاريخ وكتابته ، لأن الفلسفة هي وعي الأنسان لذاته عبر التاريخ ، ولأن الأنسان هو نفسهُ تاريخ حياته . ووعي الأنسان وتفكيره بحد ذاتهِ هو معرفة ، وتلك المعرفة بدورها تنعكس في الأنسان لتعي ذاتها وموضوعها عبر التاريخ (Taksih, 1972, p. 23) . ولهذا كان (غرامشي) ينظر الى الماركسية على أنها الفلسفة ذات النزعة الإنسانية في التاريخ ، والتي يكمن معناها في البحث عن نمو التناقضات بين النشاط الإنساني وعلاقته بالمادة ، من حيث أن تلك الممارسة (الإنسانية) بجميع مظاهرها تطرح المشكلات النظرية ، بحيث تكون القوة المحركة لها عبر التاريخ . ومن ثم فقد سار الفيلسوف الإيطالي (أنطونيو غرامشي ١٨١٩- ١٩٣٧م) ، في توجهاته على خطى (ماركس) في توحيده بين الفلسفة وكتابة التاريخ ، ويرى أن هذه النظرية في التاريخ " هي نفسها فلسفة في البراكسيس البشرية ، بما لها من وجوه عديدة ومتناقضة ، فهي تنطوي على نظرية في مختلف لحظات هذا النشاط المبدع ، نظرية في السياسة والنشاط الاقتصادي ونظرية (أخلاقية) و (جمالية) ، ونظرية في الحياة الفكرية " (Taksih, 1972, p. 24) . فقد عرفت فلسفة (غرامشي) بـ (فلسفة الممارسة) (البراكسيس) ، من حيث أنه ، درس بعمق مشكلات المادية التاريخية ، كما طالب بإعطاء دور قيادي للمثقفين في المجتمع ، وكان ذلك تعديلاً لتفسير المادية التاريخية التي حصرت ذلك الدور في (البروليتاريا) الطبقة العاملة . كما أن فلسفة الممارسة التي أقام عليها فلسفته ، جعلها القاعدة الأخلاقية للدولة الجديدة (Al-Musawi, 2013, p. 309) . وذلك ما دفع (غرامشي) بأن يؤكد على إن فلسفة البراكسيس تسعى الى التحرر من أي عناصر إيديولوجية متعصبة ؛ لكونها وعي مفعم بالتناقضات في المجتمع . فإن المبدأ الأساسي في نظرية المعرفة لدى (غرامشي) يكمن في (البراكسيس) الذي ينطلق من وحدة النظرية والممارسة العملية ، إذ يرى أن كل معرفة لا تنفصل عن تبديل الأنسان للواقع ، وعن أبداع الأنسان لواقع جديد ، كما أن الجانب العملي من النظرية يواكب جانبها التاريخي ، فكل نظرية تتطور بحسب علاقتها الجدلية بالعمل التجريبي ، في كافة المجالات حتى على مستوى العمل السياسي ، وأن ذلك الجانب العملي هو براكسيس تاريخية ، قد تتبدل عبر التاريخ ، فلها وقتها وتاريخها الخاص بها ، وكذلك يكون شأن النظرية ، فالنظرية في ذاتها تعتبر لحظة غير منفصلة بما يقابلها من عملي . وهذا يعني أنه ليس هناك حقيقة نهائية ثابتة ، فكل معرفة هي غابرة ، وحقيقتها تابعة لعلاقتها الجدلية بالبراكسيس التاريخية (Taksih, 1972, p. 94) . وما جعل (غرامشي) يربط البراكسيس بالتاريخ والممارسات البشرية كافة ؛ لكونه يرى أن موضوعية المعرفة وحقيقتها ، لا يمكن أن تقع (خارج التاريخ) و (خارج الإنسانية) وبمعزل عنهما ، ولا تقتصر على الفرد بمعزل عن الآخرين ، لأن الذي يحذف من المعرفة (الصادقة) هو الذاتية الفردية وليس الذاتية الإنسانية بوجه عام (Taksih,

(1972, p. 96 . بمعنى أن الواقع الذي يتعرف عليه الأنسان ، ليس عالماً موجوداً بمعزل عن الأنسان وممارساته العملية ، وإنما هو عالم الأنسان نفسه ، والعالم الذي يدركه الأنسان في كيانه الموضوعي ، ويسعى الى تحويله ، ولا يكون ذلك إلا من خلال الممارسة العملية عبر التاريخ . لقد كان (غرامشي) يؤكد بشدة على (الوحدة بين النظرية والممارسة) ، وكان يرى أن الممارسة العملية والتطبيق العملي (البراكسيس) ، تشمل مجمل مفاصل الحياة ، وأن الترابط المتين بين النظرية والتطبيق العملي لها ، ضروري جداً داخل المجتمع ، في تطبيق الحلول المناسبة في الواقع الموضوعي ، من حيث إن كل حقيقة يمكن أن يعبر عنها بشكل مجرد ، إنما تستمد فعاليتها من التعبير عنها بلغة الأوضاع العينية الخاصة ، فاذا لم يكن التعبير عنها بلغة خاصة ممكنة التحقق ، ستبقى تجريداً مدرسياً ، ومجرد تنظيرات فحسب (Gramsci, 2017, pp. 163-164) . فإذا كانت كل فلسفة هي تصور للعالم ، واذا كان النشاط الفلسفي هو تصوري (نظري) وأن موضوعه هو ذلك الوجود الحقيقي . فأن (غرامشي) كان يرى أن الفلسفة هي (عمل بقدر ما هي تصور في العالم) ، ولا يمكن الفصل في الفلسفة بين النظري والعملي (Taksih, 1972, p. 8) . فعندما تُطرح مسألة التوحيد بين النظرية والممارسة ؛ فأنها تُطرح على النحو التالي :

أولاً - الانطلاق من ممارسة عملية معينة ، من اجل بناء نظرية ، وفق عناصر تتمثل بها ، بالشكل الذي يضفي على جميع عناصر الممارسة ، المزيد من التماسك والأتساق والفاعلية ، أي أن تلك العناصر تمدها بالقوى الدافعة .

ثانيا - الانطلاق من موقف نظري معين ، من اجل تنظيم العناصر العملية ، والتي هي شرط من شروط تطبيق الموقف النظري نفسه . من حيث إن مسألة الوحدة بين النظرية والممارسة العملية ، تُثبت عقلانية النظرية و واقعيتها ، كما أنها تُثبت عقلانية الممارسة وضرورتها (Gramsci, 2018, pp. 66-67) . وتأسيساً على ذلك يرى الباحث أن المحور المركزي لفلسفة البراكسيس لدى (غرامشي) ، والنقطة التي تتحقق فيها تلك الفلسفة وتحيا معها حياة اجتماعية وتاريخية في العالم ، يكمن في النقطة التي يصبح ويتحول فيها التصور والتأمل في العالم ، والفلسفة بوجه عام ، الى ممارسة عملية . بحيث يصير ذلك التصور حقائق واقعية ، بفعل النشاط والممارسة العملية ، بالشكل الذي يتلاءم فيها النظري مع العملي .

المبحث الثاني : البراكسيس كممارسة نقدية وفاعليتها في المجتمع :

لقد كانت الملامح العامة في تجديد (غرامشي) للماركسية ، تكمن في أنه يرفض الوقوف على الجانب الذي يقوم به العالم ، بما يرتبط بالاقتصاد والإنتاج في المجتمع فحسب . ولهذا كانت توجهات (غرامشي) تتعدى ذلك النطاق للماركسية ، وذلك ما دفعه الى الاهتمام بالبنى الفوقية وما لها من دور في المجتمع في علاقتها بالبنى التحتية ، ويرى بأن الاهتمام بالبنية التحتية ورأس المال في المجتمع ، يبقى عاجزاً عن تفسير النواحي الحاسمة للواقع الاجتماعي ، وسيقتصر في مهمته بتغيير البنية الاقتصادية فحسب ، ولهذا كان يؤكد على نظرية شاملة مبنية على نقد شامل ، يشمل التطور المتكامل للإمكانيات البشرية عبر مجمل الممارسات في المجتمع (Gramsci, 2017, pp. 158-160) . فخصائص التفكير التي تجعل من الأنسان يمتلك نشاط ذهني ويفكر ، تقود الى أنه من الممكن أن يصبح كل شخص يفكر فيلسوفاً ، فالأنسان الذي لا يفكر لاوجود له ، وبطبيعة الحال ،الأنسان غير المفكر لا يكون مثقفاً ، ومن ثم لا يوجد هناك نشاط بشري ، نستطيع أن نستبعد منهُ ، أي شكل من أشكال المشاركة الفكرية ، وأن باستطاعة كل فرد ، أن يقوم بشكل من أشكال النشاط الفكري ، ويشارك في مفهوم معين للعالم . ولقد أولى (غرامشي) اهتمام بدراسة الثقافة والثقافة الشعبية على وجه التحديد ، ودعا الى العمل على استخراج النواة العقلانية فيها ، وقد عُني عناية خاصة بالثقافة الشعبية ، وكان يسعى الى رفع مستوى الثقافة الشعبية في المجتمع ، وعدم تميّز ثقافة النخبة عليها ، وغالباً ما نجده يُظهر في تحليله ، الى أمكانية وجود مجموعة من المثقفين الذين بوسعهم أن يسهموا إسهاماً هاماً في الثقافة ودورها في المجتمع ، والتي تنطلق من مهمة الانتقاد المفكك لمفاهيم العالم العقيمة ، من التي لم يعد لها طابع تقدمي ، سوى الحفاظ على الوضع الراهن الحصري من دون أي تغيير (Gramsci, 2017, p. 11) . ومن ثم فقد قام بتقسيم المثقفين الى قسمين في المجتمع ، وهما :-

١- **المثقفون التقليديوّن** : وهم الذين يتمركزون في المجتمع ضمن هالة معينة ، ويتواجدون بين الطبقات ، ويستمدون نشأتهم عبر التاريخ ، في العلاقات الطبقية ما بين الماضي والحاضر ،من خلال ارتباطاتهم بمختلف التشكيلات الطبقية التاريخية ، وقد يكونون ادبيوّن أو موظفوّن أو المتعلمون في المجتمع .. وما الى ذلك ، إلا انهم مع ذلك تقليديون في تفكيرهم ، ومعرفتهم ربما ليست معرفة علمية نقدية ، ولذلك يمكن استغلالهم من قبل الطبقة المهيمنة التي تتمثل في الطبقة الحاكمة ، وضمهم اليها أيديولوجياً ، وفرض نفوذها عليهم ، بالشكل الذي يجعل هؤلاء المثقفون يهتمون بمصالحهم الاقتصادية ، وأمجادهم وماضيهم ، أكثر من أهتماهم بالنضال والتغيير في المجتمع .

٢- **المثقفون العضويّون** : وهم المفكرون الذي يمثلون العنصر الفكري والتنظيمي للطبقات الاجتماعية ، ولا يتميزون هؤلاء عن طريق مهنتهم ، التي قد تكون ضمن أي سمة وظيفية من سمات طبقتهم ، بقدر ما يتميزون بهِ من توجيه في الأفكار ، وبمعنى أدق أن المثقف العضوي يتميز عن المثقف التقليدي من خلال وعيه النقدي ، بالشكل الذي يمكنه من تأسيس خطاب نقدي يقود الى ممارسة عملية (براكسيس) ، تشمل جميع الطبقات السائدة في المجتمع (Hoare & Nowell, 1999, pp. 131-135) . فأنهم ينطلقون من علاقتهم المباشرة بالفئات الاجتماعية ، ولا ينعزلون عنه ، ويقول (غرامشي) : " إن وعي الذات وعياً نقدياً ، يعني تاريخياً وسياسياً ، خلق نخبة من المثقفين ، فالكتلة البشرية لن تتميز ، ولن تصبح مستقلة في حد ذاتها ، من دون تنظيم بالمعنى الأوسع ، وليس هناك تنظيم بلا مثقفين ومفكرين " (Taksih, 1972, p. 169) . بمعنى أن وجود مجموعة من الأشخاص المثقفين المفكرين ضروري في المجتمع ، ولن تتميز تلك المجموعة إلا من خلال الممارسة العملية الفاعلة في المجتمع ، مع الأخذ بنظر الاعتبار ، أن تأثير المثقف العضوي في عملية خلق المثقفين بصورة عامة ، قد تكون صعبة وتأخذ فترة طويلة من الزمن ، من حيث أن عملية الخلق هذه ، تدخل ضمن علاقة جدلية بين المثقفين وبين الجماهير الشعبية ، من أجل أن تتطور طبقة المفكرين في المجتمع ، كماً ونوعاً ، فتلك الجدلية تتجه نحو اتساع وتعقيد جديد للطبقة الفكرية ،التي ترتبط بحركة مماثلة من جانب الجماهير البسطاء ،من الذين يسعوّن الى الارتقاء بمستويات أعلى في توسيع نطاق ثقافتهم (Hoare & Nowell, 1999, pp. 643-645) . كما يرى (غرامشي) أنه على الجماهير الشعبية أن تربي نفسها ، من خلال (الثقافة والتنظيم الواسع للمعرفة والخبرة) ، بالشكل الذي يجعلهم يبحثون عن الحقيقة ويتحررون من الاعيب المخادعين والدوماغئيين . وهو بذلك يحث الجماهير على التثقف الواعي ، إذ يقول - " أنه ليس مصنعاً مادياً ، ذلك الذي سينتج الأعمال الأدبية والفنية " (Pozzolini, 1977, pp. 176-179) . ويرى (غرامشي) أن الأنسان قد يمارس نشاطه بالاستناد الى وعيا عميقاً ومعرفة نظرية ضامرة في نشاطه ، أو ربما يمتلك وعياً سطحياً ، قد ورثه عن الماضي من دون وعي عميق . من حيث أن الوعي الذي ينطلق من فهم نقدي ، هو ذلك الوعي العميق المتقدم للذات ، الذي تتحد فيه النظرية مع الممارسة ، الذي يدعو الى التغيير في العالم ، من أجل الارتقاء الى مستوى أرقى في العالم ، سواء كان ذلك في البنى الفوقية او التحتية في المجتمع (Gramsci, 2018, p. 28) . وفي مقابل ذلك ، هل من الأفضل أن يفكر المرء ، بطريقة عرضية وعفوية ، تفتقر الى أدنى مستويات الوعي النقدي ؟ أم أنه من الأفضل أن يصوغ المرء نشاطه الذهني على نحو نقدي واعٍ ، معتمداً بذلك على مجهوده الفكري ورؤيته الخاصة التي تساهم بشكل فعال في صنع تاريخ العالم (Gramsci, 2018, pp. 14-15) . فتلك الرؤية النقدية الواعية ، تجعله يرتقي الى المستوى الذي يبلغه الفكر الأكثر تقدما في العالم ، نحو أدراك الحقيقة من خلال الوعي الفعلي للذات ، التي تقوم بدورها في العملية التاريخية (Hoare & Nowell, 1999, p. 630) . فالفلسفة بأوسع معانيها قديمة قِدم الأنسان ، غير منفصلة عن الحياة اليومية لهُ ، ويمكن القول أن لكل أنسان فلسفته الخاصة في هذه الحياة ، من حيث أن لهُ شعور خفي بمعنى الحياة والكون ، فهو يتساءل عن الأغراض والغايات - لِم هذا ولِم ذاك ، وما الحكمة من وجود هذه الأشياء (Marhaba, 1988, pp. 12-13) . وأن (غرامشي) كان يرى ، من ضرورة أن تكون فلسفة البراكسيس ممارسة عملية ونشاط اجتماعي ، وينبغي عليها أن لا تنطوي على نشر الأفكار فقط ، من دون توسيع - النشاط الفكري النقدي ، من خلال الروابط الوثيقة مع الممارسة العملية ، ولهذا فأن (غرامشي) ينظر الى فلسفة (البراكسيس)، باعتبارها (نشاط نقدي عملي) ، حيث يرى أن من خلال الممارسة النقدية العملية ، لا يتم تصحيح الأفكار وجعلها ملائمة فحسب ؛ وإنما تصبح (قوة مادية مؤثرة) في المجتمع (Hoare & Nowell, 1999, pp. 624-625) . ومن ثم فقد سعى (غرامشي) ، في إظهار تلك المسألة التي تتعلق بمفهوم الممارسة العملية (البراكسيس) ، ونحى بالمفهوم منحى سيسيولوجي وابستمولوجي ، وأدخله إلى حقل التداول الاجتماعي والثقافي في المجتمع .

وتأسيساً على ما تقدم ، يرى الباحث ، أن (غرامشي) كان يؤكد على دور المثقف العضوي المفكر ، ودوره في المجتمع الفعال ، ولو عكسنا مفهومي (المثقف العضوي ، والمثقف التقليدي) ، على (الفنان المثقف المُفكر ، والفنان التقليدي) ، فأنه مما لا شك فيه ، سيكون للفنان المثقف العضوي الواعي والمفكر ، دوراً أكثر فاعلية في المجتمع . خصوصاً عندما يكون الهدف في العمل الفني أسمى من الطبقية ، ولا يتخلله أي انحياز لفئة معينة في المجتمع . كما أن الغرض الرئيس للممارسة العملية بالنسبة الى (غرامشي) يتجه نحو بناء فهم للعلاقات الاجتماعية ، والقدرة على التغيير في المجتمع ، ولاسيما في الثقافة الشعبية والطبقات الفقيرة من خلال الدور الذي يقوم به المثقف العضوي في تلك الثقافة والارتقاء بها في المجتمع . وفي مقابل ذلك فأن الفنان المثقف الواعي ، يتميز عن غيره ، ولهذا يمكنه أن يساهم في التغيير في المجتمع ، نحو سلوك أخلاقي واعٍ ، من خلال أدخال انماط تفكير جديدة ، يمكن أن يمارسها ويطبقها عملياً ، ليدخلها الى حيز الوجود الفعلي .

مؤشرات الإطار النظري :

١- ترتبط فلسفة البراكسيس بالنشاط الإنساني العملي ،الذي يتم فيه توحيد الفكر مع العمل ، بشكل متبادل ، بحيث يتلاءم فيها النظري مع العملي ، بشكل موحد .

٢- إن المحور المركزي لفلسفة البراكسيس لدى (غرامشي) ، يكمن في النقطة التي يصبح ويتحول فيها التصور والتأمل في العالم ، والفلسفة بوجه عام ، الى ممارسة عملية . بحيث يصير ذلك التصور حقائق واقعية في العالم الموضوعي .

٣- إن فلسفة البركسيس بالنسبة الى (غرامشي) تشتمل على معنى شمولي يضم كل معرفة بوجه عام وكل نشاط أنساني ، وأن ذلك النشاط يتضمن معنى الذات الإنسانية المتحررة والفاعلة . فهي فلسفة ترفض كل فكر مغلق ، وتدعوا الى التحرر من كل إيديولوجيا متحجرة تهيمن على المجتمع .

٤- إن البراكسيس عند (غرامشي) بوصفها (نشاط نقدي عملي) . ينطلق من وعي عميق ، وفهم نقدي . ووفق ذلك فأن (الفنان والمثقف العضوي) يمكن أن يؤسس خطاب نقدي يستند الى ممارسة عملية (براكسيس) ، تدعو الى التغيير في العالم .

٥- يمكن أن يكون الفن ممارسة نقدية ، تجمع ما بين الجمال والنقد في العمل الفني ، من حيث أن اكتشاف حقيقة التناقضات ، وانعكاسها على الذات الداخلية ، يكون دائماً في صلب كل تفكير واعي ، ليفتح الطريق أمام النقد من أجل التغيير في المجتمع .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً - مجتمع البحث : اطلع الباحث على المنشور والمتيسر من الأعمال الفنية المتعلقة بمجتمع البحث ، وعلى نحو أوسع من مواقع الشبكة الإلكترونية العالمية (الانترنيت) ، وقد حصرها الباحث بإطار عدده (١٥) عملاً فنياً ،من بين أعمال بعض الفنانين المعاصرين .

ثانياً - عينة البحث : قام الباحث بما يتناسب مع حدود البحث بالاطلاع على الأعمال الفنية التشكيلية لبعض الفنانين المعاصرين ، وبناءً على ذلك حدد الباحث عينة بحثه المستخلصة من مجتمع البحث ، والتي بلغت (٣) ثلاث أعمال فنية ، اختيرت بطريقة قصدية من بين تلك الأعمال ، بما يضمن تحقيق هدف البحث من تناولها .

ثالثاً - منهج البحث : تحقيقاً لهدف البحث أعتمد الباحث المنهج الوصفي وهو ما تم الأخذ به لتحليل ظاهر النماذج والوصف البصري لعناصرها ، وكذلك تأثير المنظومة الفكرية في الممارسة الفنية للعمل الفني من جهة ، وتعاطيها مع ما يحيط بها ، خارج العمل الفني من جهة أخرى ، كمؤشرات معيارية في التعامل النقدي مع الأعمال .

رابعاً - أداة البحث : بالنظر لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة ، ومن اجل تحقيق هدف البحث ، يتخذ الباحث أداة الملاحظة بوصفها أحد أدوات المنهج الوصفي ، فضلاً المحطات المفاهيمية التي تحصل عليها الباحث من مؤشرات الإطار النظري ، وأعتمدها كمحكات في عملية التحليل .

خامساً - تحليل عينة البحث :

أنموذج (١)

اسم الفنان : هيري دونو

اسم العمل : تخمر العقل

قياس العمل : ------

المواد الخام : تجهيز(وسائط متعددة)

زمن الانجاز : ١٩٩٥

يتمثل العمل الفني بعمل تجهيزي يتكون من صياغات نحتية مجسّمة ، لمجموعة نماذج تمثل رؤوس بشرية ، مثبتة بقضبان تحملها على المقاعد الدراسية ، ذات الأشكال التقليدية المألوفة قديمة الطراز ، وقد رُبطت تلك الرؤوس جميعها بموصلات مع الأجهزة الموجودة على سطح المكتب الخشبي .

ومن ناحية التركيب البنائي للمنجز الفني ، نلاحظ إن التكوينات قد وضعت بكيفية ، وفق بنية منظمة موحدة في النسق والتكرار والتشابه للأشكال ضمن سياق متسلسل في ثلاثة صفوف ، تشبه غرفة الصف الدراسي بوضعيته التقليدية المألوفة . وتتمثل معالجات الفنان التقنية ، وفق رؤية بنائية ، تتشكل بتثبيت ثمانية عشر من الرؤوس المصنوعة من الألياف الزجاجية البيضاء ،

وقد وضع جهاز واحد على كل مقعد ، بحيث يبدو بهيئة كتاب مفتوح ، والتي استخدم فيها الفنان الإلكترونيات المعاد تدويرها لإدخال العناصر الحركية والصوتية في الرؤوس ، بمجرد الضغط على مكان مخصص يؤدي الى تشغيلها ، بالشكل الذي يجعلها تصدر أصواتاً وهمهمة نغمية غير مفهومة النطق ، أضافة الى حركتها وهي تومئ برؤوسها بانسجام تام ، لتبدو وكأنها تستجيب لكل ما يطرح عليها من مفاهيم .وينطلق الفنان (هيري دونو) في هذا العمل من ممارسة فنية ، يُشكل من خلالها رؤيته المفاهيمية ، التي تنطلق من رؤية فنية تقوم على الانتقاء الدقيق للمفردات الحسية ، بحيث تكون تلك الممارسة فاعلة ومؤثرة ، ووسيلة للدفاع عن المفاهيم المجتمعية والأخلاقية وتطويرها ، ما يجعلها تحتوي على الإمكانيات التي تمكنها من التغيير في الواقع المعاش بشكل أو آخر ، وتوجيه الرأي العام في المطالبة بحرية الأنسان والفكر حيثما بدت مهددة ، وينبغي فهم الحرية هنا بمعناها الحقيقي والإيجابي ، الذي يتعارض مع تحقيق الرغبات العشوائية لدى الأفراد ، بعيداً عن الفهم المغلوط للحرية الذي يكون أقرب للفوضى . حيث تقوم فكرة العمل على جانبان اساسيان ، الجانب الأول- يتعلق بنقد (النظام التعليمي) الذي يقوم على الأسلوب التقليدي للنظام الأيديولوجي القائم في المؤسسات التعليمية ، بالشكل الذي يجعل التعليم قد يواجه أثاراً سلبية ، من خلال الزام المؤسسات التعليمية ، باتباع المفروض عليها من المناهج وتلقينها بشكلها النظري من خلال الأسلوب المعروف في الحوار التقليدي ، حتى وأن كانت تلك المناهج تحتوي على بعض المفاهيم الخاطئة أو القابلة للطعن ، بحيث تنتقل تلك المفاهيم من جيل الى اخر بشكل يساهم في ثبات تلك المعلومات في ذهن الأفراد في المجتمع ، وتبعاً لذلك فأن الوظيفة الحيوية للتعليم ، يمكن أن تتعرض للخطر ضمن تلك الممارسات ذات الاستخدام الأيديولوجي لأفكار معينة . أما الجانب الثاني - يتعلق بنقد السياسات والأنظمة القائمة في المجتمع ، من خلال أساليبها المتبعة في السيطرة على عقول الناس وفرض هيمنتها على المجتمع ، بحيث تجعل من تلك الجماهير مسلوبي الإرادة ، وتخضع لنسق واحد متبع لذلك النظام ، ويتحتم عليهم قبول القرارات والتعليمات وتنفيذها . فيكون البناء الفكري للأفراد في المجتمع ، مقيد دون تحرر . ومن ثم فأن الفنان هنا ، يكون بمثابة المثقف العضوي ، الذي يتمكن من تأسيس خطاب نقدي ، تنتقل فيها الممارسة الفنية الى ممارسة توعوية في المجتمع .

أنموذج (٢)

اسم الفنان : جينس جالشيوت

اسم العمل : البقاء للأسمن

قياس العمل : يبلغ الارتفاع للتمثال (٣,٥ م)

المواد الخام : معدن النُحاس

زمن الانجاز : ٢٠٠٢

يتمظهر العمل الفني من خلال تكوين نحتي مجسّم لموضوع مستمد من الواقع الموضوعي للأجساد البشرية ، حيث يواجه المتلقي بشكل مباشر ، رجلاً افريقي يقف على كلتا قدميه ،ويبدو بهيئة حزينة وجسم نحيف ، وهو يحمل شخصية امرأة بدينة ضخمة تمثل (سيدة العدل) ، التي نشأت من تجسيد لرمز إلهة العدل في الأساطير الرومانية ، لتظهر وهي تجلس فوق كتفي الرجل الضعيف ، وهي تحمل في يدها اليمنى ميزان العدالة الذي يبدو بوضع مائل ، بينما تمسك بيدها اليسرى عصا طويلة تمتد الى مستوى الأرض في قاعدة العمل . وقد تمثل النظام البنائي لهذا العمل الفني ،بتكوين لشكل ثنائي ، ظهر بشكل متعالق وفق نظام بنائي عمودي ابتداءً من الجزء الأول السفلي المتمثل بجسم الرجل الأفريقي النحيف وانتهاءً بشخصية المرأة البدينة الضخمة التي تجلس فوقه . ومن ناحية التقنية فقد تعامل (جينس جالشيوت) مع المفردات بمهارة عالية ، تكشف عن جودة الحرفية وإمكانية في التنظيم والإظهار لمفردات العمل النحتي ، نفذت فيها الأشكال بأسلوب واقعي ، يظهر الاهتمام ، بالتفاصيل والتشريح للجسد الإنساني . ويتضح البراكسيس وعلاقته بالممارسة الفنية في هذا المنجز الفني ، من خلال ارتباط العمل بقضايا المجتمع من ناحية المضمون في العمل ، حيث يصور لنا النص الفني مشهداً درامياً لطبيعة تحيلنا الى واقع الأنظمة الغربية في تعاملها مع تلك الشريحة في المجتمع التي تتمثل بالأفارقة السود ، وطبيعة معيشتهم في الغرب ، وذلك مما يشكل بؤرة أساسية لدلالات المشهد ذات المنحى التعبيري الذي يرتبط بمفاهيم الهيمنة والاستغلال . فالعمل الفني يحمل نزعة إنسانية ، من خلال أنطلاق الفنان من دوافع أخلاقية ، تجعل العمل ذات (محتوى اجتماعي) ، يقدم من خلاله الفنان خطابه النقدي بشكل مباشر للمجتمع ، فالفنان يصور تلك السمنة والبدانة في الشكل الذي يرمز للعدل ،

وينتقدها بذلك التمثيل ، بمدى ارتباطها بالنظم التي تمارس الهيمنة والسيطرة على الموارد ، الذي يتمثل لدى فئة دون أخرى ، وذلك ما يتنافى مع شعارات المساواة والعدالة التي تتبناها النظم الحاكمة في توجهاتها ، فحقيقتها تختلف عن تلك المناداة التي تنادي بها ، ومن ثم يسعى الفنان في هذا العمل الى التركيز على النظم غير العادلة وانتقادها ، في تعاملها مع الأفراد ، مما يجعله أكثر ميلاً في المساهمة بتفجير الروح الانتقادية لدى الأفراد في المجتمع .

أنموذج (٣)

اسم الفنان : روبرت بانكسي

اسم العمل : موناليزا وبازوكا

قياس العمل : ------

المواد الخام : اصباغ الرذاذ (سبريه)على جدار في لندن

زمن الانجاز : ٢٠٠٣

من خلال نظرة بسيطة الى المنجز الفني نجد أنه قد تمثل بعلامة مهيمنة تحيلنا الى أيقونة رمزية تمثل الجمال الكلاسيكي لصورة الموناليزا ، وقد جسدها الفنان بهيئة جديدة ، لتظهر وهي واقفة مرتدية رداءً أبيض وتحمل بيديها سلاح الـ (RBG) والذي يعرف باللغة المتداولة (بازوكا) ، وكذلك ترتدي سماعة أو غطاء للإذن ، كأحد متطلبات ذلك السلاح ، إضافة الى الساعة اليدوية التي ظهرت في يدها اليسرى ، بينما وضع الفنان أسمه بطريقة عمودية في الجهة التي تقع على يمين المشاهد للعمل الفني . ويتمثل النظام البنائي لهذا العمل الفني ، من خلال نسق يمنح المشهد سيادة في التشكيل ، لعلامات أيقونية متراكبة على السطح التصويري في بنية واحدة ، بحيث تضطلع جميع العناصر بتوضيحات تشخيصية تقربها من حالاتها المألوفة في الواقع . وأعتمد الفنان في هذا العمل على توظيف تقنيات الرسم الكرافيتي في تنفيذ المشهد ، من خلال استخدام الفنان لأصباغ الرذاذ (سبريه) ، حيث جعلها بلون أحادي أسود ، وانجزها على أحد الجدران الرمادية اللون ، في مدينة لندن .

فقد استعار الفنان نموذج للوحة (الموناليزا) التي تُعد ايقونة للجمال الكلاسيكي ، ودمجها مع اسلحة الدمار ، فأتاح الفنان فرصة واضحة للمتلقي ، لفهم طبيعة السرد ، الذي يؤشر امتداداً لزمن سابق ، ولكنه بمكان جديد ومشخَّص ، ليس من باب أعادة إعادة أنتاج الأساليب القديمة ، وإنما كان هدف الفنان يكمن في تفعيل المضمون وفكرة العمل عبر الدمج ما بين المتناقضات وإخراجها وفق طبيعة افتراضية تتركب فيه صور وعناصر منفصلة في بعدها الزماني والمكاني ، من خلال منحها نمطاً جديداً من الرؤية الفنية تضع المتلقي أمام عدة تساؤلات . ومن ثم حاول الفنان التهكم على الوضع الراهن ، ونقده أو السخرية منه ،بحيث يسعى الفنان من خلال تلك الممارسة الفنية الى تقديم ممارسات احتجاجية ونقدية ، تدعوا الى أعادة النظر بمسالة القيم الجمالية والاجتماعية ، التي سحقتها السلطات السياسية ، باستخدامها لسياسات العنف والتعسف التي تتبعها ، كنوع من الرفض ، وفق رؤية فنية تحمل خطاباً نقدياً واضحاً، كممارسة عملية نقدية تؤثر في المجتمع .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج : من أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث :

١- إن لكل نشاط أنساني جانباً جمالياً ، يُمَكنه بأن يجعل من الممارسات الفنية ، شكلاً من أشكال المعرفة في المجتمع ، بحيث تكون تلك الممارسة ، بمثابة وحدة ديالكتيكية ، تكشف عن علاقة جدلية بين الذات والموضوع في الممارسة الجمالية ، من خلال البراكسيس والممارسة الفنية ، لدى الفنان الواعي .

٢- إن (البراكسيس) ، تمثل النشاط الإنساني ذو الطابع الإجرائي الموجه نحو الوظائف العملية ، التي تكمن في العلاقة العملية مع العالم المحسوس ، وفي مجال الحقل الجمالي التشكيلي ، يصبح التطبيق العملي للنظري هو المقياس لفهم العلاقة بين الجمال والوظيفة التي يؤديها الجمال بشكل فعلي في المجتمع .

٣- إن (البراكسيس) بوصفها عملية نقدية ، جمعت ما بين الممارسة الجمالية والممارسة النقدية في بعض المنجزات الفنية ، بالشكل الذي يجعل من تلك الأعمال ذات نزعة إنسانية ومحتوى اجتماعي ونقدي ، بحيث تؤسس تلك الأعمال لخطاب نقدي ، وفق طابع مناهض للأوضاع الراهنة في المجتمع ، من حيث أن اكتشاف حقيقة التناقضات في المجتمع ، وانعكاسها على الذات

الداخلية ، يكون دائماً في صلب كل تفكير واعي وكل (مثقف عضوي) من الأفراد في المجتمع ، وذلك ما يلعب دوراً مهماً بفتح الطريق أمام النقد من أجل التغيير من أجل التغيير في المجتمع . كما جاء في معظم النماذج .

٤- سعى الفنان المعاصر الى تأسيس خطابه النقدي الذي يعبر عن القضايا الاجتماعية والثقافية ، وعلى الرغم من امتلاك الفنان المهارة الكافية لإظهار الجانب الجمالي بشكل رائع ، إلا أنه مع ذلك يحاول أن يطرح أعماله بأسلوب نقدي ينطوي على نوع من السخرية من الواقع المعاش ، لتكون الأعمال الفنية بمثابة خطاباً أيديولوجياً موجها الى العالم ، بحيث يقوم الفنان بدوره الاجتماعي ، من أجل تحريك الوعي الثقافي في المجتمع . كما جاء في معظم النماذج .

الاستنتاجات :

١- إن مفهوم البراكسيس هو أشبه ما يكون بطريقة منهجية علمية ، يتخذها كل مثقف يمتلك وعي عميق ، وفه نقدي فهي ليست فلسفية وانتقادية فحسب ، وإنما تتحكم في أنتاج الثقافة أيضاً ، وينبغي على الانسان من خلال الممارسة العملية ، ان يثبت الحقيقة التي ترتبط بواقعية التفكير غير المنعزل عن الممارسة العملية في الحياة والمجتمع .

٢- تتصف البراكسيس بكونها الفلسفة ذات النزعة الإنسانية في التاريخ ، فأنها تعبر عن التناقضات التاريخية ، لكونها ترتبط بشعور الأنسان وممارساته العملية عبر التاريخ ، بما تحمل تلك الممارسة من معنى ينطوي في مختلف لحظات النشاط المبدع ، ومن ضمنها نشاط الفنان المبدع وما يحتويه ذلك النشاط من ابعاد فكرية وجمالية ونقدية .

REFERENCES

Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *JOURNAL FOR EDUCATORS, TEACHERS AND TRAINERS*(13), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032

Ahmad, A. A., & AlKhazali, M. A. (2023). Controversy of meaning and deviation of centers in contemporary Iraqi painting. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 5-17. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1980

Al-Musawi, R. (2013). *The Comprehensive Philosophical Guide* (1 ed., Vol. 2). Beirut, Lebanon: Al-Mahjah Al-Bayda House for Printing and Publishing.

Badawi, A. Z. (1982). *A Dictionary of Social Sciences Terminology* (2 ed.). Beirut: Library of Lebanon.

Fouad, A. A., & Majeed, B. A. (2023). Conceptual art and its role in awareness campaigns. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 37-44. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1983

Gramsci, A. (2017). *On Italian National Unity.* (F. Trabelsi, Trans.) Italy: Mediterranean Publications.

Gramsci, A. (2017). *The Modern Prince ,Cases of Political Science in Marxism.* (Z. Cherfan, & Q. Al-Shami, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Jamal Publications.

Gramsci, A. (2018). *Issues of Historical Materialism* (Vol. 2). (F. Trabelsi, Trans.) Beirut: Dar Al-Taleeah for printing and publishing.

Hoare, Q., & Nowell, G. (1999). *SELCTIONS FROM THE PRISON NOTEBOOKS OF ANTONIO GRAMSCI.* London: ELEC BOOK, London, 1999- Transcribed from the edition published by Lawrence and Wishart, London , 1971.

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

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Lalande, A. (2001). *Lalande s philosophical Encyclopedia* (2 ed., Vol. 1). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.

Majeed, H. A., & Hussain, M. A. (2023). Sculptural proposals for the logos of the faculties of Iraqi Universities - an applied study. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 111-118. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1989

Marhaba, M. A.-R. (1988). *The Philosophical Question* (3 ed.). Beirut: Aweidat Publications.

Marshall, G. (2007). *Encyclopedia of Sociology* (2 ed., Vol. 1). (A. Muhammad, & others, Trans.) Cairo: The Supreme Counil of Culture.

Omar, A. M. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic Language* (1 ed., Vol. 1). Cairo: World of Books for Printing.

Pozzolini, A. (1977). *Gramsci - his life and thought.* (S. Karam, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab Institute for Studies and Publishing.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: The Lebaneae Book House.

Siheem, A. J., & Minshed, A. A. (2023). The theory of reception and its applications in contemporary Iraqi sculptural ceramics. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 99-110. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1988

Smith, C. (2009). *Encyclopedia of Anthropology* (2 ed.). (M. A. Jawahiri, & others, Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Taksih, J. (1972). *Gramsci-Study Selections and Translated.* (M. I. Makhoul, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.2

Original Article

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

OPEN ACCESS

The aesthetic of nomadism and the logic of perception in creative action
(Recurrences in the geographies of the sensed)

Chaima Mohammed Al-Taher Zaafouri

University of Al Kairouan, Tunisia
E-mail addresses: chaimazafouri@gmail.com
ORCID : https://orcid.org/0009-0003-6979-9551
Received: 7 May 2023; Accepted: 22 June 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract

The artwork was born from the womb of flat surfaces that have neither specific direction nor destination. It emanates from infinite chaotic surfaces, overlapping and contradicting, intertwining and entwining vertically and horizontally in ways that are not subject to logical geometrical norms. Despite all the chaos and emptiness, existence remains steadfast in its elements and its primitive colors because of its interchangeable event. Art does not differ from nature. Perception brings them together in a mixture of colors on the surface of the painting. The artist transfers his infinite perceptions to an expression of what draws man to the world to endless ideas and sensations expressing the instinctive inattentiveness of existence. As it is an artistic event multiplying the desire to seek victory in the world and belief in life in its diversity, dissonance, and multiplicity. It validates life against death, consolidates fun, and exalts joy and forces of nature against transcendence and divine ethics.

Keywords: Aesthetic, Nomadism, Geography of the tangible, Creative Action

جمالية البداوة ومنطق الادراك في الفعل الإبداعي
(معاودات في جغرافيات المحسوس)

شيماء محمد الطاهر زعفوري
جامعة القيروان، تونس

ملخص البحث

ليس سهلا أن نستدعي فيلسوف القرن العشرين جيل ديلوز الى اللسان العربي ليقول شهاداته عن أزمة الفن وأصول الابداع. فهو الذي وقف وحيدا يقارع ارثا جماليا ميتافيزيقيا لم يمنح الابداع الفني مكانته، ولم يعترف بمنطق المحسوس في رسم جغرافيات المعنى، وفتح المغالق على المتعدد قصد ترجمة المعاودات الى أعمال فنية تستدعي الكون على شساعة مداه وامتداد أرضيته. لقد كان الفن رؤية انفتاح على الكون لتجميع ما يختزله من طاقات، وتكثيفها على قماشة العمل الفني. وحتى نتبنى الفعل الابداعي في عمقه الأنطولوجي خارج اللبوس الثقافية، يصل ديلوز الممارسات الفنية البدائية بالممارسات الحيوانية في علاقتها بالأرض، وبحاجتها الى السكن.

الكلمات المفتاحية : جمالية، البداوة، جغرافية المحسوس، الفعل الإبداعي

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.

مقدمة

يمثل حفر المغاور وفتح الندوب والتجاويف في العمل الفني ضربا من الانشاء ومن التأقلم مع نداء الارض، التي فرضت على كائناتها المرئية واللامرئية ضربا من الأحاسيس، لا تتعارض مع ادراكاتها الفطيرية. هناك تناغم أبدي بين الأرض ونوابتها، يسعى الفن الى التعبير عنه، وكشف الجوانب الأنطولوجية للإدراك البدوي، قبل ان يتدخل الفعل الانساني. لم يكن الفن تعبيرا ثقافيا يصور حياة الانسان، ويعبر عن يومه. كان تعبيرا عن حدث الكون. يستلهم من الأرض تلك الاحساسات الغفل، وذلك الادراك المتوحش في عالم البداوة والتيه، الذي شكل منظومة العلاقات المعقدة، الى درجة لم نعد نميز بين وهب الطبيعة ونداء الفن.

مثل التيه والهجرة الى مواطن البداوة أساس الانغراز في الغفل الأرضي أصل العمل الفني وأساس التعبيرية. فالترحال و التسافر في الفضاءات الصقيلة، التي يسكنها الرحل و العابرون و الطفيليات اللاعضوية و كل الكائنات النومادية التي تتنيت على مسطح الرغبة. " لقد لفت الرحل انتباهنا، شدوا اهتمامنا الى هذا الحد. فذلك، لأنهم يشكلون صيرورة و ليس جزءا من التاريخ"(Deleuze,1990,p.209) يحول الفعل الإبداعي المادة الغفل الى هاجس تعبيري يمنح الفنان ارادة الاقتدار على الابداع. فالفن ليس تعبيرا يتزمن في التاريخ. الفن بدوّ ينشدّ الى زمانية أصلها ثابت في الصيرورة ورؤيتها انفتاح على مستقبل مؤجل. يتحرك خارج أنظمة الخطاب، لا يأخذ بالمعرفي والثقافي وبالحفريات الأنتربولوجية. يرفع ديلوز مقام الاصطفاف حتّى لا يكون للفن تاريخ أو ابستيمات أو مدارس مختلفة. يتجذر الفن في الادراك البدوي، منخرطا في الصيرورة اصطفافا غير مرتب أو محقب، لا يتوطن في مفاهيم متروكة مستنفذة من المعنى والمحتوى. تفهم الظاهرة الفنية بعيدا عن الترسيم التاريخي. تبدأ من نقطة، رأى فيها بول كلي أصل التشكيل لفهم الوجود واستكشاف عناصره. "النقطة الأولى للبدء هي المادة التي لم تتشكل بعد، ولا أجد صعوبة في البدء من تلك النقطة، لأنني أنا نفسي قد أكون مادة لم يتم تشكلها بعد". (Klee, 2003, p. 49) من النقطة تتكثر الكثرة وتتضاعف خيوط الرغبة على سطح المحمل، لنحت تراصف جديد بين عناصر الطبيعة، و لترسم نسيجا من الخيوط اللونية التي تعيد العالم الى طفولة الرغبة، "مادامت هذه الرغبة هي طبيعة كل فرد أو هي ماهيته نفسه"(Klee, 2003, p. 89)

يظل الفنان مشحونا بطاقة هادرة، شديدة الفاعلية بفعل الرغبة في الانوجاد على سطح العمل الفني، والانفتاح على المستقبل استشرافا لوقع الفعل، وقدرته على تغيير المواقع، وعلى اعادة رسم الخرائط، وتوزيع مستطاع الاقتدار على تحمل شدة تموجات السطوح وتنبت المفاهيم بين الروابي، ومن عمق الطبقات الأركيولوجية للأرض. لا فرق بين الطاقات الا من جهة مستطاع الرغبة. ليس هناك فرق بين طاقة حيوانية وأخرى انسانية الا في الوقع والشدة والرغبة، فهي لا تحتاج الى تحديد جغرافي، هي من تحدد الجغرافيات، وهي لا تتميز بطبيعة معينة أو بهوية تخالف بها طاقات أخرى. يتحدث ديلوز عن طاقة فالتة من اللّغة ومتجاوزة للمفاهيم. تتحرك خارج كل المحاور." ولهذا فان الاجتهاد لتأسيس جذمورية اللغة و تعبيريتها كفيل بتحرير الفكر من وطأة الثنائيات". (Hadjami, 2012, p. 20) تتّجه الى نداء المستقبل الذي قد يكون مستقبلا حيوانيّا محتملا. " لكن الكائن الانساني لا يصبح مستقبلا حيوانا واقعيا حقّا، انما يصبح لونا، يصبح جرسا صائتا، يصبح خطا ".(Deleuze G. , 1974, p. 154)

الابداع وترجمة الحدث الكوني :

تقول الفلسفة الحدث، وتقتفي أثره دون أن تتعدى حدوده أو تتخطى مجاله التعبيري. في حين يرفع الفن الفعل الإبداعي ادراكا فطيريا للقوى المتصارعة في الطبيعة، ويشدّد على القوى الصائرة في حركة العود الأبدي، وفي بداوة الاختلافات وتكوثر التّكرار خارج سلطة الخطاب واستراتيجية التسمية. تتجذر القوى على سطوح الخواء اللامتناهية دون أن تبلغ المعنى. يرفعها الفن تعبيرا عن الفعل الإبداعي المقصود الذي اقتصد معنى الإنشائية، مثل الحدث الموصول بمسطح التركيب. تتنافذ فيه الادراكات وتتموج في مسالكه الخطوط طيا وثنيا، وصلا أبديا يجمع تلقائيا بين القوى المشرّدة في الهامش الغفل وبين الرؤى الهاربة من تشظي الخواء، والرّغبات المتمرّدة على قوى الاضغان والارتكاسية. و هو ما يسمح للوجود من التجذمر بين الندوب و الجروح و خربشات المرئي فيتسلل من العماء و يتضرس في الخواء بما هو" الغاية القصوى للفكر".(Deleuze G. , 1974, p. 154)

يعتقد جيل دولوز أن الفن الكلاسيكي سقط هو الاخر في أزمة. تحول الى فن تمثل ومحاكاة. لم يعد عهدا أنطولوجيا لحدث الوجود. فقد مستطاع التعبير عن رغبة الانفتاح على الصيرورة في نسقها المتعدد وفي عودها الأبدي. لن ننال الفرج من الذاتية، أومن ثنائية ضيقت على اللغة الانتشار خارج الملفوظ، وعلى رفع مقام العلامة أصلا تعبيريا عن المتعدد والمختلف. لن نستطيع مجاوزة منطق

اللغة، فيدونها لا يستقيم تذكر الوجود في العمل الفني لأن "السؤال حول الوجود يبقى في تشابك أو تماسك بالنسبة لنا مع السؤال حول اللغة."(Heidegger1967,p.89)

أن نظل نعاند ونقاوم، ولن نستطيع الى ذلك سبيلا، طالما لم نأخذ بمهمة الفن حدثا ورغبة في العودة الى البدو الأول، وفي كونه عهدا يحفظ العالم في تنوع تضاريسه وانفتاح خرائطه وشدة اختلافاته في الواحد. "فلكي يكون ثمة فن، لا بد من تنسيق منفتح على تنسيق مختلف ومتعدد، لأن التنسيق المتعدد و المختلف هو من صلب الكون على شساعة مداه و امتداد أرضيته". ان في هيمنة الثنائيات وسطوة منطق المطابقة تأكيد على أن الحياة تتجه الى القفر، والى قحط أنطولوجي ينهك بهجتها، ويحد من رغبتها في التمدد على مساحة الرغبة. " ليس الفن غاية في حد ذاته، وليس نشاطا محايدا، بالعكس الفن هو في خدمة الحياة، أو بتعبير أدق هو الوسيلة والطريقة الحاذقة والماهرة القادرة على مد خيوط الحياة ورسمها".(Gilles, 1980, p. 38)

يمنح المنجز الفني شرط امكان التفكير من خارج منطق أرسطو وهوية أفلاطون الميتافيزيقية. في الفعل الابداعي يتنبت المعنى وتتجذمر الطفيليات، إيذانا بتخلق الافتراضي، وتكوثر الحدثي نسيجا من الخواء على المحمل، دون أن يبلغ التفكير نهاية المقصد، أو تنال الإيماءات طواف الرغبة، بعد أن تدرك شدة المشقة في نحت سطوح الأعماق، وأن قدرها هو الانتظار في مفازات البداوة. أن تتمرن على المقاومة تحت الصقيع، وتحت قبة الكاووس اللامتناهية، لعلك تنال كشف المعنى يفيض عن منطق الاحساس، ويبلغ في منتهى كثافته وفي فاعليته الطرفية التي لا حدود لها الأصل البدوي للوجود. "لهذا كان الفن هو الأنطولوجيا الوحيدة الممكنة التي بها يتحقق تركيب الواحد والصيرورة. وكأن هو التعبير الأرق عن تواطِؤ الوجود"(Deleuze G. , 2003, p. 387)

يمنح الفن الانسان مستطاع الانخراط في الصيرورة قدرا أنطولوجيا. سبق اليه هيرقليطس قبل أن يعطل حركته أفلاطون. سار على هديه من جعل من حركة الخط اقتدارا على اللوحة وعلى مقاومة الفراغ. يتجه الانسان في الفن الى المستقبل، تشده الخيوط والخطوط الى سطح القماشة أو مسطح الفعل المؤجل على الدوام خارج سلطة الذات. ليس للفعل الإبداعي ذاتا، هي انفتاح وانخراط تلقائي في الزمان العائد عودا أبديا، مدفوعة دون دفع الى المستقبل الذي لا يخضع لطوبولوجيا محددة والى حدود معينة. المستقبل خليط ومزيج من عناصر أولية يصعب تحديدها. لذلك كان المستقبل عند ديلوز لا مرئيا. يتحرك في فضاء غفل مهجر في خطوط التيه والبداوة. "ان المستقبل خط يقع بين النقاط، وبين الثنائيات، لكنه يظل دائما يتوارى على نحو هروبي مدفوعا نحو منطقة مبهمة غامضة، ولكنها منطقة كونية".(Philippe , 2009, p. 342)

تعبر الأعمال الفنية لفرنسيس بيكن عن رغبة جامحة من الادراكات الأولية والأحاسيس المتوحشة، التي تمنح الحياة قيوميتها ومستطاع ارادتها. مثل الكاووس الحدث الأعظم الذي تناثلت منه كل الأحداث، وتنبتت منه الاختلافات كثرة متكثرة، نسجت القماش الفطيري للوجود، ووصلت بين عناصره. "إنه الاكتشاف الرواقي العظيم ... اكتشاف السطح بشكل مستقل عن الارتفاع والعمق، ضد الارتفاع والعمق. اكتشاف الأحداث اللاجسمانية، المعنى أو الاثار التي لا تختزل الى الأجسام العميقة، كما الى المثل العالية. كل ما يحصل وكل ما يقال، يحصل ويقال على السطح". لتخلق شدة يشل حركتها اللولبية منظور لا يقبل بالفرق والعود الأبدي. , Gilles) 1969, p. 158)

يتخلى اللون عن العمق ليأخذ بالسطح طلبا للمغامرة في صحراء التيه ومفازات البداوة. يتعلم اللون من السطح الجدة والشدة، الكثرة والفرادة، فينخرط في حركة ذاتية تطمس ما يخفيه القعر والقاع. كل العناصر التشكيلية تتجذمر على السطح، تتنكر للعمق. أن ننشد الى الأرض وأن ننغرز في جلدنا الفطيري. في منطق المعنى، تقوم الجدّة بالنسبة اليّ في تعلم شيء ما من السطوح". , Giles) (2009, p. 104 لم يعد ممكنا الأخذ بحقيقة الأعماق. أن نعود الى نيتشه الذي رفع مهماز التقويض، وحمل نبوءة التفوق، و رسم رؤية جينيالوجية للجسد قصد رفع مقامه الى مقام الحياة." هذه القرابة على وجه العموم لدى نيتشه لا تظهر فقط كالسر، بل أيضا كجوهر للفن". (Deleuze G. , 1996, p. 130) رأى في الحياة حدثا جسديا يحياه المتفوقون، منغرزين في جلدة الأرض، حيث يتراكب الادراك مع تقوى الفن لتسمح للكائن بالوثب نحو توجهات و وجهات و مداخل و مخارج تجعل "كل شيء يقف في الأرض و في الهواء" (Deleuze G. , 1991, p. 173)

ربّ فضاء فني صمد ليس كمثله شيء يشدنا الى بداوة الحياة، والى منطق إدراك لا عضوي، تتفرخ فيه الرغبة ويشتد فيه صراع الطي والثني. ربّ حدث مريع يأتي على مسرح القسوة رغبة في تعرية الجذر، وفك شدة القمع عن الروح الجذمورية للّون، في اختلافه وتكراره وشدّة تواطئه، خارج منطق الماهية وميتافيزيقا المطابقة. يتجاوز الممكن، لأنه شرط امكانه. الحدث احتمالي وافتراضي، يتضرس في

الهباء، ويتطرس على مساحات لا نهائية من الرغبة. منغرز في المفهوم ظهير للتفكير. يتحرك خارج الممكنات، ويتجلى حدثا كميا وفطيريا يباغت كل ممكن. منبعه الادراك منتج للمؤثرات التي تلفت انتباه الفنان، وتحرضه على وعي الحالة اندهاشا وتساؤلا، كحالة ادراكية تسبق التجربة، يتشابك فيها المدرك والمدرك،" عبر نسيج من الخيوط و الخطوط و الأسطح المنتظمة و الأسطح المتباينة ...الحركة الثعبانية ...التداخل و التشابك...خطوط أخرى تخبو لتؤكد حضورها بالقوة."(Klee, 2003, p. 113)

ذلك ما تناولته الفينومينولوجيا في منعطفاتها لاستعادة الفن في طوره الأنطولوجي فرفعت من مقام المعاش، وتخيرت اللحم أو المادة الفطيرية نسيجا مشتركا لقماشة الجسد والعالم . لا تختلف عن قماشة العمل الفني، هي تعبير عن نزعة لحمية تمنح الجسد مستطاع التعبير عن العالم. منح ديلوز اللحم اللاعضوي قوة وفاعلية أضفت توافقا أنطولوجيا بين الجسد والفن. "انه لحم العالم ولحم الجسد كمتضايفين يتبادلان بعضهما، فذاك توافق مثالي"(DeleuzeG.,1991, p186)

يأخذ الفعل الإبداعي بعدا أنطولوجيا، لكونه منبع كل حركة وأساس كل تفكير. يفكر بنحت المفاهيم وتجديد الميتافيزيقا. الفن رؤية حافظة للأشياء، وهو حدث متزمن في زمان الاختلاف الذي يوحد الاختلافات خارج الانصهار، ومتجذر في حركة الصيرورة، لأن العمل الفني هو صيرورة تتحرك دون وجهة معينة، رغم أنها تتجه الى المحايثة، ولا تقبل بالثبات والمماثلة. ذلك أن العمل الفني تشكله الكوارث و تحركه هزات الصيرورات" التي تشكل المستقبل و الأرض الجديدة التي لم تولد بعد"(Deleuze G. , 1991, p. 122) ليس ديلوز أول من عهد للفن أمانة الحفظ. سبقه الى ذلك هيدغر في كتابه "أصل العمل الفني"، مع وجود اختلاف دون خلاف. ان كان الفن يحفظ الشيء، أي يحفظ شيئيته قبل ان يتشكل ويسخر فان العمل الفني يرفع مقام الاشياء ويمنحها الانخراط في صيرورة الحياة وزمانية الوجود. " ان الفن يحفظ وهو الشيء الوحيد في العالم الذي يحفظ". (Heideger, 1964, p. 171)

حين يكون الفن حدثا، وهو كذلك، لم يعد العمل الفني متصلا بمن أبدعه وأخرجه الى الحياة. يصبح منغرزا في من يحفظه من التلف والاندثار. يتحول الى عهد يرفع مقام الشيء في الوجود. بمعنى يصبح حدثا أنطولوجيا منخرطا في الصيرورة. يشد الانسانية الى مصيرها، رغم ما يفرضه اليومي من معارضة على طرح سؤال المستقبل. فالتمثال الذي انبعث من تسخير الارض، وشكل حدثا فنيا لم يعد يمثل صاحبه. انفصل عنه الى الأبد. تحول الى رؤية فنية للعالم، يستمر في الابتسامة أو في التأمل. وتلك مزية الفن، أن يحفظ الادراكات ويؤتمن على الاحساسات الانسانية في عمقها الأنطولوجي المتصل بالبداوة والغفل والهباء، دون اعتبار الحفظ في المادة والشكل واللون. ينحت الفن المؤثرات الانفعالية من طين الأرض، لا تختلف عن حميمية الأمومة. تترابط الانفعالات مسطحات مختلفة الاتجاهات والوجهة. تتشكل من فطيرها الغفل مركبات الاحساس، التي يرفعها الفنان احساسات قابلة للتشكل على مسطح اللوحة الى درجة "يفهم فيها الفن انطلاقا من منظورية الفنان".(Heidegger) (Nietzche , 1972, p.77)

الفن معاودة للطبيعة واستدعاء لمنطق المحسوس :

يكشف الفن عما تظهره الطبيعة من ادراكات وأحاسيس في خاماتها، الى درجة لم نعد نميز بينهما. فما يبحث عنه الفن هو تبيان لا نهائية المسطحات والتراكيب، واظهار علاقتهما الطباقية مع الطبيعة. ما يختلف فيه الفن عن الطبيعة أنه يحتاج الى مسطح المحمل لتشكيل نسيج قماشته، ولإظهار عالمه، والى الحدثية أفق أنطولوجي يجمع بين الأرض والعالم، لقاء عشاق وصراع محبين، أو بين "الفيزيس" و"اللوغوس" عهدا للسؤال وتقوى للتفكير. تتشكل مسطحات الطبيعة وتنسج خيوط ادراكاتها دون حاجة الى مسطح تأليفي. ان الاهتزازات التي تحدث في الطبيعة هي من فعل الادراك، التي تحدث فراغا أو ضوءا أو هواء. هي عناصر أولية تمتد الى كل الاتجاهات بما هي خيوط متناثرة، تجسد الرغبة في التلامس والانصهار والانغراز في لحمية الفطير البدئي.

مثل النحت أبرز فن عبر عن هذه الاهتزازات الادراكية. تتلامس الاجساد في النحت وتتباعد محدثة فراغا وملء. إندفقت من تجاويفها فوّارا من الأحاسيس، جسدها الحجر او الرخام او المعادن التي "تتموج وتهتز وفق نظام من الايقاعات القوية، والايقاعات الضعيفة من النتوءات والفجوات ... وما تنظمه من الفراغات الكبيرة ما بين فئة وأخرى، أو داخل الفئة الواحدة. حيث لا نعود نعرف أن كل الضوء أو الهواء هو الذي ينحت، أم هو المنحوت". (Philippe , 2009, p. 176)

تمثل الطبيعة مادة الادراكات الغفل التي تتفجر دون علة، تؤثر في الفنان، تملي عليه مستطاعها، تفجر قواه الطاقية للإبداع، دون دوافع غائية أو شروط خارجية. فهي تستدعيه أن ينتسب اليها .هكذا تجتاح الطبيعة الفنان وتضعه تحت إمرتها، تأسره أسيرا لرغبتها، تندغم معه تشكيلا لعالم، ترفع خطوطه نسيجا لعالم الرغبة والبداوة. تنغرز ادراكات الطبيعة مع احساسات الفنان.

تتشكل من نسيجهما قماشة العمل الفني عالما للتيه والترحال في حركة الصيرورة. ان ما يحفظ من مواد في العمل الفني، سواء كانت الألوان أو الحجر أو الكلمة ليست مادة واقعية. ان ما يحفظه عهدا ووعدا هو الادراك. ان مهمة المادة، القماشة، اللون، الحجر، الطين....هي أن تمنح الادراك الصلابة والقوة للانخراط "في صيرورة الوجود وحفظ ذاته في الابدية، التي تتعايش مع هذه المدة القصيرة". (Deleuze G. , 1990, p. 174)

يظل العمل الفني مستقلا بذاته عن المبدع، وعن المتلقي، وعن المواد التي أظهرته عملا فنيا. لا يحتمل الاضافة ولا المواد الحافظة، ولا يحفظ مادية الشيء وان كان ذلك أمرا ظاهرا وجليا. يحفظ العمل الفني "كتلة من الاحساسات، أي، مركب من المؤثرات الادراكية الحسية ". يرسم الفنان العمل الفني من الاحساسات بمواد غفل، تحفظ الادراكات في عالم البداوة والتيه. تؤثر الاختلافات والفراغات والنقص في تركيبة العمل الفني تأثيرا بليغا في تحديد وجهة الاحساسات، وتعيين اهتزازات الادراكات في المادة. يحفظ العمل الفني الادراكات، لأنها مادة الصيرورة وخيط زمانها الابدي.(Deleuze G. , 2003, p. 130)

ما يميز الفنان عن الاخرين، انه يستطيع ان يتقبل القوى الادراكية ويتفاعل معها، ويأخذ بالمؤثرات التي تنبعث ذبذبات متموجة شديدة الوقع. توجه المبدع الى استلهام الاسلوب الذي يسمح بنحت الوجود، وبتسخير العالم للسكن الأبدي، وللانخراط في اهتزازات الحسي وحركة الفعل الإبداعي. فاذا "ما توصل الروائي او الرسام الى الحصول على المؤثر الادراكي كنبع مقدس، والى رؤية الحياة في الحسي او الحسي في المعاش، فانهما يعودان منهما وعيونهما حمراء لاهثي الانفاس". يبدع الفنان من عمق الادراك، بعد أن يصاب بإغماء الارتباك من المؤثرات الادراكية. تلك عين الحدث الفني. أن ننال من الطبيعة ما يحدثه المؤثر الادراكي، حتى "ان الفنان يضطر الى الاستلقاء على الأرض، كما يفعل ذلك الرسام أيضا، للتوصل الى اللقطة أي الى المؤثر الادراكي"(Deleuze G. , 1991, p. 171)

يعبر الفنان عن انفعالات ادراكية، نتيجة لتأثيرات ادراكات أولية تسبقه وتسبق ولادة العمل الفني. هي مجموعة خطوط هاربة محكومة بنسق المتعدد، فالتناغمات الموسيقية هي انفعالات، والألوان على اللوحة هي ذاتها ادراكات، سواء كانت منسجمة أو متناثرة. يعتقد ديلوز أن الادراكات الأولى منفصلة عن ادراكات الفنان وأحاسيسه، التي ولدتها تأثيرات ادراكية وهي متحررة من سلطة المادة، يبدع الفنان كتلا من المدركات والادراكات، وينسج منها نسيجا من الأحاسيس. تتحول بفعل الرغبة الى خيوط وخطوط هاربة. شكلت قماشة لحمية كان منها الجسد والعالم وجودا لبعضهما ظهيرا. ان إظهار الادراكات وابداع الأحاسيس من عمق التوحش الأرضي، ومن سحيق البداوة، لا يتدخل فيها فعل الفنان تدخلا أو تداخلا. فالإبداع الفني موصول بالحدث الانطولوجي. يتقوم في مركب الغفل والبداوة. يتشكل المركب خيوطا من الرغبة، نسيجا دون فاعل. ان المركب قائم بذاته، متكشف على ذاته، نسيجه الادراكات والاحاسيس الغفل. "فالإحساسات والمؤثرات الانفعالية لم تعد أحاسيس أو مشاعر، فهي تتعدى قوة الاشخاص الذين تعبر عنهم". (Deleuze G. , 1974, p. 154)

ان كانت مهمة الفنان أن يرفع الحجب عن العمل الفني، ويمنحه مواده وشكل تركيبته، وما يحتاجه من ألوان وخامات، فانه يظل غير مسؤول عن الادراكات التي منحته صورته الفنية. فالعمل الفني قائم بذاته، منبعث من الأصل الأول ومعبر عنه، متكلم لغته حاملا لأسئلته. ليس الفنان وحده من يرفع مقام العمل الفني. ليس النحات هو من يجعل منحوتته عملا قائما فوق الأرض. العمل الفني كائن قائم بذاته، كائن وصائر قبل أن يتدخل الفنان. يحمل العديد من النقائص. تجتاحه الفراغات. تتضرس على جسده النتوءات والروابي، التي تفصل وتجمع بين المسطحات، لكونه "لا يصدر عن ذات و لا ينبع من أصل"(Gilles , 1969, p. 90)

ان عدم الواقعية في العمل الفني هي الميزة الأساسية التي تجعل منه عملا قائما ومتحققا ومتماسكا. قد يحمل العمل الفني كثيرا من التشويه والأخطاء، الى درجة الالتباس والشذوذ التي تتعارض مع الواقع، كما هي أعمال فرنسيس بيكون، التي حملت أشكالا ممسوخة، جعلتها قائمة ومتماسكة، منحتها الانكشاف في "المناطق الا متمايزة التي تبرز القوى المتوارية في العمق: بيكون Bacon فالعمل الفني لا يشكله الواقع، ولا تعبر عنه المادة. يتشكل تلقائيا من الادراكات والأحاسيس البدوية. يحفظ نفسه بذاته، فهو كائن أنطولوجي، يدوم ويستمر حتى وان تفككت مواد قماشته وتلفت مكوناته. (Gilles, Guattari, 1980, p. 189)

ما يعبر عنه العمل الفني لا يعبر عن الأشخاص والأشياء. ما يرفعه الفنان عملا فنيا هو ما نفذت اليه الرؤية، دون ان يجسده الواقع. ينسج العمل الفني من خيوط الادراكات والاحاسيس عوالما من الغفل والبداوة، قبل ان ينشأ الانسان من التراب خلقا اخر. "انه لغز

سيزان، وهو أن الانسان غائب، ولكنه قائم بكامله في المنظر".ان ما يظبطه العمل الفني هو الادراكات الأولى، التي نسجت قماشة العالم في أحسن تقويم. جسدت الصيرورة في حركتها الأبدية. سمحت للفنان أن يمتحن الادراكات الأولى "في المناظر اللانسانية للطبيعة". هي ضرب من المواد الغفل، ولحظة استثنائية من لحظات العالم، لاتتوقف عن الحركة، ولا نستطيع ايقافها وابطال ديمومتها.(Klee, 2003, p. 117)

التحدث عن الفعل الإبداعي يحيلنا أن نعود الى لحظة البدو الأول انفجارا كونيا، أين بعثت الحياة على الأرض، وسنت صيرورتها من عناصر متناثرة، يستحيل تجميعها والسيطرة عليها، " بمعنى أن الفن لا يحتوي مسطحا اخر غير مسطح الحياة". (Deleuze,1991,p.77)

نفهم ذلك، أن الانسان كان كما كان العالم كتلة من الادراكات والأحاسيس، ونسيج لقماشة إدراك فطيري غير مرئي وافتراضي. يهمك الفنان على امتداد تجربته الابداعية للتعبير عنه دون أن ينال شرف تعيين موضعه. يظل الفنان ساعيا، يكابد التيه في عالم البداوة والترحال، مشدودا الى خيوط الرغبة دون أن يبلغ المنتهى، يشده الفن الى الحدث الكوني، والى الانفتاح على أفق الصيرورة، قصد الانغراز في قوى الكون العظيم. ترفع مقامه مقاومة للكاووس، عنادا ضد الخواء في رحلة وترحال لترسيم الانسان في فجوة الوجود المتواطىء، يصير ادراكا واحساسا في الادراك وفي الاحساس. ذلك ما أبانته أعمال فرنسيس بيكون الذي يخرج الجسم عن طبيعته، ليمنحه طبيعة لا عضوية، تحوله الى رغبة متناثرة والى خيوط لا تختلف عن خيوط قماشة العالم: تدرك وترى وتبدع وتتلاق. "تمنحنا عيونا في كل جسدنا في الأذن والبطن والرئة".(Giles , 2009, p. 37)

لقد قام الفعل الفني على هذه الفراغات وعدم الاكتمال. لم يكن منذ البدء حمالا للواقع ومعبرا عنه. كان دائما يحتمي بالتجريد، ويهرب الى التفكير بالمفهوم. توجد من الأعمال التي لم تبلغ جدارة الابداع الفني. عبرت عن الكمال والاكتمال دون أن تستوفي شروطه الأنطولوجية. لم تترك في جسدها فراغات أو نتوءات استجابة لنداء النقصان وعدم الكمال، وتفاعلا مع طبيعة المركب لكي يحفظ ذاته ويجسد عهده. لم تستجب في اخر الأمر الى تلك اللغة المتلعثمة التي تتكلمها الادراكات، لكي تعبر عن وجودها في المادة الخام. وهذا ما يفرض وجود مسطح تركيب واسع. ليس مخططا مسبقا بشكل مجرد، وانما "يتبين مع تقدم العمل، ويفتح ويخلط ويفكك ويعود، فيركب مركبات غير محدودة، وفق تغلغل القوى الكونية". (Gilles, Guattari, 1980, p. 196)

تتجسد صلابة العمل الفني وتتحقق ماهيته الأنطولوجية في تلك الفراغات والنتوءات، وفي عدم اكتمال القوى الادراكية للفنان، لملء تلك التجاويف والربط بين المسطحات. للعمل الفني ادراكات خاصة، هي من تحفظ عهده وتصونه من التلف. تتصلب في المادة الغفل خيوطا وخطوطا من الرغبة. تتنبت و تتجذمر على مسطح القماشة. تلك الخيوط هي النسيج الادراكي الذي يمنح العمل صلابة واقتدارا على المقاومة والبقاء، لكونه المادة الأولى التي لا تحتمل التعين بالفعل. أن يظل الادراك خارج الشكل نسيجا للطبيعة الخرساء. "الإدراك هو الذي يكون معدنيا بلوريا حجريا. الإحساس ليس ملونا ،انه ملون كما يقول سيزان". (Gilles, Guattari, 1980, p. 196)

أن سيزان كان مهتما بالانطباعية ومتأثرا بمنجزات اعلامها، الا أنه خرج عنها وانتقدها. لم تستوف شرط امكان اللون، ولم تمنحه الصلابة الكافية ليكون أكثر اقتدارا على مقاومة التلف. لم يكن الخلط المنظوري للألوان بتلك القوة الآسرة التي تحرض سيزان على الانخراط في التيار الانطباعي الى النهاية. خرج عن مرسمها دون أن يضيف اليها والى ألوانها شيئا جديدا. كان "يبحث عن صلابة أخرى، وعن قواعد أخرى، وعن كتل أخرى". (Klee, 2003, p. 173)

ليست كل الأعمال الفنية التي تعرض في قاعات العرض، أو في المراسم الخاصة تمثل أعمالا فنية، بكل المقاييس الابداعية والانطولوجية. يعتقد ديلوز أن المقياس الحقيقي لتحديد فنية العمل الفني هو الصلابة والانتصاب وجودا وصيرورة ومقاومة. تتجسد الصيرورة في الفراغ وفي عدم اكتمال العمل. أي، في تلك اللعثمة والبلبلة التي تظهر عدم قدرته التعبيرية عن تلك القوى الادراكية المتناثرة في الكون، والتي كان من خيوطها نسيج العالم وقماشة الجسد. تولدت من رحمها الرغبة في الحياة. بلاغة العمل الفني في مستطاع اقتداره على حفظ ذاته. ولا يحتاج الى من يحفظه، "لان كل ادراك يتراكب مع ذاته، كل شيء يقف على الارض وفي الهواء، ويحفظ الفراغ ويحفظ في الفراغ، وهو يحفظ نفسه بنفسه ". (Deleuze G. , 1974, p. 66)

لا تتوقف تعبيرية العمل الفني على بلوغ المسطحات الادراكية، وتفعيل حركتها الذاتية في اتجاهات مختلفة. لا تلتقي حول نقطة مشتركة واحدة. يعبر الحدث في الفن عن الكوني، منه تصير الكينونة وتكون الصيرورة انفجارا كاووسيا تتناثر فيه الادراكات شذرات وشظايا.

ان مهمة الفن أن يتكثر الادراك الغفل، ويتفجر لغة متلعثمة لا يتكلمها البشر. ينصتون الى ندائها في صمتها المطبق، وينغرزون بأجسادهم الفطيرية في خيوط تتناثر هباء، لتنسج قماشة شفافة، أو مادة خام غير متعينة. يدركها الفنان احساسا وانفعالا لنحت الوجود. تتجسد الادراكات في بداوتها وتيهها وحركتها خارج التموضعات والحدود، دون ان تنال موضوعا محددا. يتكثف الادراك في صيرورته وفي رغبة خيوطه على تضفير العالم نسيجا من الاحساسات التائهة، دون وجهة متجذمرة على السطوح. تتنبت بين السفوح والممرات الملتوية. تترك بين ربوة وربوة اثار انبثاقها واختفائها. هي المؤثر الادراكي الذي يلفت نظر الفنان الى البؤر الادراكية التي تتحرك للتشكل في المادة الخام. تحتاج الى من يشحنها بمستطاع الرغبة واقتدار الزمان، للانخراط في حركة الصيرورة عودا أبديا على الدوام، ليشكل دفقا أنطولوجيا هو دفق الذاكرة و الصيرورة و زمان الحدث الذي يجمع الخط و الدائرة في "حركة كونية هي حركة الحدث القاتل".(Philippe , 2009, p. 144)

يظل العمل الفني كائنا حيا متزمنا ومتجذمرا على السطوح وبين الطيات، في استقلالية تامة عن المبدع، لكونه مستقل بذاته وبعالمه الانطولوجي الخاص، الذي شكلته عناصر وادراكات بدئية لا تحتاج الى بدو في الزمان وفي المكان، هي صيرورة تتخلق الزمان المستقبلي عودا أبديا على بدء. تقوم بدون الانسان، لأن "الانسان سواء كان منحوتا في الحجر أو مرسوما على خامة اللوحة أو مدونا عبر كلمات، فانه يبقى مركبا من المدركات والانفعالات". توجد مؤثرات ادراكية للأشياء، تتجاوز ادراكات الفنان. يفرضها الفن ويمنحها التبدي والانكشاف دون أن ينال منها الفنان مأخذا عظيما. فهي تراه وتدركه، وهو غير ذلك، لكونه جزء من عظمة رؤيتها. ذلك وهب الفن في بلوغ معراج الحدث حدثا أنطولوجيا صادما ومرعبا، بعد "تفكيك التنظيم الثلاثي المؤلف من المدركات والانفعالات والآراء، ليستبدله بنصب مركب من المؤثرات الانفعالية والادراكية وكتل الاحساسات التي تقوم مقام اللغة".(Deleuze G. , 2003, p. 172)

يولد العمل الفني من رحم مسطحات غير محددة الاتجاه والوجهة. ينبعث من مسطحات لا متناهية في الفوضى، تتداخل وتتعارض، تتشابك وتتنافر عموديا وافقيا في مسارات لا تخضع لمنطق الحساب الهندسي. رغم العماء والخواء الكاووسي، يظل الوجود واحدا صمدا في عناصره وفي غفله اللوني، لكونه حدث كائن في صيرورة، تتخلق في أبديتها صيرورات لا متناهية، "تجعل الوجود في النهاية وكأنه موحد اللون، المسطح الكبير الوحيد الملون اللامتناهي، أحادي اللون".

في الحدث لا يختلف مركب الفن عن مركب الطبيعة. يجمعهما الادراك في مركب لوني على مسطح المحايثة. ينقل الفنان ادراكاته المتناهية الى تعبير عن ما يشد الانسان الى العالم. يحول عوالمنا الانسانية الى ادراكات واحساسات لا متناهية، تعبر عن الغفل الفطيري للوجود حدثا بدويا على بساط التيه، متجذمرا على مسطح التركيب. يمنحنا فهم تواطؤ الوجود من حيث هو حدث فني، يضاعف من الرغبة في طلب الانتصار للعالم كما هو، والايمان بالحياة كما هي في اختلافها وتنافرها وتعددها. اثبات العالم ضد العدم، والحياة ضد الموت، وترسيخ المرح، واعلاء بهجة الفرح وقوى الطبيعة والأرض ضد التعالي وأخلاق الألوهية.

لا تتوقف مهمة الفنان على ابداع الصور الفنية، فهذا أمر لا إختلاف فيه في الظاهر، وعند الذين يقدسون الجمالي ويمنحونه موضوع الفن. يعتقد ديلوز أن الابداع مسالة أنطولوجية تتخطى الثقافي، وتتصل بإبداع المؤثرات الانفعالية في تداخلها الحميمي مع المؤثرات الادراكية، التي نصير بها ومعها الى المركب لنكون في عمق الحدث، لأنه المعنى نفسه لا يمكن تناوله في إطار خطي، فالحدث صيرورة لا تقبل الانصهار و لا التبلور، الا بإدماج أجزاء من الحدث المستقبلي".(Deleuze G. , 1991, p. 133)

تبقى مهمة الفنان على الدوام، أن يكون نحات وجود كما يعتقد سيزان. وملتقط صيرورات، لأجل اضافة متغيرات جديدة للعالم، منبعها تلك الادراكات الفائضة بداوة وتوحشا، والاحاسيس المتموجة بين ربوة وربوة التي تخرج من بين الرغبة والصيرورة دفقا، هو الزمان الابدي. يسمح الزمان للإنسان أن يجعل من حياته مساحة للمفاجأة والاستغراب، ومضاءة للسؤال عن بداوة متنافذة على التيه والضياع، منغرزة في غفل الادراكات الاولى، التي تجعل الفن حدثا انطولوجيا لا يعبر عن ادراكات الفنان، انما يظهر الادراكات

الكونية في فوضويتها واشظعاعها خيوطا ونثرا، وما بينها من صيرورات. فللحجر صيرورة، وللألوان صيرورة، وللمواد المتخثرة صيرورة، وللجسد صيرورة. لكل الأشياء صيرورات في صيرورة الكون سابحات.

يؤثر الادراك في الموجودات. هو الأصل الأول، يمنحها الحركة في الزمان والمكان. يسمح لها بالانخراط في الصيرورة. تظل الموجودات في عطالة وغفل وفوضى. يرفعها الفنان بفعل المؤثرات الادراكية الى بساط التعبير ومنطق المعنى، والى مسطح الرغبة خيوطا من الأحاسيس. ان الرسام حين يرسم عملا فنيا، فهو لا يرسم الا الاحساسات، وما يقوله الادراك. يمنح الادراك المادة الغفل أحاسيسها، قبل ان يمنح الفنان مستطاعه التعبيري. فالعمل الفني هو عالم محض، قماشته منسوجة من خيوط الهباء الادراكي والفوضى الكاووسية المتجه على الدوام الى الأبدية. ان حركة الفنان متصلة بالإدراكات الغفل وموصولة بما تمليه الأحاسيس الخام. فحركة الفرشاة عند الرسام ليست متصلة بحركة اليد وحدها، انما بحركة الادراك اللوني، استجابة لما يتطلبه مركب الادراكات. "ان الاحساس ليس ملونا، فهو ملون كما يقول سيزان". (Ali Mazouz,, 2011, p. 11)

خاتمة

هكذا يمنحنا ديلوز فهما آخر للفن، يفتح مسارب جديدة على الابداع، يخرج بالفن عن سياقه التقليدي. يصبح الفن تعبيرا عن مسرح القساوة الانسانية. يلتقط عذابات الانسان وينفذ الى قلقه في مواجهة ميتافيزيقا العصر. يبحث الفن في ما يعيد الانسان الى بداوته والى بهجة الحياة التي لا يخرج فيها الانسان عن طبيعته. يدين الفن الصناعة الثقافية ومنزعها الاديولوجي الذي يصعب التحرر من اوهامه وتقويض أقنعته، "لطالما ان الصناعة الثقافية بما هي صناعة الاوهام تبسط سلطانها على كل مناحي الحياة الحديثة". لم يعد الفن ذكرى وذاكرة، ولم يعد الحدث تخليدا لحدث تاريخي. ليست لوحة بيكاسو "الجيرينكا" عملا يؤرخ أو يذكر بحدث مؤلم ومأساوي، وان كان الواقع يؤكد حقيقة الواقعة وتاريخيتها. لا يحتفل الحدث بالأحداث، ولا يحيي الواقعات. هو يذّكر "و يعهد لأذن المستقبل بالإحساسات الملحاحة التي تجسد الحدث ". لم يخترق حدث الفن الصراعات والماسي. ولم يتصنع مشكلات الانسانية المؤجلة على الدوام، والمستعادة على الدوام في سؤال ما ينقذ المصير.

يحررنا الفن من غسق التدين الارضي، ومن الحقيقة المطلقة في مغامرة محفوفة بالمخاطر والانزلاقات. ان ما يفعله الفنان هو "اقامة النصب السري لوحدتهم، لصحرائهم، لأرضهم الأزلية، ولحيواتهم المنسية المهملة"، ولأن المؤثر الادراكي لا يفعل فعله الا لمن استطاع اليه سبيلا، واتسعت رؤيته على إدراك المرئي مرئيا، حازت رؤية الفنان على قوى ادراكية مضاعفة لا يبلغها الا العابرون برغباتهم الى مسطح المحايثة. هي قوى الصيرورة المدمرة للسكون، الزاحفة على القوى الارتكاسية وعلى أمراض المعاش، لأجل نهاية احتمالية ومفاجئة، يبلغ فيها الفنان موته الحقيقي، أو كما يسميها نيتشة الصحة. "وفقا لنيتشة، لم يتم بعد فهم ما تعني حياة فنان : نشاط هذه الحياة الذي يلعب دور حفاز للإثبات المتضمن في العمل الفني بالذات ارادة قوة الفنان بما هو فنان".

References

Ali Mazouz, b. (2011). *The Aesthetic of Modernity, Adriano and the Frankfurt School, Knowledge Forum.* Rabat: RTS.

Deleuze, G. (1974). *Proust et les signes.* Paris: PIF.

Deleuze, G. (1990). *Pourparlers.* Paris: Eds de Minuit.

Deleuze, G. (1991). *Guattari, Felix, Qu'est-ce que la philosophie.* Paris : Eds de Minuit.

Deleuze, G. (1996). *Nietzsche and Philosophy.* (O. Al-Hajj, Trans.) Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

Deleuze, G. (2003). *Différence et répétitions.* Paris: PIF.

Giles , D. (2009). *Francis Bacon.* paris: Logique de la sensation.

Gilles , D. (1969). *La logique du sens.* Paris: Eds de Minuit.

Gilles, D. (1980). *Guattari.* Paris: Felix, Mille plateaux, Ed de Minuit.

Hadjami, A. (2012). *illes Deleuze's Philosophy of Existence and Difference.* Casablanca: Toubkal Publishing House

Heideger, M. (1964). *L'origine de l'œuvre d'art in chemins qui ne mènent nulle part.* Paris: Galimard.

Heidegger, M. (1967). *Introduction à la métaphysique.* Paris: Gallimard.

Heidegger, M. (1972). *Nietzche .* Paris: Galimard.

Klee, P. (2003). *Theory of Formation.* (A. El-Siwi, Trans.) Cairo: Merit Publishing House.

Philippe , M. (2009). *Multiple Arrangement or Gilles Deleuze.* (A. A. Arafa, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar,.

Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *JOURNAL FOR EDUCATORS, TEACHERS AND TRAINERS*(13), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032

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

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.3

Original Article

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

OPEN ACCESS

Formal indications in the trademark (Arab institutions as a model)

Hashem Zeki Muhammad Ali [1] , Qais Eesa Abdullah [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: hashem792001@gmail.com , qais.essa@uobasrah.edu.iq
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0007-2793-2720*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0003-2115-7528*
Received: 20 June 2023; Accepted: 16 July 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract

Semantics and ways to employ them in the brand have made a big difference in the field of visual art in general since ancient times, I mean since the first practices of ancient man on the walls of caves, he was satisfied with encoding things and writing them down from his daily observations, so they seemed simple and spontaneous, from here symbolic signs and signs were formed and became a semantic meaning and a functional purpose in his life. Art had the largest share through the employment and borrowing of these forms in contemporary works of art, no matter how distinctive the work of art is, we find its root and basis based on the forms provided by nature, we see its clear impact on the brand and what is borrowed to form a clear visual discourse with a beautiful vision with a functional dimension according to a system governed by artistic formats that are characterized by an academic formulation of the brand of Arab institutions.

Results of the article : -

1- Man, especially the artist and designer, has borrowed and employed all the natural, industrial and harmonic symbols surrounding him in most of his daily life.

2- The symbol is no longer only for cognitive communication, but it had another function, which is deliberative through commodification, an identity associated with the product and private ownership .

Keywords: semantics, form, brand, institutions

الدلالات الشكلية في العلامة التجارية (المؤسسات العربية أنموذجاً)

هاشم زكي محمد علي ١ ، قيس عيسى عبد الله ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

شكلت الدِلالات وطُرق توظيفها في العلامة التجارية فارقاً كبيراً في حقل الفن البصري بصورة عامة منذُ المُمارسات الأولى للإنسان القديم على جدران الكهوف، كانَ يُدون مُشاهداته اليومية فتبدو عليها البساطة والعفوية، من هُنا تشكلت علامات وإشارات رمزية وأصبح لها معنى دلالي وغاية وظيفية في حياته. وكان للفن النصيب الأكبر من خلال إستعارة وتوظيف تلك الأشكال في أعمال فنية معاصرة، فمهما كان العمل الفني مميزاً نجد لهُ جذراً وأساساً مُعتمداً على الأشكال التي توفرها الطبيعة فنرى تأثيرها واضحاً في العلامة التجارية بشكلٍ خاص وما يتم إستعارته لتشكيل خطاب بصري واضح برؤية جمالية ذات بُعد وظيفي وفق نظام مُحتكم إلى أنساق فنية التي تتسم بصياغة أكاديمية للعلامة التجارية للمؤسسات العربية.

نتائج البحث : -

١- الإنسان وبالخصوص الفنان والمصمم قام باستعارة وتوظيف كل ما يحيط به من رموز طبيعية وصناعية وتوافقية في أغلب حياته اليومية.

٢- لم يعد الرمز فقط للتواصل المعرفي بل كانت له وظيفة أخرى وهي التداولية عبر التسليع وهوية ترتبط بالمنتج وملكية خاصة .

الكلمات المفتاحية : الدلالات، الشكل، العلامة التجارية، المؤسسات

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 (الإطار المنهجي العام): -

مشكلة البحث: -

تُعدُ العلامات التجارية التي تُعرف بالشعار أو(logo) هوية بصرية وعلامة مائزة للشركات والمؤسسات والأفراد. لما لها من دور في بناء علاقة معنوية ومادية بين المُستهلك أو المُتلقي لتلك العلامات. لذا قام الشركات والمؤسسات والأفراد بالإهتمام وإعطاء الأولوية الفائقة لتصميم العلامات التجارية. كما أن العلامات التجارية متعددة التصنيفات ومتعددة الإستخدام. وكل علامة تحوي دلالات شكلية ووظائفية وتحملُ رسالة ذلك المنتج أو تعكس صورة وأهداف وتخصص الجهة المُستفيدة منها. لذا توجب فحصها عالمياً ومعرفة تصنيفاتها المختلفة، تمهيداً لدراسة العلامات التجارية في المؤسسات العربية. وهل حققت المؤسسات العربية المعايير الصحيحة لتصميم الهوية البصرية للدلالات الشكلية للعلامة التجارية (logo)؟

هدف البحث: - يهدف البحث الحالي إلى فحص ودراسة الدلالات الشكلية للعلامات التجارية في المؤسسات العربية.

أهمية البحث: - رصد وتصنيف العلامات التجارية العالمية والعربية ومعرفة أهميتها في تأسيس الهوية البصرية للمؤسسات والأفراد. كما أن دراسة التنوع الحاصل في تصميم العلامات التجارية العالمية يعطي للمصمم العربي وللأفراد والمؤسسات مهاد تاريخي ومعرفي في كيفية وضع الخطوط الأساسية في تصميم العلامة التجارية.

حدود البحث: - الحد الموضوعي: - يتمثلُ في محددات العنوان وهو الدلالات الشكلية في العلامات التجارية (المؤسسات العربية إنموذجاً).

الحد الزمكاني: - الخليج العربي (٢٠٢٠ – ٢٠٢٢ – ٢٠٢٥) عينة قصدية.

تحديد المصطلحات: -(الدلالات) في المعنى المعجمي: - **بمعنى (الإشارة أو العلامة)** مفردها **(دِلالة)** فَعِلمُ الدلالة هو أحد العلوم اللغوية الذي يختص بدراسة معاني الالفاظ والعبارات والتراكيب اللغوية في سياقاتها المختلفة (denotation meaning, 2023).

التعريف الاجرائي: - الدلالة هي شيء يحتاج من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو **الدال**، والثاني هو **المدلول** (Wahba, 2007, p. 310). فهذا التعريف يُمهد للباحث مِهاداً مَعرفياً يشتقُ منهُ التعريف الإصطلاحي كأداة إجرائية تُحدد مسار البحث الحالي. فالدلالة هي شكل أو علامة أو رمز يحمل مفهوماً أو معنى يشير إلى شيء معين تم صياغتهُ من قبل المصمم كي تتحدد من خلاله معنى الرسالة.

الشكلية إصطلاحاً: - لا يقصد الباحث النظرية الشكلية وإنما (الشكل) هو هيئة الشيء وصورته. أيضاً هيئة الجسم أو السطح محددة بحد واحد كالكرة. أو بحدود مُختلفة كالمُثلث والمربع (Ibrahim, 2023)، هو صورة الشيء أو الكائن، وهو بنية بمعنى إن الشكل يتكون من خط ولون ومادة أي يتألف من عناصر تربطها علاقات ينتج عنها الشكل.

العلامة إصطلاحاً: - وضَعَ عَلَمَاً على تل، ما يُنَصبُ لِيُهتَدى بهِ، كناية عن أنهُ مَعروفٌ ومشهورٌ (Compound, 1989, p. 432).

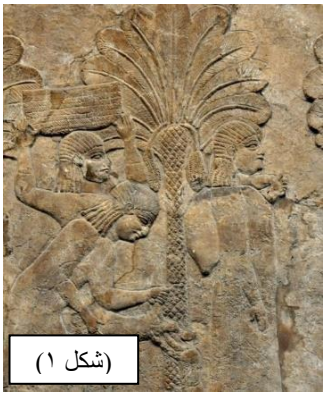
العلامة أو علم العلامة في المفهوم الفلسفي: - السيميولوجيا هو **علم العلامات** (هو علم السيموطيقا أو السيميائية أو السيميولوجيا علم يَدرس أنساق العلامات ودلالاتها، سواء أكانت طبيعية أم صناعية. أو الإشارات أو الدوال اللغوية أو الرمزية سواء أكانت طبيعية أم صناعية فالسيميائيات تدرس العلامات أو الأدلة اللغوية وغير اللغوية... ومعنى هذا إن السيميولوجيا تعتمد على عناصر اللسانيات وتفكيكها وتركيبها. ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند (رولان بارت) (الدال، المدلول، اللغة، التقرير، الإيحاء، المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي. لهذا تُصنف السيميولوجيا الامريكية بأنها مبنية على المنطق وفلسفة الاشكال الرمزية الانطولوجية (الوجودية) والرياضيات، فإن السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي واللسانيات) أي الرموز الإتفاقية بين بني البشر التي ابتكرها وصنعها الإنسان. إذا السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وغير لغوي، أي تدرس علامات المرور وإشارات الصم والبكم والأزياء والطبخ ...ألخ (The science of signs, 2023).

العلامة تعريفاً إجرائياً: - هي الإشارات والرموز الطبيعية والصناعية والإتفاقية بين بني البشر تُحيلُ إلى شيء أو ترمزُ إلى شيء أو ترتبط بعلاقة مفهومية مع شيء آخر.

(العلامة التجارية) هي الشعار أو التصميم أو (logo) كما في اللغة الإنكليزية، يؤكد خصوصية وملكية الشركات والمؤسسات والأفراد، كما أنه يُحيلُ إلى مُنتجٍ مادي أو معنوي. عَرّفت الجمعية الامريكية للتسوق(AMA) العلامة التجارية أنها "إسم، مصطلح، رمز، تصميم، أو أي مزيج منها تهدف إلى تعريف وتعيين سلع أو خدمات بائع أو مجموعة من البائعين بهدف تمييزهم عن غيرهم من المنافسين" (Kotler, 1999, p. 455). من خلال هذا التعريف نَجدُ أن العلامة التجارية هي مفهوم يتصفُ بالبعد المعنوي فهو يُميز المُنتج عن المُنتج الآخر.

الفصل الثاني: الإطار النظري: الدِلالات الشَكلية في العلامات التجارية العالمية:

في هذا المبحث بعض التصنيفات تدرس العلامة التجارية وتحولاتها الشكلية والدلالية التي وظفت في مجال الفن وخصوصاً في مجال تصميم العلامات التجارية. كي يتحدد للقارئ المسار العلمي والدلالي وفاعلية السمات الشكلية في رسم الهوية البصرية للعلامة التجارية. وسيتم ذلك من خلال إستدعاء نماذج عالمية مختارة بما يتفق مع مسار هذه الدراسة. وفي (مخطط ١) سيتم من خلاله تصنيف أشكال العلامات التجارية.


(شكل ١)

أولا: الإستعارات الشكلية الطبيعية: وهو كُل ما يتعلق بِصُنع (الله عز وجل)، إن طريقة إختيار المفردة البيئية التي تحتوي بداخلها على دِلالات مُعبرة ليقع عليها الإختيار من قبل الفنان (المصمم) لابد من أن يكون لها دِلالة وجذور وأصل تأريخي، مثال على ذلك إستعارةُ رمزُ الشجرةِ كرمزٍ لدولةٍ ما، لأنها تمثل الهوية البَصريّة لذلك المكان، تم التعديل عليها وتوظيفها كدلالة شكلية ترتبطُ بعلاقة تُعبرُ عن تلك البلاد أو المؤسسات أو الافراد "تناقل بين حدين مختلفين على مستوى الإشتغال، يأخذ فيه المُستعير كياناً متخيلاً أو محسوساً وبمستوى معين، ليعمل من بعد ذلك في بيئة جديدة، " (Alwan, 2023, p. 134).إن عملية إستعارة مُفردة بيئية وتحويلها إلى دلالة، هو خلق لرمز جديد ونموذج لهُ جذر يربط بين الشكل في الطبيعة والرمز في الفن كوسيلة مختزلة، ولتقريب الفكرة قام الفنان في حضارة بلاد الرافدين قديماً بإستدعاء شكل (النخلة) بوصفها عنصراً بيئياً (شكل١) فحولها الفنان من بنيتها الطبيعية إلى أنموذج فني جمالي أعتمد فيه الفنان على بنية تصميمية تُظفي على واقعية النخلة خصوصية الفنان في تصميم أنموذجه الخاص كأنموذج جديد وهذا الفعل يعطي أهمية لفعل الفنان في أعادة تحليل وتركيب ونمذجة الشكل البصري الجاهز وتحويله إلى شكل جديد يختلف جذرياً أو جزئياً عن الأنموذج السابق، وكذلك شعار جمهورية العراق الحالي الذي يرمز إلى السيادة بهيئة (طائر العقاب) أستعمل شعار عقاب صلاح الدين أول الأمر في مصر في عصر الدولة الأيوبية، ثم تطوّر شكله و أستعمل مرة أخرى بعد إعلان الجمهورية في مصر ثم تطور تدريجياً وأستعمل في العراق وعدد من الدول العربية، (شكل٢) مضمون الجناحين وفي داخله درع يتكون من العلم العراقي وكلمة (الله أكبر)، وعبارة (جمهورية العراق) في الأسفل صممتهُ الفنانة العراقية سُعاد سليم. يتم خلق صورة جديدة تُعبر عن الصفات الجمالية للشكل المُستعار. مُضيفاً إلى ذلك المغزى والفكرة والمفهوم المُضمر الذي يرتبط بعلاقة ما مع أنساق أخرى. مُضيفاً إلى ذلك الإستعارة البيئية في العلم الكندي الذي يحتوي في داخله على شكل ورقة شجرة (القيقب) هي الورقة المميزة لشجرة القيقب، وهي أكثر الرموز الوطنية المعترف بها على نطاق واسع في كندا وهناك أنواع عديدة من هذه الاوراق لكن المستخدم في علم كندا هو ورق القيقب الأحمر وهو منتشر في شرق كندا.

(شكل ٢)

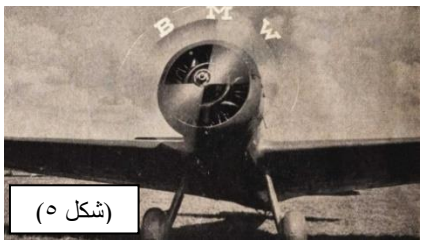
(شكل ٣)

إن إستعارة أشكال حيوانية أو نباتية كدلالات بيئية رمزية تعد خطاباتٍ تُترجِم مدى التأثر بالمفردات البيئية وما توفرهُ من دلالات وأشكال من شأنها أن تكون حاضرة في الأعمال الفنية، ولعلَ من أهمها أعلام الدول، وهذه دِلالةٌ على التمسك بما تُقدِمَهُ الطبيعة من مادة خام ممكن توظيفُها لتكون رمزاً دولياً. فالمصمم يبحث عن دلالة يَكُون لها الأثر في المجتمع نفسه، بالإضافة إلى دلالتهِ التاريخية وبوصفِها طبيعية تتفرد بها تلك الدولة. وطريقة نقل المفردات والأشكال البيئية من الطبيعة إلى داخل إطار العمل الفني هو بحد ذاته إستعارة عن طريق إستبدال

الأساس الطبيعي بالرمز "فالاستعارة هي علاقة تقوم على المقارنة وتعتمد عملية الإستبدال من حيث الإنتقال بين الدلالات الثابتة للمفاهيم المُختلفة، والمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل عن طريق المقارنة والإستبدال على أساس التشابه، وكل هذه العمليات يعتمِدُها المُتلقي في فهم الإستعارة وتفكيك رمزيتها" (Al-Habasha, 2004, p. 61)

ثانياً: الإستعارات الشكلية الصناعية: كُل ما يَتعلق بِصُنع البَشر، هيّ عَملية خلق جديدة لفكرةٍ بواسطة تشكيلاتٍ جديدةٍ عن طريق تحليل الإستعارة وبعدها يتمُ تفكيكها إلى دِلالات شَكلية، إلى أن يصل للتشكيل الدلالي المُعبِر عن المفهوم المطلوب من وراء الشكل المُجرد. فتبتعد الإستعارة عن الواقع، مثال على ذلك شعار شركة مرسيدس الذي صممهُ (غوتليب دايملر) ولد المخترع ١٨٣٤ في قرية شورندورف بالقرب من مدينة شتوتغارت الالمانية. كان تفكير آنذاك إختراع مُحركات تصلح طرق النقل والمواصلات على (الأرض وفي البحر وفي السماء) وهو ما يشير إليه شعار المرسيدس النجمة بأبعادها الثلاثة، قاصداً من هذا التصميم أن مُحركات مرسيدس التي تُعدُ من أقوى المُحركات بالعالم. (شكل٤). يتميز شعار مرسيدس بشكل نجمة ثلاثية الأذرع يُحيطها شكل دائري. تُشير رؤوس النجمة إلى ثلاث إتجاهات الأعلى إلى السماء والرأسين الآخرين إلى الأسفل دلالة الماء والأرض، بهذا الشكل تُحدد (مارسيدس) مجال تخصصها ونوع صناعاتها وهي (جوية – بحرية – برية) وتعلن عن قوتها ونجوميتها وهيمنتها على خطوط النقل الثلاثة بالعالم وهذا هو مشروعها الحالي، والمستقبل الذي يشير إلى أهمية خطوط النقل عالمياً. من خلال تركيب الأشكال البسيطة المُكونة مِن مُفردات مُختزلة إن الهدف منها توجيه خطاب جمالي إلى المجتمع، الغاية منهُ أن تصل الفكرة بأن هناك ترابطاً بين الطبيعة والفن، وأن هناك تواصلاً من خلال الإستعارة وتفسير العناصر الطبيعية إلى عناصر لامادية وذات أبعاد ذهنية متطورة. أيضا عن طريق الهدف للوصول إلى التميز والتفرد في العلامة التجارية بمفهوم التنافس نرى الاختلاف في تصميم العلامات أصبح واضح جداً، نرى العلامة الخاصة بشركة (BMW) ومراحل تطورها بعد الإعلان عن تأسيس الشركة عام ١٩١٧، "وقبل أن تعلن الشركة عن نفسها كمصنع للسيارات كانت هي متخصصة بصناعة محركات الطائرات، ومنذ إعتماد إسم بي إم دبليو، كان أول شعار للشركة هو ذو الدائرة السوداء المحيطة للمثلثات (شكل٥) الـ ٤ الدوارة باللون الأزرق والأبيض قد ظهر في عام ١٩١٧"(Ahmed, 2020) . وهي دوائر تتجه إلى المركز وهو(الهدف) إشارة إلى الاختيار المثالي الناجح والدقيق.

(شكل ٤)


(شكل ٥)

ثالثاً: الإستعارات الشكلية الإتفاقية: كُل شيء وضعَ بإتفاق البَشر أي التداول، إن العلامة تميل إلى الشيء الذي تُشير إليه عن طريق العُرف الإجتماعي المُتفق عليه " يرى (تشارلز ساندرز بيرس) إن لهذه الكلمة معنى دقيق يشير إلى ذلك النوع من الإشارة التي تدلُ على ما تدل عليه بفضل عادةٍ عرفيةٍ إعتباطية في الإستعمال، والإشارة عند (دي سوسير) التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط، ومن المهم إن هذين الرائدين للدراسات السيميائية يتفقان في هذه القضية الحاسمة" (Schulz, 1994, p. 247). بيّن العُلماء أن العلامة مِن خِلال وجود شيء تشير إليه هو أبسط بكثير من الفكرة، كمثل الراية الحمراء التي توضع في الطريق والتي تشير إلى وجود خطرٍ ما، ولدلالة الراية الحمراء عند دول أو منظمات يكون لهُ معنى آخر أي أن العلامة أُقترِنت بالشيء الذي تعبر عنهُ. لكن هناك علامات مُتفق عليها وبإجماع العالم وهي علامات المستشفى (شكل٦) والمطارات (شكل٧) كل هذه علامات مُتفق عليها وبالإجماع بين البشر ومتداولة عالمياً. وعلامات المرور (خطر أو تحذير أو توجيه) أيضاً هي متداولة عالمياً (شكل٨) والغاية منها

(شكل ٧)

(شكل ٦)

(شكل ٨)

معرفة إرشادات المرور والالتزام بها منعاً للمُخالفة والمحاسبة القانونية. ومن الضروري أن نذكر الأوبئة التي أثرت في العالم ولا سيما في السنوات القليلة الماضية مثل وباء كورونا الذي أصاب أغلب دول العالم مما دعا إلى إستنفار كافة الجهود وبكل تشكيلات الوزارات والهيئات والمنظمات العالمية لمجابهة هذا الوباء، والذي أثر في السلوك والنشاط اليومي بكافة أشكاله وكان من أهم الأشياء التي دعت إلى مجابهة هذا الوباء هي الإرشادات للتوعية من مخاطر هذا الوباء هي العلامات والرموز والاشكال (شكل٩). بينما في

(شكل ٩)

الألعاب الأولمبية ظهر الرمز الأولمبي المتكون من الحلقات الخمس الملونة للمرة الأولى. تم عرضها على راية بيضاء مرفوعة في الأستاد الأولمبي (شكل 10). كان هذا أول ظهور علني للرمز الأولمبي، صممهُ (بيير دي كوبيرتان) ولد ١٨٦٣ في فرنسا، مدينة باريس العاصمة، هو مؤسس الألعاب الأولمبية الحديثة ومصمم رموزها كالعلم والشعار. في ١٩١٣. ولِدت الهوية البصرية الأولمبية ونَمت مع مرور الوقت، اليوم يُعد العلم الأولمبي أحد أكثر الرموز المعترف بها على نطاق واسع في العالم، ويتألف من خمس حلقات بألوان مُختلفة

(شكل ١٠)

(الأزرق والأسود والأحمر والأصفر والأخضر)، متشابكة فيما بينها على خلفية بيضاء. "وتمثل هذه الحلقات القارات الخمس التي توحدها الألعاب الأولمبية (الأخضر يمثل أستراليا، أفريقيا السوداء، آسيا الصفراء، أوروبا الزرقاء وأمريكا الحمراء). كما تُشير الألوان الستة (مع إعتبار الأبيض في الخلفية) إلى جميع أمم العالم. وهكذا فإن هذا العلم الأولمبي هو رمز ودلالة بصرية لعالمية الروح الأولمبية" (Logo and flag, 2023). يرى الباحثان أن انتشار العلامة يحظى بثقة المُجتمع، وأن المصمم الجيد هو من يحقق ذلك من خلال التصميم الناجح من الناحية الفنية والوظيفية ويجعل للعلامة حب في نفس المجتمع والايمان والثقة بها. ولأن للتصميم معايير من خلال نظريات شكلية وإن للتصميم حرية "تؤكد نظرية الجمال على قيمة الفن أساساً لمعناه الواسع كنشاط بشري يُؤدى ببراعة، ويستهدف غرضاً معيناً وهي بهذا المعنى إنما تكون أقرب النظريات الفنية إلى فلسفة التصميم وفكرتهُ وعند الإشارة إلى سعتهِ كنشاط إنما تُشير النظرية إلى القيمة التداولية كجزء من الوعي الإنساني ويدخل في صميم التجربة على أساس أهميتها وضرورتها" (Newton, 1967, p. 167). لم تكن تلك النظرية متداولة بين البشر الإعتياديين بل إنها عُنيت بالعمل المُبدع والخبرة التي تستهدفُ الغرضَ والفكرةَ المُبدعة. فالكثير مِن الأعمال الفنية تراها جميلة ومُميزة، لكنها لا ترقى أن تكون أعمالاً فنية مبدعة، إلا أنها ترقى فقط أن تكون ذات وظيفة نفعية "إن نظره بسيطة من الإنسان إلى البيئة التي من حوله ستجعلهُ يدرك أن هناك ألاف الأشياء ذات الطابع الفني والتداولي... ولا يكاد ينظرُ من حولهِ في المدينة التي يعيشها إلا تلك السماء من فوقه فهل يستطيع أن يتخلى الإنسان عما حولهُ من الأشياء التي تدخل في جوهر تجربته الإنسانية اليومية" (Abdullah, 2008, p. 96).

ثالثاً: أ: الإستعارات الشكلية الإتفاقية (الحروفية):

الإستعارات الإتفاقية تنقسم إلى (حروفية، رمزية، هندسية).

يُعد الفن مِن أهم النشـاطات التي يُمارسـها الإنسـان، وعن طريقهِ يتم التعرُف على إرث الحضـارات ومُنجزها وحقائِقها التاريخية، ولأنهُ الوسـيلة التي تكشـفُ عن تطور ونمو الشـعوب. ففي البدايات الأولى للبشـرية كان الإنسـان بحاجة إلى أن يحول ما يقوله إلى رموز وأشـكال من أجل التواصـل لذا "يمكن القول: إن الرمز يُعتبر بداية الفن إذا ما افترضـنا أن الفنان القديم كان لا يعي ما يقوم به من رسـوم ومنحوتات على إنها فن، بل كان يعدها مجرد تعبير عما يحس به أو يشـعر به، أو هي وسـيلة إتصـال بينهُ وبين جماعته، وإسـتخدامه للرمز كان للتواصـل مع ما حوله في مجتمعه وبيئته" (Majeed, 2018, p. 94). إحتياجات الفرد البدائي الضـرورية تحول إلى رموز تتصـفُ بأشـكالٍ تُحالُ إلى الرسـم الشـكلي (الكتابة الصـورية) هي وسـيلة مسـتخدمة لنقل فكرة معينة، كما تهدف أيضـا إلى إبقاء هذه الفكرة مدونة لفترة من الزمن. التي يجردها بطريقةٌ تُحاكي ما يُشـير اليه الرمز، "فهذهِ الإنطلاقة الإولى التي أدت لإبتداع الكتابة لتسـهل عليه تعاملاته التجارية وغيرها من التعاملات المرتبطة بمعيشـتهِ اليومية بشـكل مباشـر مع باقي الأفراد ضـمن حدود المكان والزمان" (Ismail, 1985, p. 83) أي لابد من أن تكون هناك طريقة للتواصـل بين أفراد البشـر عن طريق نقل الأفكار بواسـطة الكتابة التي بدأت بتدوين صورة الرموز والأشكال لتُعبر عن الأفكار من خلال الرسم والنحت لنقل ما هو مرئي. يبين (شـكل١١). بوضـوح الطريقة التي كان يقوم بها الإنسـان في الحضـارة المصـرية القديمة في توثيق الكتابة الصـورية على الأحجار والواح الطين. أيضا يُمكن أن تُعد هذا الطريقة للتعبير في تصوير الإنسان للكف على الحجر من الممكن أن تعني كلمة (أنا) أو ربما (أنا هنا أو هذا كهفي)، (شـكل١٢). "السـمة المُميزة للكتابة التصـويرية هي أنها لا تنقل الكلمات ولكن تنقل الأفكار، فالرسـومات المصـاحبة تعكس أنواعا مختلفة من العلامات التي توفر معلومات أو مفاهيم إضافية" (notitheas, 2020). أي أن الكتابة انتقلت بمراحل عديدة كالصـورية والرمزية بالإضـافة إلى (الكتابة الصـوتية) هي آخر مرحلة توصـل إليها الكاتب العراقي إذ تتكون من علامات عدة ولكل علامة تمثل صـوتاً مقطعياً، ولهذا اسـتطاع كتابة الأسـماء والأشـياء على هيئة مقاطع صـوتية تعتمد على الرمز أو الصـورة. اسـتعان المصـمم بالمفردات والرموز الحروفية ويوظفها بطريقة فنية مكون بذلك تشـكيلاً من الحروف بأسـاليب فنية مختلفة، فظهرت التكوينات في الخط العربي أو اللاتيني على شـكل صـور للكائنات الحية وغير الحية في تكوينـات خطيـة على هيئـة طير أو فـاكهـة (شكل١٣)، وإن هذه الظاهرة تحولت من بنية كتابية إلى شـكل بهيئة صـورة وطابع صـوري مقروء" (Al-Zaidi, 2008, p. 22). أصبح للفن خاصية مهمة وهي الإبتكار والإسـتعارة والخيال. وإن التطور التقني الحاصل في وقتنا الحاضر أعطى للمصمم السهولة في إختيار المفردات وتوظيفها في تصـميم الشـعارات والعلامات التجارية، نراها منتشـرة وبشـكل كبير ومتميزة وتتمتع بالشـهرة بين المجتمع ولها دلالاتها الخاصـة من خلال توظيف العناصر لتكون شكلا رمزياً مُعبراً عن فكرة ما كما في دلالة حرف ($) (شكل١٤) علامة الدولار وحرف (@) حرف طباعي يستخدم في الحقل التقني يدل على الفصل والإضافة الى النطاق. (شكل ١٥) دلالة على الإضافة. منها علامات تجارية لشركات سيارات مثل شـركة فورد (شـكل١٦) الذي تميز بالشـكل البسـيط الذي يعتمد على إسـم الشـركة المكون من الحروف اللاتينية وهي عبارة عن توقيع لمالك الشـركة (هنري فورد)

(شكل ١١)

(شكل ١٢)

(شكل ١٣)

(شكل ١٤)

(شكل ١٥)

(شكل ١٦)

ولد سنة ١٨٦٣ في ميشيغان وكان جُل همه هو كيف تعمل الآلات والماكينات، يُعد فورد هو مؤسس شركة فورد لصناعة السيارات Ford Motor Company.

(شكل ١٧)

ولا شك إن للشعارات الغربية مميزات جعلتها في المراتب الأولى، كما نراه في شعار شركة الكوكا كولا (شكل ١٧) والذي يُعد من أكثر الشعارات رواجاً ومعرفةً لدى أغلب الناس لكثرة تداولهِ، ومن خلال استعمال المصمم للخطوط اللاتينية وتوظيفها بشكل فني مميز ولقبولهِ كعلامة تجارية من قبل المجتمع وهذا ما يُعد من أهم العوامل لنجاح ورواج المنتج. من أهم عناصر النجاح أنه صُمم بشكل يتلاءم مع كافة الأزمنة لكي لا يتم تعديله في أي وقت مما أدى إلى أنه أصبح محفوراً في أذهان العالم حتى وقتنا، ولأن الشركة قامت بإطلاق حملات دعائية مُكثفة ليتم التعريف بعلامتها التجارية وتوزيع الملصقات وأدوات الزينة والساعات للزبائن" (Coca-Cola logo design, 2023). "الهدف من إنشاء الشعار الجيد هو أنهُ يجب عليك تحديد الأعمال التجارية بطريقة يمكن التعرف عليها وتذكُرها في أذهان مستخدميها" (Najmuddin, Made in Design: Doors in Design Hallway, 2021, p. 164) من جانب آخر نرى أن هناك علامات تجارية تتكون من جزئين (شكل وكلمة) كلٌ منهُما يُكمل الآخر، مثال على ذلك العلامة التجارية لشركة خدمات الشحن الجوي (شكل١٨) (فيديكس إكسبرس) نلاحظ دمج بين شكل السهم المتداخل ضمن الحروف والذي يعبر عن الدقة والسرعة في توصيل وشحن البضائع، وللمصمم الرؤية خاصة في عمل الشعار باللغة العربية أيضاً كما هو موضح في(الشكل١٩). كما أكد المصمم على وجود شكل السهم داخل العلامة التجارية ليكون هناك توازن وتشابه ما بين الشعارين لنفس الشركة وبالغتين العربية والإنكليزية. إن محاولات المصمم لإيجاد الشكل اللائق وغير المتكرر لتصميم العلامة التجارية هو بحد ذاتهِ تجربة للوصول للشكل الجديد والمعبر "لا تأتي الفكرة من الغيب، إنما تأتي من الذات وما حولها، فالمصمم إنسان يجيد الرؤية والإنتقاء ثم التشكيل، وعلى هذا الأساس يمكن النظر للتصميم بكونهُ مسؤولاً عن وحدة العالم المادي المحيط بشكل عام" (Najmuddin, Made in Design: Doors in Design Hallway, 2021, p. 14).

(شكل ١٨)

(شكل ١٩)

ثالثاً: ب: الإستعارات الشكلية الإتفاقية (الرمزية):

وجد الإنسان الإستعاضة بالرموز والدلالات وسيلة ليُعبر عن فكرة " إن العملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها الفن، حلم وأسطورة، وطقوس دينية،" (Ibrahim Z. , 1966, p. 306). وقد تم إستمرار التوظيف للرموز إلى يومنا هذا بسبب أهميتها ودلالاتها المُعبرة عن معنى كبير. ذكر بيرس الرمز على "أنه علامة تُشير إلى الموضوع الذي يُعبر عنهُ عبرَ عرفٍ غالباً ما يقترنُ بالأفكار العامة التي تدفعُ إلى ربط الرمز بموضوعهِ" (Ali, 1996, p. 94) أي إن الرمز يعتمدُ على قاعدةٍ إتفاقيةٍ تتداولُ معرفياً وسلوكياً بين الأفراد أو حتى المجموعات، يكون أيضاً مشتركاً بين المجتمع والأُمة الواحدة "إن الرموز تولد وتتطور إنطلاقاً من دلالاتها (الأيقونات والمؤشرات) أو من دلائل ممزوجة تحملُ رموزاً... فعندَ إقتراح رمز جديد، ينبغي أن يتم ذلك بواسطة أفكار ذهنية تشمل تصورات... وعندما تصبح واقعاً موجوداً فأنها تنتشر في الثقافات وبين الأمم وتنمي دلالاتها من خلال الاستعمال والتجربة لها" (Haddawy, 2006, p. 319). تنتشر الرموز بين المجتمعات لتستخدم لما تُشير إليه من معنى. يتفق الفلاسفة اليونانيون على "إن الإنسان منذ القدم لم يهتم فقط بصناعة الآلات لأعانته بما يعترض حياته من عوائق، ويوفر من خلالها حاجته الأساسية، بل استطاع أن يبتدعُ رموزاً للمخاطبة مع غيره من الأفراد في مجتمعه، ومن هذه الرموز اللغة والفنون والأساطير وبهذه المخترعات إستطاع الإنسان آنذاك أن يذلل الحياة" (Matar, without date, p. 3). وإن(أفلاطون)من الفلاسفة اليونانيين الأوائل الذي سجل موقفاً معيناً من ظاهرة الجمال والفن، يرى أفلاطون "أن الفن مصدره إلهام صادر عن ربات الفنون تلك وما ربات الفنون إلا أشارات رمزية، ومصدر الإلهام في الجمال بالذات

وربات الفنون الأسطوريات هن رموز تُعبر عن فكرة الجمال بالذات" (Rayan, 1989, p. 9). وعن هذه النظرية تتجه فلسفة إفلاطون في الفن نحو المثالية. ويمكن أن نستنتج أهمية الرمز لدى إفلاطون عن طريق تعريفهُ ويقول "إن الجمال الذي أقصده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات حية بل الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والأجسام المكونة منها بالمساطر والزوايا.. وأقدر الفنون تعبيراً عنها هو الفن التجريدي والرمزي، الذي يكشف عن العالم المعقول، عالم الحقيقة المثالية الخالدة" (Matar, Beauty philosophy, without date, p. 34). أما (ارسطو) خرج عما يعتقد بهِ الذين سبقوه، فقد تطرق للرمز وجعلهُ أكثر تعقيداً كظاهرة إنسانية، وقسم الرموز إلى مستويات ثلاثة حسب الاختلاف والتكامل من حيث التجريد (الرمز النظري، الرمز العلمي، الرمز الجمالي). الرمز النظري يتجه من خلال الإشارة الرمزية للمعرفة، والرمز العلمي يخص العقل، والرمز الجمالي يتعلق بأحوال النفس بالموقف الوجداني. أما الفلاسفة العرب "أعطوا الرموز عناية خاصة لإرتباطها بحياتهم التأملية والباطنة فأولوا الرؤى والإشارات والأحلام تأويلاً رمزياً، معتمدين بتفسيراتهم تلك على القرآن لكريم" (Yassin, 2006, p. 35). يرى الباحثان أن الرموز هي أشكال وصور تُعبر عن إنفعالات وأفكارٌ ولأنها مجموعة دلالات وعلامات تشير إلى أفكار ومعانٍ وتصورات تعطي للمصمم الحرية في إنتاج دلالات رمزية تُعبر عن تجربة معينة لها دلالات معينة. وللرموز أهمية كبيرة في وقتنا الحاضر لأنها تعد إحدى مفردات تصميم العلامة التجارية، والتي يعتبرها المصمم أساس عملهُ ولها دلالات مُعبرة عما تمثلهُ، ونجد الرموز حاضرة في أغلب العلامات وخاصة العلامات المتفق عليها بين أفراد المجتمع مثلا رمز الأفعى والعصى (شكل ٢٠) غالباً ما نراه مرافقاً لشعار الصيدليات، جاءت الفكرة من الإغريق ولأنهم يؤمنون بالسحر والشعوذة لعلاج أمراضهم، الحكيم الإغريقي (اسكيلابيوس) هو بطلٌ وإلهٌ للطب في الديانة والأساطير اليونانية القديمة. كان مرتبطًا مع الإله المصري تحوت (إله العلم والطب والحساب) تعتبرعصا (اسكيلابيوس) التي تلتف عليها الأفعى من الرموز التي تُستخدم كرمز للطب فقد كان يعالج المرضى من خلال مسه من يده أو عصاه، أو من خِلال لمَسهُ للسان الثُعبان (شكل ٢١).أما الرمز الذي يُستخدم في سيارات الإسعاف نرى عند الغرب يستخدمون الصليب الأحمر (شكل٢٢) وعند المسلمون يستخدمون الهلال الأحمر (شكل ٢٣). رمز الصليب الأحمر عبارة مستقيمان متقاطعان بلون أحمر، يوضع في المحطات والمطارات والملاعب والمدارس والمعامل مشيراً بذلك إلى أماكن الإسعاف، ولإنتشار هذا الرمز في المستشفيات عند الغربيين، السبب الرئيس في كون إتخاذ رمز الصليب بشكل خاص هو أن جرحى حروب أروبا فيما بينها كانوا يعالجون في الكنائس بوصفها مواقع غير حربية، فاتُخذ الصليب إشارة إلى الكنيسة واللون الأحمر إشارة إلى دم الجرحى والقتلى، أما المسلمون فيتخذون شكل الهلال رمزاً لهم، أعتمد إستخدام الهلال في أيام الدولة العثمانية "قرر السلطان العثماني (سليم الثالث) هو أحد خلفاء الدولة العثمانية. تولى السلطة بعد وفاة عمه عبد الحميد الأول سنة ١٢٠٣ هـ وكانت المعارك الحربية مستمرة، فأعطى وقته وجهده للقتال، وكان من أصحاب الهمة العالية والمصلحين في عصره. قرر تكوين جيش نظامي على غرار الجيوش الأوربّيّة محاكياً أعلامها الرسميّة على شكل هلال ونجمة على أرضيّة حمراء، ومن وقتئذ إرتبط شكل الهلال بالمجتمع الإسلامي (شكل٢٤) إرتباطاً وثيقاً، حتى صار

(شكل ٢٠)

(شكل ٢١)

(شكل ٢٢)

(شكل ٢٣)

(شكل ٢٤)

(شكل ٢٥)

دلالة على دين الإسلام وشعاراً له؛ يُرفع على المنائر والقباب" (Al-Khalil, 2023). ومن الجدير أن نذكُر شعار شركة أمازون (شكل٢٥) الذي يُعتبر من أهم العلامات التجارية في العالم، هو الأفضل من حيث التصميم والفكرة من خلال وجود رمز السهم ذو اللون البرتقالي المُنحني والذي يكونُ على شكلِ إبتسامة، ويُشير مِن خِلال موقعهِ في الشعار الذي يبدأ مِن حرف (A) إلى حرف (Z) (بمعنى من البداية الى النهاية نحن معك) عمل الشركة وما تقوم به من بيع جميع السلع والبضائع مِن الإلف إلى الياء "يمكن للجميع تصميم شعار؛ ولكن لا يمكن للجميع أن يصمم الشعار الصحيح. يمكن للمصمم الناجح أن يحقق جميع الأهداف الموجودة كوصف كامل لفكرة التصميم؛ ولكن التصميم الحقيقي الذي يكون بسيطاً، ودائماً، ومميزاً، ولا يُنسى، وذا صلة، وقابلاً للتكيف" (Iray, 2017, p. 32). إن الرموز عُرفت مع بداية الإنسان وكانت هي أسهل طريقة ليُعبر بها عن نفسه فهو عرف الرموز بالفطرة، أخذ يجردُ الأشكالَ ويبتعدُ عن التفاصيل وهذا ما أعطتهُ لهُ الطبيعة فهيَ مَن زَرَعَ في مُخيلتهِ الصور، وعلى مرِ الزمن تُعد الرموز التي ورثناها هيّ الإرث الفني وهي أصل العناصر الفنية، ولمرور الزمن وتنوع الثقافات نجدُ هذهِ الرموز قد اختلفت في بعض الأحيان في شكلها لكن لم تختلف في معناها، نرى مجتمعات تختلف في تفسير معناها ومجتمعات أخرى تتفق معها، وإن للعلامة التجارية وظيفة مهمة وهي إيصال الفكرة للمتلقي عن طريق النظرة الأولى لوضوحها ودلالاتها التعبيرية والفكرة المكثفة البسيطة.

ثالثاً: ج: الإستعارات الشكلية الإتفاقية (الهندسية):

الفن يرتبط بالإنسان من حيث طبيعة حياته والبيئة التي يعيش فيها يتأثر بها ويؤثر فيها، حيث إن للطبيعة مغذيات صورية ورمزية أعتاد الإنسان على رؤيتها يومياً في بيئته، وبقية راسخة في ذهنه فأخذ يصورها ويجردها من التفاصيل فوثقها بصورة خطوط بسيطة، تطور بعدها الإنسان في المجال الفني فتطور أسلوب حياته مع ظهور الأشكال الهندسية. "تعد الاشكال الهندسية وهي واحدة من بين الأمور التي تستعمل بشكل كبير في فن التصميم وتعد مستوحاة من الطبيعة وهي عبارة عن شكل تم تكوينه من مجموعة من الخطوط المختلفة، وهذا ما جعلها تصل إلى تكوين الشكل النهائي الهندسي. وتكون تلك الأشكال من وجهةُ نظر (أفلاطون) بأنها تتمتع بالشكل القصدي، والذي يكون مقيد وبالتالي لا يمكنه أن يكون تعبيراً عن أمر جمالي مطلق، مع كونها شكل جمالي في حد ذاته" (Sherine, 2021) توجه المُصمم إلى إستخدام كل الوسائل التي من شأنها أن تُنجح العمل التصميمي من عناصر لبناء العمل الفني وزخارف هندسية خطية كانت أو زخرفية أو أشكالاً، مُعتمداً بذلك على خياله وخزينهُ الفني والمعرفي، ولابد لنا من الإستعانة بالأمثلة لشعارات تم تصميمها وفق النظام الهندسي المُتمثل بالخط والمثلث والمُربع والدائرة مثال على ذلك (شكل٢٦) شكل هندسي مُتناظر يعتمد على الخطوط الهندسية المتعاكسة والمتداخلة يمكن التميز بين مفرداته لتعدد الألوان فيه. نرى أيضا شعار صُممّ بشكل هندسي لكن بإستعمال الشكل الدائري بأحجام مختلفة وهو شعار تابع لمتحف (تيت مودرن-TATE) هي مؤسسة كبيرة تضم عدداً من المؤسسات الفنية وهي (المجموعة الوطنية للمملكة المتحدة للفن البريطاني والفن الدولي الحديث والمعاصر). إنها ليست مؤسسة حكومية، ولكن الراعي الرئيس لها هو وزارة الثقافة والإعلام والمؤسسات الرقمية التابعة لها في المملكة المتحدة. في لندن يمثل الإيهام البصري من خلال الاشكال الهندسية الدائرية المختلفة الاحجام (شكل ٢٧) فلابد أن نأخذ بعين الإعتبار إن كل مفردة وكل خط ورمز يوضع ضمن مفردات العمل لابد من أن يكون لهُ دلاله واضحة ومعبرة، وبالنتيجة تتكون العلامة التجارية من مجموعة رموز وأشكال ومفردات مترابطة تُكَوِّنُ المعنى الدلالي في النهاية. ونذكر أيضا شعار شركة (ميتسوبيشي) الذي يُعد من الشعارات المنتشرة ولهُ تأثير في إحداث ثبات وإستقرار، يعتمد في تصميمهُ على الشكل الهندسي المتكرر وهذا هو السبب الذي أعطى الجمال والترابط للعلامة التجارية من خلال التكرار والثبات

(شكل ٢٦)

(شكل ٢٧)

والإستمرارية (شكل ٢٨). "يمثل شعار ميتسوبيشي النبالة ويتكون من ثلاث ماسات، تمثل الماسات النجاح والنزاهة في حين إن اللون الأحمر في الشعار يدل على الثقة لأن اليابانيين يعتقدون أن اللون الأحمر يجذبُ الزبائن" (Hattab, 2020). وعلى الرغم من إن بعض الشعارات مستوحاة من أسماء الشركات والمؤسسات المنتمية لها إلا أنه يرمز ويعبر عن هدف تلك المؤسسات وتوجهاتها، مثلا شعار شركة (google) كلمة تعني رقم واحد من اليسار وبعده مئة صفر أو رقم عشرة أس مئة (وهو الإقتراح العلمي المختصر الذي وضعهُ عالم الرياضيات (Edward Kasner) عام ١٩٣٨ مستوحاة من إسم المؤسسة.

MITSUBISHI MOTORS

(شكل ٢٨)

أدناه بعض العلامات التجارية المشهورة والتي تُعد علامات عالمية إتفاقية مُتعارف عليها ضمنَ نطاق المجتمعات منها ما يأخذ شكل توجيهي ومنها تحذيري ومنها ما هو رمز ودلالة لشركة أو جهةٍ ما، حتى الإشارات التي في لوحة السيارة تُعبر عن نفاذ الوقود وضعف الهواء في الإطارات، كل هذه العلامات والدلالات هي للتوجيه والتعريف والجميع يعرفها فهي لغة بصرية دلالية.

المؤشرات: -

١- إن أهم المرتكزات التي يقوم عليها تصميم الـ (logo) هي:

أ- الاستعارات بأنواعها.

ب- البنية الدِلالية.

ج- آليات تُعيد تحليل وتركيب ونمذجة الأشكال المُستعارة.

٢- يملك الـ (logo) إضافة للبعد الدِلالي بعداً جمالياً وتداولياً يُشير إلى ارتباطه بالفكرة أو المنتج أو المؤسسة الذي هو بمثابة هوية لها.

٣- إن تعدد وتنوع وتداخل الأشكال والمعاني الدِلالية قد يُعزز من قيمة الإرتباط المُؤسِس لحضور وبناء المعنى الجديد الذي يُحيل إلى المنتج أو المؤسسة وهذا الإرتباط يبني آصرة عاطفية مع الجمهور.

٤- قد يستعير المُصمم والفنان أنساقاً فنية في بناء أنموذج فني يتسم بالجدة ويمتلك سمات الـ (logo) المعاصر.

٥- إعتماد البساطة وبمعنى السهل الممتنع ما هو إلا آلية من الأليات العلمية الواجب تعلمها من قبل المصمم لولاها لا يعدُ التصميم سوى فكرة لا يمكن تنفيذها عملياً، لهذا يستوجب على المصمم أن يلم بالامتدادات اللونية وفرز الألوان وأنواع المطابع وإمكانية تنفيذ الـ (logo) بمواد مختلفة ومقاسات مختلفة.

٦- أن يتسم الـ (logo) بجماهيرية واسعة بمعنى أنهُ يكون مكثفاً ومفهوماً لأغلب سكان الأرض لأنهُ في النتيجة يمنح المؤسسة هوية عالمية.

٧- تعدد مصادر الفنان المُصمم وثراء قاموسهُ المعرفي والتخصصي يُزيد من سعة خيالهِ، هذا بدوره يُزيد من تفردهِ.

الفصل الثالث: - إجراءات البحث

منهج البحث: -

إعتمد الباحثان على (المنهج الوصفي التحليلي) ضمن رؤية فلسفية وجمالية في الدراسة الحالية بشقيها الإطار النظري والإجرائي على حد سواء. من أجل تحقيق هدف البحث، كما أعتمد الباحثان المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي إنتهى إليها الإطار النظري كأداةٍ تحليليةٍ للبحث وباستخدام المنهج السيميائي كإطارٍ مرجعيٍ نقديٍ للأعمال الفنية، والمنهج التحليلي الوصفي، لتحديد ملامح العمل وصفاته على أساس إدراك بنيتهُ الكلية، والعلاقات القائمة بين أجزاء العمل ذاته.

مجتمع البحث: -

يتحدد مجتمع البحث الحالي بالأعمال (الدلالات الشكلية في العلامات التجارية (logo) ضمن حدود الدراسة الحالية أي من (٢٠٢٠ – ٢٠٢٢ – ٢٠٢٥) المحددة بـ(المؤسسات العربية أنموذجاً). والذي تسنى للباحثان الإطلاع عليها وبما يُكون مجتمع البحث والذي تم فيما بعد إختيار العينة منهُ على وجه التحديد. إذ إطلع الباحثان على المصورات، ومواقع الانترنت الخاصة بالشركات والمؤسسات التي تحددت كمجتمع للبحث والمحددة دراستها في المؤسسات العربية، بما يغطي حدود البحث ويحقق أهدافه.

عينة البحث: -

بالنظر للكثرة العددية لعينة البحث وعدم إمكانية حصرها إحصائياً وبغية فرز عينة البحث، فقد قام الباحثان بتصنيف العينة بحسب الاتجاهات وطريقة الأداء على وفق تحديدات البحث مراعياً التسلسل الزمني للأعمال الفنية وبناءاً على ذلك تم إختيار مجموعة من الشعارات (logo) كعينة للبحث بلغ عددها (٤) نماذج، وقد تم الإختيار قصدياً وبالإفادة من المؤشرات التي توصل إليها الباحثان من خلال الإطار النظري للبحث، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد، وبناءً على ذلك تم إختيار الأعمال الفنية (عينة البحث) على وفق المسوغات الآتية: -

١) تعطي النماذج المختارة فرصةً للباحثان للإحاطة بآليات إشتغال وتصميم وتنفيذ الشعارات (logo).
٢) شهرة هذه التصميمات وتأثيرها تاريخياً وجمالياً في مجال التصميم العربي.
٣) تباين النماذج المختارة من حيث أساليبها الفنية وطرق الأداء مما يُتيح المجال لمعرفة آليات إشتغالها وتنوع التجربة الفنية لدى كل فنان أو مصمم، متجانساً مع ما إنتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث.
٤) تتمتع العينة المختارة بالمقومات العامة للعلامة التجارية وبما يتيسّر للباحثين كشف آلية إشتغالها.

أداة البحث :-

قام الباحثان باستخدام أداة الملاحظة حيث تعد الملاحظة أداة رئيسة للبحث، فكل بحث يستخدم الملاحظة بدرجات متفاوتة من الدقة والضبط... فالعلم يبدأ بالملاحظة ثم يعود إليها مرة أخرى ليتحقق من صحة النتائج التي توصل إليها.

تحليل العينة:-

إعتمد الباحثان استعمال خطوات في تحليل كل أنموذج من عينة البحث، كي يكون التحليل منطقياً وعلمياً، وبناءً على ذلك قام الباحثان بترتيب خطوات التحليل في ضمن تسلسل منطقي حسب الأهمية في التحليل لكل عمل من الأعمال الفنية المختارة على وفق المحاور الآتية: -

الوصف العام للعلامة التجارية: - قراءة وصفية بصرية لمكوناتها.

نوع الاستعارة.

البنية الشكلية. التحليل والتركيب لأسس العلاقات التكوينية(التنظيم).

البنية الدلالية.

أنموذج (١): -

أسم العلامة التجارية	الدولة أو المؤسسة	زمن الإنجاز
إكسبو (Expo 2020)	الامارات العربية	٢٠٢٠

أ- وصف العلامة التجارية:

شعار أكسبو دبي (EXPO DUBAI 2020): - قبل الحديث عن شعار اكسبو ٢٠٢٠، لا بد لنا من التطرق للحديث عن معرض إكسبو، وهو معرض يقام كل خمس سنوات في بلدٍ مختلف من حول العالم، ويستمر لمدّة ٦ أشهر كحد أقصى. إن الفكرة الأساسية من معرض إكسبو هي تبادل الأفكار والاختراعات بين الثقافات المختلفة من حول العالم، حيث نالت دولة الإمارات العربية المتحدة شرف إستضافة معرض إكسبو العالمي في عام ٢٠٢٠، ويعود ذلك لموقع الدولة الاستراتيجي، إذ تقع الإمارات على بعد ثماني ساعات عن ثلثي دول العالم، ناهيك عن الخدمات والمرافق عالية الجودة التي توفرها الدولة للزوّار، بما فيها الفنادق والمطاعم والمراكز الترفيهية. إتخذ معرض أكسبو ٢٠٢٠ شعاراً "تواصل العقول وصنع المستقبل"، ليبين أهمية

التواصل مع الآخرين للوقوف معاً في وجه الصعوبات والتحديات التي تواجه العالم، كما يشير هذا الشعار إلى أهمية التواصل في بناء مستقبل مشرق. تم تنفيذ هذا الشعار على وفق نسقٍ تجريدي يمزج بين التراث والمعاصرة، على رغم من أنه يتقارب مع البنية التكرارية للوحدات كما في الزخارف الإسلامية لكنه يبتعد عنها في كون أشكالهُ لا تعتمد النظام الهندسي الصارم كما في الزخرفة الهندسية الإسلامية.

ب- نوع الاستعارة:

أُستلهم تصميم قصة شعار expo 2020 من قطعة أثرية عُثر عليه أثناء واحدة من عمليات التنقيب في موقع صاروج الحديد الأثري أو كما يعرف باسم ساروق الحديد، حيث تتميز هذه القطعة بقيمة خاصة، وهي عبارة عن حلقة ذهبية تمتد جذورها إلى مئات السنين، وتصرح بأن الإمارات كانت وما زالت ملتقى للحضارات والثقافات المتنوعة. فتتشكل الإستعارة من خلال إستدعاء الأثر الحضاري وإعادة بنائه بما يتناسب مع العصر الراهن.

ج-البنية الشكلية. التحليل والتركيب لأسس العلاقات التكوينية(التنظيم):

أعتمد المُصمم في تنفيذ هذه العلامة (logo) على النسق التجريدي الذي يتسم بخصائص الفن الإسلامي، مع الاخذ بالاعتبار البناء الشكلي المعاصر من خلال تكثيف الضوء في المركز وإمتداد الخطوط المعتمة التي تشير تنوع في الحركة والاتجاه وفي التشبع القيمي للون فهنا نلاحظ تنوع في القيمية الضوئية ووحدة في استعمال الخط.

د- البنية الدلالية: إن قيمة هذا الشعار تكمن في قدرة المُصمم بتحوير الشكل أو الأثر الحضاري وإكسائه طابعاً جديداً، فالتوظيف لقرص الشمس أو للشكل النجمي في مركز الدائرة هو إشارة إلى مركزية الحدث وأهميتهِ وتعدد الفصوص التي يتألف منها الشعار هو إشارة أو علامة على ترابط العلاقات البشرية بآصرة واحدة وهو الإرث الحضاري الذي أنتجه الإنسان ومازال ينتج أشياء تمكنه من السيادة على هذه الأرض.

أنموذج (٢): -

أسم العلامة التجارية	الدولة أو المؤسسة	زمن الإنجاز
خليجي ٢٥	العراق – محافظة البصرة	٢٠٢٣

أ-وصف العلامة التجارية: نفذ هذا التصميم بمناسبة خليجي ٢٥ في محافظة البصرة، وهو محفل مهم تبنته مؤسسة الشباب والرياضة في العراق. الذي ضم ثماني دول مُطلة على الخليج العربي. ضمن مباريات كأس الخليج العربي لكرة القدم. وإعتادت كل دولة أن تقوم بتصميم شعار يتسق مع هذه المناسبة ويمثل البلد المستضيف. يتألف الشعار

حسب التسلسل من الأعلى شكل النخلة وتحتها زورق وأسفل الزورق أقواس متقاطعة عدد أربعة، وفي الأسفل شكل كرة قدم. نفذ هذا

الشعار بطريقتين الأولى بلون أبيض على خلفية معتمة ذات لون بنفسجي. والأخر نفذ بأربعة ألوان (أخضر + أحمر+ أسود على أرضية بيضاء) وهذا الأخير يتناغم مع ألوان العلم العراقي.

ب-نوع الاستعارة:

تمثلت الإستعارة بكونها مستمدة من البيئة كما أنها تحمل خصائص تلك البيئة. فالنخلة ترتبط بأرض العراق الذي سُميّ بأرض السواد لكثرة زراعة النخيل. أما الزورق فهو دلالة ارتباط العراق عبر ممر مائي يرتبط بالخليج العربي. والأقواس المتقاطعة هي جزء عرضي من جدار ملعب البصرة الدولي المعروف باسم جذع النخلة. الذي أُقيمت عليه المباريات الدولية. وكرة القدم تمثل المناسبة الرياضية المخصص لها هذا الشعار.

ج-البنية الشكلية. التحليل والتركيب لأسس العلاقات التكوينية(التنظيم):

نفذ هذا الشعار بنسق تجريدي يميل إلى التبسيط فهو يجمع بين العناصر البيئية والعناصر المصنعة من قبل الإنسان. إعتمد المصمم على (نظرية الهيرياركي) في تنظيم العناصر من الأسفل إلى الأعلى كبديل للمنظور. كي تبرز كل العناصر بشكل واضح ويعطي كل عنصر أهمية تعزز من ثبات الدلالة في ذهن المتلقي. إعتمد المُصمم على وحدة وتنوع الخط في هذا التصميم فالخط الكفافي المحيط للأشكال هو واحد لكنه يأخذ صورتين وهي الصورة الهندسية بخطوط مستقيمة وخطوط مقوسة فهذا تنوع في الشكل ووحدة في العنصر وهو الخط.

د- البنية الدلالية:

تجتمع في هذا الشعار عدة عناصر تُشير إلى مكان ونوع الحدث وهذه علامة مهمة ألتفت لها المُصمم كمرجعيات تُشير إلى البلد المضيف. لكن المُصمم لم يجتهد في إيجاد حلولاً للأشكال الواقعية كي تدلل على براعته في أجراء بعض التعديلات أو التحويرات الإبداعية على نمطية الاشكال المستعارة. وإنما الاشكال كانت مُستمدة من صفحات الانترنت وتم تجميعها بصورة تشفع لنجاح التصميم ولو بشكل نسبي.

أنموذج (٣): -

أسم العلامة التجارية	الدولة أو المؤسسة	زمن الإنجاز
نيوم	المملكة العربية السعودية	٢٠٢٠

وصف العلامة التجارية:

يتألف شعار (نيوم -NEOM) من شكل خماسي تحيط به خمسة أقطاب دائرية تحتوي على رموز ودلالات ملونة. يتصف هذا التصميم بالرغم من كونه مستمد من التراث الزخرفي الهندسي الإسلامي لكنه يشير إلى زمن معاصر في طريقة الإخراج والتنفيذ وهذا يغير أنماط الطباعة التي كانت سائدة في القرن العشرين التي تعتمد على الكلائش والفرز الأحادي للون. فهنا غزارة كبيرة في الألوان وتنوع في الأشكال.

ب-نوع الاستعارة:

في هذا الأنموذج تنوع كبير في الإستعارة، على سبيل المثال الإستعارة المصنعة التي ابتكرها الإنسان وهي الإشارة إلى التقنية والإستدامة، والإستعارة الطبيعية والإستعارة المادية. فنلاحظ أحد أضلاع الشكل الخماسي تُشير إلى التقنية والضلع الأخر يُشير إلى الإستدامة، وهذا يتعلق بالفكر البشري الذي أعتمد على النتاج التقني التكنولوجي. أما الإستعارة الطبيعية تمثلت في سعف النخيل وبصمة الإبهام ذات الخطوط الملونة.

ج-البنية الشكلية. التحليل والتركيب لأسس العلاقات التكوينية(التنظيم):

أستخدم في هذا التصميم الإيحاء البصري من خلال خلق أبعاد ظليه تُباعد بين طيات الاشكال ذات الامتدادات المقوسة، كما أعتمد المُصمم على قانون التناظر والتماثل في الوقت نفسه كي يخلق استمرارية وديمومة الحركة في الشكل البصري. أما المجموعة اللونية هي سمات العمل الفني التجريدي من خلال خلق تنويعات بصرية ايحائية لمجموعة أشكال ملونة تحمل شيفرات متخفية خلف كل علامة.

د- البنية الدلالية:

يمثل كل قوس من الأقواس المحيطة بالشكل الخماسي معنى دلالي محدد. فشكل السعف النخيل يدل على الغطاء النباتي الذي سيكون بمقدار ٩٥٪ لهذه المدينة. وفي القوس الثاني الأزرق الغامق ستعتمد المدينة على التقدم التكنولوجي بشكل أساس. وفي القوس ذي الدوائر الحمراء هي أمكانية التواصل الاجتماعي وسلاسة التنقل. أما في القوس ذي اللون الأزرق الفاتح ذي المربعات البيضاء دلالة على استخدام الطاقة المستدامة البديلة كالطاقة الشمسية. وفي الشكل الذي يحوي على خطوط ملونة تشبه بصمة الإبهام هي أشاره على التنوع العرقي البشري مهما اختلفت الأعراق والألوان المهم هو التعايش السلمي.

أنموذج (٤): -

أسم العلامة التجارية	الدولة أو المؤسسة	زمن الإنجاز
شعارکأس كرة القدم	قطر الدولة المنظمة لكأس العالم	٢٠٢٢

أ-وصف العلامة التجارية:

شعار يمثل كأس العالم لكرة القدم، يتميز هذا الشعار بارتباطه برمز (أنفنيتي- infinity) الذي يدلُ على اللانهاية والاستمرارية على وفق المفهوم الرياضي. وأيضاً له ارتباط آخر مع رمز الشرقي للوشاح العربي الذي غالباً ما يستخدم في الوطن العربي. وهذا الوشاح مُطرز بزخارف عربية ونقطتين تستخدم في الخطوط العربية. وشكل لكرة القدم الذي يشير الى نوع المناسبة. أما اللون فهو متقارب مع لون العلم القطري ذي اللون الأبيض والعنابي.

ب-نوع الاستعارة:

تمثلت الاستعارة بنسقين نسق (صوري – أي رياضي) حيث اعتمد النموذج الرياضي لمفهوم الاستمرارية، متواشجاً مع نسق تجريدي لشكل الوشاح الملفوف لكن بطريقة إيحائية وليست مباشرة. مع استخدام بعض الزخارف والاشكال التي ترتبط بتنفيذها الى النسق التجريدي ذي السمات الإسلامية. كما قام المُصمم بتحوير شكل الكتابة الإنكليزية من خلال كتابتها بطريقة الخط العربي.

ج-البنية الشكلية. التحليل والتركيب لأسس العلاقات التكوينية(التنظيم):

يمتاز هذا الشكل بإيقاع الحركة والاستمرارية وليونة خطوطه كأنها في انسدال مستمر. ونفذ هذا التصميم كأنه (3D) لارتباطه بشكل كأس العالم الذي يستخدم في نهائيات الدورات العالمية لكرة القدم. فهو محاكات له لكن بطريقة معاصرة ويحمل دلالة عميقة.

د- البنية الدلالية:

يُشير هذا التصميم إلى عدد من البنيات الدالة عليه. منها لونه الأبيض قربه من لون الزي العربي (الدشداشة العربية) وارتباطه أيضاً مع ألوان العلم القطري. وكذلك يتقارب مع شكل ودلالة الوشاح القطري المطرز باللون العنابي الذي يستخدم في أيام الشتاء في دولة قطر وبعض الدول العربية. الزخارف الإسلامية دلالة على ارتباط دولة قطر بالعمق الحضاري الإسلامي وكذلك العربي من خلال استخدام إيحاءات الخط العربي. أما عالمياً فإن الكتابة باللغة الإنكليزية واستخدام الرمز (أنفنيتي- infinity) ما هي الا إشاره على عالمية الحدث واستمراريته من خلال هذا الرمز المُتفق عليه عالمياً.

الفصل الرابع:-

النتائج:-

توصل الباحثان إلى مجموعة من النتائج، وهي كما يأتي:-

١- إن الإنسان جُبلَّ على ابتكار رموز ومعارف تُسهل فاعلية الخطاب والتواصل بين بني البشر.

٢- الإنسان وبالخصوص الفنان والمُصمم قام باستعارة وتوظيف كل ما يحيط به من رموز طبيعية وصناعية وتوافقية في أَغلب حياته اليومية.

٣- الفنان والمُصمم لم يكتفِ بالتقليد الحرفي والنصي مع كل ما يحيط به بل ابتكر رموزاً وأشكالاً تتوافق مع أفكار عصره وتتطابق مع متطلبات حياته.

٤- لم يعد الرمز فقط للتواصل المعرفي بل كانت له وظيفة أخرى وهي التداولية عبر التسليع وهوية ترتبط بالمنتج وملكية خاصة، لهذا أصبح له قيمة سوقية عالية لدى بعض الشركات، وبدورها الشركات والمؤسسات والحكومات كانت تُحيل تلك التصاميم إلى مختصين وفنانين بارعين سعياً وراء التميز والإشهار على المستويين الثقافي المعرفي والتداولي القيمي.

٥- التصميم لم يعتمد على الاستعارة فقط وإنما على الفكرة وطريقة التنفيذ، لذا استوجب أن تتوفر في المصمم المعرفة التخصصية والدراية الكافية بمعارف أخرى كالبرامج والتطبيقات المهارية (اليدوية والحسية والتكنولوجية).

الاستنتاجات:-

فيما تقدم استنتج الباحثان ما يأتي:-

١- هناك شروط مهمة يجب أن يراعيها المُصمم قبل المباشرة بالتصميم وهي التغذية البصرية من خلال الاطلاع على كل ما يمكن الاطلاع عليه من تجارب سابقة قبل المباشرة بتنفيذ أي تصمم.

٢- أن يلم المُصمم بمفهوم الاستعارة وطرق توظيفها بما يخدم هدف المؤسسة التي سوف تتبنى ذلك التصميم كهوية بصرية لها.

٣- أن يراعي المُصمم بأن هدف تصميم الـ (logo) هو إيصال رسالة معرفية بصرية تداولية حول نوع الحدث أو نوع المنتج أو تخصص الشركة أو دلالة ومعنى الأسم المراد تصميمه.

References

Abdullah, I. H. (2008). *Design art, philosophy, theory, practice* (Vol. C2). Sharjah: Department of Culture and Information.

Ahmed, A. G. (2020, 3 10). *Stages of evolution of the BMW logo*. (Abu Dhabi) Retrieved from Al Ain News: https://al-ain.com/article/histoire-logo-bmw-legende

Al-Habasha, S. (2004). Pictures of meaning between Austin and Al-Jurjani. *Horizon magazine*.

Ali, A. (1996). *Body blades, the dialectic of presence and absence in the theater.* Jordan: Azman for publication and distribution.

Al-Khalil, M. A. (2023, 4 18). *Why did the crescent become an Islamic symbol*. Retrieved from Syria TV: https://www.syria.tv/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D8%A3%D9%85%D8%B3%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%B4%D8%B9%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%8B-%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A7%D9%8B%D8%9F

Al-Zaidi, J. A.-K. (2008). *Rhythm structure in linear formations* (Vol. I2). Iraq: General Cultural Affairs House.

Borrowing and Employing Technical Coverages in Science A study in the relationship of modern painting with digital screens*Basra Arts Journal*209

Coca-Cola logo design. (2023, 4 16). Retrieved from NAB Advertising: https://www.nabadv.com/en/

Compound, A. L. (1989). *dictionary, The brief.* Egypt: Dar Tahrir for printing and publishing.

denotation meaning. (2023, 4 12). Retrieved from Meanings / Each drawing has a meaning: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A9/

Fouad, A. A., & Majeed, B. A. (2023). Conceptual art and its role in awareness campaigns. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 37-44. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1983

Hattab, M. (2020, 4 1). *Hidden secrets discovered in the world's most famous logos*. Retrieved from Abu Nawaf Network: https://translate.google.iq/?hl=ar&tab=wT&sl=ar&tl=en&text=%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%20%D8%AD%D8%B7%D8%A7%D8%A8%0A%20%D8%B4%D8%A8%D9%83%D8%A9%20%D8%A3%D8%A8%D9%88%20%D9%86%D9%88%D8%A7%D9%81%0A%20%D8%A3%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%B1%20%D9%85%D8%AE%D9%81%D9%8A%D8%

Ibrahim, H. O. (2023, 4 12). *Formalism*. Retrieved from Lexicon: https://www.almougem.com/search.php?query=%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%83%D9%84

Ibrahim, Z. (1966). *Philosophy of Art in Contemporary Thought.* Cairo: Egypt Publishing House.

*Interpretation semiotics production and the logic of evidence*2006MoroccoArab Cultural Center

Iray, D. (2017). *Logo Design Love (Guide to Creating Unique Brand Identities).* northern Ireland: The Yemeni Society for Arts.

Ismail, B. K. (1985). *Civilization of Iraq* (Vol. C1). Iraq: Iraqi Ministry of Culture.

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

Kotler, P. (1999). *principles-of marketing* (Vol. 8). New Jersey, USA: Upper Saddle River.

Logo and flag

Majeed, B. A. (2018). The effectiveness of Mesopotamian arts symbols and the mechanism of their exploitation in contemporary Iraqi sculpture. *Basra Arts Journal*, p. 209.

Majeed, H. A., & Hussain, M. A. (2023). Sculptural proposals for the logos of the faculties of Iraqi Universities - an applied study. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 111-118. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1989

Matar, A. H. (without date). *Beauty philosophy.* Cairo: Dar Al-Maarif.

Matar, A. H. (without date). *Beauty philosophy.* Cairo: Knowledge House.

Najmuddin, R. (2021). *Made in Design: Doors in Design Hallway* (Vol. I1). Iraq: Dar Score for publication and distribution.

Najmuddin, R. (2021). *Made in Design: Doors in Design Hallway* (Vol. I1). Iraq: Dar Score for publication and distribution.

Newton, E. (1967). *The Meaning of Beauty.* USA: Penguin Books.

notitheas, T. (2020, 7 25). *pictography*. Retrieved from N post: https://www.noonpost.com/content/37717

Rayan, M. A. (1989). *Philosophy of Beauty and the emergence of fine arts.* Alexandria: University Knowledge House.

Schulz, R. (1994). *Semiotics and hermeneutics* (Vol. 1). (S. Al-Ghanimi, Trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Sherine, A. (2021, june 4). *Figure in the plastic arts*. Retrieved from https://www.brooonzyah.net/defining-form-in-the-plastic-arts/

The science of signs. (2023, 4 14). Retrieved from Wikipedia: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%84%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA#cite_note-6

Wahba, M. (2007). *Philosophical Lexicon.* Cairo: Dar Quba Modern for printing, publishing and distribution.

Yassin, A. N. (2006). *Religious symbolism in Islamic decoration.* Cairo: Zahraa Al-Sharq Library.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.4

Original Article

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

OPEN ACCESS

Techniques applied to ancient pottery forms before notation

Eaman hikmat mutashar [1] , Ali Hussein Alwan [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*

E-mail addresses: eamanmutashar@gmail.com , ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-9887-3245
Received: 13 June 2023; Accepted: 16 July 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract

This research is concerned with studying the techniques that were applied to pottery forms in the ages before blogging in Iraq in search of the goals inherent in it. About the techniques that were applied in the forms of pottery of an era before writing and revealing them, the methods and methods of their application, and identifying the tools and materials that were employed in it.

The results of the research, including: The ancient potter showed deep experience through expression in colors, as the figure did not include prominent or recessed motifs, but only painted on the surface, and this indicates the high ability of the ancient potter and his coloring power in determining the drawings

Keywords: **Techniques, ancient, pottery, notation**

التقنيات التي طبقت في اشكال الفخار القديم قبل التدوين

ايمان حكمت مطشر ١، علي حسين علوان ٢
١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة التقنيات التي طبقت على اشكال الفخار في عصور قبل التدوين في العراق بحثا عن الاهداف الكامنة فيه , ففي عصور قبل التدوين على ارض الرافدين اختلفت الاعمال الفخارية واظهاراتها الشكلية تبعا لعدة عوامل منها عامل الزمن و البيئة و الدين مما دعت الحاجة الى أهمية الكشف عن التقنيات التي طبقت في اشكال فخار عصر قبل التدوين والكشف عنها وطرق وأساليب تطبيقها و التعرف على الأدوات والمواد التي وظفت فيه.

نتائج البحث منها : ان الفخاري القديم اظهر خبرة عميقة من خلال التعبير في الالوان اذ ان الشكل لم يتضمن زخارف بارزة او غائرة وانما فقط مرسومة على السطح وهذا يشير الى مقدرة عالية للفخاري القديم وقوته التلوينية في تحديد الرسومات.

الكلمات المفتاحية : التقنيات، تطبيق، شكل، الفخار، تدوين

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 (الإطار المنهجي العام): -

مشكلة البحث: -

شهدت المأثر التي وفرتها لنا المواقع الاثرية الى التنوع الكمي والنوعي في صناعات العراق القديم وبخاصة التعامل مع الخامات حيث لا بد ان يظهر تنوع للمهارة الفنية والتقنية التي كان الصانع يحتاج الى توظيفها في اعماله وانجازاته اليومية التي لا شك انها تقدم فائدة حياتية في الاستعمال اليومي وعلى سبيل المثال كانت الفترات من العصر الحجري الحديث متواصلة مع الفترات التي لم يظهر التدوين لذلك كانت الاشكال التي أدخلت على سطوح الآنية الفخارية كانت رمزية رغم انها تمثل امتداد للأشكال الواقعية ومشاهد ملونة او محززة في السطوح اذ كان لا بد من معالجات تعبيرية وجمالية تظهر مهارة وحسن تطبيق الصانع للمشاهد البيئية مثل اشكال النجوم وصيد الحيوانات واشكال الأسماك والتنوع الصوري للملامح البشرية التي تم التركيز عليها، كما اختلفت الاعمال الفخارية وأضهاراتها الشكلية تبعا لعدة ادوار تاريخيه لعصر قبل الكتابة في العراق تبعا لاختلاف التقنيات التي نفذها الفخاري لاخراج الأشكال الفخارية واختياره افضل طرائق التعبير عن موضوع معين ليصل التكوين الى تنوع المعاني المتمثلة لأفكاره بتقنياته العالية، ومن خلال ذلك نلخص مشكلة الدراسة بالتساؤل الآتي:

ما هي التقنيات التي طبقت في اشكال فخار عصر قبل التدوين؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتمثل اهمية البحث في الكشف عن التقنيات التي طبقت في فخار عصر قبل التدوين في العراق فضلا عن انه يفيد الدارسين في الفنون التشكيلية وخصوصا مجال الخزف واضافه معرفيه الى المكتبة العلمية العربية لمثل هذه البحوث المتخصصة في مجال الفنون التشكيلية.

هدف البحث:

التعرف على التقنيات التي طبقت في اشكال فخار عصر قبل التدوين في العراق

حدود البحث:

الحدود الزمانية: حدد البحث الحالي بالفترة الممتدة بين (٧٠٠٠-٣٦٠٠ق.م).

الحدود المكانية: العراق القديم

الحدود الموضوعية: التقنيات التي طبقت في اشكال فخار عصر قبل التدوين في العراق

تحديد المصطلحات وتعريفها:

أولا التقنية لغة// technique

(اتقان الامر احكمه.) (Al-Razi, 1983, p. 78)

-(اتقن الشيء احكمه، الاتقان: الاحكام للأشياء.) (Saleh, 1980, p. 70)

- (تقن اتقن الامر: احكمه تقن واتقن رجل متقن للأشياء حاذق في العمل) (Al-Bustani, 1968, p. 56)

التقنية اصطلاحا:

-(نوع من التخصص في المهارة يحصل عيها الفنان عن طريق خبرته الشخصية من جهة ومشاركته في تجارب الاخرين من جهة ثانية ولن يتم ابداع أي عمل فني دون اعتماده على قدرة من المهارة التقنية واشياء أخرى مساوية، فكلما حسنت التقنية حسن العمل الفني.) (Colengord, 1988, p. 36)

- (اشتقت لفظة التقنية من اللفظة الاغريقية الدالة على الفن، وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة داخل الفن) (Monroe, 1972, p. 182)

-الشكل لغة // Form

الشَّكْل ، بالفتح : الشِّبْه والمِثْل ، والجمع أشكال وشكول. (Manzoor, 1956, p. 356)

- (الشكل:المثل ,نقول هذا على شكل هذا اي على مثاله وقيل الأشكال: الأمور والحوائج المختلفة فيما يتكلف منها ويهتم لها) (Al-Azhari, pp. 20-23)

(اصطلاحا): **الشكل:** تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها, وعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط. (Mahmoud, 1991, p. 479)

- (هربرت ريد) في كتابه (معنى الفن) بأنه : " الهيئة ، ترتيب الأجزاء " جانب مرئي" ، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة ، او ترتيب أجزائه ، أو جانبه " المرئي " , فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً " (Reed, 1986, p. 51)

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول: بدايات نشأة الفخار

تعد ارض بلاد الرافدين من أولى الحضارات القديمة التي سكنتها اول التجمعات البشرية منذ العصور الحجرية, وعلى الرغم من الحياة البدائية البسيطة التي عاشها الانسان في تلك الفترة الا انه تمكن من انشاء أولى المستوطنات الإنسانية التي عرفها التاريخ, وعند امتهان الانسان مهنة الصيد وسكن الكهوف كان الانسان في بلاد الرافدين قد توصل الى مرحلة التحضر والتمدن والاستيطان في قرى صغيرة ومن هذه القرى تذكر الباحثة قرية جرمو في شمال العراق القديم والتي تعود الى الالف السابع قبل الميلاد كانت هذه القرية هي البداية لظهور اول التجمعات البشرية المختلفة وانتشرت في مختلف بقاع بلاد الرافدين, قوام حياة هذه القرية هي الزراعة وهي بداية مرحلة وضع ركائز الحضارة بامتلاكها اهم مقوماتها وهي وجود نهرين دجلة والفرات بروافدهما التي تنتشر على معظم بقاع المنطقة مما حقق اهم مقومات الاستقرار وتشييد الحضارة المبكرة مما ساعد فيما بعد هذا الانسان في بناء المدن والقرى المنتجة المستقرة. (lutfi, 2013, pp. 12-13)

وان اللقى الفنية المبكرة التي عثر عليها في العراق القديم تعود الى الالف السابع قبل الميلاد وهي ذات علاقة وثيقة بالمناطق الشمالية للبلاد اذ عثر على اشكال فخارية وأدوات حجرية صناعة بشرية في قرية جرمو التي استكشفت سنة ١٩٤٨م وتبعد حوالي ٣٥كم عن مدينة كركوك وتبعت هذه الحضارة حضارات أخرى ظهرت حسب تسلسلها الزمني مثل حسونة في جنوب الموصل وسامراء في شرق الموصل وحلف على مقربة من الحدود السورية والعبيد في جنوب البلاد. (Al-Bayati, p. 28)

قضى الانسان القديم مدة ليست بالقصيرة في اطواره التي تقدم فيها تدريجيا اذ بقي فترة يجهل فيها فن الفخار وتسمى هذه الفترة عصر قبل التدوين وشيئا فشيئا دخل في مراحل تأمل عديدة جعلته ينتقل الى بداية الحضارة الإنسانية النابعة من التجارب التي خضع لها هذا الانسان القديم, ومع تقدم ارض بلاد الرافدين التي امتازت بالتحضر والمدينة بكل اشكالها وتقنياتها ومحاولات السيطرة على البيئة وتجاوزها تدريجيا (ji, 2002, p. 20) وتعلم تقنيات فن الفخار اذ يعد من الفنون الأولى الذي اظهر تطورا تدريجيا في العصر الحجري الحديث اذ عرف الانسان في هذه الفترة كيفية عمله ومدى تأثير النار فيه وهذا في الحقيقة قفزة نوعية في الفكر الصناعي واخذ فن الفخار في حالة تطور يوما بعد يوم حيث كان الانسان القديم ونتيجة لمحاكاته للطبيعة يحضر حفرة في الأرض توضع فيها المشغولات الطينية المجوفة وتوضع عليها الاخشاب والاعشاب لحرقها وهذه كانت أولى التجارب في عمل افران على الرغم ان الفخاري القديم لم يكن يعرف بالتحديد كيفية السيطرة على درجة الحرارة اذ لم يكن الفخار الناتج من تلك الافران مفخور بشكل جيد ومتقن. (Sahib, Mesopotamian pottery from prehistoric times, 2010, p. 361)

وهنا فأن استخدام العراقيين لأنواع من الأشجار والشجيرات والحشائش وسعف النخيل للوقود لايزال قائما عند الكثير من صانعي الفخار ومع الخبرة المتقدمة للعراقيين القدامى اذ كانوا يستبعدون استخدام الاخشاب والحطب في مرحلة متقدمة وذلك لأنه ينتج عنه دخانا لذلك فقد كانوا يستبدلونه بالأعشاب والشجيرات وبكميات كبيرة جدا لتعطي احتراق تام له تأثير في تغاير الألوان عوضا عن الأشجار الكبيرة واستعمل هؤلاء الموقد وعرفوه باسم (كينونم)أي الموقد البسيط قليل الاتساع الذي لا يزال يستخدمه البدو كبير وهو اصغر أنواع المواقد, وقد تم العثور على العديد منه خلال اعمال التنقيبات ومنذ عصور قبل التدوين ومع شيوع استخدام التنور اذ لا تكاد الحفريات تخلو منه ويحتوي المتحف العراقي على أنواع متعددة من المواقد المتنقلة يعود القليل منها الى عصور قبل التدوين واجمل النماذج الأخرى التي عثر عليها في مدينة نوزي. (researchers, 1985, p. 344)

خضع الفكر الفني في مراحله التاريخية الأولى وهو يشكل تجاربه وخبراته مع التقنية الى منطق التطور بطيء المسار كونه غير مسبوق فهو الابتكار التاريخي المسبق وسوف تعرج الباحثة على الفترات المهمة في تاريخ فن الفخار وكما يأتي:

المبحث الثاني/ فخار عصر قبل التدوين

فخاريات جرمو ٦٢٠٠_٦٠٠٠ق.م

ظهر فخار العصر الحجري الحديث لأول مرة في قرية جرمو حيث الطبقات الخمس العليا فقط, اما الطبقات الاحدى عشر السفلى فكانت خالية منه, وجدت في هذه القرية مجموعة من الاشكال تمثل اواني كانت خشنة السطوح سميكة الجدران ضعيفة الصلابة وذلك بسبب انخفاض درجة الكور, شكلت الطينة باليد في عمل فخاريات جرمو بتحوير كتلة من الطين بالأصابع pinch pot الى

الشكل المرغوب فيه اذ يتم عمل ثقب بمركز كتلة الطين ثم تبنى الجدران بواسطة الضغط على الطين من الجوانب ثم يرفق بعملية مكررة وهناك أيضا التشكيل بالحبال الطينية واسطة البناء. (Dickerson, 1989, pp. 59- 62)

اما عملية التجفيف لا تتم بشكل سريع فهو يعرض سطوح الآنية الى التشققات والكسر حين تكون الآنية عرضت للشمس والهواء لذلك كان الفخاري يقوم بعملية التجفيف في الصباح الباكر ثم الانتقال من ذلك الى عملية الحرق التي كانت تتم في حفرة داخل الأرض في درجات حرارة واطئة أي حوالي ٩٥٠_١٠٠٠درجة مئوية. (al-Sabhan, 2010, p. 55)

فخاريات حسونة ٥٨٠٠-٥١٠٠ ق.م:

قد تميز فخار حسونة بفخارياته المعمولة باليد باستخدام اطيان غير نقية فهي ذات سطوح خشنة ومحروقة حرقا غير جيد فأغلب آنيتها على شكل قدور وجرار كبيرة ذات جدران سميكة واعناق قصيرة وهناك طاسات واقداح وصحون صغيرة الحجم ذات قواعد منبسطة او مدورة عملت هذه الاشكال لتلبي حاجات لخزن وطهي الطعام وحفظ السوائل.[٩] (aldabagh, 1985, p. 16)

وقد قسم الآثاريين فخار حسونة الى ثلاث أنواع وهي:

فخارحسونة القديم :

شكلت المشغولات الطينية في هذا النوع من اطيان طبيعية طين حر تفتقر الى الانتقاء النوعي لخاصيتها ويدخل في تركيبها شوائب الطين الطبيعية مثل دقائق حجر الصوان والكلس والكوارتز والصدف ومركبات الحديد والنحاس والرماد البركاني الا ان الوعي بخاصية الخامة قاد المنتج العراقي الى مزجها بدقائق صغيرة من التبن او الرمل لجعلها اكثر صلاحية في التشكيل وخوفا عليها من الانفجار او تشقق جوانبها خلال عملية الحرق كما ان أسلوب التشكيل لا يزال يدويا اذ يتم بناء اللوالب الطينية coiling على هيئة حبال على قاعدة صغيرة من الحصير كي لا تلتصق بأرض ثم يبدأ البناء بالتدرج حتى يصل الى الارتفاع المطلوب كما استخدم المنتج العراقي تقنيتي الحذف والدلك أي التلميع وصقل Burnish work ومعالجة سطوح الاواني اما فيما يخص الحرق فقد كان غير منتظم حيث استخدم التنور الخبز في حرق الاواني الفخارية.[١٠] (Sahib, Fine arts, an era before writing, 2007, p. 26)

شكل (1) آنية فخارية من فترة حسونة القديمة

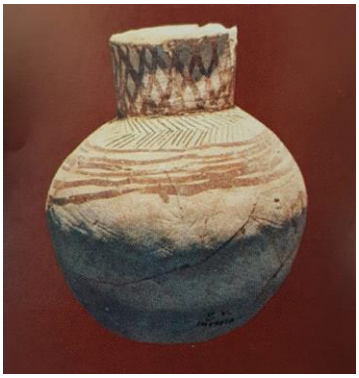
فخارحسونة النموذجي:

يعد هذه النوع من اكثر تطورا من النوع الأول اذ تميزت الجرار بكونها ذات قاعدة مدورة وبعضها لها قاعدة حلقية او تكون ذات قوائم, ولها اجسام مدورة واعناق طويلة, اما الزخارف التي تزينها فمعظمها هندسية تكون سلسلة من المثلثات المتعاقبة او مربعات والبعض منها تزينها بعض الاشكال المحورة متكونة بعض الاشكال الادمية من الحيوانات والطيور والاسماك والحشرات.[١١] (Al-Qaisi, p. 18)

وتميزت بتنوع اشكالها اذ وجد منها الجرار والطاسات والصحون ذات السطوح الخشنة والابدان الكروية او البيضوية الواسعة ولها فوهات عريضة وبأعناق قصيرة وبعض الفخاريات تكون بدون اعناق عملت لتلبية متطلبات المزارعين لاستخدامها في مختلف الحاجات اليومية كخزن الحبوب او لتحضير الطعام او لنقل السوائل.[١٢] (Rowe, 1984, p. 89)

اما التقنية المستخدمة في تشكيل هذه الفخاريات فقد حاول الفخاري العراقي القديم إيجاد وسائل لشد وتماسك الاطيان لجعلها اكثر صلاحية في تشكيل النماذج من جهة ولتجنب تشقق الجوانب من جهة أخرى فاستخدم في تشكيلها طينة فاتحة اللون او وردية او بنية.[١٣] (Basmaji, 1948, p. 19)

كما قام الفخاري القديم بوسائل مختلفة للتلاعب بالمركبات الكيميائية للأطيان بدأ من غسل الطينة وتخليصها من الشوائب ومن ثم تعرض للهواء تحت اشعة الشمس لفترة ومن ثم يقوم بخلطها بدقائق من الرمل او التبن لزيادة صلابة الاجسام الفخارية والتقليل من مساميتها, كما توصل الفخاري الى وضع كتلة كتلة من الطين على قطعة مستوية من الخشب ليتمكن من تدويرها بيده ليتمكن من مواجهة جميع جدران الاناء في عملية البناء, كما قام الفخاري العراقي القديم في فترة حسونة بطلاء سطح الانية الفخارية بطبقة رقيقة ونظيفة من محلول الطين colloids حيث يكسب الانية اطيافا لونية جميلة بعد تعرضها للحرق وقد تم استبدال شكل التنور بالكورة فوحدة الدرجة اللونية التي تتميز فخاريات هذه الفترة والصلابة التي تتميز بها بشكل يصل الى درجة النضج يؤكد على ادراك الفخاري القديم لأهمية الحرق في عملية الإنتاج.[١٤] (Sahib, Fine arts, an era before writing, 2007, p. 28)

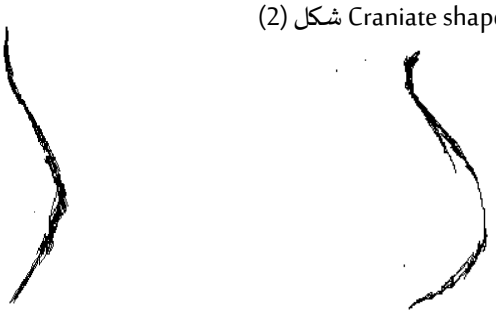


شكل (2)آنية فخارية من فترة حسونة النموذجية

فخاريات سامراء ٥٠٠٠_٤٩٠٠ق.م:

تقدم فخار سامراء تقدما كبيرا عن فخار حسونة من حيث الجودة والتقنية ودقة الموضوعات الزخرفية وتنوعها الشكلي بين البشري والحيواني والنباتي والهندسي وذلك لأنها عملت على ايدي متخصصة اذ انها لم تكن نتاجات عادية من الفخار فقط وكذلك لان الفخاري في هذه المرحلة قد تعدى الاقتصار على الاستخدام اليومي واصبح اكثر اهتماما بكيفية بنائه وصقله ودرجة حرارة حرقه وتنظيم الموضوعات التزيينية ذات التصاميم المنظمة على سطحه التي لها علاقة كبيرة بمحتوى الشكل. (Zuhair Sahib, 2010, pp. 43-44)

فعلى الرغم من تشكل الآنية الفخارية باليد الا انه يفصح عن تشكيل تقني عالي وكبير من حيث انسيابية الشكل ورقة الجدران وكأنها معمولة على الدولاب الفخاري مما يؤكد على التطور الكبير الذي حققه الفخار يفي فترة سامراء من حيث التقنية ومستوى الادراك الجمالي لديه, ففي شكل (٢٠) نرى استخدام الفخار نوعين من الاشكال منها شكل فخاري بجسم منحني curved body والأخر بزاوية حادة Craniate shape شكل (2)



شكل (3) جسم منحني curved body شكل (4) جسم بزاوية حادة Craniate shape

وظهرت الجرار برقاب طويلة tall neckاو قصيرة short neck وبأبدان كروية الشكل globular shape ذات قواعد منبسطة اما زخارفها المنظمة فقد أثبتت اتقان الفخاري ومهارته (muhsin, 2011, p. 67),اما الصحون الدائرية فهي تعد محط اهتمام الفخاري اكثر من غيرها لكونها توفر له المساحة الكافية للتعبير ولينفذ زخارفه المتنوعة التي استمد اشكالها من محاكاة البيئة المحيطة الخارجية بينما استعمل اشكالا لها رمزية وتعبيرية اضفى عليها عنصر الحركة كما اجرى توزيع التصاميم بانتظام ليصور فكر الفخار المرتبط بنوع من الأفكار التي تربط بين الطقس الضاغط المستمد من الفكر بخامة الطين. (Al-Yasiri, 2011, p. 88)

شكل (5) مجموعة من الصحون الفخارية في سامراء شكل (6)

اما بالنسبة للمجسمات الفخارية البشرية pottery of human لهذه الفترة فقد ظهرت تغيرات لحركة الجسم في النماذج الانثوية حيث امتازت بأسلوب واقعي لأن الاشكال مستوحاة من الواقع كما في مظاهر الأزياء والوشم والزينة "فالأشكال الفنية في هذه الفترة تكمن في اصل الفكرة, ولان الفكرة تؤكد ذاتها وتخرج الى حيز الوجود بواسطة هذه الاشكال, بهذا فأن الاشكال تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية", لهذا فالفنان الرافديني قد حرص على تكوين اشكال مهيئة للتعبير عن عملية دينامية إبداعية أساسية حرص من خلالها في اخراج اشكاله. (Al-Yasiri, 2011, p. 223)

شكل (7) مجسمة فخارية لأنثى

فخارحلف٤٩٠٠_٤٣٠٠ق.م:

وهي الفترة الثالثة من العصر الحجري الحديث سميت بهذا الاسم نسبة الى تل حلف الذي وجدت فيه لأول مرة فخاريات متطورة جديدة من قبل البعثة الألمانية من متحف برلين. (Yassin, 2008, p. 15)

وعرفت فترة حلف بتنوع الإنتاج وتطوره وقد قسم الآثاريين الى ثلاث فترات متميزة الأولى الأربجية وقد قدم هذا الموقع افضل الإنتاج الفخاري الذي يعود الى هذه الفترة, (KazemAl-Mukouter, 2019, p. 40)

امتازت فخاريات حلف بكونها مدلوكة دلكا جيدا وناعمة الملمس وملونة بأكثر من لون كالبني والأسود والبرتقالي والاصفر ومطلية بطلاء بني او ابيض كما تميزت أيضا بثبات الطلاء ودقة العمل ومزينة بزخارف طبيعية وهندسية, واقتصر هذا النوع من الفخار في الجزء الشمالي من العراق. (aldabagh, 1985, p. 19)

اما اشكالها فهي عبارة عن اقداح وقدور وصحون وجرار ذات قواعد منبسطة او حلقية وجدران بدنها كروية او مستقيمة وحوف مدببة تميل الى الداخل والخراج إضافة الى طاسات ذات مصب استخدمت كمسارج للإضاءة ,وامتازت آنية هذا النوع من الفخار بكونها رقيقة الجدران اطلق عليها المختصون اسم فخار قشرة البيضة Egg shell (Baqer, 2010, p. 218)

اما في ما يخص تقنية العمل فقد شكلت الاواني في عصر حلف من طين نقي دون إضافة أي مواد فطينتها ناعمة نقية انقى من طينة فخار سامراء وتميزت بلونها المائل الى الاحمرار لكونها محروقة حرقا جيدا وتميزت بكونها ذات صبغة لماعة مما مادة الصبغ رونقا خالصا, وعلى الرغم من وعلى الرغم من ان اغلب فخاريات حلف أحادية اللون الا ان وجوب تعدد الألوان ليس نادرا فيها وعليه تعد فخاريات حلف من الفخاريات المتعددة الألوان. (Basmaji, 1948, p. 20) فسطوح الآنية لم تترك عارية اذ قام الفخاري بطلائها

بغطاء رقيق من رائب طينة نقية بني اللون يتدرج الى الاحمرار او الاصفرار ولكن بدرجات محسوبة وكذلك تميزت الانية من الخلف بثراء الوان سطوحها, اما طريقة التشكيل فقد شكلت بواسطة اليد بطريقة الوالب الطينية أي حبال رفيعة تبنى على قاعدة مفترضة بشكل تدريجي حتى يصل الى الارتفاع المطلوب وعلى الرغم من تشكيلها باليد فهي منتظمة الشكل متقنة الصنع رقيقة الجدران, كما استخدم الفخاري العراقي القديم ما يسمى بالشفرة وهي عبارة عن قطعة حادة من الحجر لقشط سطح الانية وإزالة الزوائد حتى تقترب من الشفافية إضافة الى كونها مدلوكة دلكا جيدا بقطعة من الحصى لتبدو ناعمة الملمس ومصقولة اما بالنسبة لحرق الانية فتشير صلابتها ووحدة الدرجة اللونية التي تتميز بها سطوحها الى تطور هذه العملية ووجود افران مناسبة لها وقد تم العثور بعض نماذج هذه الافران في احد مستوطنات حلف, مشيد من طابقين خصص الأسفل لحرق الفخاريات في حين خصص الطابق العلوي بعدد من الثقوب لمراقبة عملية الحرق وتطاير الابخرة والغازات. (Sahib, Fine arts, an era before writing, 2007, pp. 150-154) يفصل بينهما حاجز من الطين على شكل قرص يتميز بوجود عدد من الثقوب الصغيرة يتراوح قطرها بين ٨_١٠ سم توسطها ثقب كبير قطره ١٥ سم وستند هذا القرص على مسند او عدد من المساند الصغيرة معمولة من الطين, ويكون شكل هذا الفرن اسطواني ويتم فيه السيطرة التامة على درجات الحرارة اذ تصل درجة حرارته حسب اعتقاد الآثاري ليوناردو وولي الى ٨٠٠درجة مئوية, ويتم اشعال الفرن من موقد خارجي. (al-Kassar, 1982, p. 83_84) كما كان للمجسمات الفخارية حضور واسع في عصر حلف منها اشكال المجسمات الحيوانية والتي ارتبطت هويتها ووجودها بفعاليات طقوسية اذ وجد نموذج شكل بهيئة حيوان القنفذ ولصقت فوق ضهره طاسة كان يصب فيها السوائل السحرية للوصل الى الفعل المنشود, إضافة الى المجسمات البشرية (Al-Khafaji, The Problem of Identity in Contemporary Iraqi Ceramics, 2011, p. 159_161) فقد على مجسمتين فخاريتين في وضع قرفصائي squatting position. (Al-Khafaji, The Problem of Identity in Contemporary Iraqi Ceramics, p. 159_161) وتضيف الباحثة ان هذه المجسمات الفخارية الانثوية شكلت وهي تضع الايدي تحت منطقة الاثداء وبصورة محكمة لإسنادها مما يمنع انكسارها وبالنضر الى شكل المنحوتة وأسلوب تشكيلها فهي ليست مجوفه.

كما ان هذه المجسمات الفخارية صغيرة الحجم لا يتجاوز ١٢ سم وقد شكلها الفخاري معتمدا على كتلة الجذع بمثابة المركز الذي جمعت اليه جميع اجزاع وقد نحتت جميع أجزاء الجسم كالرجلين واليدين بدقة تجريدية وعناية واهتمام, كما تميزت اجسامها بالنعومة كونها مدلوكه ومطلية بطلاء من طينة نقية أضيفت للسطوح بعناية كبيرة ومهارة فائقة فنتج عن ذلك سطحا صقيلا وناعما ولماعا إضافة الى الدرجة اللونية التي تميزت بها لانتظام عملية الحرق التي تؤكد على وجود افران مناسبة حيث تم رفع درجة حرارتها الى درجة عالية تبلغ ١٠٠٠ وهي الدرجة المثلى للحرق مع وجود الخبرة والمهارة الفنية التي تحتاجها الايدي العاملة على إدارة هذه الافران. (Sahib, Fine arts, an era before writing, 2007, pp. 140-141)

شكل (8) مجسمتين الفخارية من فترة حلف

فخارالعبيد٥٠٠٠ _٣٥٠٠ق.م

يمثل عصر العيد العصر الأخير من عصور قبل التاريخ اذ سمي بهذا الاسم نسبة الى التل الاثري المسمى باسمه والذي يقع على نحو ما يقارب ٢٠ كم تقريبا الى الغرب من مدينة الناصرية جنوب العراق, وقد تم الكشف في هذا التل بعد التنقيب فيه من قبل البعثة البريطانية اثناء تحرياتها في مدينة اور بأشراف Leonard Woolley على نوع جديد من الفخار الملون اطلق عليه تسمية فخار العبيد نسبة الى الموقع الذي عثر فيه وهو يمثل اول دور للاستيطان البشري في السهل الرسوبي. (Baqer, 2010, p. 225)

وتعد هذه الفخاريات من الفخاريات تطورت بشكل سريع في عصر العبيد في القسم الجنوبي من البلاد الرافدين حيث كثافة الوجود الطيني اذ بدت الفخاريات وهي مزينة بوحدات زخرفية مستلهمة من البيئة المحيطة ويظهر اللون البني على أرضية يميل لونها الى

اللون الأصفر الباهت, كما تظهر بعض الزخارف الهندسية في بعض النماذج الفخارية كالأشرطة وخطوط متموجة وبعض التشكيلات الهندسية, وتظهر هذه الفخاريات تشابها كبيرا مع فخاريات سامراء لكن في موقع اريدو تصبح اكثر تطورا واعمق في دلالاتها الرمزية اذ نفذت بشكل دقيق حينما نتأمل في مدلولاتها التي تبدو محورة عن اشكال طبيعية. (Leonard Woolley, 1927, p. 8)

ان الاواني الفخارية في هذه العصر كانت اقل مستوى من فخاريات عصر حلف اذ اتخذا لونا واحدا وهو اللون الأسود او البني الغامق وعملت بعضا باليد اما بعضها فقد شكلت بواسطة الدولاب الفخاري وهو عبارة عن عجلة بسيطة تمثل قرص يحرك يدويا اذ ساهمت هذه العجلة في زيادة الإنتاج الفخاري في هذا العصر. (Al-Dabbagh, pp. 156-158)

تمت عملية الحرق بدرجات حرارة عالية اذ تصل درجة حرارتها الى الدرجة المثلى بحدود ١٠٠٠درجة مئوية مما زادت من صلابة القطع الفخارية مما يؤكد وجود الفران الجيدة والايدي الماهرة التي تنجز هذه الاعمال. (Al-Jabri, 2004, p. 16)

اما زخارفها فكانت اغلبها ذات اشكال هندسية اما الاشكال الطبيعية فهي قليلة الظهور استمدها الفخاري من بيئته كأشكال الطيور المائية والازهار والضفادع والازهار وبعض الاواني اتخذت في تكوينها شكل حيواني كأشكال السلاحف تحتوي على فتحة الأعلى ومصب طويل فوهته متسعة الى الخارج flaring rim. (Al-Asadi, 2002, pp. 35-38)

شكل (9) مجموعة من فخاريات العبيد

اما بالنسبة للمجسمات الفخارية فقد تميز عصر العبيد بمنحوتاته الفخارية التي تختلف بشكل كبير عن المجسمات السابقة شكل (٣٣) فهي تعد من اجمل المجسمات التي وجدت في هذه الفترة اذ انها اقتربت من الشكل الواقعي في بناء نظام الجسم البشري ونحافته وطوله مع تكبير بسيط بالثدي الذي هو رمز التكاثر فنرى اهتمام الفخاري في الجزء العلوي وهماله الجزء السفلي فقد ميز الرجلين بواسطة خط افقي بسيط يفصلهما اما الايدي فقد تعددت أوضاعها فبعضها تشابكت بالقرب من الصدر وتبدو وكأنها تحمل طفلا, وبعضها وضعت بشكل افقي بجانب الجسم لتصل الى الافخاذ وتمتاز بأكتاف عريضة واقراص من الطين لونت بالقير ووضعها بأماكن متفرقة من الجسم ليظهر جمالية المرأة وزينتها بالإضافة الى جمال المنحوتة اما شكل الرأس فقد عمل بهيئة حيوانية يشبه الافعى او السحلية. (Al-Shaya, 2017, pp. 156-158)

وتضيف الباحثة ان الفخاري لجأ الى هذه الشكل بقصد الابتعاد عن الواقع وعن توضيح هوية المجسم الفخاري متخذا خياله الواسع مستخدما الرموز ليشير الى معان لها مدلولاتها في الفكر القديم.

وتميزت اشكال المنحوتات النسائية بأجسام رشيقة منتصبات القامة وحمل البعض منهن أطفالا. (Sousa, 1980, p. 89)

اما الشعر فقد تشكل بهيئة كومة وضعت فوق الرأس لونت بالقير اما عيونها فكانت تشبه حبات القهوة, اما تماثيل الرجال فقد نحتت بنفس الرشاق والنحافة وبالروحية نفسها فالفخاري أراد من هذه المجسمات ابراز الشكل الجمالي الذي يعبر عن مضمون كامن داخل الشخصية ومدى أهميتها بالنسبة للمجتمع وكيف مزج بين مادتي الطين والقار ليزين بها هذا المجسمات وتظهر بمظهر جميل. (Al-Shaya, 2017, p. 157)

شكل (10) مجسمتين فخاريتين

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١- ان ضرورة الحياة ومتطلباتها الاستعمالية أدت الى التحكم في انجاز اشكال مفيدة من الخامات المتوفرة محليا وخاصة مادة الطين .

٢- ان اختلاف الأساليب المتبعة في انجاز العمل الفخاري من عصر الى اخر له دور الكبير في تنوع الشكل وكذلك في استعمال التقنيات الملازمة والملاءمة لإنجازه

٣- عبر الفخاري عن مهاراته التحولية والتطورية على الصعيد التقني تدريجيا ,وبناء الاشكال فتجاوز الاشكال الطبيعية الى الأشكال الهندسية معبراً عن محاكاته البيئية.

٤- للطقوس المبتكرة ذات أسلوب مميز تعبرعن المضامين الدينية اثرت في اخراج اشكال جديدة على سطوح المشغولات.

الفخاريات في فترات قبل التاريخ (حسونة –سامراء- حلف- عبيد)معمولة من طينة نقية ومصفاة من الشوائب ومحروقة بدرجات حرارة صناعية منخفضة تتراوح بين ٩٥٠-١٠٠٠م الذي يزيد التكوينات صلابة

الفصل الثالث إجراءات البحث:

المنهج المستخدم// استخدمت الباحثة منهج البحث الوصفي في طريقة تحليل المحتوى الفني من اجل الحصول على تحليل مناسب ووافي لنماذج عينة البحث.

مجتمع البحث//اشتمل مجتمع البحث على عدد من منجزات الفخار العراقي القديم والتي تقع ضمن الحدود الزمنية المحددة ويبلغ عددها(٢٥) نموذجا.

عينة البحث// بعد ان اطلعت الباحثة على مجتمع البحث ارتأت ان تختار قصديا أربعة نماذج بحيث تكون هذه النماذج ممثلة لمجتمع البحث وقد وضعت الباحثة اسباب اختيار نماذجها وكما هو آتي:

١- وضوح النماذج

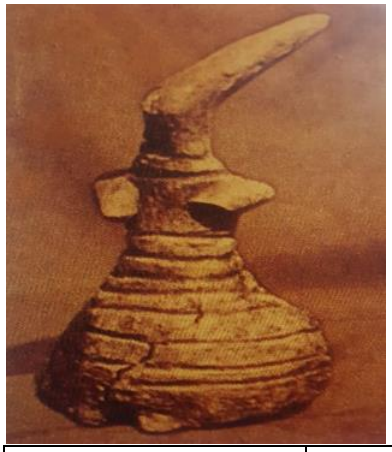
٢- دقة تنفيذها

٣- من خلالها يصل البحث الى مبتغاه وتحقيق اهدافه

٤- امكانية تنوعها بحيث ممكن استنباط نتائج منها

تحليل العينة//

النموذج (١)



اسم العمل	القياس	سنة الإنجاز	العائدية
نحت فخاري	٧سم	٥٥٠٠ق.م	ملحمة العراق ,زهير صاحب, ص٢١٢

الوصف والتحليل:

يمثل النموذج فخار نحتي لامرأة في وضعية الجلوس ذات رأس مبسط معقوف الى الخلف ويستند على رقبة طويلة تبرز منها يدان غير مكتملتان كما انه يستند على قاعدة منتفخة ويزين هذا النموذج مجموعة من الحزوز مشكلة بهيئة خطوط افقية بينما تبرز في نهايته نتوءان

ان هذا الشكل الفخاري الذي يعود الى عصر حسونة ذو رأس مستدق الذي يتخذ شكلا تجريديا مختزلا لأنه لا يحتوي على ملامح الوجه ويغطي الرأس قبعة عالية ذات شكل مخروطي قد تكون تحويرا عن شكل الشعر المرفوع , اما اسلوب عمل هذه المنحوتة فقد عملت على وفق الأسلوب الشائع لهذا العصر بنحت اجزاء الجسم كل على حدا ثم يتم تجميعها الى بعضها بعد ذلك , وقد بدت صيغة العمل من خلال التوزيع الكتلي الذي امتاز باستقراره فهو يؤكد على وحدة الكتلة و الحجم , ويبدو ان البساطة و التلقائية و البعد عن التعقيد في التشكيل قد ميز اسلوب العمل حيث لجأ الفخاري القديم الى معالجة السطوح بعدم اظهار التشريح وعدم الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة فقد صاغ الفنان الرافديني موضوعة الجسد الأنثوي بشكل رمزي لإيصال فكرة الخصوبة فقد ابتعد عن الواقعية ولجأ الى الاختزال فلم يظهر من جسد التمثال المنحوت سوى المبالغة الواضحة في اجزاء الجسم , وقد تميزت المنحوتة بارتداء زي رافديني فضفاض غطى القسم السفلي من جسد المنحوتة تمثلت بأيفاع حركي خاص بواسطة عدد من الخطوط الأفقية على شكل حزوز محفورها اعتمدها الفخاري القديم كحلقات دائرية تحيط الجسد من الأسفل الى الأعلى وهي تقليد لطيات الملابس الأفقية , اما منطقة الورك فهي تمتاز بالضخامة في حجمه فهي تحمل معاني رمزية خاصة بالخصب وهي في حالة الجلوس بلالة قصر منطقة الأرجل ربما توحي الى حالة من حالات التعبد لعبادة الآلهة وبشكل عام يمتاز هذا النموذج بضخامة الجزء الأسفل حيث التضخم في حجم الورك دون انتفاخ البطن في حين اتصف الجزء العلوي بالاختزال مما اكسب النموذج شكلا مثلثا ابتدائا من الرقبة حتى منطقة الورك فالمثلث له دلالة رمزية مهمة فهو رمز الخلود والحياة المتجددة , اما الاذرع فقد تميزت بالضمور و الاقصاء, ونلاحظ في هذا النموذج ان الفخاري القديم قد ابتعد عن محاكاة الجسد الانثوي الواقعي حيث تمظهرت الاشكال بمظاهر تجريدية بوصفها رموزا لذلك لم يظهر الفخاري القديم اي سمات للتشخيص و التعيين في سماتها الشكلية فهي تحررت من اشكالها الطبيعية لتؤدي فعلها كرموز تعبر عن مخاوف و معتقدات الانسان , جاء التنوع في هذا النموذج من خلال الشكل من خلال التحوير الذي يشعرنا بتحول الشكل من حالته الطبيعية الى حالته المجردة التي تخرج عن المألوف .

النموذج (٢)

اسم العمل	القياس	سنة الانجاز	العائدية
صحن فخاري	---------	٥٠٠٠ق.م	مجموعة المتحف العراقي www.facebook.com

الوصف والتحليل:

صحن فخاري دائري الشكل مقسم الى عدد من الحلقات مرسومة بعدة اشكال هندسية متداخلة مشكلة اطار للصحن اضافة الى اشكال حيوانية قد احتلت الوسط متمثلة بأشكال الطيور و الاسماك اما المركز فقد تمثل بشكل من الصليب المعقوف، يظهر في هذا النموذج الذي يعود الى عصر سامراء (٥٠٠٠ق.م)الرسومات الملونة ضمن محتوى الصحن الا ان الفخاري القديم قد استخدم نوعين من الزخرفة الملونة و التي بدئها الفخاري من منتصف النموذج حيث وضع الصليب المعقوف (السواستيكا)وقد توزعت اشكال خارجه تمثل حركة مروحية معاكسة لحركة اذرع الصليب وهي حركة ذات شكل منتظم ذو مساحات تبتعد بانتظام عن الصليب المعقوف وهذه احد اشكال ذات توزيع رباعي ينتهي كل جزء بشكل سمكة وكأن كل سمكة متصلة بالأخرى عن طريق موجة مكونة بنفس اللون مرتبطة بذيل كل سمكة وكلما نخرج عن المنتصف يظهر للباحثة عمق و كثافة اللون بازدياد الى ان تأتي خطوط مزدوجة موزعة بنهايات الموجة المرتبطة بذيل كل سمكة وتأتي هذه الخطوط المزدوجة لتمثل حقول مرتبطة ضمنها سمكتين في كل حقل سمكتان متتابعتان بينما السمكة التي في ذيلها الموجة هي تكون بشكل عمودي متكرر في كل الحقول ذات اتجاه عمودي, وعند الاقتراب الى الأعلى بعد الأسماك تأتي زخارف خطية متتابعة بشكل جانبي باتجاه منتصف الصحن ثم تظهر بعد ذلك نوع من الزخارف الخطية المتتابعة والمتواصلة ذات لون بني الناتج من تداخل اوكسيد الحديد الاحمر مع اوكسيد المنغنيز البني وبالتالي فان الزخرفة الهندسية الموجودة على الحافات المستديرة على الصحن من الجانب العلوي متصلة بالفوهة تكون بمثابة حدود تحصر التنظيم الداخلي, جاء التنوع هنا من خلال الناحية الاخراجية للشكل وهذا يؤدي الى اخراج القيم الجمالية و الفنية ,فظلا عن ذلك قوة التصميم هي في انسجام الشكل واختيار الفخاري القديم احادية اللون واكساب الشكل رؤية شاملة.

النموذج (٣)

اسم العمل	القياس	سنة الانجاز	العائدية
جرة فخارية	----------	٥٠٠٠-٤٥٠٠ق.م)(	https://alisariramart.wordpress.com -

الوصف والتحليل:

يمثل النموذج جرة فخارية متوسطة الحجم ذات بدن كروي ورقبة طويلة مفتوحة الى الخارج وذات قاعدة مستوية , زين بدنها بإفريز عريض يغطي سطحها الخارجي بأكمله , مقسم الى شكل مثلثات كبيرة الحجم تدور حول بدن النموذج , ملئت هذه المثلثات بين مجموعة من الطيور المائية و بين الخطوط المتموجة بصورة متعاقبة،و يتميز هذا النموذج بانتظام شكله وكانه عمل بالدولاب الفخاري الا انه عمل بواسطة اليد, كونه لم يبتكر بعد, وقد وفق الفخاري القديم في استغلال الفراغ الموجود على بدن الاناء من خلال استعماله الزخرفة الهندسية والحيوانية معا وبصورة متناسقة حيث امتازت بحركتها باتجاه واحد محققا بذلك التوازن في العمل الفخاري من خلال تماثل كل جوانب العمل اي ان العلاقة بين اجزائه متناسبة من حيث الزخرفة محققا بذلك الوحدة في الشكل, اما النموذج ككل فهو يحمل مدلولا رمزيا خاصا بعقائد ما بعد الموت كونه وجد في احد قبور الموتى اي انه كان اداة جنائزية, كما جسد الفخاري القديم نوعين من المثلثات متعاكسة الاتجاه احدها تكون قاعدته الى الاسفل وقمته الى الاعلى وهو يحمل معاني رمزية خاصة بالفحولة الذكرية في حين يمثل الاخر مثلث قاعدته الى الاعلى وقمته الى الاسفل وهو يحمل مدلولا رمزيا خاصا بالخصب و التكاثر, اما اشكال الخطوط المتموجة التي ملئت بها احد هذه المثلثات فهي تحمل مضامين خاصة بالخصب و النمو وذلك لأنها تشبه في حركتها حركة تموجات البحر , اما اشكال الطيور المائية المرسومة في المثلثات الاخرى فهي تحمل مضمونا رمزيا خاصا بالطقوس الاسطورية من خلال علاقة الماء بالطيور في الفكر العراقي القديم وهي ترمز الى الخصب و التكاثر, فعملية التكرار التي ادخلها الفخاري القديم اريد به التأكيد على وضيفة هذه الصور التي تعمل بفعل طاقتها السحرية في تكثير اعداد الطيور من رقم واحد الى الامعدود من الاعداد حيث ملأت الطيور في المثلثات بطير واحد من قمته الى عشر منها عند قاعدته وتزويد المستوطنات الزراعية في تلك الفترة بالمياه الوفيرة, بالرغم من الوظيفة الجنائزية لهذه الصور الا انها تمثل اول صورة انطباعية حيث استعار الفخاري القديم اشكال البحيرات القريبة من موطنه المكتظة بالطيور المائية التي جاءت باحثة عن غذائها وبذلك شكل من هذه المفردات الطبيعية لوحته الانطباعية الاولى, يظهر التنوع في هذا النموذج من خلال الاسلوب حيث استخدم الفخاري القديم الاشكال الهندسية و الحيوانية معا وبطريقة مختزلة وتوزيعها بشكل متناسق على السطح الخارجي للعمل الفخاري .

النموذج (٤)

اسم العمل	القياس	سنة الانجاز	العائدية
نحت فخاري	١٥ سم	(٤٥٠٠ق.م)	فرج بصمه جي, كنوز المتحف العراقي, ص١٤٥.

الوصف والتحليل:

يمثل العمل منجز فخاري يمثل امرأة رشيقة فيه نوع من الاستقامة حيث يتكون من رأس يحتوي على بعض ملامح الوجه وفيه نوع من الاستطالة من الاعلى و يعلو الرأس كتلة عالية من القار كما يتميز برقبة قصيرة واكتاف عريضة وهي مزينة بأقراص فخارية مستديرة الشكل اما اليدان فقد مثلت وهي تحمل طفلا صغيرا اما الارجل فقد مثلت بهيئة كتلة واحدة يفصل بينهما خط مستقيم عمودي يفصل بين الساقين ويوجد فوق هذا الخط حزوز بهيئة مثلث مقلوب، يمثل النموذج نحت فخاري لامرأة من عصر العبيد وهي تمسك بطفل رضيع بكلتا يديها ان هذه الوضعة تحمل مدلولا رمزيا خاص بالخصب و التكاثر الا انها تختلف عن المنحوتات النسوية الفخارية التي ظهرت في الفترات السابقة والتي تتميز بانتفاخ البطن و الصدر و الورك حيث ان الفخاري القديم عوض عنها بإمساكها للطفل ,الذي نحت على انفراد بعد انجاز تشكيل جسم الام ثم ركب اليها في المرحلة الاخيرة من التشكيل مما احتاج الى اهتمام كبير وخبرة متقدمة لتحقيق التوازن في الحجوم و تناسبها , كما نلاحظ في هذا العمل المبالغة في اظهار المبالغة في الاكتاف العريضة اضافة الى الرأس الذي يتكون من ملامح بسيطة منها العينان بهيئة غائرة تشبه اعين الافعى فهي بذلك ربما تحمل مدلولات رمزية خاصة بالجانب السحري لبعض الطقوس او المعتقدات الخاصة بهم كما يتميز الرأس بوجود كتلة مخروطية عالية من مادة القار ربما ترمز الى الشعر, كما توحي الاكتاف العريضة الى قوة المرأة في ذلك المجتمع الزراعي حيث كانت تقوم بوظائف مختلفة لذلك اقترن هذا البناء الجسماني بتلك الوظائف اضافة الى اهتمامها في التناسل البشري اما الاقراص الفخارية التي تزين الاكتاف فهي اشبه بالوشم الذي يحمل مدلولات اجتماعية ذات الممارسات و الشعائر الشعبية فهذا الوشم بهيئته المستديرة يحمل معنى رمزي متمثل بالديمومة و الحياة , كما يتميز هذا النموذج بالحركة التي اكسبته طاقة تعبيرية رمزية و التي تحمل ابعادا دلالية خاصة لتلبية الحاجات و المتطلبات الاجتماعية اضافة الى التوازن الذي حققه النموذج من خلال استقراره الكتلي , كذلك الانسجام من خلال تجانس الجزء الاسفل في البنية مع الجزء العلوي و الرأس اضافة الى الافراط في نحافة الشكل الذي اعطى تجانسا في التركيب الكلي للمنحوتة, اما ما يوجد اسفل البطن من حزوز غائرة بهيئة مثلث مقلوب فهي تمثل العضو الانثوي وهي اكثر اعضاء الجسم وضوحا و تأكيدا على معانيها الرمزية الخاصة بصفة التناسل و الاخصاب في جسم المرأة , يظهر التنوع في هذا النموذج من خلال الشكل حيث استعاض الفخاري القديم حالة انتفاخ البطن او الورك والاثداء بالإمساك بطفل رضيع للتعبير عن الامومة و الولادة من جديد.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات:

النتائج

١- ظهرت اشكال متنوعة من الفخار الغير مزجج وليست له كتابات تشير الى تعبير المرسوم على سطوحها لذا كانت الأشكال الأكثر انتاجا هي الجرار.

٢- التصميم الملون بأكاسيد التلوين ضهر ضمن الانطلاق من المركز الى الأطراف ويبعد ايضا من المركز الى الأطراف بحلقة تفصل نهاية التصميم الأول بجزء الاخير من الصحون وعليه فأن مزاوجة اللونين قد ساعد في اظهار دقة وتنفيذ الصحن الفخاري الملون ومن الأكاسيد التي استخدمت لقوتها التلوينية هي اوكسيد المنغنيز واوكسيد الحديد على حدا فأوكسيد المنغنيز اعطى اللون البني واوكسيد الحديد اعطى اللون العسلي المائل الى الأحمر.

٣- اظهر الفنان خبرة عميقة من خلال التعبير في الالوان اذ ان الشكل لم يتضمن زخارف بارزة او غائرة وانما فقط مرسومة على السطح وهذا يشير الى مقدرة عالية للفخاري القديم وقوته التلوينية في تحديد الرسومات.

الاستنتاجات//

١- يبين البحث ان الفخاري القديم قد تمكن من ابتكار زخارف هندسية رغم عدم وجودها في الطبيعة كالمثلث وقد قام بابتكار اخر وهو تقسيم المثلثات الملونة لأغراض جمالية.

٢- التصغير و التكبير للزخارف ودقتها كان من اهم ما ارتكز عليه الفخاري في فترة قبل الكتابة.

٣- الدمج والخلط في الاشكال الواقعية (الآدمية و الحيوانية و النباتية و الهندسية)في سطوح الفخارية حسب رؤية الفخاري القديم الفكرية والاجتماعية والدينية في تصوير الطبيعة مما جعله يجرد هذه الاشكال واعطاء قيمة جمالية متكاملة على السطح التصويري.

References

Al-Asadi, A. H. (2002). *he History of Ceramics.* Jordan: Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

Al-Bayati, A. H. (n.d.). *History of ancient Iraqi art.* University of Babylon: Ministry of Higher Education and Scientific Research College of Fine Arts.

aldabagh, t. (1985). *Pottery in prehistoric times, the civilization of Iraq.* Baghdad: Freedom House for printing and publishing.

Al-Dabbagh, T. (n.d.). *Iraq in prehistoric times / Iraq in history.* Baghdad: Dar Al-Hurriya Printing House.

Al-Jabri, M. A.-S. (2004). *The Effect of Sawdust Burning on the Ceramic Surface Technically and Aesthetically.* College of Fine Arts, Ceramic. Baghdad: University of Baghdad.

al-Kassar, A. M. (1982). *The Era of Halaf in Iraq.* College of Arts, Antiquities , University of Baghdad.

Al-Khafaji, '. A. (2011). *The Problem of Identity in Contemporary Iraqi Ceramics.* College of Fine Arts, Ceramic, University of Babylon.

Al-Khafaji, '. A. (n.d.). *The Problem of Identity in Contemporary Iraqi Ceramics.* College of Fine Arts, Ceramic, University of Babylon.

Al-Qaisi, N. A.-R. (n.d.). *Pottery and porcelain (historical study).* Curriculum House for Publishing and Distribution.

Al-Razi, r. M. (1983). *Mukhtar Al-Sahih.* Kuwait: Dar Al-Risala.

al-Sabhan, M. N. (2010). *Aesthetics of decorative shapes in contemporary Iraqi ceramics.* Albasrah university: College of Fine Arts.

Al-Shaya, S. A. (2017). *The Artistic Formation of Metal Neolithic Pottery in Iraq.* Beirut_Lebanon: Dar Jikor for Printing and Publishing.

Al-Yasiri, H. H. (2011). *Intellectual Transformations of Sculptural Pottery Topics in Ancient Iraq.* the College of Fine Arts, Ceramic, University of Babylon.

Baqer, T. (2010). *An Introduction to the History of Ancient Civilizations.* Baghdad : House of Wisdom.

Basmaji, F. (1948, January). Research in pottery, its industry and types in ancient Iraq. *Sumer Magazine*, p. 19.

Dickerson, J. (1989). *Ceramics.* Baghdad: General Cultural Affairs House.

*Evolution in the Arts*1972Cairo

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

ji, s. k. (2002). *Industry in the history of Mesopotamia.* Baghdad: Al-Adeeb Press.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

KazemAl-Mukouter, L. M. (2019). *Social Life in Mesopotamia.* Dar Aram for Publishing and Distribution.

Leonard Woolley, H. (1927). (AL-ubaid). *Ur Excavations*.

*Lisan al-Arab*1956BeirutBeirut for printing and publishing

lutfi, s. (2013). *arts of ancient civilizations.* baghdad: the cultural center for printing and publishing.

muhsin, a. d. (2011). *the cultural heritage and its impact on contemporary Iraqi plastic art in Iraq.* Damascus: Tammuz for printing, publishing and distribution.

*Munjid Al-Talaba*1968BeirutDar Al-Sharq

*Principles of Art*1988EgyptThe Egyptian General Book Organization

researchers, A. g. (1985). *Civilization of Iraq.* Baghdad: Freedom House for printing and publishing.

Rowe, G. (1984). *ancient Iraq.* Baghdad: General Cultural Affairs House.

Sahib, Z. (2007). *Fine arts, an era before writing.* Baghdad: Dubai Press.

Sahib, Z. (2010). *Mesopotamian pottery from prehistoric times.* Baghdad: House of Cultural Affairs Press.

Sousa, A. (1980). *The Mesopotamian Civilization between the Semites and the Sumerians.* Baghdad: Ministry of Culture and Information, Dar Al-Hurriya Press.

*Tahdheeb Al-Lugha*CairoThe Egyptian House for Authoring and Publishing

*The Easy Arabic Lexicon*1991BeirutDar Al-Kitab Al-Lebanese

*The Meaning of Art*1986Iraq, BaghdadGeneral Cultural Affairs House

*The Net Dictionary in the Arabic Language*1980Beirut - LebanonDar Al-Fikr for Printing and Publishing

Yassin, G. T. (2008). The Iraqi pottery industry from the oldest ages until the end of ancient history. *Al-Rafidain Arts Journal*(Issue 49).

Zuhair Sahib, a. H. (2010). *History of Art in Mesopotamia.* Baghdad: Dar Al Asdeqaa Printing House .

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.5

Original Article

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

OPEN ACCESS

Ceremonial preoccupations in the performances of the Iraqi playwright

Mona Hassan Karim [1], Nasir Hashim Badan [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: mailto:mmkkw9481@gmail.com , nasser.badan@uobasrah.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0009-0002-8855-0383 : ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0002-8164-0426
Received: 13 June 2023; Accepted: 16 July 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract

The research deals with (the ceremonial preoccupations in the performances of the Iraqi playwright) the Iraqi ceremonial theater with a specificity that emerges as an Arab theatrical style that relied on reviving the legacies and popular folklore drawn from mythology and tales, as what was called quasi-dramatic phenomena as the foundations of an authentic Arab theatrical style employed in harmony with dung overlap with the ritual manifestations of The ceremonial dimensions are seen as one of the most important formative elements of the Arab ceremonial theater and one of the foundations of rooting**.** Those appearances, which came as constructive foundations, produced an idea that was reflected in the theatrical show with its festive style with an Arab identity, and that this reflection was represented in the operational structures of the theatrical show according to the Arab theoretical vision, and the research had focused on the representations of the festive appearances.

The methodological framework came to review the research problem, the need for it and its importance in addition to defining and defining the terms. As for the second chapter, it came on two sections. Under the title (Celebratory Visions in Arab Theater Performances), the researcher went to create an approach between celebration and celebration in its philosophical dimension and the theatrical artistic work in Arab theater performances.

The researcher adopted the descriptive, analytical and intentional approach in selecting and processing the sample in the third chapter of the research, and adopted the indicators that resulted from the theoretical framework as a tool for measurement.

Keywords: **engagements, ceremonial, show, theater**

الاشتغالات الاحتفالية في عروض المسرح العراقي

منى حسن كريم ١ ، ناصر هاشم بدن ٢

١ *كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق*

٢ *كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق*

ملخص البحث

يتناول البحث (الاشتغالات الاحتفالية في عروض المسرحي العراقي) المسرح الاحتفالي العراقي كهوية ذات خصوصية تبرزكنمط مسرحي عربي اعتمد احياء الموروثات والفلكلور الشعبي والمستقى من المثيولوجيا والحكايات الشعبية ، اذ ان ما سعي بالظواهر الشبه الدرامية جاءت كبنى تأسيسية لنمط مسرحي عربي اصيل عبرتوظيفه وبما ينسجم والروحية العربية التي تتداخل مع المظاهر الطقسية ذات الابعاد الاحتفالية والتي عدت من اهم العناصر التكوينية لبنية المسرح الاحتفالي العربي ومن أسس التأصيل ، فأن تلك المظاهروالتي جأءت كأسس بنائية انتجت فكرا انعكس على العرض المسرحي بنمطه الاحتفالي ذو الهويه العربية وان هذا الانعكاس تمثل في البنى الاشتغالية للعرض المسرحي وفق الرؤية التنظيرية العربية، وكان البحث قد ركز على تمثلات المظاهر الاحتفالية . جاء الفصل الاول وهو الاطار المنهجي مستعرضا مشكلة البحث والحاجة اليه واهميته بالإضافة الى تحديد وتعريف المصطلحات ، اما الفصل الثاني النظري فقد جاء على مبحثين الاول جاء تحت عنوان(نشأته الاحتفال و فلسفته الفنية) اذ تناول المظاهر الاحتفالية وعلاقتها بالأبعاد الفكرية والنفسية تاريخيا و انسانيا ، اما المبحث الثاني فقد ادرجته الباحثة تحت العنوان (الرؤى الاحتفالية في عروض المسرح العربي) ، اذ ذهبت الباحثة الى خلق مقاربة بين الاحتفال والاحتفالية ببعدها الفلسفي والاشتغال الفني المسرحي في عروض المسرح العربي . واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي والقصدية في اختيار العينة ومعالجتها في الفصل الثالث من البحث واعتمدت المؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري كأداة للقياس.

الكلمات المفتاحية : اشتغالات، احتفال، عروض، مسرح

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 (الإطار المنهجي العام): -

مشكلة البحث: -

إن المسرح برغم ما شهده من تحولات فكرية وعمرانية الا انه لم يغادر اساس وجوده الوظيفي الذي اعتمد على التواصل والتأثير و صولا الى العملية التفاعلية بين ماهو حسي مدرك وبين تحولاته الفكرية بين منظومة العرض المسرحي وفضاء التلقي ، فكانت العديد من العروض المسرحية تعتمد بالدرجة الأساس على الفعل التواصلي بين طرفي العرض (الممثل / المتلقي) لينتج حالة احتفالية تكسر وتتجاوز الجدار الرابع وتتداخل فيها الافعال كمفردة تحقق التواصل والفهم والتشارك الروحي والنفسي، وبالنتيجة يتحول المتلقي الى مؤدي يشارك في الفعل وقد ينتجه.

ان هذا النوع من العروض المسرحية يدعوا الى جعل المتلقي جزء من الحدث والفعل من خلال التحفيز على المشاركة بواسطة الاستثارات الفكرية والحسية عبر الاغاني والموسيقى والحركات التي تعزز كسر الجدار الرابع في الفعل المسرحي واظهار الاستجابة من خلال الافعال والاصوات التي ترتبط بالارث الحضاري والعقل الجمعي المرتبط بمنظومة التلقي.

وقد تجلت مظاهر المسرح الاحتفالي بشكله التقليدي في المسرح العربي من خلال التركيز على الفعل الجمعي في فضاء العرض او من خلال ابراز المظاهر الاحتفالية في بنية العرض المسرحي ، و المسرح العراقي الذي يعد من مرتكزات المسرح العربي شهد العديد من العروض المسرحية الاحتفالية التي استعارت الفولكلور والممارسات الشعبية ومن ضمن المخرجين العراقيين الذين تمثل المسرح الاحتفالي في رؤاهم الاخراجية المخرج العراقي.

ووفق ما تقدم فأن الباحثة صاغت سؤال بحثها بالصياغة التالية:

كيف تمثل الخطاب الاحتفالية في عروض المسرح العراقي

اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في النقاط التالية

- التعرف ودراسة الاليات والاشتغالات الاحتفالية في العرض المسرح العراقي.
- افادة المهتمين والعاملين والمختصين في المسرح الاحتفالي.

اهداف البحث :الكشف عن اسس الخطاب الاحتفالي في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث:

- الزمانية ١٩٩٠-٢٠٠٠
- المكانية : جمهورية العراق
- الموضوعية: العروض المسرحية التي تحمل السمات و الاساليب الاحتفالية في العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات

- **اشتغالات / لغويا :** جاءت كلمة اشتغال في (معجم اللغة العربية المعاصرة) بمعنى "مارس عملا فيه جهدا او شاطا) ,Omar, 2008, p. 32)ووردت في معجم لسان العرب بمعنى حركة و سير أو عمل " الشَّغْل والشَّغَل والشُّغْل والشُّغُل كُلُّه واحد، والجمع أَشْغَالٌ وشُغُول" (Ibn Manzoor, 1970, p. 58)

اصطلاحيا : ويقصد بالاشتغال اي "عمل به: اي غير في تشكيله او ترتيبه" (Al-Rai, 1999, p. 28) و" الشغل ما يشغل الانسان ويوجه اهتمامه اليه (Akkawi, 1971, p. 78)

اجرائيا : هي الكيفية والية العمل والتنظيم التي يتبعها المخرج في العرض المسرحي من اجل ربط التشكيل والدلالات لإنتاج خطاب العرض الاحتفالي.

- الاحتفالية/ **لغويا :**يعرفه مختار الصحاح "محقل القوم من باب ظرب ، واحتفلوا اجتمعوا واحتشدوا ، وعنده حفل من الناس أي جمع ، وهو في الاصل مصدر ومحفل القوم ومحتفلهم مجتمعهم (Al-Razi, 1981, p. 57) "والحفل :الجمع والمحفل :المجلس ، وجلس القوم ومحتفلهم ، مجتمعهم (Ibn Manzoor, 1970, p. 141)

اصطلاحا: يعرفها الطيب الصديق "نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح احتفالا وتواصلا شعبيا و وجدانيا بين الذات في الحفر في الذاكرة الشعبية وانفتاحا على الترث الانساني ، وبناء حركي من اللغات والفنون والسينوغرافيا التي تهدف الى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائده" (Berchid, 2014, p. 140)

الاجرائي

المسرحيات التي تعتمد الفعل التشاركي مع المتلقي وتوظف العناصر الاحتفالية في العرض، وهو جو التعبير الجماعي من خلال المشاركة والاندماج.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول //نشأته الاحتفال و فلسفته الفنية

ان الكائن الانساني هو كائن احتفالي بالفطرة. ودل على ذلك أن الإغريق كانوا يؤدون الاحتفال من خلال الطقس وأن الطقس الذي عرف عند الاغريق الذي كانت تمارس فيه الفعاليات والانشطة من خلال الطقوس التي كانت تقام للاحتفال بالآلهة وكذلك في مواسم الحصاد الزراعة فأن الطقس له طابع من القدسية فهو يقدم المراسيم الاحتفالية سواء أن كانت الدينية منها أو الاجتماعية اذ بدأت الطقوس في الماضي على شكل احتفال بسيط وهو تجمع بشري يقومون من خلال الطقس بالاحتفال بشكله البسيط ليعبروا من خلاله ويشخصوا الآلهة, ويشخصن الخير والشر, وتمثل تلك الطقوس مستويات من التواصل بين الانسان ومجتمعه من خلال ادواته التي تمكنه من التعبير ، اذ تمثل الاحتفال عند اليونان القديم في الكثير من النشاطات والفعاليات وقد نجح منظمو هذه الفعاليات من جذب اعداد كثيره, وكذلك عبر عن " المجتمعات الزراعية والرعوية القديمة, ولانه وثني العقيدة, فهو يشخصن الآلهة, ويشخصن الخير والشر, ويتمثلها في رؤية اسطورية مرعبة, وبهذا تكون تلك الاحتفالية الأولى أقرب الى الطقوسية, والى الشعائرية الدينية منها الى الاحتفالية الانسانية الشعبية, والتي هي مظاهر اجتماعية قبل كل شيء" (Berchid, 2014, p. 35) اي انها عملية انسجام بين الروح وبين والرغبات بمعنى تحررها لتفرض سطوتها على العقل والادراك كنوع من المصالحة بينها وبين الجسد ، اي ان ذلك الانسجام بين الجسد والروح يجعل من الجسد كعنصر مادي انعكاس لما هو روحي .

أن المسرح ومنذ بداياته جاء كشكل طقسي في المجتمع يعبر عن المخاوف والتطلعات الروحية اي انه انعكاس لتلك النزعات النفسية والروحية , لذى فقد اقترب الإنسان البدائي بالرقص خطوة بأتجاه المسرح وذلك للتعبير عن الفرح أو الحزن, ومع تعمق الوعي الديني الذي اتخذ الأمر قالباً اسطوريا " ومن هنا يميل معظم الباحثين الى الاعتقاد بأن المسرحية قد نشأت وتطورت من أصل ديني, وانها في أصولها الأولى لم تكن أكثر من وسيلة يستعان بها على مزاولة الشعائر والطقوس الدينية في المناسبات معينة " ,Al-Takriti, 1975) p. 75)

اي ان تلك الطقوس البدائية التي اتسمت بالتداخل والمشاركة بين الافراد والقيام بحركات و اشارات واطلاق الاصوات انتجت فعلا جماعيا جامعا للاهداف الروحية تتماهى فيه الاروح مع الاجساد للوصول الى حالة من التوائم بين والرضا .

ان ارتباط الاحتفالية بالطقوس التي مارسها الانسان في بدايات نشأت الفكر والادراك والتي يمارسها الفرد ضمن بنية المجتمع ظاهرة روحية وقد نتج عنها العديد من الممارسات التي تعبر عن مخاوفة ومشاعره ومغامرته من خلال الحركة او من خلال اصدار الاصوات اذ ان " ان كل حركة او صيحة او صوت ترتبط بدلالة غائبة تستخدم لاستحضار فعل التماثل الذي يحقق عملية اتفاق او تفسير بسيط لما يحيط بالانسان من غموض فتصبح المحاكاة وسيله من وسائل الحصول على غاية البدائي في البقاء او في المحافظة على جنسه " (Abboud, 2014, p. 12)فالاحتفال يعد محطة اجتماعية ونفسية وثقافية ضروريه للجماعة وهي فرصة لتماسك الاجتماعي واثبات الهوية الثقافية, بكل ما يحمله من دلالات دينية واجتماعيه ونفسية, اذ يعد الاحتفال هو اول شكل من اشكال التعبير الانساني.

ان الحضارة العربية زاخرة بالممارسات الاحتفالية شأنها شأن الحضارات الاخرى ، اذ كانت الممارسات الطقسية سواء في بلاد الرافدين او في بلاد النيل تمثل الجوانب العبادية والطقسية خلال فترات عديدة وان تلك الممارسات الطقسية ، اذ ان العديد من الأعياد و الاحتفالات القديمة التي مارس طقوسها سكان بلاد الرافدين و هي تختلف من منطقة الى اخرى حيث كانت للقرى أعيادها اضافة الى اعياد المدن الكبرى ، فمثلاً احتفل سكان بلاد الرافدين بعيد (اكيتو) خلال الفترات السومرية والبابلية حيث يتم الاحتفال باستنزال المطر بعد انحباسه (Al-Tamimi, 2011, p. 35) ، ولم تكن تلك الاحتفالات مقتصرة على تقديم الاضاحي او الصلوات للالهة بل انها تضمن الفعاليات ذات الطابع التشاركي والادائي والافعال ذات الابعاد الدرامية و الاستعراضية فأن تلك الاحتفالات "كانت لا تخلو من حضور عدد من المهرجين والمصارعين والغلمان والمغنين الذين يشتركون في احيائها " ,Al-Tamimi) 2011, p. 39) اذ ان تلك الفعاليات كانت بمثابة طقوس احتفالية يشارك فيها الحضور من الجمهور المحتفل ، ان الحضارات القديمة كانت تجد في طقوسها الاحتفالية الدينية طريقا للخلاص و تحقيق الخير لذا كانت تلك الاحتفالات متعددة وكثيرة ومنها ما هو مختص بشأن ما كالمطر او الحصاد ومنها ما هو عام كالأعياد القومية والدينية لتلك الحضارات.

فالاحتفالية منطلق فكري فقد عده سيغموند فرويد " لغةٌ وفعلٌ جماعيان يقومان على المشاركَة الوجدانية والفعلية، وهو تمثل إلى النظَام الرمزِي، ولا ينبغي النظَر إليه في حد ذاته، بل باعتبارِه تجلّيا لمَا يحدثُ في المَشهد الآخر، أي في عالمِ الخيال الجَمعي، ومن ثمَّ فالانتهاك هو جوهر الاحتفالِ الّذي يقوم على تمفصلٍ ضروري بين الرغبة والمحظور عند الفرد، الرغبةُ في انتهاك المحظورِ دينيا ودنيويا (Sigmund , 2017, p. 26)

يرتبط الاحتفال بالفكر الانساني و الحاجة الى الوجود ضمن عوالم تنسجم وتتوائم مع الميول لانتاج عوالم سحرية ينتجها الخيال وفق حاجة الفرد ضمن الكل لا بمعزل عنهم " أي ان الاحتفالية هي تفكير قبل كل شئ, تفكير أوجدته الحاجة إليه, وبذلك فقد كان تحديا للغامض والمغلق والغائب والمحدود والمعروف والمألوف, إنه التفكير في التفكير وهو بهذا تفكير مركب يتأسس على التفكير ويتحدى التفكير إنه يوافق المفكر فيه_من قبل_ويخالفه ويؤكده وينفيه ويصدق بعضه, ويشكك في بعضه الآخر, وهو يراجع الثوابت والمتغيرات" (Berchid, 2014, p. 21) فالاحتفالية تعكس روح العصر أولا, وتعكس فلسفته ثانيا, وهي ايضا طبيعة طاقاته الظاهرة والخفية معا, وكذلك تعرف قضايا الكبرى وتقف على التمفصلات الأساسية والجوهرية لذاك العصر وتدرك المخاطر وطبيعتها وتحاول مواجهتها ولا تهرب منها. بمعنى ان الاحتفال بمثابة العودة الى الاصول الفطرية ، فهو بذلك انعكاس لمشاعر الجماعات ،فقد كان الانسان الاول يمارس تلك الطقوس عند شعوره بالخوف او الفرح "هذه الممارسات تنطلق من نزعة المطابقة للطبيعة، إذ أنّ الإنسانَ القديم كان يجسد حياته الفردية والجماعية في طقوسٍ ورسومٍ وأشكالٍ، لأنها في نظرِه تحرره من الخوف والقلق الناتجين عن شظَف العيش، خاصة وأنه كان يجِد متعةً جماليةً في عمله، بالرغم من أنّ هذا العمل الفني كان وسيلةً ولم يكن غايةً، أي وسيلةً للبقاءِ والاستمرار" (Zakaria, 1981, p. 20) اذ كان الإنسان الاول يحاول أن يسترضي الطّبيعة والحياة من خلال المحاكات عبر الحركات الراقصة و الاصوات وبشكل جماعي احتفالي اذ ان " الاحتفالٌ ديني تقيمه مجموعةٌ من الناس لتحتفل بشعيرة زراعية كالإخصاب مثلاً، وتقوم على مشاهد نرى فيها إلهًا يحتضر ليحقّق حياةً أفضلَ، أو سجينا يواجه الموت، أو استعراضا دينيا، أو حفلاً فنيا، أو كرنفالاً منظّما" (Bahrawy, 1994, p. 7)

اذ أن الاحتفالية، هي رؤية الوجود ,وهي فعل وانفعال, وهي نظر حتما, ولكن بكل العيون الممكنه. وهي النظرية فكرية ورؤية جمالية, وان هذا التفكير يكون جماعي ,في الحياة والاحياء وفي الانسان والانسانية ,وهي محاولة للقبض والبحث عن حقيقة وتاريخ. لانها تعكس روح اللحظة التاريخية و "تعتبر الاحتفالية هي علم الذات, وهي التأريخ ,للمعارك الخفية والبعيدة, والمفترضة والمتخيلة, والتي لا يدركها التاريخ المعروف, ولهذا انحازت الاحتفالية, للمسرح, وذلك بأعتبار التاريخ ولأنه ايضا, مرتبط باللحظة الآن ,وليس بذلك الذي كان, وبهذا فهو (ينقل نبأ من/كان/السردية)الى يكون أو يمكن أن يكون" (Berchid, 2014, p. 122) وهي بهذا خيط من النسيج المعرفي والجمالي والابداعي المعاصر, وهي جزء حيوي في شبكة علمية وفنية كبيرة ودقيقة ومعقدة, وفي هذه الشبكة يتقاطع الآني والتاريخي, ويتداخل الذاتي مع الموضوعي ,ويتحاور الكائن مع الممكن ومع المحال ، اما الانسان المعاصر فالاحتفال بالنسبة اليه " وسيلةً لرد الاعتبارِ للإنسان لأنه يجمع ولا يفرق، يثقّف ولا يفسد، ويبقى في مضمونه زاخرا بالتباين والصراع والتحدي، لأنه نتاج مجتمعٍ منقسمٍ إلى طبقات متناحرة ومتناطحة، ويظلُّ مضمونه بركانا من الفكرِ والشعور بالتمايز الاجتماعي للعصر الراهن" bin) (Zaidan, 1978, p. 102 فالاحتفالُ هو آخر الحلول للإطلالة على الواقع الخفي، بواسطة نظّارة كاسحة للجدران الّتي تعمي أبصارنا، بغرضِ مواجهة الاستهزاء والسخرية وغيرِها من العوائقِ الإنسانية الّتي نحياها، سواءً في السياسة أو الفكر فقد عد ان الاحتفال هو الاستنجاد بالاصول الفطرية كمنظور انثروبولوجي وهي الفكرة التي انبثقت لدى منظري المسرح ، ككروتوفسكي و انطوان ارتو وبرخت ، فالشئ الاساسي في "المسرح الاحتفالي ليس هو ان تفهم فقط ,الابداع الفني ليس درسا_ فالمهم هو ان تعيش بكل حواسك تجربة تعيشها عقلا ونفسا وروحا, في المسرح الاحتفالي وبالتأكيد ان تصورا كهذا الابداع_ يقرب لاحتفالية الى الملحمة البريشتيه التي تقول ان تراكم الغموض يؤدي الى الوضوح التام" (Al-Silawi , 1983, p. 107) فالملحمة البريشتية ذات واقعية ولكون الملحمة انتاج قوم وشعب فأن الاحتفالية ترتكز على التراث ,الا ان هذا التقارب بين الملحمة الربتشية والاحتفالية تكون ذات اطلالة ضيقة وذلك لأن الملحمة تعبر عن الصراع بين قوتين مختلفتين اثنين وهي الخير والشر, فأن هذا الواقع ذات وجهين في الملحمة بينما الاحتفالية تصور الواقع بكل اشكاله وافعاله والوانه المختلفة لكنها تلتقي مع الملحمة البريشتية في الايمان المطلق بالواقعية .

المبحث الثاني

الرؤى الاحتفالية في عروض المسرح العربي

ان علاقة المسرح بالتراث والموروث والفلكلور علاقة تاسيس و ديمومة ، فالمسرح الاغريقي جاء كنتاج لتلك الطقوس والممارسات العبادية والتي كان الاغريق يمارسونها لتمجيد الاله وما المسرح الا تطور لتلك الطقوس " اذ يعرف المسرح في البلاد الغربية منذ ما

قبل الميلاد في صور مختلفة يراها البعض في طقوس العبادة الفرعونية والاشورية" (Al-Ashmawy, 2005, p. 22) فالمسرح وفق الظروف التي اوجدته لدى الاغريق كطقس وممارسة مهمة ضمن الموروث الديني والعقائدي والتي كانت بمثابة المراحل التأسيسية كان له ظروف مماثلة في الحضارات العربية سواء الفرعونية منها او الاشورية العراقية ، فالمسرح الاغريقي وما تلاه من مراحل بقي محافظا على شكله العام في حين ان المسرح العربي وبسبب التحولات العقائدية الكبيرة تحول الى مظاهر وفق صيغ تمكنه من الاستمرار و " هذه الصيغة العربية للمسرح في استلهامها لتراثنا وفنوننا الشعبية المرتجلة, وتطويرها إلى المفاهيم فلسفة الذوق والجمالية المعاصرة, وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد (الفرجة), ولكن بهدف (المشاركة) في العرض المسرحي- إنما تلقي بالبذور الحقيقية في أرض الدراما العربية (تأصيلاً) لها في باطن هذه الأرض و (تعصيراً) لها في وجدان هذه الجماهير" (Al-Ashry, 1980, p. 34) ان تلك العصرنة او محاولة استنبات المسرح في الفكر العربي المعاصر ما هو الا اعادة الحياة للمسرح بشكله الكامل من خلال فهم ونقل و تطويع النموذج الغربي اذ كانت البدايات لمسرح العربي الحديث وان جاء متأخرا كون المسرح في بداياته ذو طابع وثني يعتمد على تعدد الآلهة وصراعها وهذا ما ينافى العقيدة الإسلامية التي سادت المجتمع العربي برمته ، ناهيك عن الحياة القبلية التي ميزت المجتمعات العربية ، فالعرب لم يعرفوا المسرح المتكون من الخشبة والممثل والمتفرج والنص الا انهم عرفوا الاشكال الاحتفالية التي اعتمدت التراث ومنها المقامات, الحلقة, خيال الظل, السامر والارجواز كون تلك الاشكال الفنية والاحتفالية هي ظواهر جماعية تستند على الوعي الجمعي اذ ان "الاحتفالية تبحث عن لغة كلية وكونية ..... اي ربط ما نقوله بما تقوله الحياة ، وجعل اللغة الجزء تذوب في اللغة الكل" (Berchid, 2014, p. 188) بمعنى ان العودة الى الكل والاصل و العودة الى الاصول اي الى الاحتفال من خلال العودة الى اللغة الاصلية التي تضمن تحقيق التواصل كون الاحتفال مرتبط بالحاجة الانسانية فأن " كلمة الاحتفال تتضمن شيئين اثنين ، الانسان والحياة ، وذلك بأعتبار الحفل انساني محض ، ومن هنا فالتركيز في الاحتفالية منصب على هذين العنصرين الاساسيين :الحياة والانسان" (Berchid, 2014, p. 94) اذ ان المسرح الاحتفالي يسعى الى استلهام التراث الانساني وصولا لتنظير مسرحي ذو هوية عربية اصيلة لما يملكه التراث العربي من موارد ثقافية وفنية وبالتالي اعادة انتاجها بصيغ مسرحية .

ان التواصل والتداخل مع الغرب واقتباس مسرحياتهم من خلال التداول الثقافي والترجمة والتي تعد الأداة الاساس التي يمكن بها نشر فن من الفنون, والتي كانت السبب الرئيس في نقل المسرح بشكله الفني ، وقد بدأت محاولات من اجل تأصيل المسرح العربي ففي مرحلة الستينات من القرن العشرين ظهرت العديد من الجهود المتضافرة في الحياة الثقافية تحاول أن تتجاوز في النشاط المسرحي العلاقة التقليدية التي نشأت بالتراث, خاصة مع إنجاز الاستقلال الوطني من الاستعمار في أعقاب عام ١٩٥٢, والسعي لفض علاقة التبعية بالثقافة الأوربية, وفي الوقت نفسه الوعي بالذات القومية الجديرة بالثقة على نحو يسمح لها بنقد تراثها وتخليصه من عناصر التخلف ، " فقد سعى العديد من الكتاب لإثبات معرفة العرب بالفن المسرحي فالكاتب السوري(علي عقله عرسان) الذي أصدر كتابا يتناول هذا الموضوع بعنوان ((الظواهر المسرحية عند العرب)) و(علي الراعي) بكتابه ((المسرح في الوطن العربي)) وهو بحث في التراث وانتقاء الاشكال الأدبية, وبعض الاحداث التاريخية التي تحمل ممارسات تمثيلية " (Potisia, 1990, p. 31) الا ان المسرح العربي قبل فترة الستينات لم يكن ذو هوية واضحة وانما في بداياته. فكان يعتمد على الاقتباس والمحاكاة, وكان يغير في اللغة والاشخاص ، فقد ظهرت فرق مسرحية اسست لمسرح عربي ارتكز على نتاجات المسرح الاوربي في ثلاث حواضر عربية اذ نشأت الأولى في بيروت والثانية في دمشق, والثالثة في القاهرة, ففي عام (١٨٤٧) ظهر "مارون النقاش" (Ismail , 2016, p. 21) في مسرحية ((البخيل)) فنجده في النص هذه المسرحية استفاد من الغرب (الفرنسي الإيطالي) ومن الشرق(التراث) ومزج بينهما بحيث أرضى الطرفين في مزيج فني لم يختلف الباحثون على ((أصالته)) و ((تأصيله)) في تاريخ المسرح العربي الحديث رغم ما قيل من تأثيره (بمولير) والاوبرا الايطالية ، اذ "ان فترة الخمسينات فيما يخص المسرح في سوريا اعتبرت هي ولادة ثانية, وذلك لكون ان الولادة الاولى كانت على يد (مارون النقاش) و (أبو خليل القباني) اما المرحلة الثالثة كانت تتمثل في فترة الخمسينات على صعيد المسرح العربي هي في مصر ، اذ ان مصر لم تتوقف في النصف الاول من الخمسينات, بل تابعت مسيرتها الفنية والتي كان على رأسها يعقوب صنوع, "فأن هذه الاستمرارية أثرت في الفن المسرحي في مصر والوطن العربي, في فترة ما بعد الخمسينات(Hamwi,1999,p43) وقد برزت العديد من محاولات تأصيل المسرح العربي من خلال ربطه واعادة انتاجه و استنباته وفق المظاهر الدرامية التي ترتبط بالتراث العربي والتي عدت عناصر التأصيل او شكلا من اشكال الدراما والفرجة المسرحية.

ان عناصر تأصيل المسرح الاحتفالي العربي جاءت كمكونات اغنت المشهد الدرامي عبر ما تحويه من عناصر بنائية لتكون كنواة لمسرح عربي يناظر المسرح الاغريقي من ناحية التكوين اذ ان التراث الذي شكل الاساس الفعلي لعملية التأصيل كونه " المخزون

الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الأباء والاجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية ، بما فيها من عادات وتقاليد ، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث او مبثوثة بين سطورها ، أو متوارثة او مكتسبة بمرور الزمن " Nasima,) 2013, p. 97)ان تلك الموروثات بما تحمله من مظاهر فنية اصيلة عدها المنظرون العرب روح المسرح العربي واساس بنيته الفنية .

ان تلك الموروثات التي تشكل البنية الاساسية في تشكيل هوية مسرحية اتخذت عدة مظاهر تظافرت كبنى فرعية و جذور تأسيسية لعملية مسرحية عربي وهي (الحكاية الشعبية ،الفلكلور)

وبما ان المسرح هو محاكاة للحياة بشكل واسع ، وهذه المحاكاة غير مقيدة بالزمان او المكان الواقعيين ، فيقدم لنا صورة للحياة والمسرح العربي "يراه البعض في طقوس العبادة الفرعونية والاشورية" (Al-Ashmawy, 2005, p. 227)

اذ ان التاصيل المسرح العربي اعتمد على الموروثات و وبناءه وفق النموذج الاوربي وذلك عبر العودة الى ذلك التراث الذي يحمل العديد من المظاهر الدرامية " فقد ظهرت الخطوات الاولى عن طريق تأصيل المسرح العربي بالعودة الى النبع و نبش التراث، في والوقت ذاته ادخال المفاهيم المفاهيم العصرية الاوربية في تطويرها بما يلائم العصر ، فكان الاتجاه نحو مفهوم قومي ، كخلق مسرح لا تشوبه شائبة من اي مسرح اخر ، اي جعله عربيا محضا، وذلك بالارتكاز على الوقائع التاريخية التي تشكل القاعدة التاريخية الرئيسية لمرتكزات النص" (Hamwi, 1999, p. 28) اذ ان تلك المظاهر التي تتسم بالابعاد الدرامية في التراث والموروثات العربية تعد مظاهر قابلة للتحول المسرحي بشكل يضاهي المسرح الاوربي " فالادب العربي شعرا ونثرا عرف كثيرا من النصوص القابلة لأن تتحول الى مسرحيات ناجحة ، وعرف المجتمع العربي اشكالا وانواعا من الفرجة بنص او بدون نص ، يمكن ان نطلق عليها مصطلح ما قبل المسرحية أو المسرح" (Al-Mursi, 1997, p. 9)فقد عرف العرب هذه المظاهر الاحتفالية والتي مثلت مرحلة ما قبل المسرح كالمقامات وخيال الضل ومسرح السامر.

ان بدايات المسرح العربي بنموذجه الغربي كانت نتيجة التواصل مع الغرب و ترجمة مسرحياتهم اذ كانت "حركة الترجمة مظهر من مظاهر محاوله امداد المسرح الناشئ بالنص الادبي تأليفا وهو ما يعني ان نشاط الحركة المسرحية كان اكبر من نشاط حركة التأليف المسرحي" (Badir, 2003, p. 62)بيد ان تلك المحاولات لترسيخ مسرح عربي لم تكن بمثابة ولادة او انبثاق للمفهوم المسرحي الحقيقي بشكله الحالي الا على يد اللبناني "مارون النقاش سنة ١٨٤٧, حيث اقتبس هذا الفن من ايطاليا, حيث سافر اليها سنة ١٨٤١ وابتدأ تمثيله باللغة الدارجة وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية البخيل المعَربة عن موليير وذلك في أواخر سنة ١٨٤٧ " (Al-Desouki, No date, p. 20) اذ ان تلك المسرحيات كانت ذات صبغة اوربية برغم محاولات تعريبها من خلال الترجمة ، ولم يقف المسرح العربي عند حدود الترجمة والنقل من المسرح الغربي ، ففي عام ١٨٩٤م عرضت اول مسرحية ميلودراما اجتماعية وكانت تحت عنوان (صدق الاخاء) التي قام بتأليفها اسماعيل عاصم (Al-Rai, 1999, p. 23)، وقد جاءت الدعوات التنظيرية بالتراث في المسرح العربي الحديث للبحث عن قالب مسرحي أو حكواتي أو احتفال أو سامر شعبي ، ان تلك الدعوات التنظيرية التي بحثت عن قالب مسرحي عربي من خلال الاستنبات او التأصيل جاءت عبر تطويع التراث او الارتكاز عليه كصيغ مسرحية و لم يكن "توفيق الحكيم" (Al-Mursi, 1997, p. 87) بمعزل عن الدعوة للعودة الى التراث, إذ انه في عام(١٩٩٧) اصدر كتابه (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه الى ايجاد صيغة مسرحية عربية خالصة تقوم على الحكواتي " وهو ذلك الذي يؤنس سهرات الناس يمتعهم بحكاياته, والجو أقرب غلى احتفالية بسيطة, النص ينشأ يتكون يتشكل من قبل الجماعة, والأداء مقاربة غير تقليدية تتحرر من الأنماط السائدة والتقليدية " (Mualla, 2009, p. 32)والمداح, وفي مسرحه استحضر الحكيم التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته وقضاياه المعاصرة, حيث اعتمد في بناء نصوصه المسرحية على مصادر متنوعة بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني الإغريقي، و قد عد (توفيق الحكيم) ان المسار الطبيعي لكل فن بشري يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي الى الأصالة, يبدأ من المحاكاة, وينتهي الى الابتكار.

لقد حاول المؤصلون المسرحيون على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديل عن القالب الغربي الذي لازم المسرح العربي لفترة طويلة, والذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع العربي, الامر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية القديمة, والتي كانت تعبر عن واقعهم ومنهم "يوسف ادريس" اذ يعد ادريس من المسرحيين اللذين حاولو ايجاد صيغ مسرحية عربية تنسجم مع طبيعة وبنية المجتمع العربي اذ "اتجه يوسف إدريس في سبيل البحث عن صيغة مصرية جديدة إلى المسرح الشعبي بحكياته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان وذلك بقصد استخلاص موقف فني خاص يتلائم مع محاولاتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا" (Al-Wareqi, 2002, p. 280)

ان من الاسباب الذي جعلت اغلبية المسرحيين يلجأون الى التراث الشعبي هو محاولة استلهام مصادره وظواهره الفنية لتكون اكثر تعبيرا عن ثقافة المجتمع العربي, ويكون اكثر تجسيدا لاهتماماته والى همومه وآلامه, وفي الوقت نفسه من أجل تخليص المسرح العربي من الشكل الغربي الذي يقي لسنوات طويلة عبر العودة الى أشكال مسرحية وأحتفالية قديمة ، وبهذا فإن التأصيل في المسرح العربي يعني ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي وتعبيرها عنه وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي وتمثل هويته في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي و بالتالي فان تلك الدعوات التنظيرية التي نادت بالعودة الى وتوظيف التراث ولستلهامه في المسرح , هي مرحلة التأسيس للمسرح الاحتفالي العربي ، اي بناء هويه عربيه متأصلة للمسرح العربي من خلال الاعتماد على المفردات الشبه الدرامية المضمرة في الموروث العربي واعادة صياغتها بما ينسجم ومفهوم الفرجة والتشاركية.

الدراسات السابقة:

قامت الباحثة بعملية البحث في مكتبات كليات الفنون الجميلة في العراق، عن دراسات مشابهة لهذا البحث الموسوم(الاحتفالية و تمثلاتها في العرض المسرحي العراقي/ حميد صابر اختيارا) فلم يجد دراسة لها علاقة مباشرة بالموضوع , حيث لاحظ أن هناك دراسات تقترب بدرجة معينة من مدار البحث, وتختلف في مسارها البحثي عن موضوع البحث الحالي ومنها :

١. رسالة ماجستير بعنوان (تقنيات أداء الممثل في المسرح الإحتفالي العربي) مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد للباحث (حاتم مهدي محمد علي) للعام ٢٠١٩، يتحدد البحث بدراسة تقنيات اداء الممثل في المسرح الاحتفالي العربي اذ تناول الباحث نماذج من عروض مسرحية عراقية وعربية، منطلقا من أهمية الحضور المعنوي والفني للعرض المسرحي الاحتفالي الذي يعتمد على تقنيات الممثل ومهاراته، كون العرض المسرحي الاحتفالي يحتاج الى ممثل ذي مهارات متعددة كي يجيد ويتمكن من اداء الشخصيات بمختلف اتجاهاتها واساليبها التي تسهم في تشكيل بنية العرض المسرحي الاحتفالي شكلا ومضمونا وبأبعاده الفنية والجمالية والفكرية والتقنية لإيصال الخطاب بشكل متكامل فضلاً عن الأساليب التعبيرية المتعددة التي تتوافر عليها العروض المسرحية عبر تقديمه لنماذج متعددة ، اذ يهدف البحث الى الكشف عن الالية التقنية للمهارات التي يجب ان يتمتع بها الممثل في المسرح الاحتفالي العربي ،وبرزت أهمية البحث في كونه يهتم بأهم عناصر العرض المسرحي وهو الممثل ، وكذلك يهتم البحث بطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في فروع التمثيل كونه يسلط الضوء على تقنيات أداء الممثل في المسرح الإحتفالي العربي ، واشتمل الاطار النظري على ثلاثة مباحث المبحث الأول: مفهوم المسرح الاحتفالي العربي. والذي اشتمل على كل ما يخص بدايات تشكل المفاهيم والأهداف المرجوة من عملية البحث في تأصيل المسرح العربي ، اما المبحث الثاني: مرجعيات المسرح الإحتفالي العربي. والذي قدمه الباحث في أكثر من محور، منها العالمي الذي تمثل بالمسرح (الاغريقي) ومسرح (بريخت) ومسرح (ارتو) و(غروتوفسكي) ومسارح عالمية اخرى، وجاء المبحث الثالث بعنوان : خصائص تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي العربي. إذ تمحور هذا المبحث حول الخصائص التقنية في الية اشتغال المهارات الأدائية للممثل في المسرح الإحتفالي.

وتوصل الباحث ضمن نتائجة الى ان تقنيات الاداء المسرحي تجلت في الاشكال المسرحية التي هي استعارة تراثية تاريخية ، وافرزت العلاقة بين الشخصيات داخل العرض الاحتفالي نوعا من التشاركية في صناعة الحفل مع المتلقي

٢. (التصاور .. وحضور المحظور في العرض المسرحي الاحتفالي العراقي) وهو بحث مقدم من قبل الباحث (زهير كاظم) ال مجلس كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد للعام ٢٠٢٣.

تناول البحث اليات الحضور الروحي عبر تقنيات الممثل في التصاور لانتاج الشخصية الاحتفالية واستحضار الصدق والحضور الادائي ، اذ يهدف العرض التعرف على مفهوم التصاور وكيفية حضور المحضور في العرض المسرحي الاحتفالي وهوما تناوله في المبحث الاول من الاطار النظري اما المبحث الثاني فقد كان بعنوان (الحضور والمحظور في العرض المسرحي) وقد تدارس الباحث الفرق بين الحضور المادي والذهني والحضور المجازي واليات توظيفه في العرض المسرحي الاحتفالي ، وتوص الباحث الى عدد من النتائج والاستنتاجات التي ختم بها بحثه.

المؤشرات التي اسفرعنها الاطارالنظري

١. يتمرد المسرح الاحتفالي على قواعد المسرح التقليدي والثوابت الكلاسيكية للعملية المسرحية.
٢. تمثل الممارسات الطقسية و الاجتماعية , أبرز المفردات التي يوظفها المسرح الاحتفالي في خطاب العرض .

٣. يستند المسرح الاحتفالي على انتاج التراث وفق رؤية عصرية عبر المزاوجة بين الاصالة والمعاصرة بما ينسجم مع المعطيات الآنية لإثراء الخطاب الجمالي .

٤. توظيف الفلكلور والذاكرة الشعبية كبنية تحقق التواصل الفعال الايجابي بين فضاء العرض و الوعي الجمعي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من العروض التي تميزت بالبناء النسقي السياسي خلال الفترة المحددة للبحث (١٩٩٠_٢٠٠٠) وكما مبين ادناه:

١. مسرحية الممثل اخراج حميد صابر تاليف كاظم الحجاج عرضت عام ١٩٩١في المسرح الوطني
٢. مسرحية الصوت اخراج حميد صابر تاليف كاظم الحجاج عرضت عام ١٩٩٢في مسرح الهو /البصرة
٣. مسرحية رجل من ماء اخراج حميد صابر تاليف جبار صبري عرضت عام ١٩٩٣في المسرح الوطني
٤. مسرحية ملابس العيد اخراج حميد صابر تاليف كاظم الحجاج عرضت ١٩٩٦في منتدى المسرح/بغداد
٥. مسرحية قيد دار اخراج حميد صابر تاليف عبد كريم العامري عرضت عام ١٩٩٧في المسرح الوطني
٦. مسرحية كاروك اخراج حميد صابر تاليف عبد كريم العامري عرضت عام ٢٠٠٠في المسرح الوطني

ثانياً: عينة البحث:

نظرا لخصوصية البحث في موضوعة (الاشتغالات الاحتفالية في عروض المسرحي العراقي) قامت الباحثة باختيار عينة البحث بالطريقة القصدية وتحليلها وفق منهج دراسة الحالة وذلك لأسباب:

١_ امكانية التواصل مع مخرج العروض والممثلين حيث قامت الباحثة باجراء المقابلات معهم

٣_ ان لهذه العروض مقاربة مع مشكلة وهدف البحث.

وكانت عينة البحث مسرحية (رجل من ماء)

ثالثا :اداة البحث:

لغرض تحقيق أغراض البحث اعتمدت الباحثة في أداة بحثها و التي من خلالها حللت عيناتها, وذلك عبر بناء المعيار بهدف تحقيق نوع من المستويات التحليلية التي تمثل أداة للبحث ويمكن من خلالها تحليل العينة اذ بني المعيار من النقاط الأتية:

١. المقابلة والتي اعتمدت فيها الباحثة على بناء فهمها للتصورات الاخراجية لعروض المسرح الاحتفالي.
٢. المصادر والمراجع التي اهتمت بموضوع البحث وما يتعلق به من مرجعيات.
٣. المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.
٤. الرجوع إلى الأدبيات السابقة وما كتب عنها في الصحف والمجلات.
٥. اعتمد الباحثة طريقة دراسة الحالة في تحليل عيناتها المختارة بشكل قصدي .

تحليل العينة

مسرحية رجل من ماء (١٩٩٣)

تأيف : جبار صبري العطية

اخراج : حميد صابر

تمثيل

عبد الامير السلمي /عبد الجبار التميمي / عباس سلمان / عبد الكريم خزعل

مصمم اللوحات الفلكلورية / طالب جبار

فكرة المسرحية

تنزاح المسرحية في بنائها الدرامي الى الاجواء ذات الطابع البحري وما يمثله من امتدادات فلكلورية و شعبية بما يمتلكه من موروثات ثقافية و فنية واجتماعية عبر البناء النسقي لليكور والتكوينات والازياء المستخدمة والدلالات المحلية ذات الطابع البصري البحري .

ويتأسس الصراع في المسرحية بين (حمدان) البحار المحب لمدينته ولمهنته الا انه ابعد عنها من قبل كبير البحارة (النوخذة) بسبب مرضه ، مما سبب محاوله الشخصية المستحضرة من التاريخ (فاسكو دي كاما وهو المستكشف الاسباني) من استمالته للحصول على اسرار البحر وممراته وبعض الخرائط الا ان (حمدان) وبسبب عشقه للبحر ولمهنته وللحفاظ عليها من استيلاء الوافدين (الاستعمار) عليها والتحكم بها رفض (حمدان) ان يتعامل معهم برغم المغريات التي قدمت اليه ، الا ان (الوافد) يجد من يقدم له المعونه ومحاوله استمالة (حمدان) و الاستيلاء على تلك المعلومات عبر البحار (سلمان) ليبدأ الصراع وفق مستويين الاول يمثله الانتماء الى الارض و عدم التفريط بها مقابل للوافدين الغزاة ، اما الثاني فهو الصراع بين القيم الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي يمثلها (حمدان) وما يخلفها والتي دلت عليها شخصية (سلمان)

تحليل العينة

استلهم العرض الموروثات الشعبية والقصص التاريخانية والشخصيات التي استحضرت من التاريخ لما تمثله من دلالات ومديات اشارية في الوعي الجمعي كجانب فكري ، كما ان التحول للشخصيات بين الاداء التمثيلي التقمصي وتحولها الى الاداء التقديمي والذي جُسد عبر تحول شخصية البحار (حمدان) من تلك مديات تلك الشخصية الى شخصية (الراوي) ، كما ان التعبير عن المعانا التي يكتنف عمل البحارة جاء على شكل حركات ترتبط بالذاكرة الجمعية للمتلقي لتشترك من خلال الغناء واللوحات الراقصة انتاج جو يؤكد الهويه الوطنية والاجتماعية مستفزا الرفض لاي محاولة من اي جهه للاستيلاء عليه من خلال رؤوس الاموال والقوى الغازيه ، مما يولد دلالات تستدرك الوعي لموقف سياسي مرتبط بالواقع المحيط ان ذاك ضد محاولات القوى الرأس مالية في فرض سطوتها على الشعوب عبر التحولات والتحولات الدلالية سواء الحوارية او البنى التشكيلية الصورية التي انشأها العرض، وهنا نجد ان العرض الاحتفالي تمرد على قواعد المسرح التقليدي والثوابت الكلاسيكية للعملية المسرحية (الاداة ١).

اعتمد العرض في بناءه الدرامي على اللوحات الراقصة والاجواء الطقسية التي مثلت القيم الاجتماعي والتاريخية و استعراضها من خلال تلك اللوحات التي ادتها المجاميع والدلالات الطقوسية والتي ابرزت قيم الانتماء والترابط الاجتماعي والابعاد النفسية والفكرية للشخصيات والتي مثلت عن مكنونات الصراع النفسي لتلك الشخصيات تمثل الممارسات الطقسية و الاجتماعية وتوظيف الازياء التراثية والتي ساهمت بإبراز الهوية الاجتماعية للشخصيات من خلال الدلالات الفلكلورية واللوحات الراقصة التي ادتها شخصيات التي مثلت الاسماك عبر , أبرز المفردات التي يوظفها المسرح الاحتفالي في خطاب العرض (مؤشر:٢).

انتجت الشخصيات من خلال بناءها التشكيلي والصوري من جانب والحوار الدرامي ذي النزعة التوجيهية من جانب اخر موازنة بين المراد القصدي والضمني وبين الخط الدرامي عبر المزاوجة بين تلك المستويات لتوجيه الدلالات القصدية للفكرة التي تبناها العرض المسرحي وايجاد الروبط التي تبرر التداخل الزمني بين الماضي المستحضر وفق اشكال عصرية مما يولد مساحة تراثية ترتقي بالفلكلور ليكون توظيفه كجزء ضمن البناء الدرامي كاشفا للابعاد النفسية اذ ان العرض قدم لوحات تعبيرية جسدت افكار البحارة وانتمائهم وفق بنية تراثية خلقت توائم بين الموروثات و التي منحت العرض مديات احتفالية تداخلت فيها الامزجة التراثية والفلكلورية واللوحات التعبيرية الراقصة التي جاءت كفعل منسجم مع البناء الدرامي للعرض المسرحي اذ ان المخرج وظف تلك الرقصات والاغاني ضمن بنية الحدث لتكون جزءا من ادوات العرض التي تكشف عن دوافع الصراع بين القوى ، القوى التي تتمسك بالحقوق والمضادة التي تسعى الى السيطرة على تلك المكتسبات وان تلك الاشارات ذات الدلالات الضمنية كانت تحمل في بواطنها قيم نفسية واجتماعية وفكرية تستثار عبر توظيفات التراث والتي تستحضر خلال العرض بشكل معاصر وان ذلك الاستحضار اعتمد على مديات ذات حضور حقيقي دلالي مباشر فالازياء والاغاني كانت ايقونية ومعبرة عن الابعاد الاجتماعية والنفسية لتلك الشخصيات مما كشف بشكل واضح انتماءات وتوجهات الشخصيات وبذلك كان العرض مؤسسا على بنية واضحة ودلالات موجهة تمنحه جواز الابتعاد عن التعقيد والتأويلات الفلسفية مما يفتح مساحات خلال العرض للممارسات الاحتفالية لتكون ذات تبريرات منطقية ومتداخلة مع الصراع كوحدة اساسية ضمن الخط الدرامي مستندا على انتاج التراث وفق رؤية عصرية عبر المزاوجة بين الاصالة والمعاصرة بما ينسجم مع المعطيات الآنية لإثراء الخطاب الجمالي (مؤشر:٣) .

وظف مخرج العرض المفردات الدلالية التي كونت عناصر العرض ومنها الموسيقى لانتاج انعكاس خيالي لدى منظومة التلقي اعتمادا على الوعي الجمعي ، فالموسيقى والالحان ذات الطابع البحري انتجت فضاءا بحريا مرتبطا بالبيئة الجنوبية في العراق مما ولد تأثيثا جماليا تتداخل في انتاجه وبناءه مخيلة التلقي ، فجاء توظيف الذاكرة والذاكرة الشعبية كبنية تحقق التواصل الفعال الايجابي بين فضاء العرض و الوعي الجمعي .

وبذلك فان العقل الجمعي يجد الروابط التي تستدركه للتسامي مع العرض وفق بنى جمالية وفكرية ، فكان توظيف الفلكلور والذاكرة الشعبية كبنية تحقق التواصل الفعال الايجابي بين فضاء العرض و الوعي الجمعي (المؤشر: ٤).

اعتمد خطاب العرض على اللغة السهلة والتي تتداخل فيها الفصحى البسيطة واللهجة المحلية الشعبية ذات الخصوصية في الكلمات التي فالشخصيات الرئيسية تبنت الخطاب المنمق بالشعر الذي يمنح الشخصيات البعد الدلالي للانتماء العربي والخطاب الشعري المعبر عن البعد النفسي كلغة اعتمدها العرض وفق مستوين يسيران بخط متوازي خلال مسار العرض ، اي ان العرض اعتمد اللغة الملفوظة المزدوجة (اللهجات الشعبية و اللغة الفصحى) كونها وسيلة تخاطب ترتبط بالوعي و تكشف من خلال الادراك عن متبنيات وابعاد الشخصية الفكرية والثقافية والاجتماعية (مؤشر: ٥).

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

في ضوء ما تقدم في الاطار النظري للبحث وما قامت به الباحثة من اجراءات ، توصلت الباحثة الى عدة نتائج يمكن اجمالها في النقاط التالية:

١. تعتمد عروض المسرح الاحتفالي على توظيف التراث والفلكلور ضمن بنية العرض المسرحي ، اذ انها ترتكز على التراث الفني المرتبط بالذاكرة الجمعية لخلق فضاء موحد مازج بين فضاء العرض وفضاء التلقي.
٢. تنزاح عروض المسرح الاحتفالي العراقي الى طرح المفاهيم و الوقائع العامة عبر مثيولوجيات العلاقات الاجتماعية ، اذ توظف عروض المسرح الاحتفالي منظومة العلاقات الاجتماعية لانتاج السمة العامة والفكرة المحورية والتي تكون ذات ابعاد اوسع و اكثر شمولية .
٣. يعتمد العرض المسرحي الاحتفالي مبدأ التجريب عبر تمرده على القواعد المسرحية الكلاسيكية , اي ان العرض المسرحي يرفض التكبيل بالقواعد التي تأسس عليها المسرح الغربي.
٤. يستحضر العرض المسرح الاحتفالي التاريخ بشكل عصري عبر عصرنته ومنحه سمات الحاضر لانتاج الفعل ضمن منظومة العرض المسرحي.
٥. تعتمد عروض المسرح الاحتفالي على التوظيف الدلالي لعناصر العرض المسرحي.

الاستنتاجات

١. تقدم الاحتفالية مفهوما خاصا بالمسرح الذي لا يرتبط في بنيته بالمقاييس الغربية والقالب الأرسطي، وإنما يتجاوز كل ذلك ليشمل الاحتفالات بكافة تمظهراته .
٢. ان العرض المسرحي الاحتفالي يقوي السمة الشعبية والتراثية عبر التكوينات التي ينتجها العرض .
٣. ان المتلقي في العرض المسرحي الاحتفالي يكون متفرجا ومشاركا مؤديا وبالتالي فأنه انتفاض على محددات مسرح العلبة الايطالي.
٤. المسرح الاحتفالي ضمن بنيته التكوينية يعتمد التجريب والاصالة عبر مفهومة الخاص للعرض المسرحي.

References

*Art and Society Through History*1981BeirutThe Arab Institute for Studies and Publishing

*Between Authenticity and Modernity*2013AlgeriaDar Cordoba for Publishing and Distribution

*History of Theater in the Arab World*2016Cairo Hindawi Foundation

*Issues of the Moroccan Theater*1978Morocco Sawt Meknes Press

*Moroccan Theatre, Research in Sociocultural Origins*1994Lebanon Arab Cultural Cente

*Movement on the stage between theoretical indications and applied vision*2014IraqDar al-Funun wa al-Ad

*Mukhtar Al-Sahah*1981Beirut ,Dar Al-Kitab Al-Arab

*Notables of Modern Their Artistic Attitudes in Poetry, Theatre, Story, and Literary Criticism*2005CairoDar Al-Maaref Al-Jami'a

*Reading and Reflections on the Greek Theatre, Baghdad.*1975Baghdad, Dar Al-Hurriya for Printing

*The Celebration in the Modern Moroccan Theater*1983Baghdad Dar Al-Hurriya for Printing

*The Development of Artistic Construction in the Literature of Arab Theater*2002EgyptUniversity Knowledge House

*The Play in Modern Arabic Literature*1997Damascus Publications of the Arab Writers Union

*Thousand and One Years on the Arab Stage, :, 2nd Edition ,Lebanon, Dar Al-Farabi.*1990Lebanon Dar Al-Farabi.

*Al-Bayan and Al-Ma'ani, Beiru*1971BeirutScientific Books House

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

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

Contemporary Arabic Dictionary, , 2008CairoWorld of Books

*Faces and Trends in Theater*2009Damascus Arab Writers Union

*Holidays in Mesopotamia*2011SyriaDar Pages for Studies and Publishing

Ibn Manzoor. (1970). *Arabes Tong.* Beirut: Lisan Al Arab Press.

*Instinct and culture, a study in psychology*2017LebanonCamel Foundation

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

*The Art of Theater*2003CairoDar Al-Wafaa for Printing and Publishing

*The Celebration and the Shocks of the Age*2014CasablancaAn-Najah Press.

*The Nationalist Trend in Adnan Mardam's Poetry Theater*1999Damascus Arab Writers Union

*The play, its origins, history, and origins*No dateCairo ,Dar Al-Fikr Al-Arabi

*Theater in the Arab World, 2nd Edition*1999Kuwait, The National Council for Culture and Arts.

Theater or No Theater ,.1980Cairo,Dar Al-Maarif

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.6

Original Article

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

OPEN ACCESS

Contemporary fashion and its impact on the shape of the sleeves in the traditional Moroccan caftan

Ali Najim AbdulAllah Al Zubeidi
Ministry of Education- Babylon Director, Iraq
E-mail addresses: alinajim@mail.ru
ORCID : https://orcid.org/0009-0003-3287-1986
Received: 13 June 2023; Accepted: 16 July 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract
The Moroccan caftan has recently occupied a large space among contemporary designers because of its great aesthetic impact in terms of shape and decoration, as well as the cultural heritage of the Arab peoples. For international designers in America, Europe and East Asia, in our research, a set of images of the traditional and contemporary caftan was used, which were analyzed visually to know the quality and size of the change that occurred in the shape of the traditional sleeve as a result of its influence on modeling and the designer's vision. In addition, the basic measurements of the sleeve were calculated to further emphasize the importance of the change in the measurements and silhouette of the contemporary sleeve. Contemporary to find out the prediction of the future shape of the kaftan, which is a kind of prediction of the shape, design, quality of fabrics and motifs used in the future fashion industry and its impact on fashion designers and the fashion industry market In our research, the study included focusing on the traditional shape of the sleeve and knowing its basic types that are known and inherited through generations, as well as studying the contemporary shapes of the sleeve through a graphic analysis of a group of contemporary costumes for fashion designers who were inspired by the Moroccan caftan as an inspiration for fashion in contemporary clothes. In front of modernity, it has changed significantly, especially in the lower sleeve area.

Keywords: Moroccan caftan, visual analysis, quantitative, characteristics

الموضة المُعاصرة وتأثيرها على شكل الأكمام في القُفطان المغربي التقليدي

علي نجم عبدالله الزبيدي
وزارة التربية ، تربية بابل ، العراق

ملخص البحث
شَغلَ القُفطان المغربي في الأونة الأخيرة حيزا كبيراً عند المصممين المعاصرين وذلك لما له من أثر جمالي كبير من ناحية الشكل والزخرفة وكذلك الأرث الثقافي عند الشعوب العربية ودخول العديد من المصممين العرب الى عالم عروض الأزياء ونقلهم القُفطان المغربي الى العالمية وهو ما شوهد في عروض أسابيع الموضة العالمية لمصممين عالميين في أمريكا وأوروبا وشرق أسيا، وفي بحثنا أُعتمدت مجموعة من صور للقُّفطان التقليدي والمعاصر والتي تم تحليلها بصرياً لمعرفة نوعية وحجم التغيير الذي طرأ على شكل الكُم التقليدي نتيجة تأثره بالنمذجة ورؤية المصمم، وكذلك تم حساب القياسات الأساسية للكُم لمزيد من التأكيد على أهمية التغير في قياسات وسيلويت الكُم المعاصر للوقوف على التبنؤ بالشكل القادم للقُفطان وهو ما يُعد نوعاً من أنواع التنبوء بالشكل والتصميم ونوعية الأقمشة والزخارف المُستخدمة في صناعة الأزياء المستقبلية وتأثيرها على مصممي الأزياء وسوق صناعة الموضة، شملت الدراسة في بحثنا هذا على التركيز على الشكل التقليدي للكُم ومعرفة أنواعهِ الأساسية المعروفة والمتوارثة عبرَ الأجيال وكذلك دراسة الأشكال المعاصرة للكُم عِبر التحليل الصوري لمجموعة من الأزياء المُعاصرة لمصممي أزياء استلهموا القُفطان المغربي كمصدر الهام للموضة في الملابس المُعاصرة ونتيجة الدراسة تبين انَ الكُم التقليدي للقُفطان لم يصمد أمام الحداثة انما تغير بشكل ملحوظ خصوصاً في منطقة أسفل الكُم.

الكلمات المفتاحية : القُفطان المغربي، التحليل البصري، الخصائص الكُمية

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:

مقدمة:

يزخر المغرب العربي بغنى تراثه الثقافي وتنوعه الكبير من مزيج أفريقي وعربي وصحراوي وأمازيغي وأندلسي وهذا ما يجعل هذا التنوع يظهر بشكل أصيل كشكل من أشكال التراث الغني جداً. ويضم المغرب العديد من القيم والعادات والتقاليد المتوراثة والتي تعبر عن هوية الأجيال السابقة والتي سعوا للحفاظ عليها من الاندثار عبر التمسك بالشكل التقليدي للقُفطان بالرغم من الانتشار الكبير لهذا الزي الملهم للعديد من مصممي الموضة المعاصرين والذين أخرجوه لنا بأشكال متنوعة كل حسب منطقته وارثه الثقافي وقناعة الجيل الجديد للمجتمع المغربي بضرورة التمسك بالشكل المتوارث للقُفطان ومواجهة المتغيرات الحديثة والتي قد تؤثر وتغير الشكل التقليدي لزيهم المحبوب وابعاده عن ثقافات دخيلة عليه تحاول ابعاده عن ثقافته الأصيلة حيث اتجهت الأشكال الجديدة للقفطان المغربي للتركيز على كثرة التفاصيل مثل التطريز بالخرز والترصيع باللالىء وإعتماد القصات الواسعة والتي تعطي للمرأة إطلالة شرقية تمتاز بالفخامة وهو ما أجمع عليه مصممي القُفطان المعاصر بضرورة التغيير وعليه نشاهد ان الأشكال المعاصرة للقفطان المغربي هو الميل نحو البساطة (The Middle East, 2023).

١,١. مشكلة البحث: هل تأثرت وتغيرت أشكال الأكمام في القُفطان المغربي المعاصر نتيجة الحداثة ودخول القُفطان الى عروض أسابيع الموضة العالمية.

١,٢. أهداف البحث: دراسة تغير شكل وحجم الأكمام في القُفطان المغربي نتيجة تأثره بعروض الأزياء العالمية وإستلهامه من قبل المصممين العالمين والعرب في الأونة الأخيرة.

١,٣. فروض البحث:

١- الشكل العام لأكمام القُفطان المغربي بقيت محافظة على خصائصها رغم الحداثة.

٢- الشكل العام لأكمام القُفطان المغربي قد تغريت تبعا للموضة العالمية.

٣- هل فقد القُفطان المغربي خاصيته المميزة له تأثراً بالحداثة.

١,٤. أهمية البحث:

يلعب القُفطان المغربي في عروض الأزياء المُعاصرة دوراً كبيرا في الموضة العالمية نتيجة زيادة الأهتمام به وأعتباره مصدراً مهماً وملهماً للمصممين المُعاصرين وهنا تكمن أهمية ادراك القيم الجمالية التي تلعبها الأكمام في القُفطان . الأستفادة من الأساليب الفنية والأبعاد الجمالية للخط الهندسي الذي يشكله الكُم في إضفاء الجمالية للقفطان.

١,٥. حدود البحث الزمانية : نماذج للقفطان التقليدي وعروض الأزياء في ٢٠٢٣.

١,٦. أدوات البحث:

١ – نماذج صور للقُفطان المغربي التقليدي.

٢- نماذج للقُفطان المغربي المعاصر في عروض أزياء ٢٠٢٣.

١,٧. منهج البحث: أعتمد الباحث على المنهج التحليلي حيث قام الباحث بتحليل الشكل العام للكُم من خلال محددات هندسية قياسية الهدف منها وضع مفهوم للكُم التقليدي للقفطان المغربي، والمنهج الوصفي بهدف وصف أشكال الكُم للقفطان بصريا لمعرفة أشكاله المتنوعة في عروض أسابيع الموضة العالمية.

١,٨ مصطلحات البحث:

- **قفطان (kaftans):** ثوب فضفاض واسع سابغ مشقوق المقدَّم من الأمام، يشد طرفَيه حزام، ويخاط من الحرير أَو القطن، وتُلبَسُ فوقَهُ الجُبّة وهو "لِبَاسٌ فَضْفَاضٌ مَفْتُوحٌ مِنَ الأَمَامِ تَخْتَلِفُ أَشْكَالُهُ مِنْ بَلَدٍ إِلَى آخَرَ. فُسْتَانٌ نِسَائِيٌّ مَفْتُوحٌ مِنَ الأَمَامِ مَعَ فَتْحَتَيْنِ قَصِيرَتَيْنِ فِي جَانِبَيْهِ، وَهُوَ أَنْوَاعٌ وَأَشْكَالٌ" (almaany, 2023).
- **القُفطان المغربي (Moroccan kaftans):** زي نسائي تقليدي من أقدم الملابس التقليدية في المغرب العربي ويعتبر رمز للأناقة و الهوية و التراث المغربي ويلبس بشكل خاص في المناسبات و الحفلات مثل الزفاف و مناسبات الحناء و الختان (Moroccan caftan، ٢٠٢٣). والقُفطان في الأصل عبارة عن زي رجالي كامل الطول أصلهُ من بلاد ما بين النهرين وهو يُرتدى في جميع أنحاء الشرق الأوسط ويكون عادةً مصنوع من القُطن أو الحرير أو مزيج من الأثنين (britannica, 2023).
- **السيلويت (silhouette):** الخطوط الخارجية أو الشكل العام للملابس. والسيلويت هو صورة داكنة على خلفية بيضاء (dictionary.com, 2023).

- **الزي التأريخي:** دمج مجموعة الحلول المستحصلة من الأساليب العريقة في نماذج معاصرة بإستعمال العناصر الأكثر تميزا من أزياء الشعوب المتوارثة من الأجيال السابقة (Al zubeidi; Smurnova; Malenskaia;, 2018, p. 105).
- **التكتونية (** Tectonic**):** التكتونيك هو فن البناء (التكوين) ويُعرف علمياً بانه وحدة الجوانب الإنشائية مع الطابع الجمالي وهي تمثيل معرفي في الإنشاء وتعطي إهتماماً بالتفاصيل المبدعة والتي بدورها تمثل الشكل (Jaafar, Ali;, 2015).
- **النمذجة (**modeling**):** نمذجة معلومات البناء للشكل واحدة من أهم التطورات في مجال التصميم حيث يتم إنشاء نموذج تخيلي دقيق للشكل ويمكن إستخدام هذا النموذج لتصميم وبناء شكل الزي، كما أنه يساعد المصممين في تصور ما سيتم عملهُ كمُحاكاة تخيلية لشكل الزي وتحديد بدائل التصميم والإنشاء (Kuzmechov;, 2014, p. 287).
- **التحليل البصري للأزياء:** هي مجموعة من البيانات المبنية على الخرائط المرسومة على أساس "الانثوغرافيا" للجسم البشري وتقنيات الكُمبيوتر لتحليل مجموعة مختارة من صور الأزياء أو الأزياء المحفوظة بالمتاحف (Mertsalova;, 1993, p. 45).
- **الموضة (**modus**):** هي الأستجابة من أعداد كبيرة من الناس لحدث معين وغالبا ما تظهر بشكل تغير دوري للأختيارات مثل طريقة جديدة في التفكير والتصرف (Al zubeidi; Smurnova; Malenskaia;, 2018, p. 12).
- **أسابيع الموضة (**Fashion week**):** أسبوع الموضة هو حدث أسبوعي يقدم فيه المصممون مجموعة أزياءهم للجمهور لأول مرة وهو عرض تقديمي للملابس التي سيتم بيعها بعد ذلك في المتاجر (scuola stile, 2023).
- **منظومة (الجسم-الزي):** مجموعة من القوانين القائمة والمعرفة باستخدام نوعين من الخصائص اللفظية والكمية لفهم الأتجاهات الحالية والمستقبلية وتطورها على أساس التحليل البصري للجسم والزي (Al Zubeidi, Ali; Kuzmechev, Victor;, 2018, p. 34).

١,٩. الدراسات السابقة:

١- دراسة يوليانا ماريونوفتش والمعنونة " Design and Computer Construcon of Structural Sleeve Forms for Women'sClothing" والتي تفترض ان الفكرة هي نقطة البداية في إنشاء كل نموذج الملابس. وهي مستمدة من شكل الإلهام في الرسومات الهندسية لشكل الزي والتي يتم تطويرها بعد ذلك بمزيد من التفصيل ، لغرض تطوير التصميم وإنشاء مجموعات الأزياء بناء على نماذج معالجة بالكُمبيوتر واعادة نمذجة أنماط الملابس ، وهو ما يسهل بشكل كبير ويسرع عملية إعداد التشكيل ، وبمزيد من الدقة مقارنة بطريقة بناء الملابس التقليدية الأكمام بشكل خاص (Marjanovic;, 2019, p. 183). وتبين دراسة ماريونوفتش أهمية التنبوء بشكل الأكمام في عملية تصميم الأزياء. الا ان الدراسة لم تضع المعايير المهمة والرئيسية في كيفية التنبوء بشكل الأكمام المستقبلية.

٢-دراسة جامعة منسك والمعنونة " النمذجة الفنية وزينة الملابس " تناولت الدراسة مجموعة متنوعة من الأكمام وخصوصا القصات والأشكال وأطوال الأكمام. واعتمدت بالقياس على تصميم خطوط الكتف أكثر من اعتمادها على تصميم خطوط فتحة الذراع. وتناسب حجم فتحة نحت الأبط وتناسبها مع حجم المنتج (الزي) وبالخصوص الأكمام. وتعتبر الدراسة ان حساب حجم القطعة النسيجية والتخطيط للحصول على أنماط مختلفة ومميزة لأصناف أشكال الأكمام وتكشف عن ارتباط الأكمام بخط الكتف والذراع (Bertosh;, 2013). ورغم أهمية هذه الدراسة الا انها لم تعطي التصور الكافي لمصممي الموضة لمعرفة التنبوء بشكل الأكمام في القُفطان المعاصر في عروض الأزياء المستقبلية.

الفصل الثاني:

٢,١. القُفطان لباس تأريخي:

يعد القُفطان من أقدم الملابس التأريخية في المغرب العربي ويعزوه البعض الى عهد السلطان الذهبي أحمد المنصور وبعدها أنتشر في المغرب العربي والأندلس والفضل في ذلك الى الموسيقي العراقي زرياب والذي نقله من المشرق العربي وخصوصا بغداد الى المغرب العربي حيث كان لباس الجبة معروفا ومشهورا في المشرق وسرعان ما أنتشر بالمغرب والأندلس وأشهر المدن المغربية والمشهورة بالقُفطان هي فاس، الرباط، تطوان ومنها أنتشر الى الأندلس والبرتغال وهو الزي المحبب عند ملكات الأندلس. كل هذا المجد للقفطان أثار شهية المصممين العالميين في تطوير ابتكاراتهم وتصاميمهم المستوحاة من القُفطان المغربي وهذا مادفع المصممين المغاربة للدفاع عن الشكل الأصلي للقفطان الذي يعتبرونه ايقونتهم الخالدة (sayidaty, 2023).

٢,٢. طريقة البحث:

اعتمدت مجموعتين من الصور الاولى مجموعة من الصور لأكمام القُفطان المعاصر وتُعتبر مجموعة تجريبة بهدف الوقوف على شكل الكُم في عروض الأزياء المعاصرة للقُفطان والمجموعة الثانية لصور الأكمام للقُفطان التقليدي وهي تعتبر مجموعة ضابطة الهدف منها الوقوف على الشكل العام للكُم وقياساته (الطول والعرض) وزاوية ميلانه (تحت الأبط وزاوية ميلان الكتف) وهاتين الزاويتين تحددان شكل الكُم في الأعلى (Al zubeidi & Kuzmechev, 2018, p. 49) (جدول رقم ٢,١).

جدول رقم ٢,١ نماذج لقفطان تقليدي ومعاصر

نموذج لقفطان تقليدي	نماذج لقفطان معاصر

تصميم الملابس المعاصرة حتى في ظل استخدام تقنيات الكُمبيوتر نحتاج لاجرائها الى دراسة كاملة ووافية للملابس التقليدية العربية. في نوعية مصادر البحث عن الملابس التقليدية اعتمدت البيانات المستحصلة من دراسات علماء الأعراق البشرية "الاثنوغرافيا" وعلماء اللغة وكذلك الأعمال الفنية والزخرفية. وواحدة من المصادر الرئيسية للتحليل البصري في هذا الاتجاه هي طريقة الخرائط المرسومة للملابس ومجاميع الأزياء الموجودة في المتاحف، الصور الفوتوغرافية، الرسوم التوضيحية وكذلك رسوم الملابس التقليدية و نتائج البحوث في تصميم الملابس الوطنية لمختلف الشعوب (Mertsalova;, 1993).

٢,٣. شَكل القُفطان المغربي:

القُفطان المغربي يتكون من قطعة داخلية وتسمى الثوب وقطعة خارجية تسمى الجبة تلبس فوق الثوب والقُفطان (الجبة) عبارة عن لباس طويل مفتوح من الأمام ومطرز بألوان زاهية وجميلة ويفصل المنطقة العلوية عن السفلية بحزام يلف حول الخصر والحزام مصنوع من الحرير(شكل رقم٢,١ a-c)، وتفصل الأكمام من عدة أنواع من الأقمشة وتكون في الغالب ضيقة من الاعلى وواسعة من الاسفل، ومن اكثر الأقمشة المستخدمة في فصالها الدانتيل والحرير ويلبس مع القُفطان بنطال بحواف ضيقة يزيد من جمال القُفطان لاسيما ان كان قصيراً (شكل رقم ٢,٢ a-c) (nawa3em, 2023).

a

b

c

شكل رقم ٢,١ نماذج لحزلم القُفطان المغربي

a

b

c

شكل رقم ٢,٢ نماذج لقفطان تقليدي ومعاصر

٢,٤. الاختلافات الأساسية بين الأكمام التقليدية والمعاصرة:

وضع هدف لدراسة تأثير الموضة على تغير شكل الأكمام في القُفطان النسائي المغربي التقليدي والتعرف على الاتجاهات الأساسية لحركة شكل الأكمام. وفي بحثنا هذا تم إختيار صور قُفطان نموذجية تقليدية محفوظة في المتاحف ومعروف تاريخ صناعتها وقفاطين معاصرة لمصممي الموضة للأزياء العربية القاطنين في داخل وخارج الوطن العربي. للحصول على عينات تمثيلية من كلا المجموعتين أُستخدمت الأساليب الإحصائية لتشكيل هذه العينات. وتم إجراء القياسات حسب طريقة قسم التفصيل وصناعة الخياطة في معهد الغزل والنسيج **IVGPU** (Kuzmichev; Akhmedulova; Yudina;, 2010). والجدول رقم ٢,٢ يوضح نماذج للقفطان المصمم تحت تأثير القُفطان التقليدي والأساليب الأوروبية.

جدول رقم ٢,٢

№	فقطان تقليدي	أشكال مصممة على أساس القُفطان التقليدي المغربي	أشكال مصممة تحت تأثير الأساليب الأوروبية
١			
٣			

الفصل الثالث:

٣,١. تحليل نماذج فردية من القُفطان المغربي:

في هذه المرحلة ، يتم إجراء تحليل مقارن لمسودة الاقتراح والسمات الأساسية للقفطان المغربي لتوضيح الشكل العام له وعلى أساسها يمكن قبول أو رفض الشكل الذي لاتنطبق عليه نتائج التحليل الفني لشكل القُفطان التقليدي وأعتمادهُ كنموذج مقارنة مع الأشكال الحديثة للقُفطان بهدف دراسة تغير شكل وقياس الأكمام نتيجة تأثرها بالحداثة كما في (الشكل رقم ٣,١ a,b) والذي يوضح نوعين للأكمام التقليدية والمعاصرة (Kuzmichev;, 2007, p. 13).

a

b

شكل رقم ٣,١ aشكل تقليدي للكم ، bشكل معاصر للكم

٣,٢. أختيار الأشكال الاساسية وتحليلها:

يعد الزي التأريخي مصدراً لا ينضب من مصادر الالهام لمصممي الموضة والأسلوب التأريخي أساس الأساليب التأريخية والتي تعود بأشكال مختلفة بالموضة المعاصرة (Al zubeidi; Smurnova; Malenskaia;, 2018, p. 105).

لوصف اي شكل ثُلاثي الأبعاد في منظومة (الجسم-الزي) تستخدم نوعين من الخصائص اللفظية والكُمية (Kozlova;, 1985). بمساعدة الخصائص اللفظية والرموز الهندسية المستحصلة من الرسوم التقنية والأشكال ثلاثية الأبعاد للقفطان المغربي التقليدي والمعاصر وكقاعدة عند الوصف اللفظي لشكل القُفطان و مقارنته مع الجسم أو أجزائه وتقييم التكرارات والتشوهات البصرية فأن هذه المؤشرات هي الأكثر ملائمة لوصف المعلومات المستحصلة بطريقة الخصائص الكُمية ولاسيما في زيادات التفصيل والتي تظهر الفروق بين أشكال القُفطان في المقاطع المختارة لشكل الأكمام (قياسات الرسوم الهندسية للأجزاء) (Al zubeidi & Kuzmechev, 2018, p. 45).

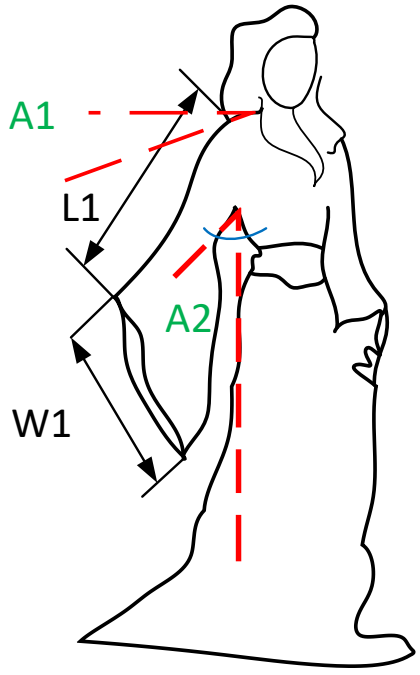
اختيرت مجموعتين كبيرتين من الصور الفوتوغرافية وضعت الصور المختارة بحجم واحد وتم قياس مؤشراتها بواسطة معلمات هندسية مكونة من اربعة قياسات متعلقة بالخطوط الكنتورية: طول الكُم، عرض الكُم، الزاوية تحت الأبط و الزاوية عند الكتف (شكل ٣,٢) (جدول رقم ٣,١). حجم العينة قسم بالتساوي بين القُفطان التقليدي والمعاصر. الأولى تم اختيار ٢٤ صورة نموذجية للقفطان المغربي التقليدي أخذت من الأنترنت وتم تحديد حجم العينة حسب (المعادلة رقم ١) (Kuzmichev; Akhmedulova; Yudina;, 2010) .

$$n = (6...8)\,t, \qquad ١$$

حيث t عدد العناصر المدروسة، nحجم العينة

جمعت موديلات نموذجية مختارة للقفطان واستخدمت لحساب النسب والخصائص الخوارزمية الرئيسية لشكل أكمام القُفطان العينة الأولى التقليدية اختيرت كعينة سيطرة اساسية (جدول رقم ٣,٢)، والعينة الثانية هي لنماذج معاصرة للقفطان واختيرت كعينة دراسة للتغير المتوقع على شكل وحجم وقياس القُفطان (جدول رقم ٣,٣).

وحسب المنهج الحديث لتحليل الملابس القائم على التحليل المتوازي لأثنين من الصور المرئية لنفس الزي موضوع البحث لفهم ومعرفة الاتجاهات الحالية والمستقبلية وتطور الزي، فقد اعتمد الباحث على النظرية العلمية الحديثة لتحليل الزي من الناحية البصرية للكاتبة وباحثة الأزياء مارلين ديونغ (Delong;, 1998, p. 41) وتم أختيار ١٠ نماذج لكل من القُفطان التقليدي والمعاصر لدراسة تغير شكل وقياس الكُم.



شكل رقم ٣,٢ خارطة البارومترات الهندسية لقياس الأكمام للقفطان المغربي

جدول رقم ٣,١ نوع ورمز القياسات البارومترية للقفطان التقليدي

№	صورة النموذج	نوع القياس البارومتري	رمز القياسات البارومترية
١		طول الكُم	L1
		عرض الكُم	W1
		زاوية الكتف	A1
		زاوية تحت الأبط	A2

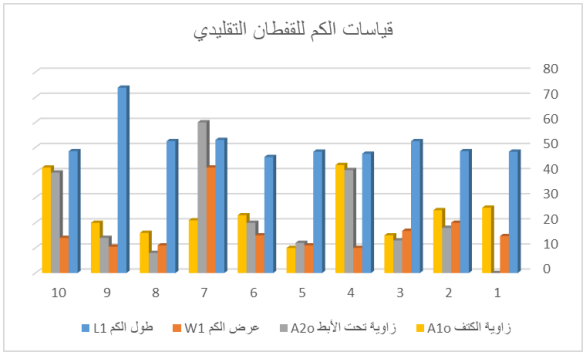
جدول رقم ٣,٢ القياسات البارومترية لأكمام القُفطان التقليدي

№	نوع القياس ورمزه			
	طول الكُم L1	عرض الكُم W1	زاوية تحت الأبط A2°	زاوية الكتف A1°
١	٤٨,٣	١٤,٧	٠	٢٦
٢	٤٨,٥	٢٠	١٨	٢٥
٣	٥٢,٥	١٦,٨	١٣	١٥
٤	٤٧,٥	١٠	٤١	٤٣
٥	٤٨,٣	١١	١٢	١٠
٦	٤٦,٢	١٥	٢٠	٢٣
٧	٥٣	٤٢	٦٠	٢١
٨	٥٢,٥	١١	٨	١٦
٩	٧٣,٨	١٠,٥	١٤	٢٠
١٠	٤٨,٥	١٤	٤٠	٤٢
X	**٥٢**	**١٦,٥**	**٢٢,٦**	**٢٤**
S^2	**٧,٦**	**٣٦,٦**	**٣٤,٢**	**٢٩,٧**

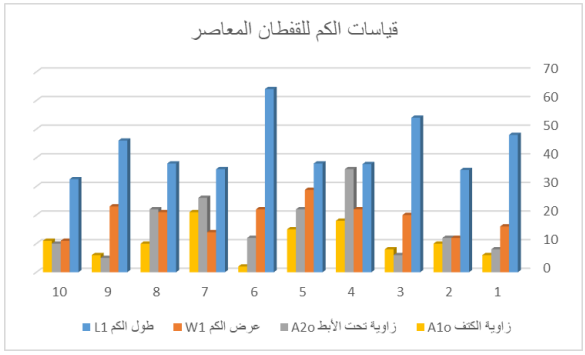
جدول رقم ٣,٣ القياسات البارومترية لأكمام القُفطان المعاصر

№	نوع القياس ورمزه			
	طول الكُم L1	عرض الكُم W1	زاوية تحت الأبط A2°	زاوية الكتف A1°
١	٤٨	١٦	٨	٦
٢	٣٥,٧	١٢	١٢	١٠
٣	٥٤	٢٠	٦	٨
٤	٣٧,٨	٢٢	٣٦	١٨
٥	٣٨	٢٨,٨	٢٢	١٥
٦	٦٤	٢٢	١٢	٢
٧	٣٦	١٤	٢٦	٢١
٨	٣٨	٢١	٢٢	١٠

٩	٤٦	٢٣	٥	٦
١٠	٣٢,٥	١١	١٠	١١
X	٤٣	١٩	١٦	١١
S^2	١٣	٣٣,٤	٣٧,٣	٤١,٦



شكل رقم ٣,٣



شكل رقم ٣,٤

٣,٣. مقارنة نتائج الجدولين رقم ٣,٢ ورقم ٣,٣:

تم اختيار دلالة الفروق بين جميع القياسات باستخدام اسلوب المقارنة بين متوسطين (Kuzmichev;, 2007, p. 35). وفقا المعادلة (٢).

$$,/\bar{x}-\bar{y}/\geq t_{\rho}(f)\sqrt{\frac{Sx^2}{n_1}+\frac{Sy^2}{n_2}} \qquad (2)$$

حيث ان x- الوسط الحسابي للبارامتر الأول، y- الوسط الحسابي للبارامتر الثاني، tp(f) – اختبار تي للطالب لعدد من الدرجات الحرة f = n1+ n2 – 2، n1 – حجم الاختيار للبارامتر الأول، n2- حجم الاختيار للبارامتر الثاني، Sx2- عينة تباين البارامتر الأول، Sy2- عينة تباين البارامتر الثاني.

من مقارنة الوسط الحسابي والتباين بين نتائج الجدولين رقم ٣,٢ ورقم ٣,٣ والشكل رقم ٣,٣ ورقم ٣,٤ تبين ان:

١- طول الكُم لم يتأثر بالحداثة ولم يتغير حسب النتيجة بهذا الشكل يظهر عدم مساواة ٩>١,٣ بين فرق الوسطين ٩ ونتيجة (المعادلة رقم ٢) ١,٣.

٢- عرض الكُم شهد تغيرا واضحا في القُفطان المعاصر وتغيره عن كم القُفطان التقليدي حسب نتيجة المقارنة ٤,٨≤ ٢,٥ .

٣- زاوية تحت الأبط شهدت تغيرا في كم القُفطان المعاصر حسب نتيجة المقارنة ٦,٨ ≤ ٦,٦.

٤- زاوية الكتف شهدت تغيرا واضحا حسب نتيجة المقارنة ١٥,٣ ≤ ١٣.

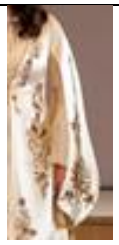
٣,٤. نماذج تقليدية ومعاصرة للقفطان المغربي (الأكمام):

جدل رقم ٣,٤ نماذج الأكمام التقليدية

١	٢	٣

٤	٥	٦

جدل رقم ٣,٥ نماذج الأكمام المعاصرة

		
١	٢	٣
٤	٥	٦

٣,٥. المقارنة البصرية لشكل الأكمام في القُفطان التقليدي والمُعاصر:

تحليل منظومة الأكمام يهدف لوضع قوانين قائمة ومعرفة مايعتبر ضروري لفهم الاتجاهات الحالية والمستقبلية للأكمام وتطورها. في التحليل تقع "محددات " موصوفة ومعروفة بصرياً مأخوذة من صور غرافيكية في العينات المستخدمة لأشكال الأكمام مثل سكيتشات موديلات الملابس، أو رسوم هندسية للتفصيل "المساقط المنحنية، القوالب، رسوم هندسية لمختلف مراحل العمل" وأشكال جاهزة من الملابس.باستخدام النظريات العلمية الحديثة لتحليل الملابس من الناحية البصرية (Afanasiev;, 2006, p. 22) والتي أعتمدت الأشكال الواقعية لموديلات الملابس تحدد بالمميزات التالية:

١- مطابقة اشكال الموديلات والغرض من خياطتها.

٢- الحلول التفصيلية.

٣- خصائص تقنيات الأنتاج.

التكوين بشكل عام يوضح خصائص الشكل للحصول على الانسجام لأشكال الأكمام ويتم تقييم ذلك عن طريق التحليل المتسلسل وفق المميزات التالية:

١. خضوع عناصر الأكمام بعلاقاتها مع المركز الأساس للتكوين.

٢. تحديد بنية أشكال الأكمام في بناء نماذج الملابس.

٣. التكتونية والتي من خلالها يفهم عمل الوسائط البنائية لأشكال الأكمام ومجموعة المواد (المرئية وغير المرئية) في عمل أشكال الموديلات وموقعها على سطح جسم الإنسان.

٤. الأشكال التعبيرية للكم وتتحقق من خلال النمذجة واستخدام وسائط الزينية والتقنيات الزخرفية الأخرى.

٥. الخطوط العريضة المميزة للنموذج العام وأجزائه (الحجم- أشكال السيلويت).

٦. معلومات الرموز الغرافيكية.

٧. اللون والذي يشير الى العلاقة بين اللون وتدرجاته ودورها في التشكيل الفني لأشكال موديلات الملابس.

وعلى هذا الأساس ومن خلال التحليل البصري للجدولين رقم ٣,٤ ورقم ٣,٥ مع مقارنتها بالنتائج في الجدولين رقم ٣,٢ ورقم ٣,٣ تبين ان شكل الأكمام المعاصرة قد تغيرت بشكل ملحوظ وخصوصا في عرض الكُم والذي أخذ بالتوسع في منطقة أسفل الكُم كما ملاحظ في الشكل رقم ٢ جدول رقم ٣,٥.

أشكال الكُم في الجدول رقم ٤ تمثل الشكل التقليدي وهو ما يتخذ شكل سيلويت مستطيل يتساوى فيه عرض الكُم عند منطقة الكتف ومنطقة أسفل الكُم ما عدا الشكل رقم ٣ في الجدول رقم ٣,٤ والذي يتخذ شكل سيلويت بيضوي.

أما الأشكال الحديثة للكم في القُفطان والموضحة بالجدول رقم ٣,٥ يتضح منها إن شكل الكُم المعاصر قد ابتعد عن الشكل التقليدي للكم كما مشاهد في الشكل رقم ٢ جدول رقم ٣,٥ والذي يوضح ان الكُم يتسع بشكل كبير عند أسفل الكُم مع ملاصقته للجسم عند منطقة الكتف، والأشكال ٣,٣ و ٣,٤ توضح إن الكُم اصبح أقصر من الوسط الحسابي للكم التقليدي كما موضح في جدول رقم ٣,٢، الشكل رقم ٦ من الجدول رقم ٣,٥يظهر فيه قفطان بلا اكمام وهو مخالف وغريب عن الكُم التقليدي للكم.

الأشكال الزخرفية في الأشكال المعاصرة للكم ابتعدت كثيرا عن الشكل التقليدي للكم حيث ابتعدت الزخرفة عن الأشكال التقليدية للزخرفة العربية والأسلامية وأستبدلت بأشكال مستوحاة من الملابس العالمية والأستعارة من ملابس الشعوب الأخرى كما في الشكل رقم ٤ جدول رقم ٥ وشكل الكُم مستوحى من ملابس شرق أسيا.

٣,٦. توقع أشكال الأكمام للقفطان النسائي:

من البديهي ان المعرفة العملية والعلمية تحدد مشكلة استنساخ الرموز والأشكال المَعرفة في الأزياء أو على شكل مسطح للرسوم الهندسية (الباترون) أو نماذج ثلاثية الأبعاد في الملابس االتقليدية الوطنية والتي تأثرت بشكل مباشر بالموضة أو اقترضت من الملابس العالمية للشعوب الأخرى. ومن الملاحظ ان للتقنية العالية في إنتاج مواد النسيج والهجرات الكبيرة للناس فقد شهدت الملابس الوطنية بعض التغيرات نتيجة الأختلاط بالشعوب والثقافات الأخرى ومن هذه التغيرا شكل الأكمام موضوع بحثنا هذا و(الجدول رقم ٣,٦)يوضح بعض التاثيرات للثقافات الأخرى على شكل الأكمام في القُفطان المغربي التقليدي.

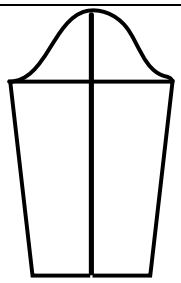
جدول رقم ٣,٦ نماذج لتغير شكل الكُم تحت تأثير الثقافات الاخرى

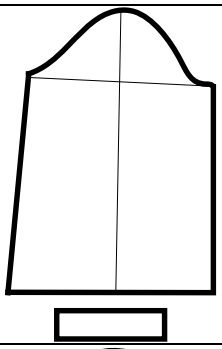
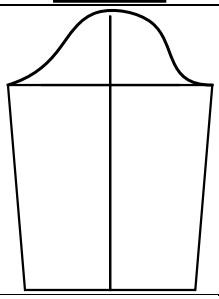
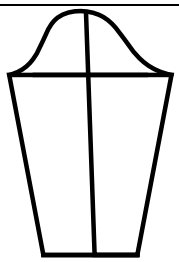
الأزياء الأسيوية	الازياء العالمية	كم ركلان	كم شفاف

٣,٧. باترون الكُم:

في الجدول رقم ٣,٧ الرقم ١ صورة لموديل قفطان تقليدي مع باترون الكُم والارقام من ٢ الى ٤ نماذج لرسوم تقنية (الباترون) لكم القُفطان المعاصر والجدول رقم ٨ يوضح رسوم تقنية لباترون أنواع من الأكمام المعاصرة مع أكمام تقليدية لغرض مقارنتها ومعرفة نوعية التغير الحاصل في شكل الكُم للقفطان المغربي المعاصر .

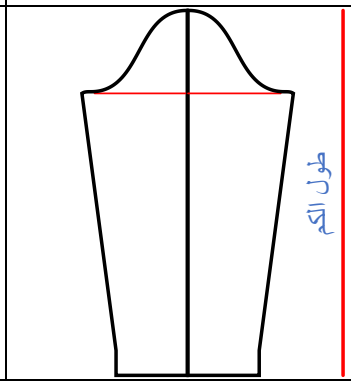
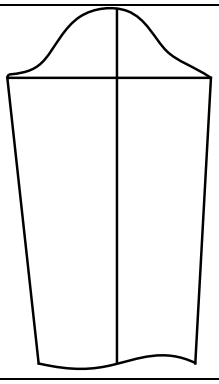
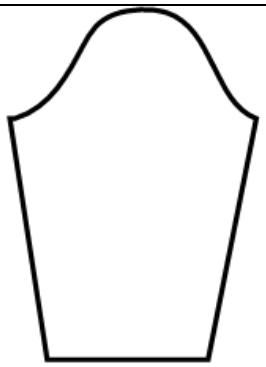
جدول رقم ٣,٧ نماذج لباترون الكُم

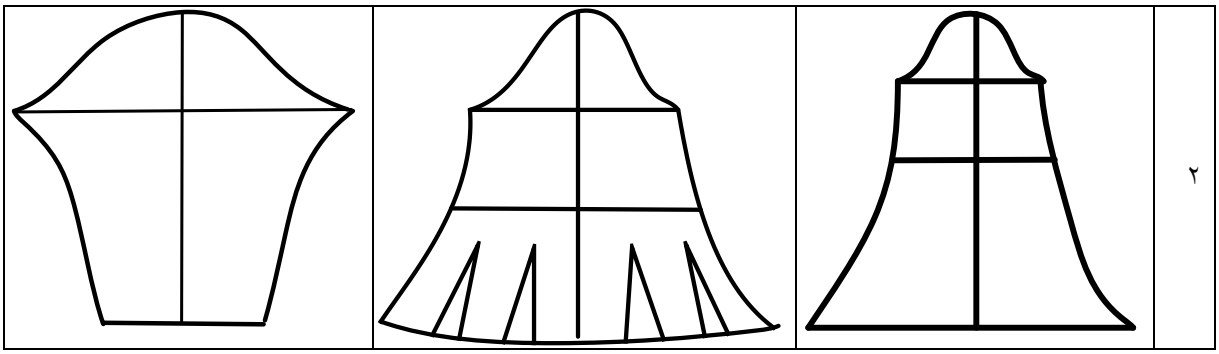
№	صورة الموديل	باترون الكُم
١		

٢		
٣		
٤		
٥		

من الجدول رقم ٣,٨ يتضح مدى التغير الواضح في شكل الكُم حيث تساعد الرسوم التقنية ورسوم الباترون على سهولة التعرف على حجم التغير الذي حصل بالأكمام نتيجة التأثر بالموضة المعاصرة والأختلاط بالشعوب والحضارات الاخرى.

جدول رقم ٣,٨ نماذج لباترون الكُم

№	الشكل التقليدي للكم	أشكال معاصرة للكم	
١			



٣,٨. أشكال معاصرة للقفطان المغربي:

بسبب النجاح الباهر للمصممين العرب والمغاربة في عرض القُفطان المغربي في عروض الأزياء العالمية ظهر القُفطان في عروض المصممين العالميين والذين باتوا يزاحمون المصممين المغاربة في عرض القُفطان في عروضهم وجعله عنصرا مهما في كل عروض الموضة الشهيرة، ومن هؤلاء المصممين نذكر منهم جون بول غوتي، كينزو، كريستيان لاكروا، أوسكار دي لارنتا وايف سان لوران وعروض هذه الأسماء المؤثرة من المصممين العالميين ساهم في جذب انتباه النساء من ثقافات متعددة كل هذا جعل من القُفطان المغربي رمزا للأناقة والفخامة(sayidaty, 2023) والشكل رقم ٣,٥ يوضح نماذج للقفطان في العروض العالمية .

شكل رقم ٣,٥ https://www.musicnation.me/

الفصل الرابع:

٤,١. النتائج:

١- طول الكُم قد تغير بشكل ملحوظ.

٢- عرض الكُم تغير بشكل ملحوظ.

٣- زاوية ميلان الكتف قد تغيرت.

٤- زاوية تحت الابط قد تغيرت.

٤,٢. مناقشة النتائج :

تناول البحث في الأطار النظري بعض المفاهيم المختلفة من القُفطان التاريخي و القُفطان المغربي (Moroccan kaftans) والسيلويت (silhouette) والتحليل البصري للأزياء ومن ثم استعراض لتأريخ القُفطان وبعدها استعراض لمناهج التحليل البصري للأزياء وتمت المنهجية على أربع مراحل وهى البحث والتحديد والتحليل للحصول على النتائج والتي أدت على ان الشكل التقليدي للكم قد تغير بشكل ملحوظ في زوايا خط الكتف وتحت الأبط وهو مايؤثر على شكل باترون الكُم وكذلك التغير الحاصل في عرض

الكُم الذي بات مشاهداً بشكل منفوخ عند منطقة الساعد بالذراع أو ضيق عند رسغ اليد وحتى الأكتاف عرضت نماذج واسعة عند منطقة الكتف. اما طول الكُم فقد تغير من الكُم الطويل الى نماذج للقفطان بلا أكمام ومنها بكم قصير يصل لساعد الذراع أو أكمام قصيرة (ربع كم). ومن الملاحظ من خلال الرسوم البيانية التقنية (الباترون) نلاحظ حجم التغير في شكل الكُم وهو ما يعزز ان كم القُفطان قد تغير تحت تأثير الموضة العالمية المعاصرة وهذا ما يؤكد أهمية بحثنا في دراسة تغير الكُم في القُفطان المغربي نتيجة العالمية ودخول مصممين عالمين وبعيدين عن ثقافة القُفطان الأصلية.

٤,٣. الاستنتاجات:

١- القُفطان المغربي التقليدي يمكن ان يتغير تحت تأثير الموضة العالمية.

٢- القُفطان المغربي زي مرن قابل لأستيعاب الثقافات الأخرى.

٣- القُفطان المغربي رمز للجودة والأناقة العالمية.

٤- أهمية دراسة الملابس التقليدية ومراقبة تغيرها مما يساهم في التنبوء بشكل الموضة القادمة للملابس التقليدي.

٤,٥. التوصيات Recommendations:

١- زيادة وعي مصممي الأزياء وطلبة التصميم وصناع الملابس الجاهزة بأستخدام النظريات الحديثة في تحليل الملابس.

٢- تشجيع مصممي الأزياء على المشاركة بأزيائهم الوطنية في أسابيع الموضة.

٣- ملاحظة الأثار السلبية والمثرة على شكل الزي التقليدي نتيجة استلهامه من قبل مصممين بعيدين عن ثقافة الزي الأصلية.

٤- إجراء المزيد من الأبحاث والدراسات في مجال التحليل البصري لتصميم وانتاج الملابس.

٥- عرض المصممين الشباب للملابس التقليدية والتي تحمل ثقافتهم الوطنية.

٤,٦. الخلاصة:

تعدد الثقافات في المغرب العربي يرجع الى موقعه الاستراتيجي وانفتاحه على ثقافات أخرى وقد تأثر القُفطان المغربي بهذا التنوع، وعليه فأننا نجد بعض الاختلافات البسيطة التي لحقت بالقُفطان المغربي حسب منطقة انتاجه فنجد ان القُفطان في كل منطقة يمتاز بخاصية معينة مثل برودة المنطقة وحرارة الجو وهذا ما أثر على نوعية الخامة المستخدمة في خياطته، من هذا كله نفهم ان القُفطان رغم رصانته وقوة أصالته المستمدة من ثقافة شعوب المغرب العربي الا أنه قابل للتغير ولو بشكل بسيط وهو ما أكده بحثنا هذا من خلال متابعة ودراسة تغير الكُم للقفطان المغربي نتيجة عرضه في أسابيع الموضة العالمية ودخول مصممين من خارج المغرب الى عالم القُفطان وعرضه حسب أرائهم ومواكبتهم للموضة العالمية.

References

Afanasiev;2006*Women's fashion in Russia in the XX-XXI centuries*SamaraFilal GOYVPO

Ahmad, A. A., & AlKhazali, M. A. (2023). Controversy of meaning and deviation of centers in contemporary Iraqi painting. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 5-17. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1980

Al Zubeidi, Ali; Kuzmechev, Victor;. (2018). *Desingning Women Clothes.* Babylon: Al- Furat Al-Aosat Didital Press.

Al zubeidi; Smurnova; Malenskaia;. (2018). *Designing and Excuting a Fashion Collection.* Babylon: Al-Forat Al-Ausat Digital Press.

Al zubeidiKuzmechev2018*Designing Women Clothes*BabylonAl-Furat Al-aosat Didital Press

almaany

Bertosh;2013*MODELING AND ARTISTIC CLOTHING DECORATION*MinskMinistry of Education Republic of Belarus

britannica

Delong;1998*The way we look*New YorkFairchild Publications

dictionary.com

Jaafar, Ali;2015Tectonic In Architecture*Iraqi Journal of Architecture*126

Kozlova;1985*Artistic design of the costume*MoscowLegbytpromizdat

Kuzmechov;2014*workshop on the design and modeling of clothing*IvanovoIGTA

Kuzmichev;. (2007). *Data processing methods.* Ivanovo: IGTA.

Kuzmichev; Akhmedulova; Yudina;. (2010). *Artistic and constructive analysis and design of the "figure-clothing" system.* Ivanovo:: IGTA.

Marjanovic;2019Design and Computer Construcon of Structural Sleeve Forms for Women's Clothing*Textile & Leather Review*183

Mertsalova;. (1993). *Costume of different times and peoples.* St. Petersburg: St. Petersburg: Nauka,.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.7

Original Article

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

OPEN ACCESS

Technical aesthetic in the works of Alberto Buri

Marwa Nizar Yusef [1], Monther Fadel Hassan [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Babylon, Babylon, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Babylon, Babylon, Iraq*
E-mail addresses: marwa.yusif@uobasrah.edu.iq : drmfhd@uomus.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0000-0003-2287-8394 : ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0002-3022-8343
Received: 16 July 2023; Accepted: 31 July 2023; Published: 30 Augusts 2023

The artistic technique has an important role in the constructive analyzes of the plastic visual achievements according to the relationship of the artistic elements and the mechanisms of their operation with each other, so the artist deliberately shows the aesthetics of these techniques through his own artistic and technical style according to his conscious ability to move away from the classical traditions. The research consists of four chapters, the chapter included The first is on the methodological framework of the research, so the problem was summed up by the following question: What are the technical aesthetics in the works of Alberto Buri? As for its importance, it was represented by studying the works of the artist (Alberto Buri) for his stylistic and technical uniqueness among the artists of his era. As for the spatial borders (Europe and the United States of America), the temporal borders of the period (1949-1960). Among the results reached by the researcher: The (Buri) style was associated with the technique of existing objects, as it took the collection of dilapidated materials in order to liberate the artwork from all classical constraints and adopt contemporary techniques He mixed dyes with other materials to form different surfaces that were strange.

Keywords: **Westernization, technology, material, experimentation, symbolic**

جمالية التقنية في اعمال البرتو بوري

مروة نزار يوسف ١، منذر فاضل حسن ٢

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

ملخص البحث

للتقنية الفنية دورا مهما في التحليلات البنائية للمنجزات البصرية التشكيلية وفق علاقة العناصر الفنية واليات اشتغالها مع بعضها ، لذا فالفنان يتعمد لاظهار جمالية تلك التقنيات من خلال أسلوبه الفني والتقني الخاص به تبعا لقدرته الواعية على الابتعاد عن التقاليد الكلاسيكية ، ويتكون البحث من أربعة فصول ، اشتمل الفصل الأول على الاطار المنهجي للبحث ، فتلخصت المشكله بالتساؤل الاتي : ما جماليات التقنية في اعمال البرتو بوري؟اما اهميته تمثلت بدراسة اعمال الفنان(البرتو بوري) لتفرده الاسلوبي والتقني من بين فناني عصره،اما هدف البحث(الكشف عن جمالية التقنية في اعمال البرتو بوري)،اما الحدود المكانية (اوربا والولايات المتحدة الامريكية)،الحدود الزمانيةللفترة (١٩٤٩-١٩٦٠).ومن النتائج التي توصلت اليها الباحثة : اقترن أسلوب (بوري) بتقنية الأشياء الموجودة،حيث اخذ بتجميع المواد المتهالكة بغية تحرر العمل الفني من جميع القيود الكلاسيكية واعتماد تقنيات معاصرة،فكان يمزج الأصباغ مع مواد أخرى لتكوين اسطح مختلفة مثيرة للتغريب.

الكلمات المفتاحية : التغريب ،التقنية، المادة، التجريب، القراءة، الرمزية

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 وأهميته والحاجة إليه .

يشهد الخطاب البصري التشكيلي عدد من التاويلات وفقا لمقتضيات الدراسة في مختلف المجالات اللغوية والأدبية والفنية ، حيث ان التقنية تمنح المنجز التشكيلي المعنى الكامن انسجاما مع روح العصر والحضارة التي تنتمي لها ، لذلك فقد تعددت موادها وطرق اداؤها وتنفيذها لاسيما تنوعها ، فكان ظهورها لأول مرة منذ ان اخذ الانسان البدائي بالخط الفطري والعفوي على سطح الأرض وطباعة كف يده الملطخ بدماء الحيوانات او بالفحم الناتج من احتراق الاخشاب على جدران الكهوف فضلا عن استخدامه الأدوات المصنوعة من عظام وقرون الحيوانات بغية تكوين الحزوز والتشققات ، بالإضافة الى ذلك اعتمدو السقوف والحجارة كوسيط لتنفيذ رسوماتهم ، ومن ثم اخذت بعد ذلك بالتطور شيئا فشيئا مع التطور الحضاري والفكري .

تلعب التقنية الفنية دورا مهما في التحليلات البنائية للمنجزات البصرية التشكيلية وفق علاقة العناصر الفنية واليات اشتغالها مع بعضها والتي تمنح العمل الفني والفنان أسلوبا متفردا به ، غايته تحقيق أهدافه ورغباته المنشود اليها والتي تتناسب مع اراؤه الفكرية والظروف المحيطة به ، لذا يتعمد الى اظهار ذلك من خلال أسلوبه الفني والتقني ؛ على اعتبار ان لكل فنان أسلوبه الخاص به يختلف عن غيره من الفنانين تبعا لمستواه المعرفي والادائي والثقافي وقدرته الواعية على الانحراف والابتعاد عن التقاليد الكلاسيكية المتهالكة وكل ما هو مالوف.

بالرغم من تعدد الفنانين في فترة المابعد حداثية والمعاصرة في استخدامهم للتقنيات وتعددهم الاسلوبي والتقني ، الا ان الباحثة ارتات الى دراسة اعمال الفنان (البرتو بوري) الذي يعد احد فناني المادة المعاصرين ، الذي تميز باسلوبه التجريدي اللاشكلي الفردي في الأداء والمعالجات البنائية والتقنية ، والتي أثيرت اعماله الدهشة والغرابه من حيث استخدامه للمواد المهملة والمخلفات الطبية المبتذلة بغية التعبير عن حالات الفوضى والحزن التي افرزتها الحروب والتي شهدها بنفسه بصور متعددة منها الضمادات الملطخة بالدماء ، فضلا عن استخدم المواد المنزلية واللفائف البلاستيكية المحروقة والصحون المعدنية ، والبقع اللونية والهفوات والفجوات التي يتركها على سطح العمل ، حيث كان استخدامه لتلك البقع تمنح العمل الفني غموضا يصعب على المتلقي الفصل بين الشكل واللاشكل كونها خطية أحادية اللون معتمدا الالية العفوية . وان هدف الفنان من ذلك كان هو ابراز المادة في فضاء ثنائي الابعاد مكتسب من تراكم المواد المستعارة من البيئة ليتحول الى فضاء ثلاثي الابعاد ، مما اكسب اعماله سمه الدهشة والغرابه بفعل الايهام بالعمق الحقيقي والشعور بقوة المادة الموزعة على سطح اللوحة مكونه كتل ومساحات ذو معاني متعددة وكاساس في الفعل البصري التشكيلي .

بما ان تلك التقنيات المستخدمة منحت الفنان الحرية في الحركة والابداع من حيث استخدامه للمواد لغرض انتاج خطاب تشكيلي ذو معالجات بنائية مجردة وايحائية تلقائية وعفوية معبرة مجردة من واقعيتها ، لذلك فتتحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي : ما جماليات التقنية في اعمال البرتو بوري؟

وتتلخص أهمية وحاجة البحث بالتالي :

- يفيد البحث الحالي المهتمين بالفنون التشكيلية من خلال الاطلاع على الطروحات المفاهيمية لمصطلح التقنية .
- يمثل البحث الحالي دراسة المعالجات التجريبية للفنان (البرتو بوري) ، لما له أهمية وتفرد اسلوبي وتقني من بين فناني عصره.

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى : (الكشف عن جمالية التقنية في اعمال البرتو بوري)

ثالثا : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جمالية التقنية في اعمال الفنان البرتو بوري المرسومة بالألوان الزيتية الكثيفة والاحبار والمواد البلاستيكية ، فضلا عن لوحات التجميع والكولاج والاحتراق ، التي تم الحصول عليها من الموقع الالكتروني للفنان ، الموجودة في اوربا والولايات المتحدة الامريكية ، للفترة (١٩٤٩-١٩٦٠) .

رابعا : تحديد المصطلحات

أولا : التقنية

- اصطلاحا :

التقنية مصطلح ذو أصل يوناني هو (Techen) ومعناه (الصناعة والفن) ، وهي معالجة التفاصيل الفنية من قبل الفنان ، فضلا عن انها جملة المبادئ والوسائل التي تساعده على تحقيق غايته ، طريقة لانجاز غرض ما (Tha Arabic Language Academy:1979,p.53). هي مصطلح يطلق على التقنيات المتبعة والمستخدمة في الفنون والمتمثلة بـ: (مجموع الطرق الخاصة بفنان معين ، و مجموع الطرق المتبعة في استعمال بعض الآلات أو الأدوات أو المواد ، كالحفرعلى الجص او البورك او الخشب ولاسيما على المعادن ، والفسيفساء)(Saliba,Jamil:Vol.1,1964,P.330.) . وجاءت كلمة التقنية بمعنى (تكنولوجيا) سمة الإنتاج أو حصيلة المعرفة الفنية المتعلقة بإنتاج السلع والخدمات لاسيما أدوات الإنتاج وتوليد الطاقة واستخراج المواد الأولية . (researchers:P.143.)

التقنية (إجرائيا) :

هي مجموعة الآليات والمعالجات الفنية الخاصة بوسائط المواد والخامات التي استخدمها الفنان (البرتو بوري)، بغية اظهار أسلوبه الفني وايضاح طرق تعامله من المواد المختلفة كـ(الألوان الزيتية او الاكريلك او المائية) والأصباغ ، والقماش ، والمواد الاخرى المستعارة من البيئة كـ(الرمل و الخشب و برادة الحديد و الزجاج أو خرق الملابس وبقايا الضمادات والأدوات الطبية) ، إضافة الي العديد من المعالجات التقنية التي تمنحه القدرة الإبداعية في تطور أسلوبه الفردي كـ(الطباعة والرش والكولاج والالصاق والقشط).

الفصل الثاني

المبحث الأول : التقنيات في الفن

تعد التقنيات من الوسائل المهمة التي تعمل على توضيح الأفكار الكامنة في الذهن بغية تحقيق الأهداف البصرية وايصالها للمتلقي ؛ على اعتبار انها تجسد ما في الصورة الذهنية وتترجم بشكل خطابات بصرية ظاهراتية مجردة من واقعيتها وعالما المادي مانحا المتلقي الحرية الواسعة في فهم النص وتاويله ، ويمكن تعريف التقنية على انها (وسيلة لتوظيف العالم المادي لغرض حصول عمليه الادراك الحسي وإنتاج اعمالا تثير جذب وانتباه المشاهد من حيث استخدامه للالوان المتعددة والمواد المختلفة معتمدا على خبراته الذاتية الفردية) ، وبالتالي فالتقنية هي مجموعة من المواد والوسائل التي تحقق أهدافا فنية باعتماد الفنان على اليات خاصة كـ(الحك والشطب والتقطير والعجينة الكثيفة والاحتراف والمواد الغيبة والتجميع ...الخ)

تتميز التقنية الفنية بالتغيير والتعدد والاختلاف من اتجاه لاخر ومن فنان لاخر ، وربما الازدواجية بين عدد من التقنيات في العمل ذاته ، فالفنان (جورج روو) يبحث دائما عن تقنيات جديدة ، فكان يمزج الوان الجواش (DEL'Impressionism Alamode,Op.Cit,P.190.)بالألوان المائية ، والحبر الأسود بالباستيل فتبدو جميعها مصقولة ولزجة على الورق الملصق على نسيج رقيق (وبالتالي تنتج خطابات بصرية تشكيلية مؤلفة من مواد وعناصر تربطها علاقات منتظمة ذو معنى بغية نقل الفكرة ، حيث بالإمكان استخدام تلك العلاقات بوسائل متعددة متضمنة الخشب المحترق والاصباغ والاحبار والغراء فضلا عن الاصباغ المضغوطة بصورة منفردة او الممتزجة من مواد مستمدة من البيئة كالرمل ونشارة الخشب وبرادة الحديد ... الفحم ، الطباشير ، الأصباغ ، والحبر ، المنفذة على قطع الجلد او القماش او اللحاء الخشبي او على الجدران واي وسيط اخر (Mallens,Frederick:1993,P.11.)

بما ان في الفترة الحداثوية وما بعدها تم اعتماد مفهوم الشكل والمادة بدلا من الشكل والمضمون ، لاعتماد الفنان على كل ما هو جاهز في تكوين العمل الفني و في تشكيل منجزه البصري التشكيلي ، حيث ان كل عمل فني يحتوي على عنصرين هما : المادة التي تعد الأساس في التكوين ومن ثم الصورة التي تجسدها تلك المادة فيتم البحث عنها واكتشافها باعتماد القدرة الواعية والادراكية للمتلقي فضلا عن المخزون الذاكراتي له(Vykotsky,L:2000,P.56.) .

تعود البدايات الأولى لنشاة التقنيات الفنية منذ نشوء الإنسان البدائي الذي على الرغم من محدودية تفكيره وقلة خبراته وعشوائية تكويناته اثناء تعامله مع المحيط الا انه ترك اثاره على جدران الكهوف من خلال استخدامه لبصمه اليد الملطخة بدماء الحيوانات ، واستخدامه الأدوات الحادة المصنوعة بيده المستخدمة في الصيد او للتعبير عن الطقوس المعتقدة لطرد الأرواح الشريرة في تحزيز وحفر الاشكال الحيوانية للثيران والماعز والاسماك ونباتية ، وأيضا مشاهد للصيد والرقص-Al)

(Jader,Walid:1971,P.17،كما في شكل (١) صورا لحيوانات طعنت برماح وسهام ، فالرسوم الحمراء والسوداء والحفر تصور الحيوانات الشائعة كالباربيزون والأسود ووحيد القرن ، حيث اقتصر تصويرهم على تلك الحيوانات لما لها من دورا كبير في أفكار واذهان المجتمع ، ولتنفيذ تلك الرسومات على جدران الكهوف وسقوفها ولاسيما على الأحجار والصخور والأرض استخدم الفنان البدائي خامات أدوات متنوعة المصنوعة من عظام الحيوانات وقرونها وانيابها العاجية والتي تكون متشابهة في أنواعها واشكالها .(Abdullah,Abdul Karim:1973,P.35-36)

شكل (١)

ان الانسان البدائي بدا باستخدام التقنية من تجميع مواد وضعتها الطبيعة المتمثلة بكميات من الطين الطري لسهولة تشكيله والمختلف الألوان لاسيما بقايا التفاعلات الكيمياوية كالعظام المحروقة ، مما منح الهام الانسان القديم باستخدام الوان متباينة تجسد الاشكال ومعانيها ، حيث كان يستخدم العظام المجوفة لحفظ الألوان ومن ثم القيام بنفخها بطريقة الرشق او الرش على الاسطح ، واستخدم العظام المسطحة لمزج الألوان ، اما عظام الجماجم والاحواض استخدمت كاواني لاحتواء الالوان المجهز والمحضرة كـ(الأصفر والاحمر ناتج من دماء الحيوانات والحديد ، بينما الأسود الذي يحصل عليه من حرق الخشب وجذور النباتات وعظام الحيوانات والخشب ومركبات المنغنيز بعد طحنها تمزج مع شحوم الحيوانات ، فضلا عن استعمال المواد الكلسية التي يستخرج منها اللون الأبيض الذي يتميز بقابليته على تقوية الألوان الأخرى بعد مزجه معها(Haider,Kazem:b.T,P.196) . اما اللون البني الناتج من مزج اللونين السابقين . بيتما المواد المحضرة هو الطين المستخدم لعمل التماثيل ومنها (الالهة الام) ذات اللون الأسود نتيجة خلط الطين مع مسحوق العظام واضافة الشحوم لتقويتها ومن ثم وضعها بالنار(فخرها) لكي تتحول إلى كتلة قوية وصلبة(Abdullah,Abdul Karim:1963,P.39)

لم تقتصر التقنية على تلك المواد بل تطورت مع تطور المجتمعات حتى استخدمت المعادن بعد ان تم صهرها بغية صناعة الأدوات والمعدات فضلا عن صناعة الفؤوس وادوات القشط والسيوف ، لاسيما في صناعة الانسجة اشهرها (الكتان) الذي يعد افضل نسيج للرسم ، والجلود واوراق البردي والسبائك والسواند والخشبية وتحضير الاصباغ حد صهر المعادن وصب العُدد والأدوات ، وتمكن من صناعة السيوف والفؤوس وأدوات القشط والحراثة ودولاب الفخار . فضلا عن ذلك التطور استخدمت النار في عمليات حرق وفخر الطين للحصور على فخاريات وأدوات لطهي وحفظ الأطعمة ، بينما تم استخدام المدقات في طحن وسحق الأحجار الملونة للحصول على الاصباغ(Muhammed,Nuri Hassoun:1991,P.14)

أن بعض التقنيات الحديثة التي استخدمت في فنون الحداثة وما بعدها ، منها (التقنية البنائية) التي اتبعها فنانوا التعبيرية في تشويه وتحريف الاشكال والألوان العنيفة بغية التسامي على الواقع ، لذلك فتبدو لوحاتهم ذو صراعات متحركة ومتضاربة لوضوح ضربات الفرشاة التي تحدث خطوطا ضوئية لا متناهية بفعل الحركة اللولبية ومجموعة الايقاعات المتناغمة ، وإبراز انفعالاته وأحاسيسه في أعماله المتميزة بقوة حدتها والكثافة اللونية ، فاستخدامه لسلسلة من اللون الأصفر بدءاً من الذهبي القديم وهو أغمق ما يمكن إدراكه على النهاية السفلى للسلم حتى الأصفر النقي ، كما صمم كل شيء ليعطي إحساساً بالانسجام والمرح المبهج (Mallens,Frederick:1993,P.171)، كما في شكل (٢) ، اما تقنية (الالصاق / الكولاج) التي اول من استخدمها (بيكاسو) في رسوماته الزيتية عندما ألصق قطعة من القماش المشمع بكرسي على قطعة قماش بطريقة غير مالوفة واستعارة الحبل بشكل اطار، لذا فان ما يميز اللوحة هو ادخال عنصرا غريبا من الواقع، كما في شكل (٣) ، لاسيما استخدامه تقنيات مختلفة ومتنوعة ، كما في لوحته الشهيرة(الجورنيكا) كما في شكل (٤) التي فيها استخدم تقنية(الحك والملمس واستخدام ألوان أشبه بألوان الصحف) (Adnan,Areej Saad:2006,P.62)

شكل(٢) فان كوخ

شكل(٣) بيكاسو

شكل(٤) بيكاسو/ الجورنيكا

اما(دوشامب) مارس السخرية والتهكم والعبث الفني بالصاق (شاربين ولحية) على نسخة لوحة (الموناليزا)، بدافع تحطيم وكسر القيود التقليدية وتحدي الفكر حول الاعمال الفنية وتسويق الفن عبر اعمال هدامة ، ثم في عمله (حاملة القناني) قام بتجميع عدد من رنك البايسكل احدهما فوق الاحرى ومضافا لها أعمدة معدنية ، كما في الشكل (٥، ٦) ، فهو بهذا استعمل كل ما هو مهمش ومبتذل والارتقاء به لمستوى المنجزات الفنية الإبداعية التي نالت دهشة وسخرية المتلقي بسبب التحول الشكلي والدلالي في الفن الحديث وكممهدات لتقنيات الفن الما بعد حداثوي والمعاصر.(Hopkins,David:2012,P.22)

شكل (٥)/ دوشامب الموناليزا بشارب

شكل (٦) دوشامب / حاملة القناني

من التقنيات الما بعد الحداثوية التي استخدمها (بولوك) هي تقنية التقطير التي تتم من خلال ثقب الفنان لعلب الألوان وحملها وتمريرها فوق اللوحة بحركة حرة ذهابا وإيابا وبانسيابية عالية ، مما دفعه الى تفضيل تلك المواد والتقنيات لرفضه للمفاهيم التقليدية للابداع الفني ؛ بوصفها ذو ارتباط مباشر بالهدف ولكونها تعبر عن احساسات تصويرية ملموسة ، اذ تحوم والمواد المختلفة الملونة على (الكانفاس) في فضاء ضمني او تنطمر في احمر فاقع يناسب ارضيتها(Reed,Herbert:1989,P.150) . فضلا عن استخدامه تقنية (التنقيط والصب) التي فيها توصل الفنان للجمع في المنجز الواحد بين الرسم والمساحة الملونة اللذان يؤلفان مشهدا فنيا بخطوطه والوانه وما توحي اليه من أشكال معقدة(Amhaz,Mahmoud:1996,P.323) ، كما في شكل (٧) .

شكل (٧) جاكسون بولوك

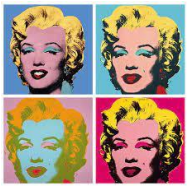
تقنية البصم والطبع لـ(ايف كلاين) لها جذور في عمق التاريخ ، حينما اخذ بتلوين وطلاء أجساد النساء ولصقها على اللوحة لتاخذ اللون اذ يمثل هذا الأسلوب وحدة مادة اللوحة وموضوعها ، وهذا الأسلوب تم استعارته من الفنون البدائية عندما كان الانسان القديم يلطخ يده بدماء الحيوانات ويطبعها على جدران الكهوف ، وهنا عمد كلاين الى وضع الطلاء اللوني على أجساد الفتيات بغية التركيز على بعض أعضاء الجسم وزيادة حجمها(Amhaz,Mahmoud:1981,P.232-233) ، كما في شكل (٨).

شكل (٨) ايف كلاين / بطل الجودو

بينما تقنية الطباعة الكرافيكية (الطبع بالكليشة) التي استخدمها (اندي وارهول) ، فوجه (مارلين) اصبح رمزا متلون لصورة المراة الامريكية المتعددة الوجوه وليس مثالا للجمال والاغراء ، كما انه ساهم في ادخال الإعلانات التجارية واعتبرها عملا فنيا مميزا من خلال استخدام قناني الكوكا كولا وعلب الحساء وغيرها. فاستخدامه لتلك التقنية والتي تعرف بـ(النسخ والتكرار اللوني) لـ(مارلين مونرو) ، والتي كان ظهورها كمثير بأهمية اللوحة وتعدد نسخها وموقع عليها الفنان ذاته ، مرتبطة بمفهوم الاستهلاك والتداول مع

ملائمتها لثقافة المجتمع الجديد ، لان ثقافة الصورة هي الابتكار الأبرز مع اختراع تقنية الاستنساخ (Muhammad,Balasim, and Salam Jabbar:2015,P.21-22)، كما في شكل (٩) .

ان تقنية التجميع التي استخدمها (راوشنبرغ) ، فبعد تجاربه الاختزالية لجأ للتوليف في التصوير وهو نوع من الابتكار يتم فيه الدمج بين السطح الملون واشياء مختلفة ، ومن ثم تتطور اللوحة الى ثلاثية الابعاد حرة مستخدما أشياء مستمدة من الواقع المحسوس كـ(المخدة والفراش المنبوش والنسر المحنط والكرسي)(Smith,Edward Lucy:2002,P.107-108) ،ارتبط اسم (روشنبرغ) بالتجديد المستمر ، وغايته ردم الفجوة بين الفن والحياة ، فانجز اعمالا تعبيرية مجسمة واعمال حفر وطباعة على الحرير ، فضلا عن انتاج اعمالا من المواد المستهلكة والمستمدة من البيئة كالاقمشة والزجاج وقصاصات الجرائد والصور الضوئية ومواد الخردة ، ومن اعماله ثلاثية الابعاد تمثاله (المونوغرام) و(العنزة) (Muhammad,Balasim,and Salam Jabbar:P.28)، كما في شكل(١٠)



شكل(٩) اندي وارهول / وجه مارلين مولرو

شكل(١٠) راوشنبرغ / مونوغرام

لذا فمن خلال ما تقدم تجد الباحثة ان التقنيات وجدت منذ القدم عندما بدا الانسان القديم بالامساك بالعصا ووضع الخطوط على سطح الأرض فكانت تلك بدايات الكتابة ولاسيما التقنيات التي توسمت الخدوش والحزوز ، ومن ثم اخذ بطريقته الفطرية البدائية بالصاق كف يده الملطخ بدماء الحيوانات على جدران احدى الكهوف مما اثار انتباهه ودهشته ، وهنا كانت بداياته الأولى في تعلم واكتشاف الرسم ، وعندما بدا الانسان بالبحث واجراء العديد من المحاولات والتجارب للحصول على مواده وادواته الأخرى ، فاخذ اغصان الأشجار وقرون الحيوانات المسطحة والمجوفة منها واستخدامه الحجارة والطين الطري في صناعه ادواته الحادة واواني الطهي . وبمرور الزمن والتطور الفكري والحضاري اخذ الانسان يبحث عن الألوان ويعمد على استحضارها بالاعتماد على المواد الطبيعية ، فقام بحرق الخشب للحصول على الفحم واستخدامه للون الأسود ، اما استحضاره للمغرة الحمراء واوكسيد المنغنيز للحصول على اللون الأحمر ، ومن ثم دمج اللون الأسود مع الأحمر لتحضير اللون البني ، فضلا عن تحضيره للون الأصفر والاخضر ، وكان الوسيط الأساسي في تلك الفترة لتنفيذ رسوماته هو جدران الكهوف والسقوف .

عندما اخذت التقنيات بالتطور في فنون الحداثة ومابعدها ، ظهرت العديد من التقنيات الأخرى كـ(التقنية البنائية) التي عمد فنانيها الى تشويه وتحريف الاشكال والألوان العنيفة والتي تكون خطابا بصريا ذو حركة لامتناهية ، اما تقنية (الكولاج) الناتجة من تجميع كمية من المواد المهملة وكالحصى والرمل والاسلاك وقصاصات الورق والجرائد ووضعها على سطح اللوحة ، بينما تقنية (الالصاق) التي تتوسم إضافة مواد جاهزة مستعارة من البيئة ووضع على سطح اللوحة لغرض كسر وتحطيم جميع القيود الكلاسيكية وابتعاد النص البصري عن كل ما هو مرئي و مالوف فيبدو مثيرا للسخرية ، اما تقنية (التقطير) الناتجة من خلال اخذ علبه مثقوبة مملؤءة بالألوان وتركها حرة تتحرك فوق سطح اللوحة باتجاهات مختلفة مكونه اشكالا فنية مكونه من عناصر خطية ملونة واشكالا هندسية أخرى بطريقة عفويه بعيدا عن استخدام الفرشاه ، وتقنية (التنقيط والصب) التي بواسطتها يجمع الفنان في الخطاب البصري التشكيلي الواحد بين الرسم والمساحة الملونة اللذان يؤلفان مشهدا فنيا بخطوطه والوانه وما توحي اليه من أشكال معقدة ، ومن التقنيات الأخرى هي تقنية (البصم والطبع) التي نفذت باستخدام الاحبار المتنوعة كالحبر الصيني الذي يزين به الأجساد البشرية وتلصق على سطح اللوحة لتترك اثرا عليها ، وتقنية (الطباعة بالكلائش) التي تعتمد على التكرار للشكل الفني لكن بالوان متنوعة مما يكسب النص الوحدة والتنوع ، ثم تقنية (التجميع) التي يقوم الفنانون باخذ مواد جاهزة مستهلكة ومستعارة كالمعادن والفولاذ والاقمشة ومواد أخرى ووضعها بشكل مباشر على سطح اللوحة مع مواد أخرى متنوعة تجاورها ويعد هذا الأسلوب احدى الابتكارات لفنون ما بعد الحداثة من حيث الدمج بين الاسطح الملونة والمواد المستهلكة . وبالتالي فالتقنية ناتجة من علاقة العناصر الفنية مع بعضها البعض واليات اشتغالها على السطح التصويري فضلا عن علاقتها بالوسائط الفنية المستخدمة والمستعارة من بيئة المجتمع بغية تكوين عملا فنيا ذو جمالية معبرة يشوبها الذاتية الفردية والفوضى التركيبية نتيجة افتقارها للنسق المنتظم فتبدو عناصرها في حوار لامتناهي بعيدة عن كل ماهو مرئي .

المبحث الثاني

الأسلوب الفني لدى البرتو بوري

ان الفنان (بوري) عمل بمعالجات تقنية أتسمت بالغرابة والدهشة ، مستخدما فيها النفايات المبتذلة والمخلفات الطبية الذي تعد بمثابة ردة فعل عكسية للتعبير حالات الحزن والفوضى التي افرزتها الحرب والتي شهدها بنفسه بصور متعددة منها صور الضمادات الملطخة بالدماء ، فضلا عن استخدم المواد المنزلية واللفائف البلاستيكية المحروقة بواسطة المصباح الزيتي والصحون المعدنية المهشمة(Smith,Edward Lucy:P.66) .

يكمن هاجس (بوري) لابراز المادة في فضاء ثنائي الابعاد يكتسب مع تراكم المواد المختلفة و يتحول الى فضاء ثلاثي الابعاد بحضورها النحتي مع التأثير القوي لشكل اللطخات السميكة و الغليظة و المشبعة بالأصباغ اللونية الكثيفة بغية الايهام بالعمق الحقيقي والشعور بتلك المادة القوية التي تخلق نشاط وحيوية في نظام حواري تتوزع فيه الكتل و المساحات لكي تتكثف المعاني و تتدفق تعطي أهمية للمادة كاساس للفعل التشكيلي . فالبقع العرضية و الهفوات اللونية لا يمكن التفريق فيها بين الشكل و اللاشكل كونها خطية أحادية اللون تتوسط بين العجينة و المساحة اللونية حتى يتألف المشهد الفني الجامع بين الخطوط المتصلة والمتقطعة و بين المساحة الملونة و المسطحة والناتئة المعتمدة على الآلية العفوية ، كما انها لا تنفصل عن عالم المرئيات ، وان هذا الاسترسال المتواصل سمح بإقحام حركية تحتكم الى تصور و تخيل للأشكال التي اتخذتها تلك المادة لتنشأ فيها خطوط منحنية و حادة لها حضور و قوة و ثبات.(Ali Beday:2015)

بدأ الفنان تجاربه الفنية في استخدام مواد غير تقليدية كـ(القطران والرمل والزنك والخفاف وغبار الألمنيوم) ، فضلا عن استخدامه غراء (كلوريد البوليفين) التي تعادل الألوان الزيتية، لذا فمن خلال التمرحل الفني أظهر الفنان حساسيته تجاه نوع الوسائط المختلطة من التجريد ، اذ ان استخدامه القطران ليس كمواد مجمعة بسيطة بل لون حقيقي عن طريق درجات مختلفة من الألوان الواضحة والمعتمة باللون الأسود أحادي اللون ، باعتباره علامة فارقة أولى في رسمه وأثبت انتشاره (اسود١)، والذي سيبقى هوية قريبة طوال حياته المهنية جنبًا إلى جنب مع الأبيض ، منذ بيانكي (أبيض) سلسلة(١٩٤٩- ١٩٥٠) باللون الأحمر، كما في شكل (١١، ١٢).

شكل (١١) كريتو بيانكو ابيض / ١٩٥٨

شكل(١٢) غراندي اسود / ١٩٧٧

بعد ذلك قدم (بوري) سلسلة التفاعلات العفوية للمواد المستخدمة التي ساعدته على أعادة إنتاج تأثيرات ومظهر العفن الحقيقي ، بينما في بعض الأعمال الفنية من نفس الفترة التي سميت باسم Gobbi (أحدب) ، استخدم مايسمى بتقنية (الفضاء الغازي) ، وهنا تركز انتباه بوري على التفاعل المكاني ، حيث قام بتثبيت المواد ودمج فروع الأشجار والقضبان المعدنية خلف اللوحة القماشية التي دفعت ثنائية الأبعاد نحو الفضاء ثلاثي الأبعاد،ولتقارب (بوري) مع اللاوقعي واللارسمي جعله يتفرد باسلوبه واستقلاليته(Christov,Bakargiev:1997,P.81-83) ، كما في شكل (١٣).

شكل (١٣)

لم تقتصر مهمة (بوري) على تطوير التعبيرية التجريدية بل تتجلى في تقليد الكولاج والتجميع ، واللوحات المشكَّلة أو ذات الشكل المحدب التي بدأت في (١٩٥٠) كانت رائدة ، واستمد (فن المعالجة) من (Muffe) أي العفن ، وهنا عمد الى استخدام النار مما جعل الفن ممزق مفتوحًا مشتعلًا بالنار، كان هدفه إزالة الغموض عن الرسم من خلال وسائل بسيطة جذريًا ، فضلا عن استخدامه

الرسم ألاحادي اللون والتجريد بشكل عام بدلا من قالب العمل ، وكان لبوري علاقة وطيدة بمعاصريه الواقعيين الفرنسيين والمباشرين في استخدام المواد الرديئة فناني(فن البوفيرا)توفر مجالات أخرى من البحوث النقدية الغنية التي لم تأت بعد(Pirani,Federica:1996,P.126-134)، كما في شكل (١٤) .

شكل (١٤)

من التقنيات الأخرى التي استخدمها (بوري) هي الطباعة بواسطة الشاشة الحريرية مستخدما غبار الرخام والرمل لغرض إنشاء أسطح طباعية ذو تأثيرات تركيبية معينة ثلاثية الأبعاد . فضلا عن توجهه في فترة ما نحو تصميم الاعلانات والشعارات ، ففي عام(١٩٨٧) أنشأ الملصقات الرسمية لكأس العالم (١٩٩٠)FIFA ، واستخدم مهرجان أومبريا للجاز سلسلة Sestante لملصق إصدار ٢٠١٥ ، للاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد الفنان(Sarteanesi,Chiara:2015) ، كما في شكل (١٥).

شكل (١٥) ألبرتو بوري - بيانكو / ١٩٥٢

من المواد الأخرى المستخدمة في اعمال (بوري) هي الخيش الذي شارك به شيئًا ما مع لوحة (Informel) وشكوكها في المواد والتقنيات التقليدية لصالح نوع من الأصالة ، فضلا عن ابتعاده عن العمل البدائي بناء من مادة خشنة ، فتتخذ اللوحة القماشية الأساس في ملكية مصنع جاهز، وبالتالي ان حواف الخيش سواء تم خياطتها أو تركها مفتوحة ويتم محاذاتها على محور أفقي أو عمودي ، في إشارة مباشرة إلى الشكل المستطيل والاتجاه للصورة التقليدية . وفي أعمال أخرى يدفع سلك أو قضيب حديدي جزءًا من اللوحة من الخلف ، مما يشير إلى المساحة التي تحتويها اللوحة القماشية ويعطل أي وهم لحقل تصويري (De Duve,Thierry:1986,P.113)، كما في شكل (١٦).

شكل (١٦)

من بين حواف الأكياس الممزقة ، نلحظ طلاءا أحمر ساطع اللون مطبق على مادة مجعدة ، تبدو أنها أساسية ويخرج منه هوة ممزقة في الخيش الذي يمتد من الأعلى تقريبًا على كامل طول الصورة الكلية مثل دمعة خشنة ، سواء كان(بوري) قد رأى أو سمع عن لوحات (بولوك) ، لذا ففي أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي ، فإن هذا يمثل تخريبًا كبيرًا لممارسة الرسوم التقليدية تسمح الثقوب الموجودة في اللوحة القماشية بقراءة الرسم الموجود أسفله على أنه شكل تم إنشاؤه بشكل سلبي تحت الإلغاء ، وفي الوقت نفسه ظهرت المواد المستخدمة عادةً كدعم في المقدمة يتمثل تأثير في تقديم قماش ذو مغزى بحد ذاته ، كما في شكل (١٧) . وهنا صرح (بوري) بأنه يجب النظر إلى لوحته على أنها حضور غير قابل للاختزال يرفض تحويله إلى أي شكل من أشكال

التعبير وسيلة للتعبير الرمزي ، ولكن ان لكل مادة خصائصها المتأصلة المقدمة إلى المشاهد لطابعها الملموس الفريد (Burri,Alberto:1955,P.82).

شكل (١٧)

أن بعض أعمال (بوري) تتضمن أكياسًا فائضة استخدمت في شحنات المساعدات الأمريكية دفعت النقاد إلى النظر إلى الأعمال كتعليق على الجهود الإنسانية المعاصرة لتوفير الغذاء لإيطاليا وعدم تناسق القوة الجيوسياسية التي ينطوي عليها ذلك ، وغالبًا ما كان يُعتقد أن عمل (بوري) يشكل شكلاً مجازيًا للواقعية الاجتماعية(Hamilton,Jaimey:2008,P.31-35) . ولتعويض ماخلفته الحروب قام الفنان من خلال تنظيم زوال اللوحة في مفتاح مأساوي وعن طريق ترتيب وتنظيم العناصر المختلفة على القماش بطريقة تحيي ذكرى الترتيب التركيبي للرسم التجريدي في وقت سابق من القرن العشرين. بمعنى انه لا يمكن للرسم أن يمثل أو حتى يمتص حالة ما بعد الحرب ، لكنه يمكن أن يعترف كيف جعلت تداعيات تلك الصدمة الهائلة اتفاقياتها الرسمية غير كافية أو حتى غير ذات صلة (https://www.artforum.com) ، كما في شكل (١٨).

شكل (١٨) / بلاستيك (بلاستيك أبيض كبير) / ١٩٥٢

فمن خلال ما تقدم نلحظ ان البعض من اعمال (بوري) تدعم القراءات الرمزية ، حيث ترتكز على القصاصات من الخيش على نسيج سليم ، واحيانا بدرجة أرق يقوم باستعارة الاكياس واستخدامها معه بدلاً من تقديمه لذاته ، الا انه في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات سلط الضوء على مادة الاقمشة الصناعية الجاهزة كما في عمله السابق وتحول إلى البلاستيك ، حيث قام بحرق الدعامة البلاستيكية لكي يصبح التكوين احتراقًا، وليكون موقد اللحام محوًا عنيفًا كما هو في (Combustione plastic) (احتراق البلاستيك ١٩٥٨) تشويه يستأصل السطح وعلامة يتم إزالتها بنفسه ، اذ ان قطعة البلاستيك المنكمشة لها جو من الاستحالة حيال ذلك ؛ على اعتبار ان أثر الفنان ليس على حافة الانهيار ولا في فراغه ولا خلفه. وهنا يقوم (بوري) بازالة البلاستيك علامة أولئك الذين يحرقونه و يذوب بشكل تام ومثير للجدل بحيث لا يمكن السيطرة عليه يصبح فجوة لا معنى لها و موحدة الفتحات. فالمادة ذاتها تحدد شكلها وفقًا لمبدأ نسبي ، ومن خلال صهر تلك الصفائح البلاستيكية تتشكل كتلة غير متمايزة ، هذا ما دفع (بوري) الى رفض ارتباط حركة (Informel) بين الإيماءة ونفسية الفنان التي بدأت بالفعل أعمال الخيش الخاصة به في التساؤل.

وبالتالي بفعل التجارب التي قام بها (بوري) نلحظ ان بعض لوحاته رمزية تمنح المتلقي القدرة الى فهم معنى النص وتاويله ، لكون الفن مكون من رموز وقيم جمالية كونتها ثقافة العصر بفعل التوعية المجتمعية ولاسيما الدهشة والذهول والتغريب والتفكيك في الاستعارات الشكلية للخطابات البصرية، لكونها توسمت تقنيات عدة كـ(الكولاج والحفر والتحزيز والكثافة اللونية والطباعة والاحتراق والضغط) فضلا عن تعدد المواد كالاسلاك المعدنية والورق والرمل واعواد الخشب وبقايا الملابس التالفة (الخرق) والمواد البلاستيكية كاللدائن وبقايا الأدوات الطبية وتوظيفها لتعبر عن روح العصر والتلاعب بها على السطح ، كل ذلك ليؤكد في فنه عن أهمية ودور التجريب ، فالتجارب تختلف احداها عن الأخرى من حيث التقنية والأسلوب وفي إيصال المعنى ، حيث يكون لكل منها معنى يراد ايصاله وفق طريقة تعبيرية ، وبفعل التعدد التقني والاسلوبي وتعدد المواد قام بعمليات التفكيك والتركيب انتج (بوري) اعمالا مثيرة للدهشة والاستغراب وبعيدة عن الواقع لكنها مستمدة من صورة الواقع ذاته.

ثانيا : مؤشرات الاطار النظري

١. ان التقنيات وجدت منذ القدم عندما بدا الانسان البدائي بالامساك بالعصا ووضع الخطوط على سطح الأرض فكانت تلك بداياته الأولى لاكتشاف الرسم . فاخذ بفطرته وضع الخدوش والحزوز و بالصاق يده الملطخة بدماء الحيوانات على جدران الكهوف مما اثار انتباهه ودهشته. فضلا عن قيامه بالعديد من التجارب لغرض صناعة مواده وادواته ، باعتماده على مواد الطبيعة .

٢. اخذت التقنيات بالتطور في فنون الحداثة ومابعدها ، ظهرت العديد من التقنيات الأخرى ك(التقنية البنائية) التي عمد فنانيها الى تشويه الاشكال والألوان العنيفة والتي تكون خطابا بصريا ذو حركة لامتناهية ، اما تقنية (الكولاج) الناتجة من تجميع كمية من المواد المهملة وكالحصى والرمل والاسلاك وقصاصات الورق والجرائد ووضعها على سطح اللوحة .

٣. بينما تقنية (الالصاق) التي تتوسم إضافة مواد جاهزة مستعارة من البيئة ووضع على سطح اللوحة لغرض كسر وتحطيم جميع القيود الكلاسيكية وابتعاد النص البصري عن كل ماهو مرئي ومالوف فيبدو مثيرا للسخرية .

٤. تقنية (التقطير) الناتجة من خلال وضع الألوان بعبوة مثقوبة وتركها حرة تتحرك فوق سطح اللوحة باتجاهات مختلفة مكونه عملا فنيا من عناصر خطية ملونة واشكالا هندسية أخرى بطريقة عفويه . و تقنية (التنقيط والصب) استخدمت يجمع في الخطاب البصري التشكيلي الواحد بين الرسم والمساحة الملونة اللذان يؤلفان مشهدا فنيا بخطوطه والوانه وما توحي اليه من أشكال معقدة .

٥. من التقنيات الأخرى تقنية (البصم والطبع) المنفذة بالاحبار المتنوعة كالحبر الصيني الذي يزين به الأجساد البشرية وتلصق على سطح اللوحة لتترك اثرا عليها ، وتقنية (الطباعة بالكلائش) التي تعتمد على التكرار للشكل الفني لكن بالوان متنوعة مما يكسب الوحدة والتنوع

٦. استخدمت تقنية (التجميع) باخذ مواد جاهزة ومستهلكة مستعارة كالمعادن والفولاذ والاقمشة ومواد أخرى ووضعها بشكل مباشر على سطح اللوحة مع مواد أخرى متنوعة تجاورها ويعد هذا الأسلوب احدى الابتكارات لفنون مابعد الحداثة من حيث الدمج بين الاسطح الملونة والمواد المستهلكة .

٧. التقنية ناتجة من علاقة العناصر الفنية مع بعضها البعض واليات اشتغالها على السطح التصويري فضلا عن علاقتها بالوسائط المادية الفنية لتكوين عملا فنيا ذو جمالية معبرة يشوبها الذاتية الفردية والفوضى التركيبية .

٨. ان التجارب التي قام بها (بوري) منحت لوحاته رمزية تعطي المتلقي القدرة الى فهم معنى النص وتاويله وفق ثقوفة ووعي المتلقي ، مستخدما تقنيات عدة ك(الكولاج والحفر والتحزيز والكثافة اللونية والطباعة والاحتراق والضغط) فضلا عن تعدد المواد كالاسلاك المعدنية والورق والرمل واعواد الخشب وبقايا الملابس التالفة والمواد البلاستيكية كاللدائن وبقايا الأدوات الطبية وتوظيفها لتعبر عن روح العصر والتلاعب بها على السطح.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يضم مجتمع البحث الحالي اعمال فنية للفنان (البرتو بوري) المنشورة على شبكة الانترنت و في مجموعة الفنان الالكترونية الخاصة .

ثانيا : عينة البحث

تحددت عينة البحث بـ(٣) انموذج ، تم اختيارها بالطريقة العشوائية المنتظمة ، وبما يحقق هدف البحث.

ثالثا : أداة البحث

اعتمدت الباحثة استمارة تحليل المحتوى اعتمادا على المؤشرات بطروحاتها المفاهمية والجمالية التي توصلت الها من الاطار النظري .

رابعا : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث ، بغية الكشف عن جماليات التقنية في اعمال البرتو بوري .

خامسا : تحليل عينة البحث

انموذج (١)

اسم الفنان : البرتو بوري

اسم العمل : Muffa

سنة الإنتاج : ١٩٥١ .

المادة : خيش / غراء /الرمل /مثبتات / أشياء أخرى .

القياس : ٨١ × ٥٤ سم .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

يعد الخطاب البصري التشكيلي احد تجارب الفنان المادية المتطرفة الناتج من المواد الغير العادية ، من خلال استخدامه القماش وطلاء الخلفية باللون الاسود ، فضلا عن اضافته لمادة البورك او الجص الابيض وتارة ممزوجا مع اللون مما منحه اللون البني التي تكون كثافة عالية كـ(العجينة الكثيفة) وتم تثبيتها بمادة لاصقة يتخللها نسيج شبكي يتمثل بالشداد المستخدم في تضميد الجروح ، مضافا الى ذلك استخدم الفنان تقنيات مختلفة كالحز والقشط لاظهار السطح بشكل تضاريس متموجة مزدوجة بين الغائر والبارز .

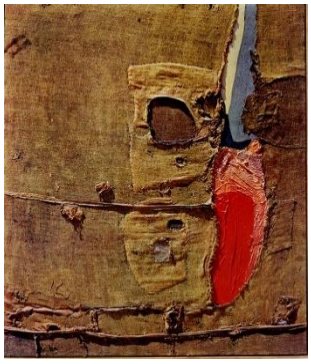
ان الفنان (بوري) حاول في عمله الفني اظهار ماهو جديد ملتزما بوعيه بالتغيير والتخلص من الماضي وجميع القيود الكلاسيكية التي تكتسح ارتباط الفن بالتجريد ، فالعمل يجسد شكلا ادميا لامرأة وكانه تنسال منها دموعا نفذت بتقنية التقطير (سيلان المادة) ، يرافقها اشكالا ادميه اخرى معتمدا على مخيلته وحريته في الابداع والتي تعود الى العصور القديمة وربما بقايا جثث لاشخاص بفعل ماخلفته الحروب ، وبالرغم من التداخلات الشكلية الا انه يتوسم التناغم اللوني والموضوعي في الانتاج .

بدأ الفنان تجاربه الفنية في استخدام مواد غير تقليدية كـ(القطران والرمل والزنك) ، فضلا عن استخدامه مادة كلوريد البوليفين التي تعادل الألوان الزيتية ، لذلك أظهر حساسيته تجاه نوع الوسائط المختلطة من التجريد ، وان استخدامه كلوريد البوليفين مع الرمل والبورك كلون حقيقي من خلال درجات مختلفة من الألوان الواضحة والمعتمة باللون الأسود والأبيض والبني ، باعتباره علامة فارقة أولى في رسمه وأثبت انتشاره واصبح سيبقى هوية قريبة منه .

يعبر هذا المنجز البصري عن الابداع الذاتي للفنان غير خاضع للعالم الواقعي والمحاكاة الخارجية ، فالعمل يبدو ذو ملامح تعبيرية رمزية نابعة عن ماهو مخزون في ذهنه وفق رؤيته الفطرية كما هو لدى الانسان البدائي عندما اخذ بخط وبصم الاشكال على جدران الكهوف، فيبدو العمل ممتزجا بين ماهو بدائي قديم وماهو معاصر نسبه لمخيلته وقدرته الحسية في التجريد .

انجز (بوري) عمله بقوة وجراة عالية في معالجاته البنائية والتقنية من حيث استخدامه الكثافة المادة مع استخدامه للسكين ، واختزاله لبعض الأجزاء مع وضع الحزوز والقشط في بعض أجزاء من السطح مع اختيار التدرج اللوني بين الأسود والأبيض والرمادي وكانه جدار قديم او مشابه لجدران الكهوف بأسلوب معاصر لكي يتلام مع روح العصر ، اذ نلحظ افتقار العمل للمنظور والظل والاضاءة.

ففي هذا الخطاب البصري التشكيلي للفنان (بوري) يتفرد باسلوبه التجريدي التعبير التي تبدو فيه الملامح البدائية الفطرية واضحة ، متوسمة تقنيات الحز والقشط ولاسيما استخدامه للرمل بغية جعل المواد ذو أهمية ومنح العمل متعة ولذة جمالية تثير جذب وانتباه المتلقي ، محولا الأشياء والمواد من لا قيمة لها الى عمل فني ذو قيمة استطيقية ميتافيزيقية في الخطاب البصري الجمالي .



انموذج (٢)

اسم الفنان : البرتو بوري

اسم العمل : كيس

سنة الإنتاج : ١٩٥٣ .

المادة : خيش - ألوان اكريليك /فينافيل /قماش على قماش/ مواد أخرى .

القياس : ١,٥ × ١,٣ م.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

ان المنجز البصري التشكيلي يتكون من مجموعة من خرق الملابس ذو اللون الأحمر واكياس الخيش تجاورها حقيبة مثبتة بمواد لاصقة كالغراء ، وهذا التجميع للموا د احدى محاولات الفنان باعطاء الوسائط المادية العنصر الأساسي والمهم في العمل فني بغية إيصال الفكرة للمتلقي .

ففي هذا المنجز التشكيلي يحاول (بوري) نزع المادة من واقعيتها لتعطي معنى مغايرا في العمل الفني ، حيث اخذ التلاعب بالمادة بحرية بغية تشكيلها بالشكل المنشود لخلق بيئة فنية تعبر عن روح العصر ، فاستخدم في تقنياته مواد مختلفة مثل البلاستك ، القماش ، الخشب .. ، لاسيما مواد منزلية ولفائف بلاستيكية محروقة بواسطة مصباح زيتي والصحون المعدنية المهمشة ، وتعدى ذلك مواد أخرى كالنحاس وألياف النباتات والورق في معالجاته لأعماله الفنية .

ان استخدام (بوري) ألوانا وأنسجة ومواد وأشكالا تعبيرا عن الدمار والمذابح التي عاشها ، فتركت تلك الخرق فجوات وفتحات نتيجة بناؤه عمل فني متاملا الوسائط المادية وأعاد تركيبها وبناؤها على السطح التصويري بأسلوب مثيرا للانتباه وبعيد عن المالوف ، فتلك الفجوات التي بنيت من الاقمشة الممزقة دلالة تعبيرية رمزية ناتج عن فعل القوة والعنف ، فالمادة المستخدمة الكيس اللون الأحمر يشير يدل على دم الجسد الجريح ويحول التمزق إلى جرح مؤلم.

حاول (بوري) في هذا الخطاب البصري التحرر من القيود الكلاسيكية وإنتاج ماهو جديد ومغاير مثيرا للغرابة والدهشة معتمدا على الخامات والمواد الجاهزة و ما تتركه من رموز ودلالات غريبة لا اتشابه العالم المرئي المعلن ، بل تكون ذو دلالات تعبيرية جمالية عن ما هو كامن في ذاتية الفنان تماشيا مع ظروف عصره .

إنّ تقنية (بوري) المستخدمة في عمله الفني تعتمد على إعادة تركيب الاشياء والتعبير عنها باسلوب غرائبي ، حيث نجد محاولاته في اذابة المادة مع اللون بالاعتماد على مخيلته في تصور وتخيل اشكال لها لغرض انشاء خطوط منحنية وحادة ذو حضور قوي وثابت و تخيل للأشكال التي اتخذتها تلك المادة مكونا اشكال تشبه التضاريس ، وهنا يصبح المنجز البصري استيطيقي لاشكلي مبتعدا عن كل ماهو حسي ، الا انه بالرغم من تجريده وتوسمه الغرائبية الا انه بقي محتفظا بانسجامه اللوني .

اعتمد الفنان في نتاجاته الفنية على رؤيته الذاتية بطريقة لاواعية من خلال تلاعبه الحر بالمادة ، مما اكسب اللوحة سمة اللامركزية واللاشكلية مستخدما مايتاح له من مواد في البيئة ، حيث يقوم بتفكيكها إعادة تركيبها لتصبح ذو معنى ومركزا للاهتمام ، غايته التعبير عن مايولج في باطنة واثارة المتعة واللذة.

ففي هذا المنجز البصري التشكيلي من اعمال (بوري) استخدم مادة الخيش ومواد أخرى والتقنيات التقليدية لصالح نوع من الأصالة ، فضلا عن ابتعاده عن العمل البدائي ، فتتخذ اللوحة القماشية الأساس في ملكية مصنع جاهز. وان أعماله الفنية تجسد الواقعية المادية للكشف عن المعنى الحقيقي للخصائص الشكلية والفيزيائية والجمالية للمواد .

انموذج (٣)

اسم الفنان : البرتو بوري

اسم العمل : كيس

سنة الإنتاج : ١٩٥٤ .

المادة : خيش / ألوان اكريليك/ مثبتات مُلصقة على الخشب/ أشياء أخرى

القياس : ١٥٠,٢٥ × ١٣٠,٢٥ سم .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

يعد النص البصري التشكيلي لـ(البرتو بوري) جزءا من واحدا من سلاسل الفنان تطرفا ، حيث يتكون من الخيش والاصباغ والمواد البيضاء ، مستخدما اسلوب احادي اللون في الانجاز مع التلاعب الكبير والحر بالمادة واللون ، فيظهر السطح التصويري ذو ملمس متنوع ومثيرا للدهشة وذو جمالية ممتعة .

حاول الفنان في الخطاب البصري التشكيلي تجميع الألوان والمواد الرملية والجصية ذو اللون الابيض فوق بعضها البعض بغية الحصول على سطح ذو تضاريس متموجة متميزا باسلوبه الذاتي والتقني ، مستخدما مادة الغراء لتثبيت الألوان على سطح القماش وتكوين تقنية الكثافة العالية متجاوزا كل ماهو تقليدي في الفن ، لذلك تخلى عن استخدامه للالوان الزيتية والاكرلك واعتماده مادة (بيانكو) ، عمد الفنان الى استعارة أسلوب مشابها لاساليب عصر النهضة في تنفيذ الجداريات على الجدران او السقوف ، وبفعل اعتماد الفنان في المنجز التشكيلي على (البيانكو) ذو اللون الأبيض كمادة أساسية المتوسم دلالة رمزية تعكس واقعاً مغايرا للواقع المحيط بالفنان الممتلئ بالفوضى والتشويه نتيجة مخلفات مابعد الحرب العالمية .

عمد (بوري) على توزيع مادة الجص على سطح اللوحة ثم وضع عليها طبقات متتالية بغية تكوين العجينة الكثيفة ، مضافا لها مواد أخرى كالأحجار المسحوقة سحقا ناعما التي تم تناثرها على سطح اللوحة بتقنية الرش تاركا بقعا لونية شبيهة بذرات الطباشير المتطاير ذو لونين منها البيضاء والحمراء ، فضلا عن احتواء العمل على حزور وشقوق ولاسيما ثقوب نفذت بالسكين الحادة او المدببة فتبدو وكانها جدار لمنازل قديمة او مشابهة لتشققات جذوع الأشجار والأراضي الجافة .

اتبع (بوري) تقنية الصاق كتل مختلفة الاحجام من المواد الجصية الملونة على سطح القماش بغية الجمع بين السطح السميك ذو اللون البني القرمزي الشبيه ببقعة الدم المتجلطة وسطح اللوحة ، ويحيط بتلك الكتلة الكثيفة ذرات المسحوق الطباشيري المتطاير ذو اللون الأحمر وكانها قطرات دم نفذت بطريقة الرش كما هو في اعمال الفنان (بولوك) عندما كان يستخدم الفرشاة الممتلة بالألوان ورش السطح البصري بها او باستخدام علبة مثقوبة وتركها تتحرك بحرية على سطح النص التشكيلي ، الا ان بوري ابتعد عن تلك الأساليب التقليدية مكونا منها شكلا غرائبي مشوه يجمع بين الكتل الكثيفة والسميكة ويجاورها مواد ذو ملمس ناعم صفراء اللون اشبه باوراق الذهب او مادة القصدير ذو اللون الذهبي ذو بقع لونية حمراء وكانه جسد انساني مجروح وينزف يتوسطه خط افقي متعرج طلي بلون اسود. وبالتالي فالعمل الفني لـ(بوري) يمثل شكلا مجردا ذو سطح مزدوج غائر وبارز ، وغني بالتقنيات المعاصرة الذي تميز ذاتية الابداعيه لديه عن غيره ، فاستخدامه للطبقات الكثيفة من المواد الجصية ، والحجر المسحوق المتطاير ذو اللون الأحمر ، فضلا عن استخدامه تقنية الرش لذلك المسحوق على قطعة بنية اللون وكانها جسد مجروح يتوسطه الحز العمودي ذو اللون الأسود ، لاسيما الكتلة الكثيفة القرمزية اللون وكانها تجسد القلب الانساني ، دل ذلك على انه عمل فني مليئ بالمعالجات التجريبية الجمالية المتعددة .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا : النتائج

١. تنبني جمالية التقنية في اعمال (بوري) على اقترن اسلوبه بتقنية الأشياء الموجودة ، وبتجميعه المواد المنزلية والبلاستيكية وقطع المعادن والأقمشة وغير ذلك والصاقها على سطح اللوحة ، بغية تحرر العمل الفني من جميع القيود الكلاسيكية واعتماد تقنيات معاصرة ، فكان يمزج الأصباغ مع مواد أخرى لتكوين اسطح مختلفة مثيرة للتغريب، فكان يستخدم في الضمادات الطبية ، كما في النموذج (١ ، ٢) .
٢. ان ابتعاد (بوري) عن استخدامه للرسم التقليدي مستخدما مادة (بيانكو) عوضا عن الألوان الزيتية والوان الاكريلك ، ووضعها على السطح التصويري بشكل طبقات كثيفة لانتاج منجزا تشكيليا ذو معالجات تقنية جمالية مثيرة للغرابة والدهشة ، لذا فاستخدامه لتلك التقنية اكسب اعماله شكلا جماليا ، وربما المشاهد القريبة من رسوم الانسان البدائي على جدران الكهوف ، كما في أنموذج (١ ، ٣) .
٣. تتباين جمالية التقنية في اندفاع (بوري) نحو استخدام مواد جديدة غير تقليدية كالزنك والقطران ومادة كلوريد البوليفين ، جعلته يتفرد باسلوبه واكتساب هويته الذاتيه ، مما جعل اعماله تبدو غرائبية بعيدة عن كل ماهو واقعي ومالوف ، كما في نموذج (١،٢) .
٤. مارس (بوري) تقنيات عديدة تمثلت بالرش والتسيل ولاسيما الحز والقشط والالصاق ، توزعت في مختلف اعماله الفنية ، مما اكسب الوسائط المادية قيمة جمالية ذو معنى ، كما في جميع نماذج العينة.
٥. تتاسس جمالية تقنية (بوري) على التلاعب الحر بالمادة وفق ذاتيته الشخصيه واسلوبه الفردي الواعي ، فظهرت اعماله معبرة عن الحياة الداخلية ، لذا تبدو خطوطه غير ساكنه ومتحركة معبره عن القلق والخوف والعنف ، فضلا عن استخدامه للون الأحمر المعبر عن نزف الجسد الإنساني، كما في نموذج (٢، ٣).
٦. لعبت التلقائية والسرعة الذي اعتمدها (بوري) دورا مهما في صياغة وإنتاج اعمالا فنية ذو قيمة جمالية من حيث اعتماده مخيلته الإبداعية دون أي تخطيط مسبق لانجاز أفكاره ، لذا نلاحظ اعماله يشوبها التجريد الشكلي وتتوسم التشويه فضلا عن افتقارها للمنظور واللامركزية ، كما هو في جميع نماذج العينة .

ثانيا : الاستنتاجات

١. تتباين جماليات التقنية في اعمال (بوري) اعتمادا على توظيفه للمواد الجاهزة على السطح التصويري وفقا لاليات بنائية جمالية منحت تقنيات (التجميع والالصاق والرش والحز والتسييل) الحيوية في ابداع منجزات بصرية لاشكلية تعطي للمتلقي الحرية في تاويل البقع اللونية والفجوات والسطوح الغير منتظمة وفق رؤيته وثقافته الفنية .

٢. تقترب اعمال (بوري) من فناني الدادئية تارة ومن الرسوم البدائية تارة أخرى ، تجلى ذلك في اعماله التي تعتمد التلقائية واللاوعي في الإنتاج الفني بغية الوصول الى اعمال فنية مجردة لاشكلية تنظر للجمال على انه قيمة تداولية في واقع المجتمع .

٣. يتاسس خطاب المنجز البصري في اعمال (بوري) من خلال العلاقات البنائية بين المادة والسطح التصويري والقيمة الجمالية .

٤. الأسلوب الفني الذي اتبعه (بوري) موجود منذ القدم ، فالاعمال البدائية المعتمدة الخربشة والتحزيز على جدران الكهوف نماذج للفن التجريدي ، وهنا نلحظ تاثر (بوري) بفنون الانسان البدائي .

References

Hamilton,Jaimey:2008,P.31-35

Abdullah,Abdul Karim:1963,P.39

Abdullah,Abdul Karim:1973,P.35-36

Adnan,Areej Saad:2006,P.62

Ahmad, A. A., & AlKhazali, M. A. (2023). Controversy of meaning and deviation of centers in contemporary Iraqi painting. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 5-17. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1980

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

Ali Beday:2015

Al-Jader,Walid:1971,P.17

Amhaz,Mahmoud:1981,P.232-233

Amhaz,Mahmoud:1996,P.323

Burri,Alberto:1955,P.82

Christov,Bakargiev:1997,P.81-83

De Duve,Thierry:1986,P.113

DEL'Impressionism Alamode,Op.Cit,P.190.

Haider,Kazem:b.T,P.196

Hopkins,David:2012,P.22

https://www.artforum.com

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

Mallens,Frederick:1993,P.11.

Mallens,Frederick:1993,P.171

Muhammad,Balasim, and Salam Jabbar:2015,P.21-22

Muhammad,Balasim,and Salam Jabbar:P.28

Muhammed,Nuri Hassoun:1991,P.14

Pirani,Federica:1996,P.126-134

Reed,Herbert:1989,P.150

Saliba,Jamil:Vol.1,1964,P.330.

Sarteanesi,Chiara:2015

Smith,Edward Lucy:2002,P.107-108

Smith,Edward Lucy:P.66

Tha Arabic Language Academy:1979,p.53

Vykotsky,L:2000,P.56.

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

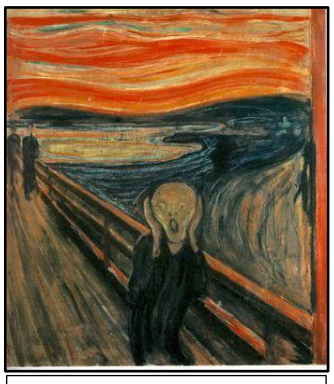
إذ تأثر الرسم المعاصر بهزة عنيفة حيث تنافست الصورة مع مهارة الفنان في محاكاة الواقع لذلك تحول عقل الفنان الى عين ترى الواقع بعدسات جديدة للبحث عن أنماط مختلفة حيث اتبعت (الانطباعية) طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية همها الرئيسي تسهيل الانطباع البصري، كما تراه العين مادياً وذاتياً ، 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

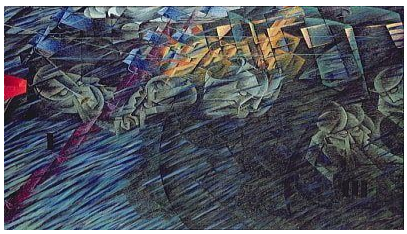
لوحدهما يمكن ان يولد عواطفاً في اللوحة) (Muhammad, p. 163)، لقد تأثر هذا الاعتماد على التأثير العاطفي للألوان والاشكال ولقد استخدموا اسلوباً رائعاً لإيصال مشاعرهم حول العديد من الموضوعات .

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 :

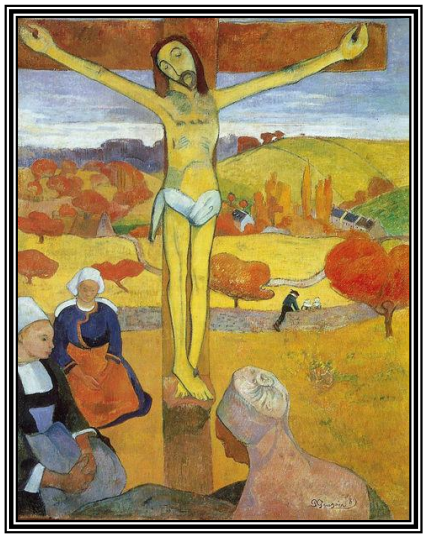
بغية تحقيق اهداف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحث (٣) أعمال فنية .

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 .

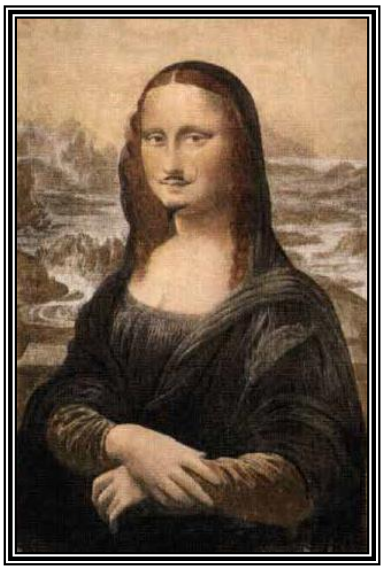
إنموذج (٢)
إسم الفنان : ثيودور جيريكو
إسم العمل : طوف الميدوزا
المادة : اكرليك على كانفاس
تاريخ الأنتاج : ١٩١٩
القياس : ٧ , ١٦ × ٤ , ٨٨ م

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.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 26, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.8/26.9

Original Article

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

OPEN ACCESS

Representations of anti-racism in contemporary formation

Manal Rayhan Salman [1], Ali Sherif Jabr [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: manalalsady18@gmail.com : ali.shareaf@uobasrah.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0000-0002-4968-447X : ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0001-5063-7593
Received: 18 July 2023; Accepted: 27 August 2023; Published: 30 Augusts 2023

Abstract
Racism is barbaric practices based on prejudice and intolerant behaviors and is based on the persecution and marginalization of individuals or groups for reasons such as differences in religion, color, race, language or culture. It consists of four chapters. The first chapter is devoted to the causes and problem of the research, represented by the following question: How was the anti-racism represented in contemporary formation? The research also aims to identify the representations of the object of anti-racism in the contemporary formation, while the objective boundaries represented in the artworks of artists that carried representations of racism were identified, and the temporal boundaries included the works of art completed in the period (1818-2020). As for the second chapter, which is represented by the theoretical framework and previous studies And it included three topics, where the first topic was devoted (a reading in the concept of racism and its rejection), and what came in the second topic is anti-racism in the history of contemporary formation, while the third chapter concerned the research procedures, and the researcher included the research community in the light of which the research sample was selected, as well In the research tool, the researcher relied on the results of the indicators in the theoretical framework, which is considered the basis of the analysis, in addition to the observation tool, which is one of the tools of the descriptive approach. The fourth chapter included the results, conclusions, recommendations, and proposals.

Keywords: Representations, Racism, Formation, contemporary

تمثلات مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر

منال ريحان سلمان ١، علي شريف جبر ٢

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

ملخص البحث
العنصرية ممارسات همجية قائمة على التحيز والسلوكيات المتعصبة وتقوم على اضطهاد وتهميش افراد ام مجموعات ولأسباب كالاختلاف في الدين او اللون او العرق او اللغة او الثقافة وتصل هذه الممارسات الى العنف وبصورة وحشية كالإبادة والتهجير ، والعنصرية وتنشأ مشكلة التمييز والتفاضل بين البشر وتتولد بذلك مشكلات وقد اشتملت الدراسة على اربعة فصول وقد خصص الفصل الاول على اسباب ومشكلة البحث والمتمثلة بالتساؤل التالي : كيف تمثلت مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر؟ ، ويهدف البحث ايضاً الى تعرف تمثلات موضوعة مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر ، فيما تم تحديد الحدود الموضوعية والمتمثلة بأعمال فنية لفنانين حملت تمثلات العنصرية ، كما شملت الحدود الزمانية الأعمال الفنية المنجزة في الفترة (١٨١٨- ٢٠٢٠) واما الفصل الثاني والذي يتمثل بالاطار النظري والدراسات السابقة وتضمنت ثلاثة مباحث ، حيث خصص المبحث الأول (قراءة في مفهوم العنصرية ونبذها) ، واما ما جاء في المبحث الثاني هو مناهضة العنصرية في تاريخ التشكيل المعاصر ، فيما أختص الفصل الثالث باجراءات البحث وقد ضمت الباحثة فيه مجتمع البحث تم على ضوئه اختيار عينة البحث ، كما واعتمدت الباحثة في اداة البحث عما اسفرت عنه مؤشرات في الاطار النظري والتي تعتبر اساس التحليل أضافة عن اداة الملاحظة وهي بوصفها احد ادوات المنهج الوصفي، وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية : التمثلات، المناهضة، العنصرية، التشكيل، المعاصرة، الفن

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 الفن كوسيلة للتعبير عما يجول بخاطره من مشاعر واحاسيس ، وسعى من خلال ذلك للتعبير عن قيم الجمال والتناسق والانسجام والحرية والعدل والمساواة وان كان ذلك على نحو فطري ، ثم جاءت الشرائع والاديان لتكرس هذه القيم والمفاهيم، وان العلاقة بين الفن والحياة تمثل حالة نقاء الفن وهي الغاية الحقيقية رغم ان الفن والحياة منفصلان وقد برز دور الفنان في توحيدهما فواكب الفن ومنذ فترات زمنية سحيقة الجماعات البشرية ومراكزها الحضارية والسياسية وما شهدته من صراعات وحروب انعكست سلباً على الانسان فتعرض اثر ذلك الى المزيد من القهر والظلم والعبودية والقتل والتشرد والعنصرية ، فقد اخذ العديد من الفنانين التشكيليين على عاتقهم مناهضة كل ما من شأنه امتهان الانسان واذلاله وقهره وتحقيره على نحو عنصري بواسطة اعمال فنية ناهضت العنصرية وكل ما نجم عنها من مساوئ ولتتوصل الباحثة الى التساؤل التالي وهو كيف تمثلت مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر ؟

أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على ظاهرة اجتماعية تصدى اليها الفن التشكيلي في مواضيع مناهضة العنصرية وبأساليب مختلفة .

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف تمثلا ت مناهضة العنصرية في التشكيل المعاصر .

حدود البحث :

١- **الحدود المكانية :** وقد مثلت المكانية مختلف المناطق من العالم التي تحوي الفنانين اللذين انتجوا اعمال فنية مناهضة للعنصرية.

٢-الحدود الزمانية : تضمنت الحدود الزمانية الاعمال المنجزة في الفترة (١٨٥٠ – ٢٠٢٠م).

٣- الحدود الموضوعية : تمثلت الحدود الموضوعية اعمال لفنانين تشكيليين تضمنت اعمالهم مناهضة العنصرية .

تحديد المصطلحات وتعريفها :

١- التمثلات :

لغة : (التمثل - تمثيلات) ان كلمة تمثل مأخوذة من الفعل (مثل) ، مثل كلمة (سوية / هذا مثله) ومثل كما يقول تشبهه وشبهه ، والمثل ما يضرب به كن الامثال والمثال معروف، والجمع / امثله له كذا (تمثيلا) اذ صوب له مثاله بالكتابة او غيرها والتمثال، الصورة، والجمع (تماثيل) ومثله بين يديه و انتصب قائما ، والمثلات وامثله جعله مثله (Al-Razi, 1983, pp. 614-615) .

اصطلاحاً :

التمثل : تصوير الشيء كأنه تنظر اليه (Al-Farahidi, 2003, p. 118) .

اجرائياً :

التمثل هو محاولة (عملية) استيعاب التماثل المتحقق في (الشيء) ك مما هات بين الذات والاخر ، اي تلبس المعنى في المظهر .

٢- المناهضة :

لغة : مناهض : اسم مفعول من ناهض وناهض - يناهض - مناهضا فهو يناهض والمفعول مناهض (Manzoor, 2012, p. 341).

اصطلاحاً :

تعني المعارضة ومجابهة الرأي او المعتقد ومناهضة العنصرية تعني مقاومتها وتعني ايضا النهوض والمبارزة والصمود (Fayyad, 2009, p. 169) .

اجرائياً :

مناهضة العنصرية تعني المقاومة والمواجهة والتصدي بواسطة الاعمال الفنية التشكيلية التصويرية .

الفصل الثاني :

المبحث الأول : قراءة في مفهوم العنصرية ونبذها

العنصرية ظاهرة سلبية واسلوب همجي قائم على التمييز والتي تعني نبذ فئه لفئه ويقوم هذا النبذ على اساس الاختلاف اما بالدين او بالعرق او اللغة او الجنس او المذهب (Ghazi, Racism and Genocide in Zionist Thought and Practice, 2002, pp. 59-91) وتعني ايضا تفوق جماعة على اخرى بمميزات ومقومات تميزها عن مجموعة اخرى وقد نهى الدين الاسلامي الحنيف عن ممارستها، وللعنصرية تاريخ واسع وقد انتشرت قديما بين الكثير من المجتمعات البدائية منها والمتقدمة، وتعني ايضاً هي اعتقاد يفرق بين الناس على اساس اختلافهم للاسباب نفسها مما يؤدي ذلك الى سلب الحقوق من الفئة المهمشة وهي تعامل منبوذ في المجتمعات الانسانية لأنها مسببة للانقسامات والصراعات، والعنصرية ايضاً تعني التحيز والكراهية الموجهة ضد شخص او مجموعة ما واستعباد فرد وحرمانه من الحقوق والامتيازات لتميزه واختلافه عن البقية كونه مختلف وهي مجوعة الحواجز التي تمنع فئة من الافراد من التمتع بحقوقهم وعدم العدالة والمساواة فيما بينهم وبين الاخرين (Alsayid, 1986, pp. 3-5) ، دائما ما تؤدي العنصرية الى ترفع من قيمة فئة على حساب اخرى بناء على مسببات مرتبطة بقدرات الناس او عاداتهم وتاريخهم وهي احد اسباب الفرقة والفتنة والنعرات والصراعات التي يصعب حلها اذا ما تفشت بمجتمع ما (Qassem, 2021, p. 17) ، وهي ازدراء واحتقار كما في الطبقات الاجتماعية فيحتقر الاغنياء الفقراء، المجتمعات العنصرية تعاني من الصراعات والنعرات لان العنصرية ممارسة همجية هدفها التهميش وتؤثر كثيرا على تقدم المجتمع، كذلك تعني التعالي على الغير وتفاضل فريق على اخر نتيجة وجود الجاه والمال والقوة والنفوذ وتعد هي احد اسباب الفتنة واشدها فتكاً بالمجتمعات وتمنع الناس من التمتع بالحقوق والامتيازات ومساواتهم مع غيرهم على الرغم من كونهم متشابهون على انهم بشر، والعنصرية تعني معاملة غير متساوية بين الاشخاص لاختلافهم في اللغة او العرق (Al-Kayali, 1976, p. 16) ، والعنصرية في الفلسفة موقف ذهني وفكري قبل ان تتمحور وتصبح سلوك اجتماعي وفعل متشدد وتعني أيضاً التعالي او تفوق مجموعة على اخرى وتعود الى كتابات ومؤلفات ومواقف لفلاسفة الغرب التنويرين الاوربيين اولئك الذين اعتقدوا ان الحياة عبارة عن صراع وتناحر فيما بين الاجناس المختلفة مثلاً المجتمعات المتحضرة واختلافها عن المجتمعات المتخلفة والاختلاف بين الرجل والمرأة، وتم تقسيمهم الى بشر واشباه بشر وبنوا فلسفتهم على قاعدة التخلف البنيوي المجتمعي هذا ما ادى الى قيام النزاعات التي ادت الى قيام النزاعات التي ادت الى قيام حروب عالمية واشعلت نزاعات اقليمية، بدءا من الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) في القرن السابع عشر، والتي امتازت فلسفته بعلو الطبقة البرجوازية وظهر النظام الرأسمالي وارتبطت فلسفته ارتباطاً وثيقاً بالعلوم الاجتماعية والسياسية والتاريخية اذ ظهر هذا الانتماء لدى الكثير ممن عاصروه من مفكرين ومنهم من تناول فلسفته واعتبرها فلسفة كاشفة للطبقات الاجتماعية وخاصة البرجوازية في مراحلها المبكرة ومنهم سارتر ومؤلفه (البحث عن منهج) (Ross, 2019, p. 243) ، فاذا نظرنا على سبيل المثال التنظيم الاجتماعي في الحضارة اليونانية فنجده تنظيم طبقي ففي اثينا ينقسم السكان الى ثلاث طبقات وهم (طبقة الأرقاء- طبقة الأجانب- طبقة المواطنين) وكل طبقة تتميز عن الاخرى بالحقوق والواجبات وكانت هذه الطبقات في صورة هرم قاعدته الأرقاء حيث كان الرق نظام عام في العالم القديم وكان ثلث سكان اثينا من هذه الطبقة الا في الجانب السياسي لم يدخل الرق ضمن افراده حيث قامت نظرية اليونان السياسية على اساس التسليم للرق (Hamroush, 2020, p. 89) ، فكر **ديكارت** بالوضع الطبقي للمجتمع بدءاً به من البرجوازية التي وجدت نفسها هي الطبقة المهيمنة وهي التي اخذت موقع وسطي ما بين الكنيسة والملكية والمتمثلة بالطبقة من هم الاعلى مستوى بالمجتمع والاكثر سيطرة تليها الطبقة الادنى من العاملين والفلاحين والمشغلين اولئك اللذين تم عزلهم عن وسائل انتاجهم الطبيعية والمباشرة من جراء عمليات التراكم الاصلي، ففي فلسفة ديكارت المجتمع المدني تحت سيطرة الطبقة البرجوازية دائماً مرتبطة بالبرلمان ومجالس حكم المدن الفرنسية والمقاطعات والتي تسمى النبلاء ذو الزي المميز الذي يرتدونه في البرلمانات بفضل كفاءتها الادارية والقانونية والتنظيمية كما وصنف ديكارت الاجناس البشرية وحسب اللون والعرق، وضع طبقة البيض في مقدمة الاصناف والا رفعها مستوى، يؤمن ديكارت ان العرب الشرقيون بالمستوى الادنى من التصنيف البشري وانهم عاجزون عن انتاج العلوم والفلسفة مؤكدين على ان اصل الفلسفة اغريقي ورث عن الفلاسفة اليونان القدامى وليس العرب ، وما يخص الفارقة برايه هم شعوب تمتاز بالقوة والحيوية الا أنهم فوضويون وما دورهم بالمجتمع سوى عبيد وخدم لأسيادهم فلسفته تفاضلية لأن يفضل نوعا على أخر .

المبحث الثاني : مناهضة العنصرية في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر

يلعب الفن دوراً هاماً في حياة الانسان بدءاً من الحضارات القديمة الى يومنا هذا، تشكل معظم الاعمال الفنية عاملا مهماً في انعكاس تجارب فنا نيها الفنان ينقل تجاربه وعواطفه وما عليه سوى ان يجعل فنه هادفاً مثل رسم لوحة تصور عذابات الاخرين كالحروب او مشاهد لمعاملة قاسية تفقد الانسان حريته وكرامته و مثل هكذا اعمال تجذب اهتمام الجمهور المتلقي فيصبح الفن رسالة إنسانية (Darwish) ، كما ويساعد الفن في التعرف على المشكلات والقضايا المجتمعية ومعالجتها بطرق فنية تجذب الجمهور نحو اخلاقيات نبيلة بعيدا عن الاختلافات في الدين او العرق او المذهب او اللغة، وقد جابه الفن كل اساليب العنصرية وما تمثلت مشاهد العنصرية في العصور الوسطى اهتم فنانو هذه المرحلة بتجسيد القضايا الفكرية والدينية والسياسية وخاصة موضوعة العنصرية ومشاهد العنف والانتهاكات الانسانية آنذاك ومن بين هؤلاء الرسام الفرنسي كوتو دي بوندوني (١٢٦٦-١٣٣٧) ولوحته الشهيرة (مذبحة الابرياء) عام (١٣٠٤م) والتي تصور حادثة حقيقية في مدينة كابيلا سروفين اربنا تشابل، مشاهد تصفية لجميع اطفال هذه المدينة من قبل السلطة الحاكمة بقيادة هي رودس الكبير بعد تنبؤ احد الكهنة الروحانيين له بولادة طفل المسبب في انتزاع عرشه فأمر بقتل جميع الأطفال (Reda, 2019, p. 17) ، سنتين فما دون في بيت لحم وتخو مها حيث ولد يسوع وذلك كان بحسب انجيل متي في الاصحاح الثاني، بعد ان مر (المجوس)اللذين جاءوا من الشرق يبحثون عن ذلك المولود ملك اليهود، فلما سمع هي رودس ذلك امر بقتل كل طفل بهذا السن فما دون كما في الشكل (١)، انتقل الفن الى لغة خالدة عبر الازمان لأنه جسد مواقف واحداث حقيقية في فترة زمنية تجسدت بأعمال فنية تشكيلية خالدة، فيما اعاد تجسيد هذه الحادثة الرسام جود يدو ريني سنة ١٦١١م تعود هذه اللوحة للعصر الباروكي ولأنه رسام للعصر الباروكي ولد في ايطاليا في مدينة بولونيا اذ يشتهر بلوحاته الزخرفية للغاية وتعرض في باز يليك القديس دومينيكو في بولونيا ،والشكل(٢) لبيتر روبنز.

شكل (١)

شكل (٢)

كما ويصف المفكر روبنز بمؤلفة (عملية تعذيب سيدة اسمها ميشيل شاندرون) في جنيف اتهمت بالسحر والشعوذة ويذكر انه يتم فحص اجسام النسوة المشعوذات بحثاً عن مكان للشياطين والشر اذ تغرس ابر طويلة في مواضع من اجسادهن وكانت الاغلب من هؤلاء النسوة يعترفن اثناء التعذيب من شدة الالم ويحكم عليهن بالحرق في بلاد سويسرا تم حرق ما يقارب ستة الاف امرأة وفي عام ١٧٣١م احرقت كاترين روبن تلك المرأة التي اتهمت بتحضيرها للعقاقير لمعالجة المرضى والتي اتهمت بالسحر فيما اصدرت السلطة آنذاك بمطاردة كل من تؤخذ اعترافاتها بممارستها للشعوذة وتعدم حرقاً او تعذب الى درجة قلع الاظافر او كسر الساق لتقر بافعالها ولا سيما تقول المؤرخة كاترين اوتز ترومب ما هذه الافعال سوى افعال وشعوذة تصنعه مخيلة اصحاب السلطة كما في وموريست العنصرية ضد اصحاب البشرة السمراء-خاصة في بلدان أوربا وامريكا - اذ يعتبروهم هم الاقل شأنا وذكاء من ذوي البشرة البيضاء فيما يذكر المؤرخ الامريكي نيل ما كماستر في مؤلفه (العنصرية في اوربا) هذا ادى توطيد العلاقات ما بين الاوربيين واصحاب البشرة السمراء مما ادى الى نزوح الافارقة ، وبأعداد كبيرة الى دول أوربا في القرن الخامس عشر وقبيل بدايات تجارة الرقيق فيما تعرض اغلب الا فارقة للسخرية والعنصرية بسبب لون بشرتهم ، ومع بداية عصر الحروب والهجمات الاستعمارية لمناطق افريقيا برزت مرحلة الرق والعبودية في اغلب بلدان أوربا مما زاد من بطش وعنجهية البيض ضد السود وبشتى الاساليب من القمع والاضطهاد كالبيع والشراء واستغلالهم بالا عمال الشاقة واذاقوهم البيض جميع صور الذل والهوان، وبدأت العنصرية تستفحل في نفوس الأوربيين وتأثر الاغلب من الكتاب والفنانون والمفكرين بالعنصرية والاغلب منهم يميل ميلاً كبيراً لها في أعماله .

وفي عام ١٧٧٦م ايضا لوحة للرسام الفرنسي – الكندي فرانسوا بوكوز ولوحته المعروفة لامة سوداء كان يملكها والتي تجسد الانتهاك النفسي والمعنوي للمرأة السوداء كذلك تفضح اللوحة الاستغلال الجنسي ضد هذه المرأة وقد صورها مالكها بنهد مكشوف والى جانبها طبق لفاكهة اسيوية وهذه الوضعية التي من المستحيل ان توضع امرأة بيضاء بكذا مشهد ، اضافة لذلك اللوحة تصور تحكم

المالك الاوربي الابيض للامة السوداء كونها مستعبدة له صور الرسام سلوك الامة الجنسي وهي تكشف عن نهدها معتبراً اياها ذات خصوبة والهزء منها بهذا الوضع وكذلك صور طبيعة غذاء السود في الطبق الذي بين يديها، كما في الشكل (٣)

شكل (٣)

اذن فالفن هو المقاومة والتعبير دائما عن الكبت والتحررو ما زال الناس ينتظرون جديداً في الفن كما ينتظرون في العلم والفكر فيما يعترف (ديلاكروا) بأن الابداع في الفن ما هو الا تجاوز للقيم الثابتة في احساس الفنان(Abedin, 2019) ، ودائما الابداعيون هم من دافعوا عن الحرية في العمل الفني واما الثورة فهي موقف انساني حتمي تغرزه الحرية وتسيره ضرورة التحرك وتتجه هذه الثورة ضد جميع المبادئ الرجعية والتعسفية والقدرية القمعية ولأن الحرية هي انتماء من أجل الثورة وليست هي ثورة من أجل الانتماء.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١- ادان الفن موضوعة العنصرية وعلى مدار التاريخ والى الان، وقد عبر الفنان عن موضوعة العنصرية بمواقف انسانية واخلاقية كون هذه الموضوعة تؤدي الى انتهاكات وتفكك في المجتمعات .

٢- استخدام الفنان لأساليب وتقنيات مختلفة للتعبير عن ادانته من خلال اعماله، ويسعى دائما الى تحقيق وصولها للمتلقي كون الفن له قابلية التعبير ويعتبر رسالة هادفة .

٣- لقد نالت موضوعة العنصرية حيزاً مهما في مجال الفنون التشكيلية وقدم اعمال وصور عدة من خلالها يعكس ما مر به الوضع الانساني من تردي نتيجة مخاضات وصراعات في السياسة والاقتصاد وانعكاساتها على الانسان المعاصر

٤- تأثر الفن التشكيلي بنقل قضايا المجتمع من خلال اساليب وافكار الفنانين للتعبير عن تلك القضايا بالتنديد والاحتجاجات وشجب الممارسات الهمجية العنصرية ضد الانسانية .

الفصل الثالث :

اولا - مجتمع البحث : ويضم الاعمال الفنية لفترات زمنية مختلفة تجسدت فيها موضوعة العنصرية ومنذ عام (١٨١٨ -٢٠٢٠م)، وما ورد في هذه الحدود الزمنية للدراسة وما لعلاقة مجتمع البحث بموضوع الدراسة الحالية فيما واطلعت الباحثة ايضا على العديد من الاعمال الفنية في شبكات الانترنت وصفحات الفنون والفنانين الشخصية وذلك للاستفادة منها لتغطية حدود البحث حتى بلغ مجموع هذه الاعمال (٨٠)أنموذج فنياً

ثانيا- عينة البحث : من خلال اطلاع الباحثة على مجتمع البحث استنتجت عينة البحث والبالغ عددها (٢) عينه انموذج وتم اختيار هذه العينات بشكل قصدي وبما يتناسب مع حدود البحث وهدفه وقد انتقت الباحثة تلك العينات وفق مسببات :

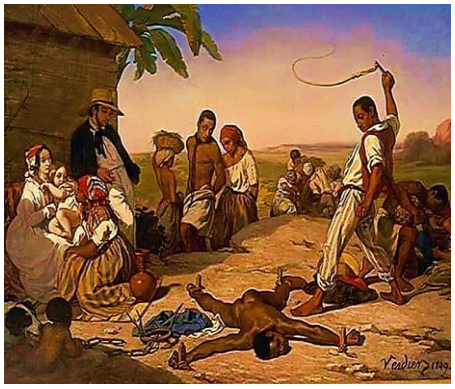
١- شهرة تلك الاعمال وما تحمله من قيم فنية جمالية

٢- مدى ايضاح معاني تلك الاعمال

٣- من خلال استعراض النماذج تم التوصل على النتائج والاستنتاجات التي تكون متممه لمجتمع البحث .

ثالثا – منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي، وطريقة التحليل للأعمال الفنية فهو بذلك يحقق هدف البحث ويساعد الباحثة في الوصول الى نتائج البحث .

رابعا – اداة البحث : حددت الباحثة اداة البحث الرئيسية واستخدمت اداة (الملاحظة) الفنية – العلمية، وذلك للاستفادة من مؤشرات الاطار النظري لتتمكن من التحليل بطريقة مبسطة



نموذج العينة (١)

اسم الفنان : مارسيل فيرديه

اسم العمل : جلد العبد الهارب

تاريخ العمل : ١٨٤٣

القياس : -

الخامة : زيت على كانفس

تجسد لوحة مارسيل فيرديه واقع جبروت وتسلط السادة على العبيد وتجسد ايضاً الم النفس والجسد لمن عانى اصفاد العبودية وصور غرور وحقارة الانسان تجاه الانسان اذ لا يخلو المشهد من صور ناطقه للالام والحزن وهي تمثيل حي للواقع وتسلط السيد على المسود اللوحة ذات اسلوب تعبيري وواقعي لتصوير مشاهد العنف والاضطهاد والاستغلال وبألوان زاهية اقرب الى الطبيعة .

وصور الفنان عبد اسود جرد من ملابسه ملقى على الارض قيد بطريقة مهينة ووجهه نحو الارض دلاله على الاهانة والاذلال والتحقير مخلوع منه طوق العبودية(طوق الأمان) ويتم جلده بواسطة عبد اخر مثله دون تلطيخ يد السيد بقذارة عبيده كما يتصور اليد ذلك والى جانبه تجلس زوجته المترفة وابنته المدللة فيما تجلس الى جانبها فتاة من الاماء تتلمس رضاها وهي طوع خدمتها هذا يحرص على توطيد مكانة سيده وما الجلد الا هو تنفيذ للاوامر والطاعة واما السيد فيقف جانبا مزهوا فخورا وهو يقف على مرتفع وامام مرأى من عبيده، كما وتندرج مشاهد اللوحة في الافصاح عن فلسفتها في مشهد الطفل العبد الصغير العاري على الارض والى جانبه الكلب والى القرب منه الاصفاد التي يرتهن عليها مصيره يوما ما كونه من العرق الاسود وصور الفنان ايضا مجموعة من العبيد وهم منشغلون بالعمل وكانهم غير مبالين لما يحدث حولهم وعلى الرغم من سعة المساحة فيما حولهم الا انهم لم يستطيعوا حتى التفكير في الهرب والتحرر واخرين مقيدون ينتظرون دورهم في الجلد وهذا هو مصير من يقف بوجه سيده او يخالف قوانينه ، امتازت اللوحة بدقة الخطوط واللون وما يعتري مشهد التعذيب وقد قوبلت بالرفض بعد عرضها في صالون باريس عام ١٨٤٣م وقوبلت بالرفض من قبل هيئة المحكمين لما تحمله من قسوة واهانة للعبيد التي تمثل ايضا اهانة الدول الاستعمارية آنذاك في باريس لان تلك الدول آنذاك قد استباحت مبدأ العبودية واهانت كرامة الانسان واستباحت قيمته لأن تجارة العبيد هي الابشع والأكثر وحشية ، جسدت اللوحة العبودية في العالم الحديث، ولا زالت العبودية تمارس وبصور غير شرعية وبشكل مخالف للقانون الدولي ومنها ما يمارس في البعض من بلدان جنوب الشرق في قارة اسيا كماليزيا، وتايلند وتمارس احياناً بعلم من الحكومات والمجتمعات ويتم استغلال البشرية بالأعمال المشينة كتهريب المخدرات وبيع الاعضاء البشرية والعمل في الاماكن الغير لائقة الى جانب تجارة الجنس والاطفال وكان يتم نقلهم بالسفن لأساطيل اوربية على الاغلب تنقل السكان الفارقة المحليين الى المناطق المضطهدة المحتلة في مناطق الساحل الغربي الأفريقي في أوربا والامريكيتين بمساعدة السلاح المتطور وذلك لتشغيلهم في الصناعة ايضاً والزراعة وفي المنازل والمناجم بأسلوب السخرة والغصب .

نموذج العينة (٢)

اسم الفنان : وليد عبيد

اسم العمل : زواج القاصرات

تاريخ العمل : ٢٠١٥م

القياس : ١٠٠*١٠٠سم

الخامة : زيت على كانفس

يجسد الفنان بلوحته هذه ذات الالوان البسيطة والخطوط الدقيقة عنصرية الزواج القسري وهو يصور طفلة قاصرة بوجه بريء ونظرات طفولية بريئة وجدائل شعرها البسيطة ترتدي بدلة ووشاح واكليل زواج فيما يبدو انها زوجة قاصرة زفت توا الى مخدعها تجلس بطريقة عفوية بريئة على السرير وارجلها المتدلية الى الاسفل ويصور ان ما على الارض باقة ورد احمر مرمية وحقيبة خاصة بها باللون الاسود والارضية مفروشة ببساط عربي ريفي وما معلق على الباب من قطع ملابس اللوحة ذات اتجاه واقعي تعبيري وذات دلالات توحي للمتلقي من خلال انطباع نظرات الطفلة وملامح وجهها البريئة وجدائلها وفيما يبدو انها تبلغ من العمر (٨ او ٩) عاما وما يوحي ذلك هي وضعية جلوسها

العفوية وهي لن تعلم ما هو مفهوم ومعنى الزواج و وما هو المصير المجهول من هذا الزواج القسري . وما وظفه الرسام وليد عبيد من الدلالات الزمنية والمكانية من خلال ما هو موجود في فضاء اللوحة من الاثاث والفرش الريفي القديمة البسيطة على ما يبدو ان البساط والمفارش والملابس عمل يدوي من المهارات الريفية القديمة والاضاءة المنعكسة على الجدار سطح اللوحة يحتوي على عدة فضاءات مترابطة فيما بينها فالفضاء الداخلي والمتمثل في الجدار والباب النصف مفتوح والسرير الواسع واللون البرتقالي المحمر الذي يدل على الفوضى والصخب والخطر والقوة وما امساك الطفلة بالقضبان ما هو الا تعبير عن الهيمنة والاجبار بدخولها عش الزوجية وجلوسها بهذه الطريقة القاسية وهذا يمثل احدى صور العنصرية المتمثلة بالزواج القسري الاجباري الذي من خلاله تنتهك الحريات والحقوق والكرامة وكان مثل هكذا زواج دارج في المجتمعات القديمة وخاصة الريفية منها لانها مجتمعات تفتقد للتوعية وللتعلم وهي صورة تمثل مواريث اجتماعية سلبية وممارسه همجية ضد الاطفال القاصرين ان كانوا ذكورا او اناث وما يدعو له وليد هو التوقف عن ممارسة هذه العادات الهمجية السلبية في المجتمعات العربية والكف عن الاتجار بالطفولة والبراءة والجمال الداخلي للطفل، اهتم الفنان وليد عبيد في اغلب اعماله بعنصر المرأة والطفل كونهم عنصرين ضعيفين في المجتمعات العربية ودائما ما يتعرضون للانتهاك النفسي والمعنوي والاذى .

وقد جعل وليد عبيد المرأة في اغلب لوحاته هي بطلة اعماله وما يريد ايضاحه للمتلقي معاناة ومشاكل المرأة مع العنصرية .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها :

١- تناولت العنصرية في الفنون صورا من معاناة البعض من الاقليات ومنها الدينية والعرقية والطائفية والاجتماعية الاقلية المهمشة ادت الى ممارسات همجية كالقمع او الابادة او سبي النساء كما في النماذج (١ ،٢)

٢- اقترنت الممارسات الهمجية في الفن التشكيلي بد لالات ايمائية وذلك من خلال انسجام وتفاعل عنصر الاشارة والحركة وكما موجود في النماذج الفنية .

٣- اكد الفن والفنان على ادانة الأضطهاد ضد الإنسانية وزواج القاصرات والعنصرية ، وحسب اسلوبه ومعالجته التقنية ومن ثم كان اخراج عمله الفني وذلك من خلال توظيفه لموضوعات وخامات متنوعه في الاعمال الفنية .

الاستنتاجات :

١- تنوعت الاعمال الفنية من حيث الاسلوب منها الواقعي والتعبيري والتجريدي والرمزي .

٢- شغلت موضوعة العنصرية حيزاً مهماً في مجال الفنون التشكيلية ومدى تأثيرهما بالإنسان وخاصة الفنان.

٣- برزت العنصرية في الفن التشكيلي المعاصر بعد الانعكاسات السياسية وتحولاتها المعاصرة وتطورت الاحداث ونشبت الحروب والصراعات التي تسعى دائما الى الهيمنة وسلب الحقوق والممتلكات.

References

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Al-Farahidi, A.-K. A. (2003). *Book of Al-Ain.* Beirut: ar Al-Kutub Al-Ilmiya.

aljazeera.net

Al-Kayali, I. S. (1976). *Zionist Racism.* Tunisia.

Al-Razi, A. (1983). *Mukhtar Al-Sahih.* Kuwait: Dar Al-Resala.

Alsayid, M. A. (1986). *Apartheid.* Cairo.

Darwish, A.-S. I.-S. (n.d.). *plastic art and human rights.* Retrieved from https://Hrightsstudies.sis.gov.eg

Fayyad, M. (2009). *What it means to be Lebanese.* The Arab House for Science: The Arab House for Science.

Ghazi, H. (2002). *Racism and Genocide in Zionist Thought and Practice.* Damascus: Dar Al-Maarif for Printing and Publishing.

Hamroush, A. (2020). *History of Modern Philosophy* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Qalam for Printing, Publishing and Distribution.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Al-Academy*(95), pp. 143–160. doi:doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Manzoor, I. (2012). *Lexicon of Lisan al-Arab* (Vol. 4). Beirut: Dar Lisan al-Arab.

Qassem, A. M. (2021). *Racism against Arabs in the Western World* (Vol. 1). Dar Al-Akademiya for Publishing and Distribution.

Reda, A.-A. (2019). Arab Plastic Art and the Simeologia of Terrorism. *a cultural and artistic magazine published by the Believers Without Borders Foundation for Studies and Research, 57*.

Ross, J. (2019). *Curriculum in Philosophy.* (A. Aziz, Trans.) Beirut: Namaa Center for Research and Studies.

Basrah Arts Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah.
Started publishing since 2002, and on-going.
The editorial board are supervised by an editor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.The editorial board ispanel of experts with diverse expertise who contribute to the development of long-term plans for academic publication in general, And Basrah Arts Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq