



تقويض المعنى وتوليد الدلالة في الرسم التجريدي (نماذج مختارة)

م. د. حسين شاكر قاسم حسون العيداني

مديرية تربية البصرة

وزارة التربية - العراق

البريد الإلكتروني: Thelion2007hhh@gmail.com

المخلص

يسلط البحث الموسوم الضوء مفهوم تقويض المعنى وتوليد الدلالة في الرسم التجريدي نماذج مختارة ، فتضمن البحث اربع فصول ، حُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الآتية : كيف يولد المعنى في النصوص البصرية التجريدية ؟ وهل لتلك النصوص البصرية قابلية على التقويض في المعنى؟ وما علاقة النصوص التجريدية بتوليد الدلالة ؟ أما الفصل الثاني فتضمن ثلاث مباحث تناول المبحث الاول - قراءة فلسفية ودلالية في مفهوم تقويض المعنى ، فيما عني المبحث الثاني التجريد بين المفهوم والدلالة ، أما المبحث الثالث :الرسم التجريدي قراءة تاريخية (الجذور والنشأة) ، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (4) اربعة أعمال فنية ، وتم استعراض المعالجات الخاصة بإدارة البحث وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية: تقويض المعنى، توليد الدلالة، الرسم التجريدي.

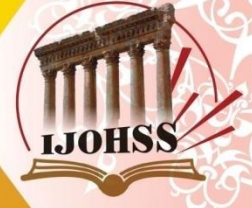
Undermining Meaning and Generating Significance in Abstract Painting (A selected models)

Dr. Hussein Shaker Qassem Hassoun Al-Eidani
Basra Education Directorate
Ministry of Education - Iraq
Email: Thelion2007hhh@gmail.com

ABSTRACT

The tagged research sheds light on the concept of undermining meaning and generating significance in abstract painting selected models. The research included four chapters. The first chapter was devoted to clarifying the research problem, which resulted in the following questions: How is meaning generated in visual abstract texts? Are these visual texts the ability to undermine the meaning? What is the relationship of abstract texts to generate significance? As for the second chapter, it included three sections that dealt with the first topic - a philosophical and semantic reading of the concept of undermining meaning, while the second topic concerned abstraction between concept and significance, and the third topic: abstract drawing, a historical reading (roots and origins), and the third chapter included research procedures, as it was It defines the framework of the research community, and selects the sample models amounting to (4) four artistic works, and the treatments of the research management and analysis of the sample models were reviewed, while the fourth chapter is concerned with the research results and conclusions.

Keywords: undermining meaning , generating semantics, abstract painting.



الفصل الاول

مشكلة البحث :

يستحوذ أو يمتلك المعنى مكاناً مهماً في أغلب مفاصل الحياة بلا شك منذ القدم ليومنا هذا ، لذا انجذب لهذا المفهوم كثير من المفكرين والفلاسفة واللسانيين على اعتبار أن هذا الاصطلاح يخاطب المتلقي سواء كانت التجارب أو النشاطات الإنسانية والفنية ، وما يهمنا هنا في هذا البحث المجال الفني ، فالنشاط الفني يمكنه من المخاضات التي رافقت الإنسان منذ تكونه أو نشأته ، أو يمكننا القول أن الفن ونشاطه يكاد يكون متماهياً ومتواشجاً مع عمر الإنسان ، وعليه يكون البحث عن تقويض المعنى يقودنا الى فعل القراءة بمجال التشكيل ، وهو بالضرورة يقودنا الى مفهوم التلقي أو الاستقبال ، وقبل الشروع في فتح النوافذ المغلقة لهذا المصطلح يجب أن نشير الى أن النص البصري المرئي والذي أصبح من المسلمات يتكون من مفصلين أو قطبين أو جانبيين أو جزئيين أن صحت التسمية هما : البنية السطحية أي (القشرية الظاهرية) أو لنقل الشكل ، والبنية العميقة (الجوهر أو المضمون) ، لذا أن المعنى يتمثل ويتشكل في المضمون وعلى الأغلب هي علامات تشكل بنية النص البصري ، فهذه العلامات تحمل الرموز ، بمعنى آخر أن المعنى يقبع في النصوص التي تمتلك معنى ثنائي وليس ذو المعنى الاحادي ، ورُب سائل يسأل ، ما المقصود بالمعنى الاحادي وسبيلنا في الإجابة عن هذا التساؤل هو إذا كان الشكل الفني متطابق ومستجيب مع يقوله المعنى فهو لا يحتاج الى جهد ذهني في فك شفرته ، كما هو الحال مع النصوص البصرية الايقونية أو المدارس الواقعية في الفن ، في حين أن كانت الأشكال الفنية تمتلك ترميز كالفنون السومرية أو الفنون الاسلامية أو فنون الحدأة كالرمزية والتجريدية والسريالية ، في تلك النصوص البصرية يتبادر الى ذهن المتلقي تساؤلات وافكار عديدة تبحث عن المعنى وراء تلك الترميزات ، من ثم تجعل هناك الكثير من التقويضات في المعنى ، وعليه يسعى القارئ أو المتلقي أو المستلم الى توليد دلالة خاصة بذلك النص البصري اي كان نوعه .

ومع التسارع المستمر في العصر الحديث والتحولت التي شهدتها مجالات الحياة كافة ، كالمجال الفني والادبي والعلمي ، وتطور الاتجاهات النقدية والفلسفية ، لذا أكد الفلاسفة الأوائل أن هناك جماليات وآليات للتجريد في الفنون ، بدءاً من العصور القديمة ومروراً بالفكر الوسيط ومن ثم الحديث ، وصولاً الى الفكر المعاصر ، كل تلك الآراء أعطت طريق ووجهت الكثير من الفنانين للخوض في التجريد، حيث اختزال الأشكال وبسطت ، كما تعددت قراءات المعاني والابتعاد في محاكاة الطبيعة ، أي الأبتعاد عن الأمور التسجيلية ، واطلاق العنان للخيال لما يحمله من أهمية في إنتاج النصوص البصرية.

أن النص البصري التجريدي يتقبل التأويلات والتفسيرات ، لأن الأشكال والعلامات فيه تكاد تكون مفتوحة تبت وتترسل أبحاثها خارج الزمان والمكان ، لذلك يتقوض المعنى وتبنى وتتكون الدلالة من خلال المعنى ، وعليه يمكن عد النصوص التجريدي المرئية ذو لغة بصرية مركبة ، وتلك النصوص في ذات الوقت نسيج من العلاقات يصوغها الفنان بطريقة تتناسب مع منظومته المعرفية واحساسه الداخلي ، ومرجعياته وخياله ، بالتالي أضحت الحقيقية المادية المرئية تؤلف عقبة وحاجز أمام الفنان ، فالحقيقة المتقدمة التي استحوذت على شرعية وسطوة التأثير ، ومما لا سبيل لوجودها - هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة .

والحق أن الفن التجريدي لم يظهر بشكل مفاجئ ، بل ان بزوغه وأنبلاجه جاء نتيجة مخاضات بنائية ومحاولات منكرة في بنية الشكل على السطح التصويري بحيث اتخذت تتصاعد شيئاً فشيئاً نحو التجريد ، لان التجريد بالنتيجة لا اقصد كاتجاه واصطلاح لتيار فني بل بصورة عامة له روافد في التاريخ بحيث شهدت امتداداً متجذراً منذ القدم ، مما اسهم لبزوغ هذا الاتجاه الفني في مسار التشكيل الاوربي وهو ما أشار إليه (هربرت ريد) " لا توجد اكتشافات مفاجئة تأتي إلينا من المجهول ، بل إن كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة تتفاعل فيها عوامل وعناصر تقررهما الظروف الملائمة لتطور ونمو تلك الظاهرة . وهكذا فإن ظهور التجريدية في الفن لا يمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما ، سواء كان كاندنسكي أم ديلوني" (عدنان، 1973، صفحة 63)

وفق ما طرح تمخضت مشكلة البحث من خلال التساؤلات الآتية : كيف يولد المعنى في النصوص البصرية التجريدية ؟ وهل لتلك النصوص البصرية قابلية على التقويض في المعنى ؟ وما علاقة النصوص التجريدية بتوليد الدلالة ؟ وسبيلنا في تناول مشكلة هذا المصطلح هو التنقيب والبحث والحفر في الافكار الرئيسة التي تتعلق بمفهوم



تقويض المعنى ومدى علاقتها أو تواشجه بتوليد الدلالة سيعاً للوصول الى معان خفية أو جوانب تتعلق بالمنحى الذي يستتر خلف الاشكال الظاهرة على السطح البصري في تلك النصوص.

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث بدراسة مفهوم تقويض المعنى وتوليد الدلالة في الرسم التجريدي (نماذج مختارة) لما له من اشكالات فكرية وقابلية في تأويل النصوص البصرية وهي محاولة لتسليط الضوء على ثنائية لطالما جذبت اهتمام الباحثين البحث عن تقويض المعنى وقابلية توليد الدلالة ولكونها راسة بصرية في هذا الموضوع وقد انتهى الباحث إلى مسح ميداني فلم يعثر على بحث أو دراسة قد تناولت الموضوع حسب علم الباحث لذا فالأهمية تمكن في فيما يليه من ضوء في تحديد التوصيفات الدلالية ضمن اطر معرفية للتقريب عن آلية اشتغالهما في المجال التشكيلي ، أقصد هنا مصطلحي تقويض المعنى وتوليد الدلالة كونها قابعه في الدراسات اللسانية .

أما الحاجة إليه فتجلى : أن البحث يرفد المهتمين بالحقل اللساني بالاطلاع على نتائج البحث واستنتاجاته التي تؤسس لانفتاحات فكرية يمكن الاستفادة منها في المعارف الأخرى . زد على ذلك امكانية استفادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد (للتقويض المعنى) ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص .

ثالثاً : هدف البحث : كشف تقويض المعنى وتوليد الدلالة في الرسم التجريدي – نماذج مختارة .

رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة موضوع تقويض المعنى وتوليد الدلالة في الرسم التجريدي نماذج مختارة . الحدود الزمانية : اعمال الفنانين التجريديين ، الحدود المكانية : (1910 - 1920) .

خامساً : تحديد المصطلحات .

التقويض لغة : ورد في قاموس (المنجد) في الباب قوض " يقوض قوضاً البناء : هدمه ، يقال بنى فلان ثم قوض اذا احسن ثم اساء تقوض : جاء وذهب وترك الاستقرار " (معلوف، 2002، صفحة 662) .

التقويض اصطلاحاً : هو مصطلح اطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمة الفكر الغربي لما ورائي منذ بداية هذا الفكر الى يومنا هذا ، وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى (التفكيك) لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) ، والتقويض لا يقبل ما يذهب اليه أهل (التفكيك) في مقولة البناء بعد التفكيك ، كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها (دريدا) (الرويلي، 2002، صفحة 107)

المعنى لغة : والمعنى هو ما يقصد بالشيء ، وإشتقاقاً فإن مفردة المعنى مشتقة من عنيت بالكلام كذا ، قصدت وعمدت . (البستاني، 1982، صفحة 182).

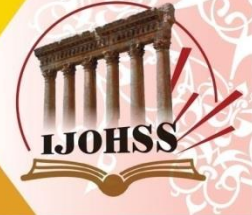
المعنى اصطلاحاً : والمعنى عند (بورس) أي شيء لا يكتسب معنى ، إلا إذا أعطي من وجهة النظر العلمية حيث إن الكيفية التي يتحوّل فيها المعنى الى معنى من خلال تحويل الجملة الى جملة شرطية فرضية ، أي إننا نزيح كل المجاورات للوصول الى المعنى التام ، والمعنى يكتسب بفرض صيغة منطقية يؤسسها النظام في (الجهاز المفاهيمي) الذي من خلاله يكتسب الأشياء معناها سواء كان وظيفي أو جمالي. (مورتون، 1975، الصفحات 150 - 152) .

تقويض المعنى : يراد بهذا المصطلح من قبل الباحث هي الاشكال والدلالات التي تقود الى توليد معاني مختلفة متباينة ، بحيث لها قدرة على خلق مدلولات ذهنية وتوليد شفرات قادرة على اثاره المتلقي وبذات الوقت بإمكان تلك الشفرات والعلامات ان تستوعب مكونات النص البصري وتعطي انطباعات لدى القارئ بتعدد القراءات .

الدلالة : علم الدلالة هو اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى ... وليس هناك اتفاقاً عاماً حول طبيعة المعنى وجوانبه التي يمكن أن يشملها علم الدلالة أو الطرق التي يوصف بها المعنى " (ار، 1985، صفحة 3) .

- " الدلالة " هي علم يعنى بـ (دراسة المعنى) أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى ، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى" . (مختار، 1982، صفحة 2).

- **تتعلق الدلالة بالمعنى المراد إيصاله فهي :** "تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي ، تتعلق بإنتاج المعنى ، من خلال عملية الاتصال ، أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي " (رشيد، ب ت، صفحة 49).



- ان علم الدلالة علم به تحدد الشروط التي تجعل الرمز متضمناً للمعنى (عياشي، 1996، صفحة 25).
اما التعريف الاجرائي فيتبني الباحث "تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي ، تتعلق بإنتاج المعنى ، من خلال عملية الاتصال ، أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي.

التجريد لغة Abstraction

- جرد الشيء يُجرده جرداً وجرده : حشره ، وجرّد الجلد يجرده جرداً : نزع عنه الشعر وكذلك جرده

التجريد اصطلاحاً : Abstraction

- " الترابط المنطقي بين عملية التفكير وعملية بناء وصياغة النظرية ، وتتألف عملية التجريد من سلسلة اعمال فكرية حيث يهمل ما هو غير جوهرى من صفات الشيء وعلاقته ، وتبرز صفات وعلاقات ومعالم اخرى منه باعتبارها جوهرية" (جي، 1990، صفحة 70) .

- " هو تخلص جوهرى من كل ما هو معين" (حكيم، 1986، صفحة 39).

المجرد: Abstract

- "ما عزل عزلاً ذهنياً ، ويقابل المعين أو المحسوس Concert. والذهن هو الذي يأخذ الصورة مجردة عن المادة ولواحقها وهي: الكم والكيف والأين" (العربية، 1979، صفحة 171)

تجريد: Abstraction

- سيكولوجياً: عزل صفة أو علامة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يرى منه إلا أجزاء معينة في وقت واحد. وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهر على صفة ما.

- في المنطق الصوري: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. (العربية، 1979، صفحة 39)

التجريدية: Abstractionism

- من الناحية الفنية : اتجاه حديث يقوم على تصوير فكر الفنان أو شعوره تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين. مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية أو الأنغام الموسيقية (في الموسيقى) (العربية، 1979، صفحة 39).

- المجرد هو الذي يبدو خارجاً عن علاقاته مع بقية الأشياء او ما هو وحدة خالية من الاختلافات (خياط، ب ت ، صفحة 117) .

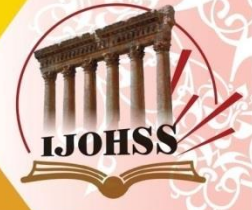
الفصل الثاني

المتن النظري أو الإطار النظري

المبحث الاول

قراءة فلسفية ودلالية في مفهوم تقويض المعنى

أن عملية الوقوف على مفهوم (تقويض المعنى) عبر التاريخ وخاصة في الفكر الفلسفي الطويل أي في طروحات الفلاسفة وعلى نحو أدق في الجانب النقدي وأقصد بالجانب النقدي (تفكيكياً و سيميائياً) يكاد يكون عسيراً الأمام به دون الغور والتنقيب والبحث في عموم الفكر واستقصاء مباحثه ، فالمعنى تم تناوله لدى الفلاسفة بحيث انشغلت الفلسفة منذ القدم الى الفلسفة المعاصرة بفكرة ومفهوم المعنى ، لذا لا بد من الخوض في الفكر الفلسفي النقدي لتكوين وانشاء أرضية خصبة حول مفهوم المعنى لذا أعتبر الفلاسفة أن المعنى يقبع في الأشياء على شكل علامات التي تشير إليها وتتشكل بالنيابة عنها، فالمعنى يختص بصورة عامة بفلسفة اللغة بلا شك ، لكن هذا لا يعني أن النشاطات والتجارب الأخرى خالية من المعنى لذلك ارتأى الباحث ان يتطرق لمفهوم التفكيكية والسيميائية لما لهما من أهمية في موضوع المعنى وتقويضه لتكوين أرضية صلبة للبحث . ف"التقويض هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الما ورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا ن وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح الى العربية تحت مسمى (التفكيك) لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) حالها في هذا حال مصطلح التقويض . على أن التقويض أقرب من التفكيك الى مفهوم دريدا" (الرويلي، 2002، صفحة 107).



أولاً : التفكيكية وانزياح المعنى الثابت .
إن مفهوم (التفكيك) الذي دفعه (دريدا)⁽¹⁾ لترجمة عبارة (هايدجر) في كتابة (الوجود والزمان) لا يقصد به التخريب ، وإنما إعادة تنظيم عناصر الخطاب ، وإبراز تناقضاته الخفية ، وهو ما يؤكد (هايدجر) " هذا النقض لا يجب أن يفهم بمعنى السلب ، أي في صورة نبذ للتراث الأنطولوجي ، بل على العكس إننا بصدده كشف الإمكانات الإيجابية لهذا التراث ، وهو ما يعني دوماً تبين حدوده " (عطيه، 2010، صفحة 189) ، أو كما أكد (علي حرب) بقوله : " التفكيك ليس هدماً كما يحسب الذين يقرأونه بصورة حرفية ...، وإنما سبر الإمكان واشتقاقه أو ابتكاره وبناءه أو توسيعه ومضاعفته ، عبر درس الأزمات وتحليل العوائق ، أي هو فاعلية فكرية نقدية " (حرب، 2010، صفحة 145)، إن حضور التفكيكية جاءت كرد فعل على المنهج البنيوي التي افترضت (مركزاً) للمعنى ، وهو الذي يحكم البنية ، لذلك كانت محاولة التفكيك تخفيف غولها ، وعليه نرى " أن مقالات جاك دريدا مكرسة لمهمة تفكيك مهمة البناء ، والتي تخدم تمجد التلاعب بالمعاني في النص وتقليل ذلك إلى نطاق يمكن السيطرة عليه " (نورس، 2008، صفحة 8) .

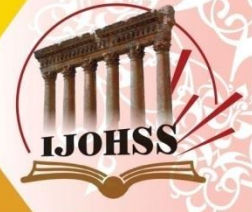
لقد إنبلجت التفكيكية في عصر الدمار والرعب والشك الذي عتَرَ أوربا أثناء الحرب العالمية الثانية ، لذا فهو من المفاهيم الأكثر مثاراً للجدل والالتباس ، ويعزى سبب ذلك إلى مدلولاته السلبية التي أدركت على مدى واسع وبما يتضمنه من معنى يراد به (الهدم - التدمير - التقويض) إلى إن حوله دريدا إلى كلمة تفكيك فيما بعد .
أن أهم عناصر التفكيك التي أرسى دعائمها (دريدا) " اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد ، والتحرر من اعتبار النص كائناً مغلغلاً ومستقلاً بعالمه " (الحاتمي، 2011، صفحة 216) كما أن بعض أفكار استراتيجية التفكيك والتي تعتبر أساسية هي الأخيرة لتفكيكية (دريدا) ، منها على سبيل الفرض : رفض الثوابت والقراءات المتعمدة ، غياب المركز والثابت للمعرفة ، المعرفة واللغة ، الحضور والغياب ، لا نهائية الدلالة ، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته . (حموده، 1998، صفحة 302) .

إن مصطلح التفكيك ذات مفهوم هلامي لعوب وهو مفتون بالتمنع الدلالي ، وهو ما يشير إليه (دريدا) في كتابه (أحادية الآخر اللغوية) حينما يقول " إن التفكيك لا شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء ، وكل شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء أيضاً ، أنه أكثر من لغة " (دريدا، أحادية الآخر اللغوية ، 2008، الصفحات 15 - 16) بمعنى آخر أنه أشبه بلعبة ، لذلك توصف بالاستراتيجية الأكثر تعقيداً وعصية على الفهم في أحيان أخرى ، لذلك عملت على خلخلة المركز أو تقويضه ، وأسقاط الحضور للمراكز إزاء ذلك فالتفكيك "سعي متواصل زعزعة المعنى الثابت ، وإضاعة تطرف اللغة ، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى ، وهو كفيلاً ينسف كل النصوص والأنظمة الموحدة ، وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة : الكلام - الكتابة ، الحضور - الغياب ، المعنى - اللامعنى ، الحياة - الموت ، العقلاني - العاطفي ، لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى أدوات لإيضاح البني الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة " (غولي، 2006، صفحة 78) وينظر (الحاتمي، 2011، صفحة 217) .

تجدر الإشارة أن التفكيكية كحركة فكرية ذات نهادات متعددة ، اعتمدت على الفلسفة وصراعات الفكر الفلسفي فهي قامت وتأثرت على أربع تيارات :

أ- التيار الأول الذي قامت عليه فلسفة (دريدا) هي (عدمية) (نيتشه) ، وكما هو معروف بأن عدميته قوضت كل الحقائق على الإطلاق ، فقد أوضح (نيتشه) أنه " قد جرى تجريد الواقع من قيمته ومعناه وحيويته ، عن طريق اصطناع عالم مثالي شديد بالأكاذيب " (غارودي، 1979، صفحة 8) فالتفكيكية تتفق في هذا الجانب مع الفلسفة النيتشوية ، والسبب في ذلك أن (نيتشه) قد هيأ أرضية خصبة لكل التيارات الفكرية ، وعلى نحو خاص (ما بعد الحداثة) ، وعليه فإن (جاك دريدا) استمد أسس نظريته التفكيكية من الهدم النيتشوي ، وعلى نحو أدق عندما أعلن (موت الإله) لأنه أراد تهديم وتحطيم وخلخلة جميع المرجعيات والحقائق ، سواء العقلية أم الدينية ، بإختصار انه سعى إلى تحطيم (اللوغوس)⁽²⁾ بالنتيجة أراد تحطيم (مركزية العقل) .

ب- التيار الثاني الذي تأثر فيه (دريدا) هو الشك الهايدغري ، فهو يقول عنه " هو أول من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا " (التاور، 2016، صفحة انترنت) ، الميتافيزيقا هنا ليست (ما وراء الطبيعة) ، بل يقصد فيها ، كل شيء ثابت يكون مرجع ، مثل (العقل - الإله) وعليه فتح الباب على مصراعيه لكل التأويلات التي تخص الحياة ، على اعتبار أن الحياة في تغيير مستمر وفيها مسارات لا نهائية، وهذه الفكرة ليست مستحدثه بل نرصد



إرهاصاتهما عند فيلسوف الجدل الأول (هرقليطيس) بمقولته (انك لا تنزل النهر الواحد مرتين فأن مياه جديدة تجري فيه) التي سبق أن أشار إليها الباحث ، وعلى الرغم من استعارة دريدا لمفهوم (الهدم الهايدغري) إلا أنه ينتقد منهجيته بأنها ما تزال (حبيسة الرؤية الميتافيزيقية) ، لاستمرارها بالتمركز حول (المرجعية) ، إلا أن النقاط المشتركة بينهما عديدة ، كنقد مركزية الفلسفة الغربية ، والدعوة للشك العدمي ، والبحث المستمر عن تعدد المعاني (الحي، 2018، صفحة انترنت).

ت - التيار الثالث (فرويد) واللاشعور ، وانطلاقاً من مقولته الشهيرة " كونه قد الحق بكبرياء البشرية ثالث إذلال كبير لها بعد كوبرنيك وداروين " (غارودي، 1979، صفحة 8) ، لقد أثار (فرويد) انتباه (دريدا) في عدة قضايا منها (التقويضات) ومفهوم (الثنائيات المتناقضة) منها (العقل والجنون - والشعور واللاشعور - والوعي واللاوعي- والخيال والواقع - الحياة والموت) ، سعى (فرويد) إلى قلب المعادلة من كون الطرف الثاني يظهر في قيمة سلبية وكونه لا قيمة له ، بل جعل منه أساس وشرط للطرف الأول ، أثرت هذه الالتفاتة من (فرويد) بإعجاب (دريدا) فأستهوته تلك الفكرة ، كما أنّ (فرويد) درس الأحلام وهفوات اللسان ليعيد لهما الاعتبار بدلاً من عدّهما وهماً لا طائل منه ، وكذلك هو الأمر بالنسبة لـ (دريدا) فدرس الفجوات والفراغات والهوامش داخل النصوص أي (الدلالات النصية) وعليه رأى أن المعنى داخل النص متعدد ومخفي ولا نهائي (الحي، 2018، صفحة انترنت).

ت- أما التيار الرابع هو مفهوم المفكر (رولان بارت)⁽³⁾ بإعلانه (موت المؤلف) وهي بدورها تحليلنا إلى أفكار (نيتشه) عن (موت الاله) " وبذلك يستثمر موته لتجنب مركزيته ومقاصده التي يقدمها في نصه، والاكتفاء بالنص وحده دون اللجوء إلى مؤلفه" (سعد، 2007، الصفحات 93-94) ، ويمكن تلخيص تأثير المفكر (بارت) (في (دريدا) من خلال نظريته في قراءة النصوص الأدبية المبنية على عناصر (تفكيكية) في حقيقتها أن صحت التسمية ، كمقولات (خيانة اللغة) و(موت المؤلف) و(التحليل النصي) .

كان هدف (بارت) أنشاء بدائل فكرية مغايرة لنزعة الحداثة ، لذلك سعى لأغلاق المفاهيم ، بحيث كل نص اصبح يحمل العديد من التأويلات والافتراضات والتفسيرات والشروحات ، لا يقبل معنى واحد يحجمه ، بل يحتمل ما لا ينتهي من المعاني وبذلك " يمكن أختصار مرتكزات نظرية دريدا بوجود الاختلاف ، ورفض التمركز، ونظرية اللعب اللغوي (اللغة المراوغة التي لا تثبت على معنى)" (سعد، 2007، الصفحات 107-108)، إزاء ذلك عمدت التفكيكية إلى تقنين وخلخلة النصوص من المعاني الثابتة والمركزية وتحويلها إلى تفاعل لا نهائي مع المعنى ، فلا تستقر وتثبت الدلالة على معنى حتى يُهدم ويدمر ، ثم يُفترض معنى آخر ثم يدمر وينزاح -وهكذا دواليك- إلى ما لا نهاية ، عبر لعبة المراوغة المستمرة ، لذلك يقول (نيتشه) " ليس هناك حقائق بقدر ما هناك تفسيرات ، وما يمكن تأكيده كحقيقة هو لغو بدون معنى ... هذا هو بيان ما بعد الحداثة " (الحيدري، 2012، صفحة 335) .

أما إذا اردنا ربط التفكيك في الحقل الفني وهو مجال بحثنا ، فنجد أن النصوص المرئية لتيارات ما بعد الحداثة تشتغل بقوة مع هذه الاستراتيجية ، فالمتذوق لتلك النصوص الفنية ، لا يمكن ان يعطي قراءة ومعنى واحد لهذه النصوص منها (البوب ارت والفن المفاهيمي) ، بل يمكننا القول أنها مرتبطة بتعدد القراءات ، فالانتشار هو ما تؤكد التفكيكية كنقطة ارتكاز أساسية نحو لانهاية الدلالة فالتفكيك يرفض وحدة المعنى واكتمال الدلالة ويستبدل بها الانتشار حيث لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل وحيث يؤدي اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وتفجيره . بالتالي فهناك عملية تقويض مستمرة ، لأنه يفترض أنّ النص يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً ، فالنصوص التي تتحمل التأويل لأكثر من معنى نجد اشتغال التفكيك فيها ، وعلى نحو خاص فنون ما بعد الحداثة التي اتخذت جسر الحداثة ممر وطريق لها ، وفي حقل الفن هناك نوعين من التفكيك . الأول : التفكيك المبالغ في دقته للنصوص الحداثة (مارغريت وسلفادور دالي وميرو) حيث يصل التفكيك إلى أعلى درجاته لكن

تحفظ الأشياء رغم ذلك بمعالمها الأساسية وهويتها إلى حد ما ، الاختيار الثاني والذي لا يقل جرأة في التفكير عن سابقه فكان الأسلوب العضوي لفنانين مثل (تانغي وغوركي) حيث تظل الأشكال المفككة تومئ وتؤشر بإشارات طفيفة لأصولها الحقيقية ، وهي عادة أجزاء من الجسد الإنساني (كاظم، 2008، صفحة 100) ينظر الشكل (1) . أي الاختلاف بإعطاء تأويلات مستمرة متجددة، حتى وإن كانت متناقضة ، قضية التولد والسيرورة المستمرة للمعنى هي من يعول عليها (دريدا) ، لذلك يعتبر التفكير ليس منهجاً وليس فلسفة ، وليس نقد بل تقويض مستمر .

السيمائية⁽⁴⁾ والنظم الاتصالية في الفن .

تعد السيمياء مظلة تمتلك نظاماً اتصالياً ، ذو خطاب دلالي لما يختزنه من معنى ظاهر ومعنى باطن ، يعمل في مختلف أنماط المعرفة فهو بذلك خطاباً نظرياً حول الظواهر التأويلية حيث يباشر النص بوصفه خزناً من الإمكانيات الدلالية ، ويهتم بكل مجالات الفعل الإنساني ، وبما أن حقل الفن يمثل لغة وخطاب مثل باقي الحقول



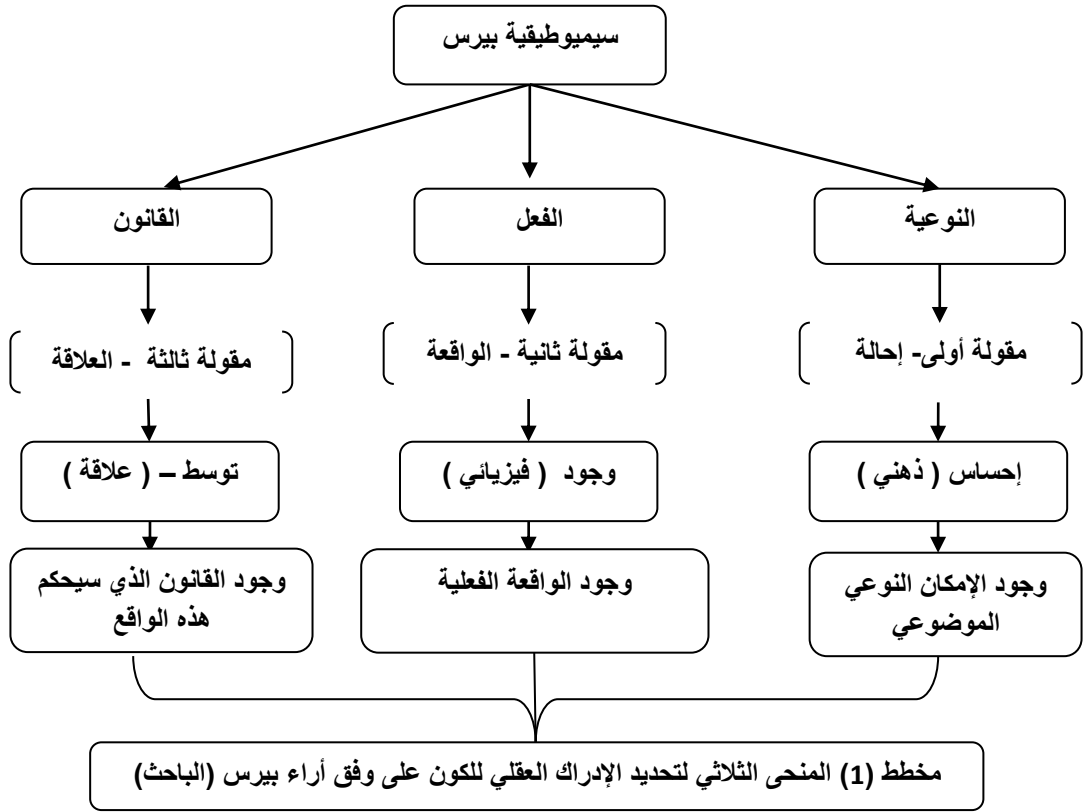
شكل (1) عمل لفنان غوركي
الخطوبة 1947

المعرفية وفق ما أشار إليه (شترأوس) " إلى انه يعد الرسم لغة ، لان الفن يتوافر في رأيه على وحدات من الدرجة الأولى هي بمنزلة مدلول حيث يقابلها باللغة مفهوم المونيم ويعد الرسم وألوانه وحدات اختلافية يقابلها في اللغة مفهوم الفونيم ⁽⁵⁾ " (محمد، 2008، صفحة 116) ، أذن ما يعنينا هنا ربط السيمياء بهذا المجال ، والتركيز على علاقة هذا المنهج بحقل الفن بعد أن نستعرض آليات هذا المنهج وأراء الفكرين في المنهج السيميائي.

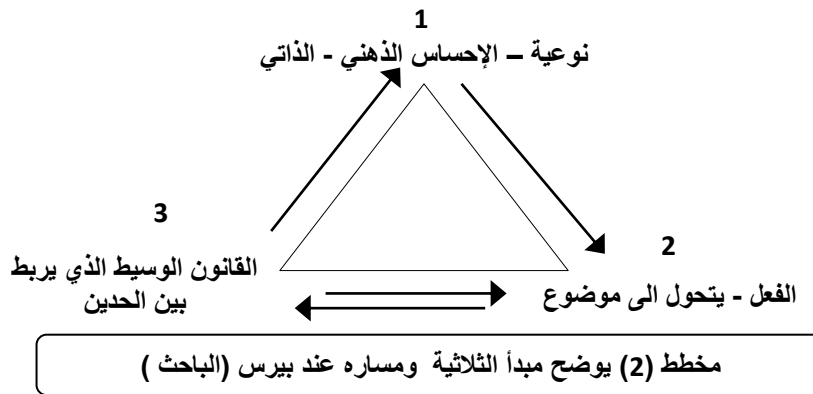
أن السيميائية كمنهج قيل فيها الكثير، لكن هناك أشياء ممكن أن تقال بحق هذا المنهج الذي يُعد امتداد للمشروع البنوي ، فالسيمياء " غالباً ما تعرف بأنها دراسة الإشارات⁽⁶⁾ والمشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني العلامة⁽⁷⁾ هي دراسة الشفرات⁽⁸⁾ ، أي الأنظمة التي تُمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى"

(شولز، 1994، الصفحات 13- 14). لقد مرت العلامة بمراحل عدة ولعل أهمها هي المرحلة اللسانية عند المفكر السويسري (دي سوسير) الذي هو الأصل في التيار (السيمولوجي) والمرحلة السيميائية الأخرى هي مع المفكر الأمريكي (بيرس)⁽⁹⁾ الذي يعد الأصل في التيار (السيميوطقي) .

أولاً: اتجاه بيرس السيميوطقي : لقد شرع (بيرس) في إرساء نظريته السيميائية التي اطلق عليها (السيميوطقا) والتي أعطى فيها عدة مفاهيم للعلامة وأنواعها وأساليبها وآليات وطرق اشتغالها من ثم تلقيها وتأويلها ، فهو يرى أن المعنى يكمن داخلها من خلال تأكيده " لا يمكن البحث عن المعنى خارج العلامات ، ولا يمكن أن نفكر دون علامات ، فالمعنى موجود في العلامات ، والعلامات وحدها هي السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها " (بنكراد، 2005، صفحة 30) ، يقرن (بيرس) هذا المنهج بالمنطق ، لذلك فالسيميوطقا تشمل مختلف العلوم الإنسانية والطبيعية. أخذت نظرية (بيرس) السيميوطقية منحى ثلاثي تنطلق من (نوعية - أول) و(الفعل - ثان) و(القانون - ثالث) ، تنطلق هذه الثلاثية من النوعية إلى الفعل فالقانون ، أي من الإحساس إلى الوجود إلى التوسط ، هذا المبدأ الثلاثي هو الذي يشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني ، كما أنها المؤدية إلى تحديد إدراك عقلي للكون يستند إلى المفاهيم لا إلى المعطيات الحسية المعزولة (مختاري، 2017 - 4 - 24، صفحة انترنت) ينظر المخطط أدناه (1).

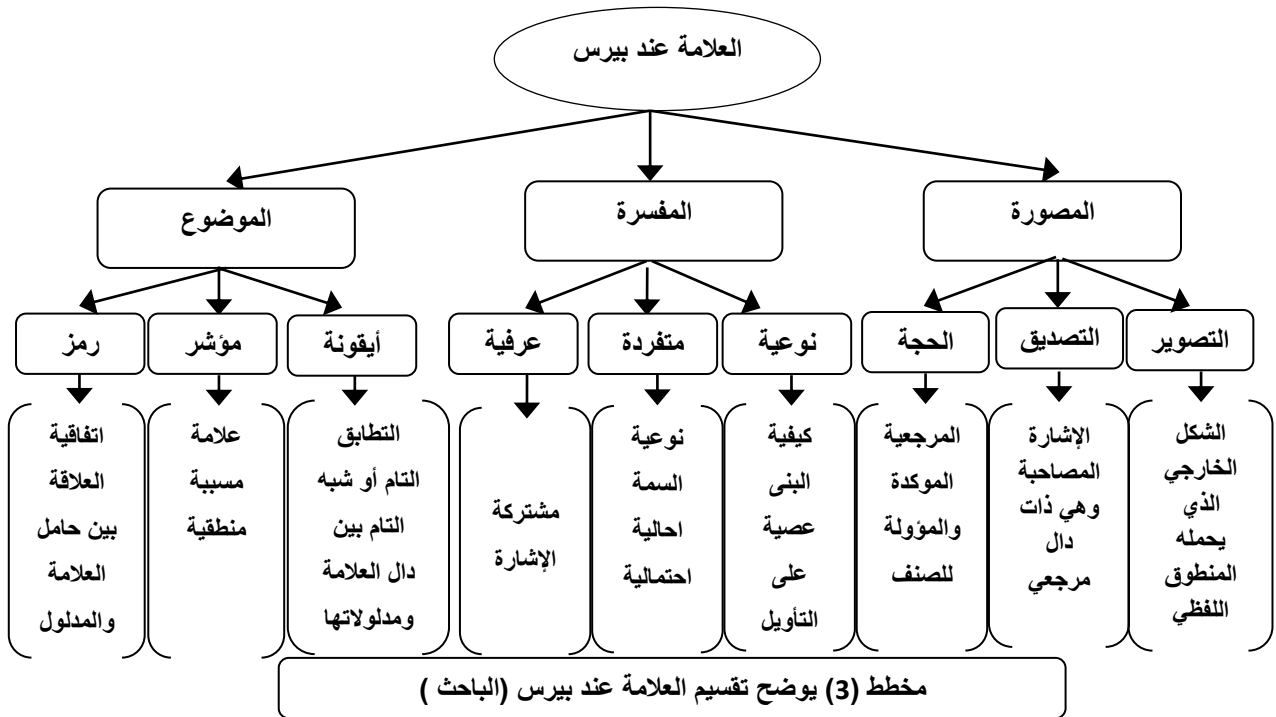


يمكن أن يطبق البرتوكول الرياضي حسب تصور (بيرس) في كل ظواهر الكون ، كما يمكن عده أداة فعالة للقيام بكل عمليات تصنيف الظواهر ، بالتالي أن كل شيء وكل فعل وكل عدد يختصر في الرقم ثلاثة ، بعبارة أخرى أننا أمام تصور يجعل الأول مرتبط بالكينونة أو هو ما يعني التعبير عن الموجود في ذاته في استقلال عن شيء آخر ، في حين يتعهد للثالث القيام بمهمة التوسط الذي يربط الأول بالثاني ضمن علاقة تشير إلى القانون والضرورة والفكر . (بنكراد، 2005، الصفحات 42- 47) ينظر المخطط (2)



- يستشف الباحث بأن التجربة الفنية على ضوء نظرية (بيرس) تدرك بإعتبارها نتاجاً لمستويات ثلاث (أول – ثان – ثالث):
- الأولى :** التجربة في حال الإمكان ← تصورات ذهنية خاضعة للتركيب والحذف والإضافة (صورة ذهنية في مخيلة الفنان) .
- الثانية :** التجربة المجسدة في وقائع ← نصاً منتج مادي (عمل فني مرئي) .
- الثالثة :** التجربة حيث يتم استيعابها بصفتها فكراً ← المتلقي وعملية التفاعل مع النص .

أي أن الحدود الإدراكية على وفق نظرية (بيرس) لا يمكن إن تقف عندما يكونه ذهن الفنان وحده ، والا أصبحت لا قيمة لها ، أي هناك عملية تفاعل واستقبال وحكم بين ما ينتج كنص مرئي وبين المتلقي ، فالنص أنتج لكي يتم أدراكه ، أي أن نظريته أشبه بسلسلة مترابطة تقود احدها إلى الأخرى ، هذه العملية " يطلق عليها بيرس (المقولات الفينومينولوجية) ... والفانوروسكوبيا هي وصف للظاهر ، والحاضر هو المجموع الجماعي الحاضر في الذهن بأية صفة وبأية طريقة دون الاهتمام بتطابقه أو عدم تطابقه مع الشيء الواقعي " (بنكراد، 2005، صفحة 49) او (peirce, 1978, p. 67). وفي موضع أخر فإن تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامة تستند إلى الصورة الذهنية ومن خلال الصورة الذهنية تنشأ العلامة تفرعاتها وتقسيماتها ، أذن فالعلامة ذات مبنى ثلاثي يقرأ من خلال الدلالة التي تتوفر هي الأخرى على بنية ثلاثية : ينظر المخطط (3).

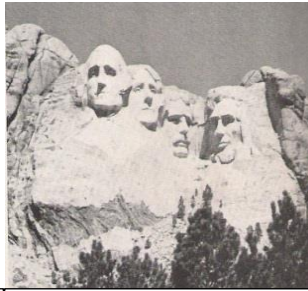


أن الصورة تقابل عند (سوسير) الدال ، وبنفس الوقت هذه الصورة تمتلك ثلاث مستويات أولها : (التصوير) أي الشكل الخارجي عملية رسم أبعاد الشيء عبر المنطوق اللفظي أو الكتابي ، أما (التصديق) تخلع عليه سمه اقرب واقعية ومقاربة مع الواقع وهو المستوى الثاني للصورة ، أما (الحجة) المستوى الثالث فهو اقرب إلى المرجعية منه إلى التأويل والاستدلال ، المرجعية المؤكدة والمؤولة للسنف (زید، 1986، الصفحات 26 - 27) .

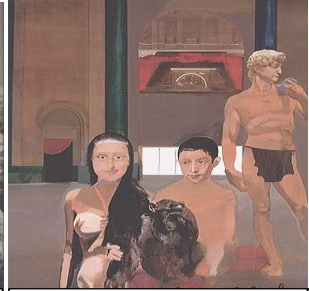
كما أن (المفسرة) تقابل المدلول عند (سوسير) وهي الأخرى تنقسم إلى بنى ثلاث أولها (النوعية) : أي كيفية البنى ، عصية على التأويل ، وثانيهما (المتفردة) : في نوعية السمة احتمالية حتمية ، لتأتي (العرفية الثالثة) : وهي مشتركة الإشارة . أما الثالثة في التقسيم (البيروسي) (الموضوع) وهي تنشط إلى ثلاثة : الأيقونة Icon : عبارة عن علامة لديها خصائص تشير إلى الموضوع بمعنى آخر أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه أي تطابق الشبه والمشبه به ينظر الأشكال المرفقة (2 - 3 - 4 - 5) . **ف(الأيقونة)** تمثل موضوعها بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها في النظام العلامي فالأيقونة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه بفضل ما تمتلك من خصائص ، وفي وقت لاحق ميز (بيرس) بين ثلاثة أنواع من الأيقونة وهي الصورة والتخطيط والاستعارة (إيلام، 1992، صفحة 35) وينظر (الرويلي، 2002، صفحة 180).



شكل 5 جيف كونز (Cut - Out)



شكل 4 غاترون بورغلم (نصب جبل راشمور)



شكل 3 طرزان وعائلته للفنان بيتر بليك



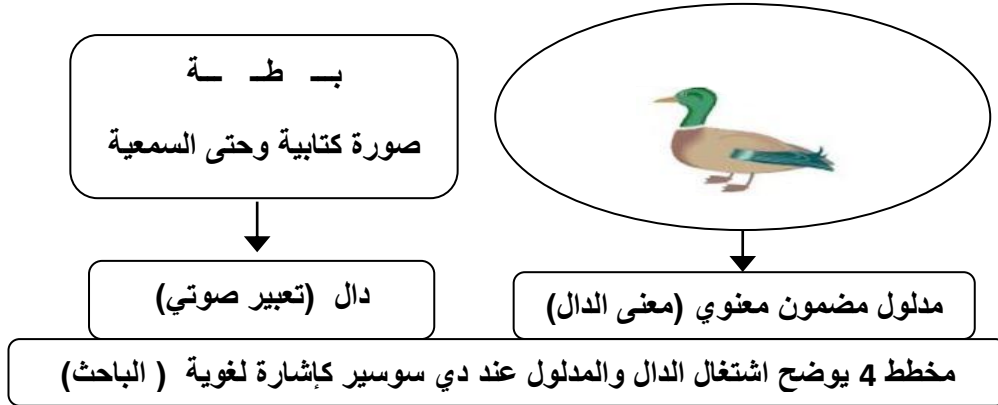
شكل 2 تمثال داود لميكل انجلو

في حين أن (المؤشر Index) : علامة تحيل إلى الموضوع الذي تعنيه ، فهي ليست مشابهة له لكنها متأثرة به ، زد على ذلك الارتباط بين الدال والمدلول له عله سببية منطقية ، مثال إرتباط الدخان بالنار ، وذات طابع بصري ، تتجاوز المكان بين الدال والمدلول ، أو الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة في المريض أو الغيوم كإشارة إلى المطر وما إلى ذلك ، واخيراً في (الرمز Symbol) تكون العلاقة عرفية ، اتفاقية ، تحيل إلى الشيء لكن بفضل قانون الاتفاق العام بين الأفراد والأفكار ، مثل إشهار الحكم في لعبة كرة القدم لبطاقة حمراء أو صفراء دليل على أن اللاعب ارتكب مخالفة وخطأ ، أو إشارات المرور وأضوائها أو ارتباط الحمامة بالسلام وما إلى ذلك

ثانياً : اتجاه سوسير السيميولوجي : يعد (سوسير) جزء مهم وفعال واحد أقطاب المنهج السيميائي ، فقد ركز على اللغة وارتباطها بالوظيفة الاجتماعية للعلامة فهو يراها " العلم الذي يدرس حياة العلامات في المجتمع مؤكداً عشوائيتها ومفترضاً وجود علاقة بين خصائص الدال والمدلول فيها " (إديث، 1993، صفحة 22) ولهذا نرى (سوسير) اهتم كثيراً باللغة والمجتمع وكذلك بوظيفتها الاجتماعية " أن علم اللغة ليس سوى جزء من هذا العالم العام لكونه يدرس حياة الإشارات في قلب المجتمع " (اليزاز، 2010، صفحة 12).

أن السيميولوجيا حسب فهم وادراك (سوسير) علم تشكله مجموعة من الأنظمة أو الأنساق ، قد تكون لسانية أو غير لسانية ، لكنه يرى في الوقت ذاته أن الدراسة الألسنية أرقى الأنساق السيميائية لأنها فرع أكثر رسوخاً من الفروع الأخرى التي تدرس منظومات الإشارة بتأكيده : " أن اللغة هي أهم منظومات الإشارة " (تشاندر، 2008، صفحة 34)، كما خصص (سوسير) وظيفة هذا العلم بدراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية للتعرف وتبيان جوهره فضلاً عن القوانين التي تتفرد بها وتحكمها ، لذلك يقدم نموذج القائمة على النظام الثنائي ، ومن خلال اهتمامه بالإشارات الألسنية كـ (الكلمات) ، نجده يحدد الإشارة على أنها مكونة من (دال) و (مدلول) ويقصد " بالبدال (ingifier) او باللغة الإنكليزية significant الصورة السمعية والتعبير الصوتي ، كما لا يوجد

دال من دون مدلول ، ويقصد بالمدلول مضمون المعنى ، فالدال والمدلول متماسكان كخيوط القماش المحاكاة " (البزاز، 2010، صفحة 14) أذن هذا التركيب الثنائي (الصوت والمعنى) كالورقة التي لا يمكن قطع احد طرفيها دون قطع الأخرى ، فالدال عند (سوسير) هو الترجمة الصوتية لتصور شيء ما ، أما المدلول المستثار الذهني لهذا الدال ولتقريب وجهة النظر ينظر المخطط أدناه (4).



يؤكد (سوسير) أن العلامة لا توحد بين الشيء والصورة الصوتية ، فالصورة الصوتية ليست صورة مادية ، إنما هو الطابع السايكولوجي للصوت الانطباع الذي تتركه على حواسنا ، فمثلا لو رجعنا إلى المخطط (4) ونكتب كلمة (بطة) فهذه الكلمة بلا شك علامة ، فالصورة الصوتية أو السمعية التي تتولد حينما نقول (بطة) هي الدال ، أي اذا قلنا (بطة) دون كتابتها فأن المدلول يكون صوتياً ، أما اذا كتبنا الكلمة فأنها تصبح مرئية وبهذا تكون كتابية ، وسواء أكان صوتياً أم كتابياً أم تصويرياً ، فأن وظيفته هي الدلالة على المدلول ، وبهذا يكون المفهوم أو الفكرة التي يدل عليها الدال .

ويعطي (سوسير) ملاحظة قيمة أخرى عن (الدال - الصوت) و(المدلول - المعنى) ، هي أن العلاقة التي تقيد بينهما أو تربط بينهما بعبارة أدق هي علاقة اعتباطية حيث قام جدلة " أن الإشارة ذات طبيعية (اعتباطية) وعلى أنها تعتمد على التواطؤ العرفي ولهذا فأن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية ، وإنما يتم ذلك كم خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات " (الغذامي، 1998، صفحة 32) . لذلك فأن الشفرات تتغير بوجود الأنظمة المختلفة والمتباينة ، لان الثقافة الإنسانية عرضة للتغيرات وعليه فأن الشفرات جزء من هذه الثقافة ، وهذا يعني أن هناك صفة يشترك فيها المنتج والمتلقي بعبارة أخرى ولنستدعي مثلاً لتوضيح هذا الرأي ، أن الشفرة الطبية يجب أن يشفرها الطبيب ، وهناك متلقي الشفرة هو المسؤول عن فك شفرته (الصيدلي) ، لذلك فأن الشفرات العلمية لا تتقبل التأويل فهي أحادية المعنى بلا شك ، وعلى العكس في المجال الفني ، فالشفرات الفنية تتقبل التأويل والتفسير إلى ما لانهاية من المعاني (العديد من التأويلات) ، والسبب في ذلك تعدد الرموز وتوليد الدلالة والإشارات فيها .

بمعنى آخر أن الفنان يحاول خلق سيميولوجية خاصة به عندما يقوم بإنتاج نص فني ، ويؤسس تكويناته من خلال اختيار الألوان والخطوط والخامة كمحاولة لإضفاء دلالة ، فالنص هنا رسالة تبتث الإشارات والشفرات ، لذلك فأن " فن الرسم بمثابة نسق علاماتي ينطلق من خاصية التركيبية لعناصره الإنسانية ، وبنائته التي يحكمها التعلق ما بين العناصر (الأشكال والفضاءات) والتي توحى بالمستويات المعرفية ، من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل الفني فضلاً مستوياتها النسقية الدلالية (الخطوط والألوان والمساحات) " (الحاتمي، 2011، الصفحات 233 - 234) وعليه نستشف أن السيميولوجيا الفنية هي لعبة هدم وبناء تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة أي شكل النص ، ومن هنا فالسيميولوجيا هي دراسة لأشكال المضامين. وتنبني على خطوتين إجرائيتين وهما: التفكيك والتركيب اقصد هنا إعادة بناء النص من جديد وتحديد ثوابته البنوية ، ولدينا في المجال الفني مئات الشواهد الفنية منها على سبيل الذكر لا الحصر أعمال الفنانين (رينيه ماغريت هذا ليس غليوناً وجوزيف كوزيت عمله واحد وثلاث مناشير) لاحظ الشكلين (6-7) . هذه



شكل 6 عمل للفنان جوزيف كوزيث
واحد وثلاث مناشير 1965



Ceci n'est pas une pipe.

شكل 7 عمل للفنان رينيه ماغريت
هذا ليس غليوناً

النصوص المرئية تضرب لنا مثلاً على التوجه العلاماتي اتجاه المعنى من خلال المعنى اللغوي وصورته ، لذلك يمكننا القول أن ما طرحته السيميائية يعتبر نموذجاً بقراءة الخطابات قراءه تأويلية مستنده إلى ما قدمه (دي سوسير) بكونه احد أقطاب هذا المنهج وأول من التجأ إلى دراسة الظواهر الاجتماعية وربطها بمفهوم اللغة والكلام ، ليفتح نافذه للتأويل من خلال علاقة الدال والمدلول وثنائية الغياب والحضور .

وتأسيساً على ما تم طرحه نستشف أن السيميائية كمنهج لها صلة وثيقة بتقويض المعنى ، لكونها تبحث عن المعنى التي يختبأ أو يتوارى أو يتستر أو ينحجب خلف النص وقراته قراءة تأويلية لا تقف عند حدود المعن عنه ، فالنص الفني ليس مجرد خطاب ينتجه الفنان ليبقي محتفظاً بمعنى ثابت على مر الحقب الزمنية .

المبحث الثاني

الرسم التجريدي قراءة تاريخية (الجذور والنشأة)

أن الحفر المعرفي وتحولاته المعرفية للمصطلح سيوجهنا الى تزرع وخلخلة البنية الذهنية والمنظومة المفاهيمية وتفكيك وتنقيب لمحاولة رصد الارهاصات الاولى للمفهوم لبناء ارضية صلبة ، اي بمعنى اخر أن اركيولوجيا المصطلح وتقلباته المعرفية (الأبستمولوجية) في تتبع ماهية التجريد فلسفياً يجعلنا بلا شك نشير الى للمفهوم لغوياً وعند المفكرين والفلاسفة فعلى سبيل الذكر يرى المفكر والكاتب (سعيد علوش) التجريد " 1- مصطلح ، يعارض به الملموس ، في اللغة الطبيعية . 2- يطلق (التجريد) ، على ما يكون سيميائية ضعيفة ، أو على ما يشتمل على سمات . 3- ويتعارض (التجريدي) مع التصوري كما يميز على مستوى دلالة الخطاب : المكون التصويري التجريدي " (علوش، 1985، صفحة 61)

التجريد في الفن

عندما نتحدث عن التجريد فيمكنني القول أنه من الفنون الاصلية عبر التاريخ وهو باقٍ وممتد إلى وقتنا الحالي ، التجريد أول الأفعال التي مارسها الإنسان حتى في اللغة قبل 2500-3000 سنة ، حيث كانت بداياته حين أخذ ينفذ ما يجول في مخيلته من رسوم على جدران الكهف من طبقات سعف النخيل لذا أن خريشاته الاولى كلها تؤكد " ان الإنسان كان رمزي " (الجمال، 2006، صفحة 43) وكل ما ينتجه هي رموز حسب مقولة (سوزان لانجر) وهي كذلك بالفعل ، لذا لا يمكنك أن تستوعب وتضم قواميس الحياة بدون توصيفات رمزية .

بمعنى أن تشكّل الفن أو لنقل بدايات الفن الأول كلها تؤكد انطباعات الإنسان الأولى ولكن هي نوع من القراءات الاولى لمعرفة ابداعية العلاقة مع الحياة فكان التجريد اولى الخطابات الاتصالية مع الواقع ، لذا كشفت التقييمات والبحث والشواهد الاثرية القديمة عن نزوع وتوجه فني نحو الجانب التجريدي إلى جانب الأشكال ذات المنحى الواقعي ، مما يكشف ويظهر على أن الإنسان في الحضارات القديمة أمتلك الإحساس الجمالي وان كان بدون قصد او بقصد ، وهذا يدل ويؤكد بوجود نوعين في الإحساس الجمالي أحدهما أتخذ سلوكاً واقعيّاً وثانيهما ذو رؤية تجريدية ، وبدأ التجريد يأخذ مدلوله العتيد كأصطلاح نقدي فني وكتيار فني مع كتاب كاندنسكي (الروحي في الفن) عام 1911 حيث توهج وتألّق " البداية الحقيقية لظهور الأسلوب التجريدي فكانت على يد المصور الروسي

الكبير كاندنسكي " (اسماعيل، 1974، صفحة 192) ، قبل ذلك فان التجريد فهو نزعة شاملة في كل أعمال الفنون التي تتخطى الفنون الأيقونية التسجيلية لأنه مرسوم في عالم وهمي ، لذا فهامش الحدس يكون مفتوح ، بمعنى أن التجريد تخطى كل الصيغ الفنية السابقة ، فالنص البصري أصبح يأخذ مجرى آخر ، أصبحت ذات الفنان ذات حرة عارفة ، وأصبحت الأشكال تحمل دلالات روحية ، أي أن الشكل البصري تخلص من توافقه مع العالم المادي ، واقتربه من الإيحاء أكثر من الوصف ، وأصبح هامش الحدس مفتوح ، لأن البحث لدى فناننا هذا الطور ينصب على الشكل السامي الذي يعطي مهام روحية وجمالية خالصة بذات الوقت ، وعليه يؤكد (كاندنسكي) بقوله " أن الفنان يجب أن يقوم بتدريب ليس فقط عينيه ويديه ، بل أيضاً روحه بحيث تستطيع أن تزن الألوان بمقياسها الخاص ، ومن ثم تصبح عاملاً في الأبداع الفني " (الحמיד، 1990، صفحة 15) ولذلك يقال عن التجريد " استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي " (سلوم، 2013، صفحة 664) تأسيساً على ذلك فان التجريد في الفن هو تجنب المحاكاة التسجيلية الساذجة ، وسعي الفنان في الغور في الأعماق الجوهرية ومحاولة استخراج حقيقة الشيء الذي يقبع خلف مظاهره المادية الحسية .

يمكنني القول أن الفن التجريدي أشرق وتوهج مع كتاب (كاندنسكي) الشهير (الروحية في الفن) وهو " ظاهرة وليس مجرد تيار " (أمهز، 2009، صفحة 138) على حد تعبير (دورا فالويه) ، وأنا أضيف إلى قولها : هو نزعة شاملة منذ الممارسات الأولى للإنسان ، فلو عدنا أدراجنا إلى الفنون الأولى ، نلتزم أن التجريد من الفنون الأصلية عبر التاريخ ، وكما اسلفنا القول أن التجريد أول فعل مارسه الإنسان في أنتقالاته الشهيرة 3500 ق. م ، ليس فقط في الفن بل حتى في اللغة ، وهذا ما يؤكد (الاعسم) بقوله : " أن الممارسات الأولى للإنسان خريشاته الأولى ، على الجدران ، وعلى سطوح الرمل ، طبعات سعف النخيل ، كلها تؤكد انطباعات الإنسان الأول ، ولكن هي نوع من القراءات الأولى لمعرفة أبجدية العلاقة مع الحياة ، فكان التجريد من أولى أطوار الخطابات الاتصالية مع الواقع " (العيداني، 2019، صفحة 52) ، وعليه يجب التقريب بين التجريد كنزعة والتجريد كاصطلاح نقدي لتوصيف تيار فني .

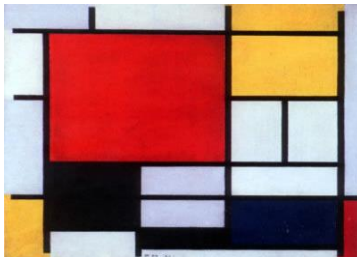
أي ان الرسم التجريدي كتيار فني انبثق في بداية القرن العشرين ليشكل ظاهرة متفردة ، ويمكنني القول ليشكل تمرداً على التيارات الحديثة كالانطباعية ولا ننسى المدرسة التكعبية التي لها دور أيضاً كونها بزغت بالوقت ذاته واهتمت بالشكل الهندسي والمكعبات ، هذا ما جعل كل من (كاندنسكي ومونديان) يضعان القواعد والاعمدة الفكرية والاسس الجمالية لهذا التيار أو النمط من تاريخ الفن التشكيلي ، اضيف لذلك كل منهم كان له طريقه وهو طريق مستقل عن الآخر ، مما اسهم في ظهور معالم هذا التيار لظهور " باتجاهين رئيسيين يقعان في عهدين ، العهد الأول : يبدأ من عام 1910-1916 وذلك يتمثل في الحركة التجريدية التي قام بها كاندنسكي في ألمانيا بميونخ ، والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن . أما العهد الثاني : يبدأ في عام 1917 عندما نشر مونديان في مجلة الطراز (دي ستايل) في هولندا آراءه عن التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي اسماه بالتشكيلية المحدثة " (حسن، ب ت ، صفحة 162) يمكننا رصد أسلوبين رئيسيين في الرسم التجريدي إذ " ينقسم الرسم التجريدي ، إلى قسمين كبيرين وفروع عدة يمكن تسميتها بـ (التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) و (التجريدية الهندسية Geometric Abstractionism) وقد تزعم النزعة الأولى (فاسيلي كاندنسكي)، بينما تزعم النزعة الأخرى (بييت مونديان (نيوماير، 1960، صفحة 148) " وبذا سار المذهب التجريدي يشق طريقه في اتجاهين متضادين ... أحدهما يسير في الاتجاه الموسيقي والحركة الغنائية ، التي ورثها كاندنسكي عن الوحشية والتعبيرية . والثاني يتجه إلى الأوضاع الهندسية المعمارية ، التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعبية " (حسن، ب ت ، صفحة 161) تجاوز التيار التجريدي كل التقاليد الفنية السالفة له والتيارات السابقة له ، لكن في الوقت ذاته هنالك تيارات مهدت ليزوغ هذا النمط من الفن ، منها الفن التكعبي ، وما نتجه عنه من نسق بنائي شكلي أدى إلى طرح رؤيا مغايرة وجديدة عن العالم الحسي بحيث تركت الحسي خلفها وتخلت عن العالم المرئي أن صحت التسمية واتجهت



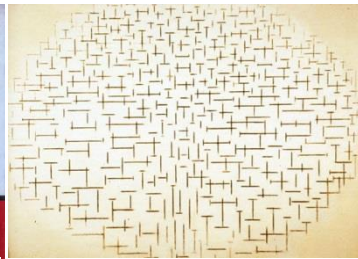
الشكل (8) لوحة للفنان فاسيلي كاندنسكي خطوط مستعرضة 1923

الى التوجه نحو الجمال السامي وهذه تتفق مع طروحات الفلاسفة منهم (افلاطون و كانت) لتطرح بناءات هندسية .

وعودة على بدء فإن التجريد في المجال الفني " رفض للصوري والتمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها ، أو السيطرة عليها بواسطة إشارات ، بدلاً من الغوص فيها ... كما أنه لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة ، بل يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة ، المبدأ أو الفكرة " (أمهز، 2009، صفحة 138) فالنص البصري التجريدي يحمل خصائص تشرع الأبواب المغلقة على مصراعيه للنص ضمن دائرة التأويل المرهونة بالنظام التشكيلي كحضور والى قراءة النص البصري التشكيلي كدالة بصرية بإنفتاحها على المدلول الغائب ، هذه الأمور قادت إلى تحول في رؤية النص البصري والى نفي الصوري ، وهذه بلا شك ترجع إرهاباتها إلى طروحات الطور التكعيبي ، التي اعتمدت بناءات هندسية ، أضف إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ هناك تشاكل بين النصوص التجريدية والنزعة الصوفية⁽¹⁰⁾ ، لذلك حاول (كاندنسكي) البحث في الشكل السامي ، أي ما يعنيه الفنان الروسي (كاندنسكي) في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً لذلك اسماه أو أصطلح عليه بـ(الحقيقية الداخلية) ينظر الشكل المرفق (8) ، هذا المفهوم يلتقي مع طروحات الفيلسوف (شوبنهاور) " بتجريد الأشكال من الطبيعة الواقعية بفصلها عن قالبها الواقعي ، وتأخذ الفكرة مكانها الصحيح محل الشكل الواقعي ، وأن بدا عليها بعض الغموض ويتحقق ذلك بالموسيقى ، وكانت هذه الآراء الشوبنهاورية هي الأساس الذي أسند عليها مذهب كاندنسكي التجريدي الذي حرر التصوير من أغراضه الطبيعية محاولاً التقرب به إلى نظم الموسيقى القائمة على أصوات تجريدية ، متحررة من سلطة الواقع المحسوس ، والارتقاء بنظم اللون إلى مرتبة النغم الموسيقي " (سلوم، 2013، الصفحات 664 - 665). أن الرؤية التي قدمها الفنان(كاندنسكي) تظهر في نصوصه البصرية وتتجلى في أفصائه للشينية واقترابه إلى الروحية ، لذلك سعى إلى التخلي عن الحسي ، وخلق لغة بصرية نقية خالصة ومتمثلة به تميزه عن أقرانه . إزاء ذلك نلاحظ عند قراءة نصوص الفنان (كاندنسكي) هناك تماهي من التوافقية ما بين الرسم والموسيقى ، وهذا يرجع إلى طبيعة التحرر الشكلي والتوجه إلى اللامتناهي أو الكوني واهتمامه به ، لذلك ولدت طاقات متعددة تأويلية لا حصر لها ، فالشكل منفتح إلى عديد من القراءات فالزمكانية غير منغلقة ، وما يقبع خلف المظاهر الشكلية هو الجوهر الباطني الذي يسعى إليه متلق النص ، وعليه هكذا نصوص مرئية تثير الكثير من التساؤلات . في حين مضى الفنان (موندريان) إلى المنطق زائداً الهندسة ، بحيث أستغنى عن المرئي مختزلاً الأشكال في الطبيعة أو البيئة المحيطة به ، إلى تكوينات بنائية هندسية ، ولكون المنطق والهندسة تتحدث بالكليات ، حاول(موندريان) استثمارها زد على ذلك تأثره بأراء وطروحات الفيلسوف (شونماكرس) الذي يؤكد " أننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا الهيكل الداخلي للحقيقة " (ريد، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، 1989، صفحة 112) ينظر الأشكال (9 - 10 - 11).



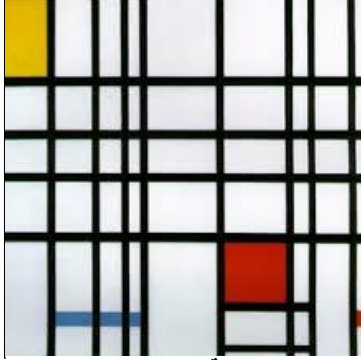
الشكل (11) لوحة للفنان موندريان تكوين
، أصفر ، أسود ، رمادي ، وأزرق
(1921)



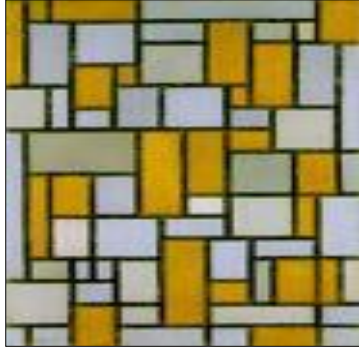
الشكل (10) لوحة للفنان موندريان الرصيف
والمحيط تكوين 10 - 1915



الشكل (9) لوحة للفنان موندريان الشجرة
الرمادية 1912



الشكل (12) لوحة للفنان موندريان تكوين
، أصفر ، أسود ، رمادي ، وأزرق



الشكل (13) لوحة للفنان موندريان تكوين

أن نصوص موندريان يتضح فيها نسق الإزاحات التي جعلت من هذا الفنان يُعيد الموضوعية لصالح نصوصه البصرية من خلال تجانس المُتعارضات ومنظومة العلاقات ، لذلك نراه اختار أن يستخلص تمثيلات له للعالم إلى عناصره الأساسية الرأسية والأفقية ، والتي تمثل القوتين الأساسيتين المتعارضتين: الإيجابية والسلبية ، الديناميكية والساكنة . تستند تجريدية (موندريان) إلى قانون العلاقات الرأسية والأفقية ، وهو قانون الوجود الذي يحقق النظام الكامن داخل كل الأشكال ، حيث يمثل الامتداد اللانهائي للأرض خاصية الأفقية ، في حين أن كل ما يقف على الأرض يحمل خاصية التعمد بما فيه الإنسان والنبات ، وسائر الكائنات الحية ، وذلك هو النظام الأبدي الذي أرسنه الطبيعة في كل مظاهر الكون ودعمته بالجاذبية الأرضية. وهذا ما ظهر واضحاً في الكثير من أعمال الفنان التي يظهر فيها التعمد بين الخطوط والأشكال الهندسية ، كما في الشكلين (12 ، 13) .

" إن النقطة المدورة في الرسم قد تكون أكثر أهمية من الشكل البشري، وأن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة ليس هو أقل من لمس اصبع الاله الى اصبع ادم في صورة ميخائيل انجلو ... فالأشكال التجريدية حرة الى ما لا نهاية " (ريد، الموجز في تاريخ الفن الحديث، 1989، صفحة 107)

من هنا نجد أن الأعمال التجريدية التي مثلت اتجاهات الرسم التجريدي الحديث وعلى وفق هذا التوجه ، فهي لها " (مرجعيات روحية دينية صرفة أحياناً أو تأملية جمالية لتفضي إلى حالة من الصوفية من خلال لحظات الحدس التي تتجاوز مديات العمل الحسي إلى اللامرئي ، الاستنباطي ، وبهذا يتحقق نوع من الاندماج الصوفي جمالياً ، حيث نجد (بول كلي) يكشف عن حالات التوحد هذه مع اللون ، فهو يقول : أذهلني

اللون ، الذي لم أكن بعدها بحاجة إلى متابعته ، بعد أن علمت بأنه قد تمسك بي وإلى الأبد ، وهذه هي أهمية هذه اللحظة المباركة .. أنا واللون واحد .. أنا رسام) ويذكر أنه ليس من فنان " تحسس لهذه الخلفية الصوفية للفن بوضوح أشد أو تكلم عنها بهوى أعظم مما فعل (كاندنسكي) . أن أهمية كل أعمال الفن العظيم في كل الأوقات لم تكن ، في نظره ، (في السطح ، في الخارجيات ، بل في جذر كل الجذور ، في المحتوى الصوفي للفن) . لهذا يقول : (ينبغي لعين الفنان أن تتحول إلى حياته الداخلية ، إن هذا هو الطريق الوحيد لأعطاء تعبير لما تأمر به الرؤية بالصوفية) . ودعا (كاندنسكي) لوحاته تعبيراً روحياً عن الكون ، موسيقى العوالم ، تناغم الألوان والأشكال . أن الشكل ، حتى وإن كان محض تجريدي وهندسي ، يملك رنيناً داخلياً ، أنه كائن روحي له آثار تتطابق تمام التطابق مع ذلك الشكل " (الدليمي، 2005، صفحة 137)

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً : **أطار مجتمع البحث** : يتكون اطار مجتمع البحث من (50) نصاً بصرياً فنياً لأعمال الفنانين التجريبيين للفترة من (1910- 1920) والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر ، أو شبكة المعلومات الانترنت .
ثانياً : **عينة البحث** : تم اختيار نماذج عينة البحث بواقع (4) نماذج وتم اختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان .

ثالثاً : أداة البحث : أعتد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للانموذج من خلال الجانب البنائي والتشكيلي ، وكشف تقويض المعنى وانبلاج الدلالة ان وجدت من خلال : وصف عام للنص (نص) الفني . وقراءة المعنى والاشارة أو الدلالة او الرمز ، واستيعاب المعنى الكامن في النص التجريدي .

خامساً تحليل النماذج :

انموذج (1)

من خلال المسح البصري أو العياني ، نرصد النص الفني يتألف من مجموعة لونية منتشرة على السطح التصويري بحيث استخدم الفنان (كاندنسكي) الوان ك(الازرق والاحمر والاصفر وبعض تدرجاته تلك الالوان) وبعض الضربات والخطوط الموزعة على سطح التصويري ، ينسب هذا النص الى الاعمال التجريدية بل هو بوابة هذا التيار أو المدرسة باعتباره أول عمل فني تجريدي والذي انبثق منه هذا التيار في حفل الرسم الحديث.

ان الاشكال البنائية للسطح التصويري تكمن في استنطاق المعنى وتحفيز المتلقي في



اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي	اسم العمل : تجريد أول	مادة العمل : الوان مائية	سنة الانتاج : 2010
------------------------------	-----------------------	--------------------------	--------------------

استخراج المخبوء بمعنى اخر ان المتذوق يرى مجموعة من الالوان المنتشرة وموزعة على هذا السطح دون ان يعي دلالتها او المعنى الذي يسعى إليه الفنان. وعليه جاءت تلك التوزيعات اللونية وما انبثق منها من تشكيلات لونية وشكلية هي بصورة أو بأخرى رفض للمعنى الاحادي أو الشكل الاحادي لذا يتفعل عنصر تقويض المعنى ليتولد دلالة اخرى تستثير المتلقي ، ومن جهة اخرى هي رفض للأشكال الواقعية الكلاسيكية او لنقل هي اقرب الى اللاشكلي بكونها ايماءات وايحاءات وبقع تترك للمتلقي أو مستلم الخطاب حرية التأويل وقراءة تلك الاشكال التي تختزن المعنى فالمعنى غائب مشنت منشطي لانهاية من المعاني ، مما يعطي طاقة تحفيزية لعملية ادراك النص الفني ، وشكل ضاعط للمتلقي في صناعة وتشكيل المعنى ضمن الدائرة التأويلية ، بحيث تتم عملية القراءة بفعل تشكل واندماج صور الذاكرة مع الصورة المدركة ، مما يفتح إمكانات الفعل التأويلي لقراءة الدلالات الشكلية للنص الفني لان النص له عالمه الخاص وحياته الخاصة.

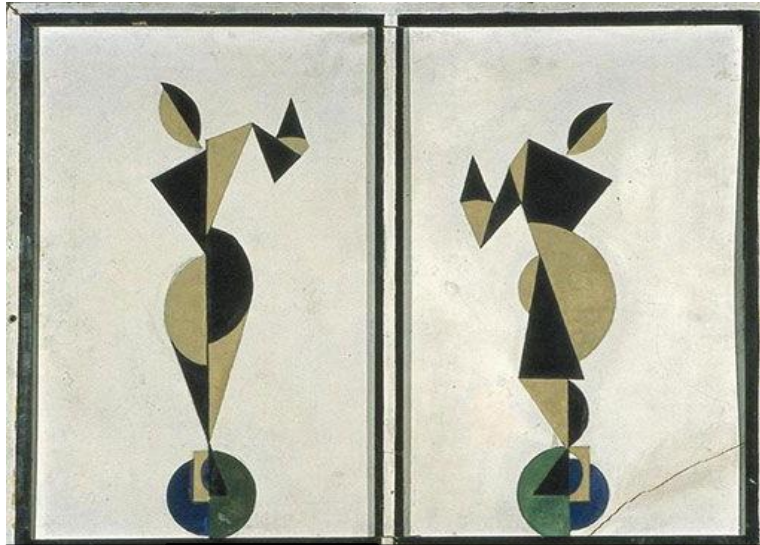
أن المنحى العام للنص البصري يتكون من خلال أداء كاندنسكي الأسلوبية ، الذي يتخذ طابع العفوية والارتجال . لذلك ما نراه في السطح البصري من خلال توزيع مفردات النص بحيث اتخذت الهيئة اشكالا غير منتظمة ومبعثرة ، يمكنني القول انها اشكالا مبعثرة مشتتة . اصف لذلك عملية تشكيل مفردات النص كالتوزيعات اللونية رفض لكل ما هو واقعي شبيهي تماثلي من العالم المرئي ، بحث ابتعد عن المحاكاة التسجيلية وظهرت بوادر التحرر من قيود الواقعية ، لخلق دلالة تثير المتلقي من خلال عملية تقويض المعنى سواء في اللون أو الخط أو الهيئة الشكلية مع علاقات الالوان الباردة مع الالوان الحارة اصف لذلك حركة الخطوط الارتجالية العفوية .

أن نصوص الفنان تقترب من الموسيقى فهو يسعى دائماً إلى رسم الأشكال المجردة ليصطبغ عليها الطابع الغنائي لذلك قال عنه " (السير ميكيل سادلر Sir Michael Sadler) عندما ترجم كتابة الى الانكليزية (فن الانسام الروحي) إن كاندنسكي يرسم انغاماً ... فقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير " (نيوماير، 1960، صفحة 150) لذا حين يتأمل المتلقي نصوص كاندنسكي البصرية يلاحظ ليس هناك اشكالاً مشوهه او محطمة أو تشكيل بنائي تجعل المتلق ينفر من أمام النص أو لنقل خروج النص الواقع المتعارف عليه أو المؤلف ، فالمعنى لديه مغيب متعدد والدلالة تتخطى حدود الزمان والمكان . إن سعي (كاندنسكي) لعدم وصول الشكل إلى حالة ثابتة في المعنى جعل من النظام البنائي في حالة تولد مخاضات مستمره للمعنى او

تقويض مستمر، ليتناسق مع مبادئ التأويل التي تؤول القراءة ، وهي عدم وجود حقيقة ثابتة ويقينية للمعنى .

أنموذج رقم (2)

ينتمي النص البصري الى التيار التجريدي في الرسم الحديث ، ومن خلال المسح البصري نلاحظ راقصتان وهما في حالة عزف من خلال احياء حركة الايادي لكن يتسم عليهما طابع تجريدي هندسي ان اي أن النسق البنائي يظهر ذلك جلياً وهما في حالة تقابل مع التباين والاختلاف في بعض الاشكال الهندسية المختلفة مقتصرأ على لونين او ثلاثة الوان فقط في السطح التصويري ، واستخدم الفنان (ثيو) الاشكال الهندسية (الدائرة - المثلث شبه الدائرة وبعض الخطوط الهندسية) من خلال تتبع المسح البصري أظهر لنا أن توزيع



سنة الانتاج 1916	مادة العمل : زيت على القماش	اسم العمل : الراقصات	اسم الفنان : ثيو فان دوسبرغ
---------------------	--------------------------------	-------------------------	--------------------------------

الاشكال الهندسية في فضاء النص حقق استمرارية في تتابع المسار البصري لأجزاء الشكل الذي تكرر بانتظام لتحقيق إيقاعات منتظمة سمح لبصر اللاعب أو المشاهد بالانتقال بشكل متسلس وجعل شكل الراقصتان بشكل متقابل .

ان أليه قراءة النص الفني للفنان (ثيو) واستخراج المعنى الكامن والبحث عن الدلالة في النص لا تكتمل مخرجاتها الشكلية واستخلاص معناها الا عبر جدلية المتلقي وتفاعله مع النص ، باعتبار ان مكنون المعنى تظهر تأثيراته البصرية والادراكية في عين الناظر وذهنه ، وما يدعم هذا الرأي مقولة المفكر (ستانلي فيش) " أن المكان الذي يُخلق فيه المعنى ، هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفراغ الواقع بين دفتي الكتاب" (هوي، 2007، صفحة 223) أي المعنى المخبوء ليس في النص بل التفاعلية وكيفية استقبال المدركات البصرية لتلك الاشكال التي تعطي تأثيرات حركية لا وجود لها في الواقع ، لكن هذه الحركة الوهمية تعد ابرز نقاط النقل في هذا النوع من الفنون ، رغم انها استنباط من تيارات فنية سابقة ، لكن طريقة توظيف عناصر التكوين والتلاعب بالخطوط والالوان والاشكال الهندسية جذبت المتلقي واستثارت حاسته البصرية ليكون مشاركاً وعنصرأ فعالاً لتكتمل هذه الحلقة بكل اقطابها، بالتالي فعملية الحوار البصري ضمن لعبة التلقي يجعل كل من تنظيم المفردات في النص فضلاً عن عملية الخداع من خلال الخطوط والالوان وتكوين الاشكال الهندسية بهنية ما تمارس نوع من الترغيب والأغراء للمتلقى بأكتشاف هذه الحركة الوهمية وتجعل منه لاعب اساسي في عملية اللعب على وفق طروحات (جادامير) الذي يؤكد على باعث اللعبة وقوانينها ومعرفة اللاعب بقواعد اللعب من تتبع مسار النص ، بالتالي فالمتلقي والاستقبال وتفاعلية الحوار هو ما يكشف المعنى المخبوء وهو ما يسهل عملية قراءة النص .



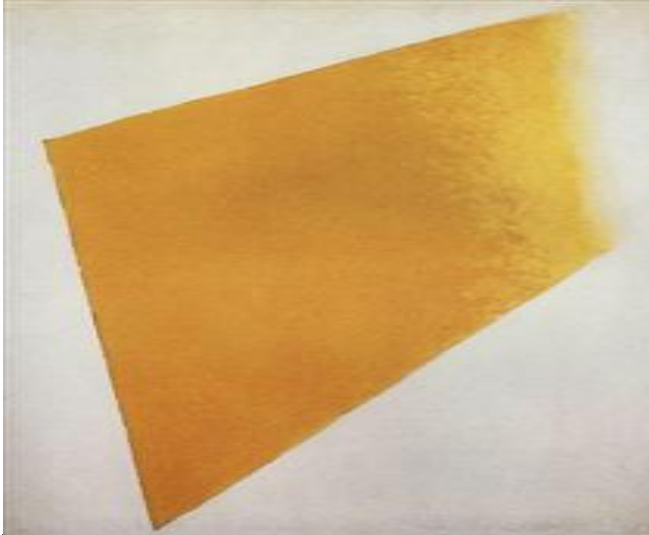
شكل 14 توضيحي للفنان ثيو - الباحث

أن المعنى الذي يسعى له الفنان من خلال تقديم بناء او نسق شكلي يعتمد على الخطوط والاشكال الهندسية يبحث عن الحقيقة الكامنة خلف الاشكال لذلك يؤكد على الشكل والخط واسترجاع الاشكال الى اصولها الهندسية وهذا ما نادى به سيزان " أن كل جسم في الطبيعة يمكن ترسيبه إلى معادله الهندسي ، أي إلى مربع ، أو مستطيل ، أو دائرة ، أو مخروط ، أو منشور ، أو مكعب " (البيسوني، 2002، الصفحات 102 - 103) لاحظ الرسم التوضيحي المرفق (14) ، أي أن النصوص المرئية أساسها الهندسة أو ما يحتوي من علاقات تركيبية ، وهو جوهر البناء وأساس التكوين- وهي محاولة للوصول الى الثيوصوفيا او الروحانية الخاصة ، ويمكن ايجاد مقارنة لنص (ثيو) الى التي يمكن تسميتها (diptych) بحيث يظهر لنا وجهين على نفس اللوح بنفس التناغم والانسجام والاتساق وهنا يتحقق التكرار والتقابل وتتولد الدلالة اما المعنى فيخضع للتقويض اي تعدد القراءات ، استثمر الفنان الخطوط المستقيمة والمنحنية لانها تبحث بالكليات وتسعى للجمال المطلق الذي نادى به الفيلسوف (عمانويل كانت) في مقولته المشهورة (الجمال الخالص بالشكل الخالص) ، كما ان الفنان حاول التخلص من الحسيات لان بأعتقاده ان الحواس زائفة ، وهي كذلك بلا شك ، واخذ يبحث من خلال عمله (الراقصات) الى التجلي والبحث عن الروحانيات كما هو حال صوفي عندما يتخلى عن الماديات الزائفة ليتجلى الى العالم السامي ، المثالي ، ويترك عالم الدنس والحياة المادي ، لذا تخلى الفنان عن كل ما يتعلق بالعالم المرئي ليخلق دلالة ويزهد في اللون والخط ومحاولة منه لجعل المتلقي يغوض في باطن النص البصري، اي في الجوهر ، اي في البنية العميقة ، وخلق لغة اتصالية مع المتلقي للبحث والتنقيب عن المعنى ، بحيث يتقوض المعنى وتعدد القراءات وهو الامر لا يختلف فيه اثنان

أنموذج رقم (3)

بصور (مالفيتش) في النص البصري تكويناً لا موضوعياً ذو شكل هندسي ، أشبه بمستطيل متلاشي ، داخل فضاء السطح التصويري وكأنه يعطي تصور لمعنى ودلالة الى الامتداد اللامتناهي أو المطلق واقتصر على لون الاصفر ، سعى الفنان الى السمو الى الاحساس الجمالي ، وان المعنى فيهذا النص يفتح باب التأويل على مصراعيه لأن توليد الدلالة يأتي بلا شك عن طريق الشكل الذي يقود الى المعنى فاذا كان الشكل يتسم بالزهد على اعتبار ان السطح التصويري يختزل بداخله شكلاً واحداً يجمع ما بين المربع والمستطيل ولوناً وحيداً .

الفنان مالفيتش من الفنانين التجريديين الذي يعتبر كثير التجريب ويسعى الى معالجة سطوحه التصويرية باستمرار وكثير التنقيب بحيث يبحث عن اسلوب يميزه عن اقرانه من التجريديين لذلك تميزت تجاربه بالزهد



اسم الفنان :	اسم العمل :	مادة العمل :	سنة الانتاج :
كازيمير مالفيتش	: لوحة فوقية	زيت على قماش	1917

واستخدام الاشكال الهندسية ، لأنه يعتقد ان العمل بهذه الطريقة تعطيه حرية اكبر ويعتبر الفنان مؤسس الحركة (التفوقية) (11) لقد عمل الفنان ضمن الفن اللاموضوعي بمعنى ان المعنى متعدد يخضع لعملية التقويض بحيث يجد في البناءات الهندسية والمكتفة ويصح القول انها مختزلة بحيث تنطلق من نقطة صفيرية في اشكالها التجريدية ليتجه الى اللامتناهي المطلق ما فوق المرئي الكلي .

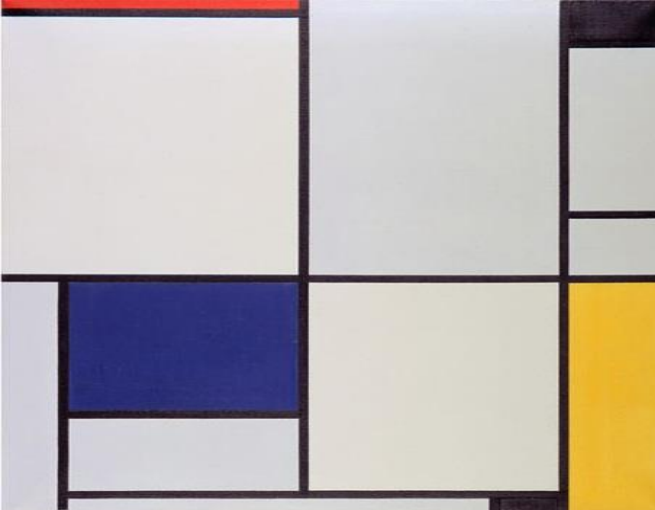
فقد استلهم الفنان الطروحات الأفلاطونية في تمجيده للجمال وعلاء سلطته من خلال الأشكال الهندسية التي نادى بها افلاطون والتي كتب على اكاديميته لا يحلها الا من تعلم الهندسة وكان الهندسة هي المفتاح من ثم ان الهندسة او الخطوط الهندسية تبحث بالكليات لذلك سعى الفنان الى استخدامها في سطوحه البصرية لتفصح في تكويناتها عن جمال مفارق لطبيعة أشكال العالم المرئي أو ليبعد عن هذا العالم رافضاً المحاكاة ، فمن خلال الشكل الهندسي خرق الفنان قواعد التصوير الاكاديمي من اجل خلق دلالة مغايرة لدى المتلقي من ثم الابتعاد عن عالم الحس ليرفع من طاقة الحدس ، لذا اعتبر المربع رمزاً رياضياً الذي تتبثق منه الاعداد والارقام الرياضية الى ما لا نهاية كما قلت سالفاً الى الكلي الى اللامتناهي ، لذلك فقد عمد الفنان أن يُكسب الأشكال لغة إشارية ودلالية مشفرة مُختزلة ومكثفة لأقصى مدى بمزيد من الزهد شكلاً ، وخطاً ، ولوناً ، وفضاءً . فهو على العكس من (موندريان وكاندنسكي) حاول إقصاء ما قد ترمز إليه الألوان من دلالات تقع خارج التأليف الشكلي ، وإن اضطره ذلك إلى التخلي عن اللون تماماً .

يسعى الفنان الهولندي موندريان الى تخطي الواقع وتحرره من ضرورة تمثيل الاشياء باحثاً عن المعنى او لنقل الجمال المطلق لذلك يؤكد الفنان (دوفرين) على " اجتناب الصورة المحسوسة ، فهو يسعى إلى أن يستخلص من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة ، أو المفهوم ، أو الفكرة " (أمهز، 2009، صفحة 214) أن النص البصري اصله الشكل ، على اعتبار الفنان ادواته هي الوسائط وهذه الوسائط هي علاقات ، تشبه الموسيقى تماماً ، هنا الشكل أكثر شبيهاً في الموسيقى وهي اقرب شبه بالصوفية ، لذلك هناك علاقة حميمة مع الفكر الصوفي ، لأن الموسيقى تنبئ من المعنى وهذا هو الحال مع النص التجريدي يتبرأ من المعنى بحيث بإمكانه أن يتماهى مع عمل الروح . أن العمل التجريد صنو الجوهر بينما الاعمال الواقعية هو صنو الوصف القشري وهناك فرق بين الظاهر وبين الجوهر أي هناك فرق بين الظاهر وبين الباطن وهذا يقودنا الى أن مثال الجمال بالتجريد لا نظير له في الواقع لذا علينا ان نستبدل عادتنا في التلقي حينما نتأمل نص بصري تجريدي ، نفكر بطريقة غير منطوية غير ماهو معتاد لان المعنى يخضع للتقويض او النفي والدلالة تشهد مخاضات كحالة لولادة معنى جديد من خلال الأشكال الهندسية واختزلها وتكثيفها أضف لذلك قوة التجريد يبهرننا لأنه ساحر يحمل معناه في داخله وهذا المعنى متجدد القراءة ، من ثم يخلق ويتعد عن عالم الحس ويتبرأ من كل ما هو حسي .

انموذج رقم (4)

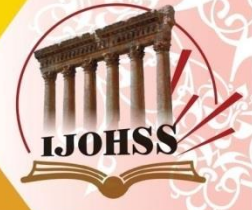
اشرنا في ثانيا البحث ان التجريدية تنقسم الى قسمين الغنائية والهندسية ، لذا يمثل هذا النص البصري انموذجاً للاتجاه التجريدي الهندسي والذي تزعمه الفنان (بيت موندريان) نجده يصور مجموعة من الاشكال الهندسية المربعات والمستطيلات متفاوتة الاجسام ، اصف لذلك اقتصاره على الالوان الرئيسية (الاصفر – الازرق – الاحمر) كما استخدم اسلوب التعامد من خلال تقاطع الخطوط أفقياً وعمودياً .

يشير نص موندريان البصري الى الية عمل الفكر ليشكل بذرة تمخض عنها فتح الستائر المنسدلة لكن سائر التأويل والحضور الذهني الذي يثيره المعنى لستفز القارئ على اعتبار ان النص بدون المتلق أو القارى لا قيمة له لذا يقال ان النص يحيا مع كل قراءة هذا من جانب من



اسم الفنان : بيت موندريان	اسم العمل : تابلوه الأول	مادة العمل : زيت على	سنة الانتاج : 1920
---------------------------	--------------------------	----------------------	--------------------

جانب اخر المعنى الذي يطرحه النص اقصد هنا البنية العميقة مع تعالقها من البنية السطحية القشرية الظاهرية – يمكنني القول أو لنصطلح عليه السهل الممتنع ، لقد فعل (موندريان) طاقة التأويل او الهرمنيوطيقا حيث يمكن لقارئ ان يفهم النص البصري بكونه يتماهى مع طروحات افلاطون في الجمال للابتعاد من الحسي فالخطوط الهندسية تبحث في الكليات مما يجعلها معبئة بالطاقة الروحية ومحملة بترميز عالي . لذلك سعى الفنان (موندريان) إلى أقصى قدر من البساطة في الخطوط المتعامدة أفقياً وعمودياً بل تعدى الخطوط ووصل الزهد والبساطة حتى في اللون للاقتراب من الكلي ، والتقرب من الحقيقة فهي نابعة من التخلي عن المرئيات سعياً إلى اللا مرئي ، من ثم نرى موندريان اعتمدت طروحاته البصرية على الحسابات والقواعد الرياضية والتي اتخذها الفلاسفة منذ القدم على انها تمثل الفكر الجمالي ، لذلك تأثر بنظرية



(فيثاغورس) والفلاسفة الاغريق والاتجاه الثيوصفي وطروحات القس الكاثوليكي المتصوف (شونماكرس) ، لذلك ان النسق البنائي في سطوحه البصرية بصورة عامة تعتمد على قانون التعامد ، بحيث كسلر انماطالتعلم وذهب الى لتجاه معاكس عكس التيارات السابقة وكسر انماط التقليدية معتمداً الى خلق نسق بنائي من الخط العمودي والذي يجد تضاد له هو الخط الافقي وهذه الخطوط مستقيمة تتعد عن المنحنيات اضف لذلك استخدم الالوان الاساسية وهنا تحققت مقولة (عمانوئيل كانت) الشكل الخالص بالجمال الخالص لأن السمات التكوينية أو التشديدية أو لنقل البنائية جاءت تحكها الترابط وصيغة محكمة ، بحيث نستشف من ذلك أن الخطاب البصري عند الفنان ابتعد عن التسجيلية الرؤيا التقليدية واخذ يسموالى الكلية والجوهري والمطلق أن صح التعبير .

تظهر المجاميع الهندسية من المربعات والمستطيلات مع نسق الالوان الرئيسية غطت السطح التصويري بالكامل اما الاسود فقد شكل به الفنان فواصل هذه الأشكال الهندسية ، لذا اعطت خلاصة جمالية لما يصبو اليه (موندريان) بحيث سعى الى اختزال المدركات الحسية وتحويلها الى مدركات عقلية تتخطى المرئي ، فالغاية والهدف من المعنى هو الجمال المطلق وهذا لا يأتي اعتباطاً بل منظومة من القواعد التي تولد الدلالة فقد تخطى الزمان والمكان ونبذ الاشكال الواقعية . وفي هذا النص البصري ايضاً يظهر الانسجام والايقاع والتناغم في التكوين البنائي أو النسق البنائي فالخط المستقيم العمودي تماهى وانسجم مع نقيضه الخط الافقي وهنا انبثق قانون الاضداد ، الذي نادى به أو ترجع ارهاصاته صراع الاضداد الى المفكر والفيلسوف (هيرقليطس) ، وفي النسق البنائي هذا فإن الأشكال المتوالدة يمكن أن معاني وتستمر إلى ما لا نهاية من القراءات التأويلية .

أن النص البصري يعتمد على الطاقة الكامنة بما نطلق عليه الذاتي لان الفنون بصورة عامة قائم على دعامتين (الذاتي والموضوعي) الاول (الذاتي) يشغل بقوة مع التجريد لأنه في النهاية محاولة من الفنان لأيصال رسائل وخطابات ودلالات توليدية خارج اطار الزمن وخارج اطار كل القيود أو المحددات أو المؤثرات أو الوصايا ، يمكنني القول أن الفن التجريدي هو فن الحرية هو الفن الخالص لأنه يعتمد على الخيال . عندما أقول الخيال جاءت في ذاكرتي مقولة لفيلسوف (هيجل) مقولة تشير الى ما معناه (أن الخيال الخفيف لا يصنع فناً) بمعنى أن ما انتجة الفن الواقعي لا يعول عليه والفنون لذا تعتبر الفنون الواقعية بلا خيال لأن الخيال فيها للواقع وتالمعنى يكون احادي متطابق ومستجيب مع ما يقوله الشكل على العكس من النصوص ذات الطابع التجريدي هذه تعتبر من الفنون الشكلانية واقصد هنا بإمكانه ان يعبر عن المعنى بطاقة اعلى وهذه الاطروحة سابقاً قد طرحها (افلاطون) حينما قال: " إن الجمال الذي اقصده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات الحية ، بل الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والأحجام المكونة منها بالمساظر والزوايا " (مطر، ب ت، الصفحات 33- 34) على اعتبار أن جمال الخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية ، بأنها تبحث بالكليات ، أي بعبارة أخرى أنها تتحدث بالمنطق الكلي وليس الجزئي ، زد على ذلك أن هذه الأشكال كالقبتارة والعذراء والملابس الخ هي جميلة بإعتقاده ، لكن يوجد فوق هذا الجمال هو الجمال المطلق أو فكرة الجمال المثالي ، مما قادهم إلى إنتاج نصوص بصرية خالية من الوظائفية ، ولا تخضع لضوابط سواء تاريخية أو أيديولوجية ، سياسية أو دينية ، بل فناً خالصاً .

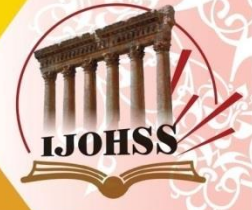
الفصل الرابع

نتائج واستنتاجات البحث

اولاً نتائج البحث ومناقشتها :

1- اظهرت الدراسة أن تقويض المعنى في النص التجريدي يعتمد على طبيعة الأنساق البنائية فالأشكال الهندسية هي ما تخلق الدلالة في النص لتفتح باب التأويل على مصراعيه أمام المتلق أو القارئ ، وهناك عوامل مساعدة كالألوان والخط والمساحة شكلت عوامل مؤثرة وفاعله ، فالخط المستقيم يتجه نحو الطابع الهندسي البحث كما في الأنموذجي (3 - 4) في الخط المتموج أو المنحني يعطي معنى مغاير كالعفوية والارتجال بحيث تستهدف نسق بنائي غير منتظم لنقل عنه وجداني كما في الأنموذج (1) الذي يقود الى التجريدية الغنائية لذلك هو ينسجم مع النغم الموسيقي لأنه ذات دلالة تعبر عن النفس الداخلية عن الشعور عن الوجدان ، كما أن الخط المنحني خط ثلاثي البعد حسب تدبير الباحث أو لنقل فيه حجومية .

2- ان نصوص التيار التجريدي تماهت بتقويض المعنى بشكل او باخر مع المقولات الفلسفية لدى الفلاسفة وخاصة مع طروحات (فيثاغورس وافلاطون وعمانوئيل كانت وهيجل) وهذا ينطبق على جميع نماذج البحث بلا شك .



3- بعض النماذج اتخذت طابع السهل الممتنع لتعطي ، لذا يمكن وصفها بالزهد والتقشف والاختزال كما هو الحال لدى الصوفي ، هذا لا يعني افراغ النص من معناه بل العكس يتقوض المعنى وتعدد القراءات وهو يقودنا الى انبلاج دلالات توليدية قادرة على اثاره المتلقي أو القارئ على الرغم من ابتعاد النصوص البصرية التجريدية من الايدولوجيات ، الفن التجريدي قادر على انتاج معنى ومقولات مستقلة بعيدة كل البعد عن الحس والعين ، لذا أن سلطة التجريد ليست العين بل هناك سلطات أخرى هي التي ترى الاشياء ، التجريد بلا شك عين اخرى عادة اسميها عين الحدس ، عين الطاقة ، أو عين العرفان الداخلي ويظهر في جميع نماذج البحث .

4- كشفت الدراسة ان النصوص التجريدية تنفي المعنى الاحادي لتعطي معنى منها ذا منحى هندسي تتبع منطق عقلي رياضي في توجيه النسق البنائي او التكوين البنائي كما في الأنموذجي (3 - 4) لذلك هناك تماهي بين الهندسة والرسم والفكر الافلاطوني بحيث أن الفنانين تخلو عن عواطفهم الحسية كمحاولة للوصول الى جمال الذات ، وقراءه اخرى او مخاضات توليدية تتواشج وتتماهى مع النغم والموسيقى كما في الأنموذجي (1- 2) .

5- الاشكال الهندسية متاحة للجميع لكن اظهرت الدراسة من خلال تحليل النماذج ان المتغير هو الدالة لان الاشكال هندسية باقية كما هي المربع هو نفسه المربع الذي استخدمه الفنان الرافديني والمثلث والدائرة ما الذي تغير الذي تغير بلا شك وهي من ازيلت الغبار عن النص هي الدلالة او لنقل توليد الدلالة ، فالشكل يرتبط بالدلالة ، فالمثلث في العصر السومري على سبيل الذكر لا الحصر استخدم لأغراض ودلالات اسطورية وزراعية اما مع الفنان التجريدي اخذت الدلالة تأخذ سياقات ترتبط بالعرفان باللامتناه بالجمال المطلق بجمال الذات تبحث بالكليات وهذه من خلال عدد القواعد التي تركها لنا الفنان التجريدي على سطوحه البصرية وفي حين نشاهد نص اخر نلاحظ فيه اسقاط الدلالة بالكامل ويظهر في جميع نماذج البحث.

الاستنتاجات

1- كشفت الدراسة ان النصوص التجريدية أسهمت بشكل أو بأخر برفد الاساليب الفنية متعمدة على ثراء المعنى الذي يكتنز داخل اشكالها الهندسية ، لذلك يمكنني القول انها شكلت تيارت استكشافية من خلال توليد الدلالة الى السعي لبلوغ الجمال اللاغائي بعيداً كل البعد عن النعفية وعن الطرائق التي يتبعها الفنان مما شكلت وجوداً فعلياً في تاريخ حركة الفن التشكيلي الحديث لذلك يمكنني القول ان هذه النصوص البصرية أغنت وعززت التراكم المعرفي والمخزون الذهني للفنان التجريدي من خلال المعالجات البنائية لسطح بطروحات شكلية قائمة على طرق الزهد في اللون والخط وتكثيفها في ذات الوقت واضف لذلك سعى الى اختزالها ، اي معنى اخر اختزل الشكل بخط قائم افقي أو ربما بخط عمودي أو شكل هندسي مما فعل امكانية فتح طاقة التأويل بوجه القارئ أو مستلم الخطاب أو المتلقي لمحاولة البحث عن المعنى المقوض بقراءات مزدوجة أو متعددة.

2- بينت الدراسة أن الفنان التجريدية من خلال نصوصه البصرية ، سعى جاهداً لإيجاد اشكال مغايرة ومتباينة ومختلفة عن الواقع المرئي وهذا لا يأتي الا من خلال نص يمتلك معاني ثنائية ، أو معاني متعددة ، أو ذات قراءات متعددة ، او لنقل نفي المعنى أو تقويضه . لذلك أفصح هذا النمط من الفن عن خلق مسارات جميعها تقود الى التجريد - ففي طروحات (كاندنسكي) حاول الولوج وخلق عالمه الروحي الذي اصطلح عليها (بالضرورة الداخلية) وعلى ضوء ذلك التجريدي الغنائية والتي التقت مع طروحات الثيوصوفية . أما (موندريان) اتجه هو الاخر الى التنقيب والبحث والتجربة الدائمة عن مساره الجمالي بحيث ارسى قواعده التجريدية الهندسية التي اعتمدت على طروحات الفلاسفة .

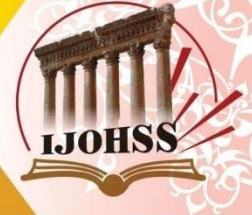
3- كشفت الدراسة سعي الفنان (مالفيتش) من خلال طروحاته البصرية وما نتج عن تقويض أو نفي للمعنى الى خلق وتوليد مخاضات دلالية ، ادت الى الأبتعاد عن التعقيدات الشكلية - مختزناً الشكل الى اقصى تركيب هندسي ، بحيث يحاول ان يدنو من اللامتناهي أو اللانهائي لان الخطوط المستقيمة تبحث في الكليات وتبتعد عن الجزئيات . لذلك يمكنني ان اطلق على هكذا نوع من الفن (الاقل هو الاكثر) وأقصد هنا أن الخطوط والشكل الهندسي يمتلك طاقة روحية جوهرية في مغزاه وهو كذلك يصطلح عليه ايضاً (السهل الممتنع) . لذا فتحت الابواب الى تيارات ما بعد الحدائة واخذت التقاليد المتعارف عليها بالترزع والازياح ، بحيث ولدت مخاضات لمفاهيم واسس جديدة كلياً.

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
1	مخطط يوضح المنحى الثلاثي لتحديد الإدراك العقلي للكون على وفق آراء بيرس	الباحث	7
2	مخطط يوضح مبدأ الثلاثية ومساره عند بيرس	الباحث	7
3	مخطط يوضح تقسيم العلامة عند بيرس	الباحث	8
4	مخطط يوضح اشتغال الدال والمدلول عند دي سوسير كإشارة لغوية	الباحث	9

الهوامش السفلية

- (1) **جاك دريدا (Derrida Jacques 1930- 2004)** : فيلسوف فرنسي ، ولد في البيار بالجزائر تخرج من قسم الفلسفة بدار المعلمين العليا ودرّس فيها ، قام في تفكيك بناء الفلسفة والمذاهب الفلسفية ، انطلاقاً من مسألة الكتابة ، فدريدا يندد بامتياز الكلام على حساب الكتابة ، والمفهوم المركزي في كتاباته هو الاختلاف ، من تأليفه (الكتابة والاختلاف 1967) و(الصوت والظاهرة 1971) و (في علم القواعد او هدم الفلسفة 1971) و (التفريق 1972) و (هوامش الحزن 1972) للمزيد : ينظر (طرابيشي، 2006، صفحة 283)
- (2) **اللوغوس** : لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلي ويستخدم اللفظ اصطلاحاً في الفلسفة للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود أما في الديانة المسيحية فيشير للإشارة إلى كلمة (الله) و(المسيح) ، أما (دريدا) يقصد به كشف نزعة (مركزية اللوغوس) هو تدمير تأثيرها الطاعي وتدمير مبدأ الأصل الثابت ، للمزيد ينظر (إديث، 1993، صفحة 387)
- (3) **رولاند بارت (Roland Barthes 1915- 1980)** : فيلسوف فرنسي وناقد أدبي ، ومنظر اجتماعي ، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنوية والماركسية وما بعد البنوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. للمزيد ينظر (طرابيشي، 2006، الصفحات 135- 136)
- (4) **السيمية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا** : يعد من مناهج ما بعد البنوية ، لكن تاريخياً بدأت مع البنوية ، لقد تعددت المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة بدأ من الاسم العلمي حيث نجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة (جنيف) والتي تزعمها (دي سوسير) يطلقون على هذا اللون (السيميولوجيا) في حين أن المتحدثين بـ (الانجلوسكسونية) يتبعون تقاليد ترجع إلى الأمريكي (شارل بيرس) ويؤثرون مصطلح (السيميوطيقا) أما النقاد العرب فمنهم من يتبع مصطلح (السيميولوجيا) وذلك للتقرب من مصادر الفكر النقدي الحديث ، ومنهم من يتبع أو يعتمد على المصادر (الانجلوسكسونية) فيستخدم كلمة (السيميوطيقا) ومنهم من فضل استخدام مصطلح (السيمياء) والتي كانت تقترب بالأدب العربي القديم بالكهانة والسحر والسيمياء بالمفهوم القرطبي اقتفاء الأثر . للمزيد : ينظر (فضل، 2002، الصفحات 121 - 122) .
- (5) **الفونيم Phoneme** : هو أصغر وحدة صوتية اذا تغيرت الكلمة معها التي تضمنها وتغير معناها ، وهناك من عربيها بمصطلح (الصوتيم) وهناك من فضل البقاء على المصطلح الأصلي . للمزيد ينظر (الغدامي، 1998، صفحة 35) . وينظر كذلك (إديث، 1993، صفحة 401) .
- (6) **الإشارة Signum** : هي وحدة ذات معنى تُفسر على أنها تنوب عن شيء آخر ، وعند (جاكوبسون) تربط بين الدال والمدلول للمزيد ينظر (تشاندلر، 2008، الصفحات 433- 434) .
- (7) **العلامة Sign** : الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها ، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تولّف بين دال ومدلول ، في علاقة تنتج دلالة . (إديث، 1993، الصفحات 409- 410) .



(8) الشفرة Code : مجموع السنن أو الأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها ، فالشفرة نسق من العلامات الذي يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالجوع إلى النسق نفسه . (إديث، 1993، صفحة 473)

(9) تشالز سندرز بيرس Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) : فيلسوف أمريكي درس السيميوطيقا واعتمد على تقسيمها الى ثلاثة حقول هي : العلامات / الإشارات / الرموز . (الغذامي، 1998، صفحة 45).

(10) الصوفية : يطلق لفظ الصوفية على الفلاسفة الذين يقولون بإمكان الاتحاد الباطني المباشر بين الفكر البشري ومبدأ الوجود ، بحيث يؤلف هذا الاتحاد حالتها وجود معرفة بعيدتين عن حالتها الوجود والمعرفة الطبيعيين وأعلى منهما . أما ظاهرة التصوف الذاتي بهذا المعنى هي (الوجد) وهو حالة تشعر فيها النفس بالاتحاد بينها وبين حقيقة داخلية هي الموجود الكامل واللاهائي (الله) لانقطاع الاتصال بينها وبين العالم الخارجي . للمزيد راجع : (صليبا، 1982، الصفحات 282 - 284)
(11) التفوقية : اتجاه فني عقلاني قاده مالفيتش (هيت، 1988، صفحة 10).

المراجع

1. peirce .(1978) .Ecrits sur le signe .Paris: Ed Seil.

2. ابراهيم الحيدري. (2012). النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة (المجلد ط 1). بيروت - لبنان: دار الساقى.

3. احمد خورشيد النوره جي. (1990). المفاهيم في الفلسفة والاجتماع (المجلد الطبعة الاولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

4. احمد عبد الحليم عطيه. (2010). جاك دريدا والتفكيك (المجلد ط 1). بيروت - لبنان: دار الفارابي.

5. احمد مختار. (1982). علم الدلالة. الكويت: مكتبة العروبة للنشر والتوزيع.

6. ادريين هيت. (1988). الفن التجريدي اصله ومعناه. (محمد علي الطائي، المترجمون) بغداد: مطبعة اليقظة .

7. ال ياسين جعفر. (2012). فلاسفة يونانيين من طاليس الى سقراط (المجلد ط 1). لبنان - بيروت: دار ومكتبة البصائر.

8. الاء علي عبود الحاتمي. (2011). الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادانية في فن ما بعد الحداثة (المجلد ط 1). عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

9. الدليمي رياض هلال. (2005). بنائية الشكلالخالص في الرسم الحديث . بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة .

10. المبارك ، عدنان. (1973). الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد. بغداد: وزارة الأعلام.

11. اميرة حلمي مطر. (ب ت). فلسفة الجمال . القاهرة : دار المعارف .

12. امينة رشيد. (ب ت). السيميوطيقا. (سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، المحرر) القاهرة: دار الياس العصرية.

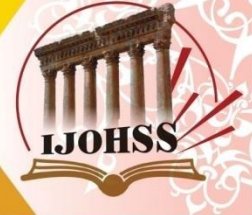
13. بالمر اف ار. (1985). علم الدلالة. (مجيد الماشطة، المترجمون) بغداد: وزارة التعليم العالي - الجامعة المستنصرية.



14. بسام الجمل. (2006). من الرمز الى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات (المجلد طبعة 1). بيروت: دار الطليعة ورابطة العقلايين العرب.
15. بلاسم محمد. (2008). الفن التشكيلي - دراسة سيميائية في انساق الرسم (المجلد ط 1). عمان - الاردن: دار مجدلاوي للتوزيع والنشر.
16. توفيق البزاز. (2010). علم اللغة المعاصر نظرية وتطبيقاً (المجلد ط 1). الأردن: دار زهران للنشر.
17. جاك دريدا. (2008). أحادية الآخر اللغوية (المجلد ط 1). (عمر مهيبيل، المترجمون) الجزائر: منشورات الاختلاف.
18. جروج طرابيشي. (2006). معجم الفلاسفة (المجلد ط 3). بيروت - لبنان: دار الطليعة.
19. جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي (المجلد ج 1). بيروت - لبنان: دار الكتاب اللبناني.
20. حسن محمد حسن. (ب ت). مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين. القاهرة: دار الفكر العربي.
21. حسين شاكر قاسم العيداني. (2019). المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة. بابل، اطروحة دكتوراه غير منشورة، العراق - كلية الفنون الجميلة: جامعة بابل -كلية الفنون الجميلة.
22. حمدية كاظم. (2008). التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة. بابل، اطروحة دكتوراه غير منشورة، العراق: جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة.
23. دانيال تشاندلر. (2008). أسس السيميائية (المجلد ط 1). (ميشال زكريا، المحرر، و طلال وهبة، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة والنشر.
24. دايت مورتون. (1975). عصر التحليل - فلاسفة القرن العشرين. (أديب يوسف ستين، المترجمون) دمشق.
25. ديفيد كوزنز هوي. (2007). تحميل كتاب الحلقة النقدية - الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية (المجلد ط 1). (خالدة حامد، المترجمون) بغداد: منشورات الجمل.
26. راضي حكيم. (1986). فلسفة افن عند سوزان لانجر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والاعلام.
27. روبرت شولز. (1994). السيميائية والتواصل (المجلد ط 1). (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
28. روجيه غارودي. (1979). البنيوية فلسفة موت الإنسان (المجلد ط 1). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت - لبنان: دار الطليعة للنشر.
29. رياض هلال مطلق الدليمي. (2005). بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث. بابل، اطروحة دكتوراه في فلسفة في التربية التشكيلية - رسم، العراق: جامعة بابل.
30. ساره نيوماير. (1960). قصة الفن الحديث. (رمسيس يونان، المترجمون) مكتبة الأنجلو المصرية.



31. سعيد بنكراد. (2005). السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس (المجلد ط1). بيروت - لبنان: المركز الثقافي العربي.
32. سعيد علوش. (1985). معجم المعاصرة لمصطلحات الأدبية (المجلد ط 1). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
33. سها محمد سلوم. (2013). إشكالية اللاموضوعية (المعادل الهندسي) في تجريدية كاندنسكي الغنائية. مجلة جامعة دمشق الهندسية، المجلد التاسع والعشرون (العدد الثاني).
34. شاكر عبد الحميد. (1990). العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: عالم المعرفي - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
35. صبحي البستاني. (1982). مفهوم الدلالة عند ابن فارس فيكتابة الصحابة. مجلة الفكر العربي المعاصر (18-19)، صفحة .
36. صلاح فضل. (2002). مناهج النقد المعاصر (المجلد ط1). القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
37. عبد العزيز حموده. (1998). المرآيا المحدبة من البنيوية الى التفكيك. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
38. عبد الله محمد الغدامي. (1998). الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشرحية (المجلد ط4). الاسكندرية: الهيئة المصرية للكتاب.
39. عرابي عبد الحي. (2018). ما بعد الحداثة. مجلة السبيل، 1-5.
40. عز الدين اسماعيل. (1974). الفن والإنسان. بيروت - لبنان: دار القلم.
41. علي حرب. (2010). هكذا أقرأ ما بعد التفكيك (المجلد ط 2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
42. عمر التاور. (2016). الميتافيزيقا بين هاجر ودريدا. مجلة السبيل،
./https://modernitysite.wordpress.com/2016/08/17
43. كريزويل إديث. (1993). عصر البنيوية (المجلد ط 1). (حلمي توني، المحرر، و جابر عصفور، المترجمون) الكويت: دار سعاد الصباح.
44. كريستوفر نورس. (2008). التفكيكية النظرية والتطبيق (المجلد ط 1). (رعد عبد الجليل جواد، المترجمون) سوريا: دار الحوار.
45. كير ايلام. (1992). سيمياء المسرح والدراما. (رئيف كرم، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.
46. لويس معلوف. (2002). المنجد في اللغة (المجلد ط39). بيروت: دار المشراق.
47. مجمع اللغة العربية. (1979). المعجم الفلسفي (المجلد ط 1). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
48. محمد سالم سعد. (2007). الأسس الفلسفية لنقدا بعد البنيوية (المجلد ط1). سوريا: دار الحوار.



49. محمد علي عوان القره غولي. (2006). جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة . بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، العراق - جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة .
50. محمد مختاري. (24 - 4 - 2017). السيميوطيقا البورسية . شبكة الالوكة .
51. محمد يوسف موسى. (1945). فلسفة الاخلاق في الاسلام وصلاتها بالفلسفة الارغيقية . مطبعة الرسالة .
52. محمود البسيوني. (2002). الفن في القرن العشرين . الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الاسرة .
53. محمود أمهز. (2009). التيارات الفنية المعاصرة (المجلد الطبعة الثانية). بيروت - لبنان: المطبوعات للنشر والتوزيع.
54. منذر عياشي. (1996). اللسانيات والدلالة. سوريا - حلب: مركز الانماء الحضاري.
55. ميجان الرويلي. (2002). دليل الناقد الادبي (المجلد ط 3). الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي.
56. نصر حامد أبو زيد. (1986). أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل الى السيميوطيقا . الدار البيضاء: منشورات عيون.
57. هريبرت ريد. (1989). الموجز في تاريخ الرسم الحديث (المجلد ط1). (سلمان الواسطي، المحرر، و لمعان البكري، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
58. هريبرت ريد. (1989). الموجز في تاريخ الفن الحديث (المجلد ط1). (سليمان الواسطي، المحرر، و لمعان البكري، المترجمون) بغداد: وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة.
59. يوسف خياط. (ب ت). معجم المصطلحات العلمية والفنية . بيروت - لبنان : دار لسان العرب.
60. يوسف كرم. (2012). تاريخ الفلسفة اليونانية . القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة .

61. peirce. (1978). Ecris sur le signe. Paris: Ed Seil.
62. Ibrahim Haidari. (2012). Criticism between modernity and postmodernism (Volume I 1). Beirut - Lebanon: Dar Al-Saqi.
63. Ahmed Khurshid Noura J. (1990). Concepts in Philosophy and Sociology (Volume 1st ed.). Baghdad: House of General Cultural Affairs.
64. Ahmed Abdel Halim Attia. (2010). Jacques Derrida and Deconstruction (Volume 1 i). Beirut - Lebanon: Al-Farabi House.
65. Ahmed Mukhtar. (1982). Semantics. Kuwait: Al-Urubah Library for Publishing and Distribution.
66. Adrien Heat. (1988). Abstract art its origin and meaning. (Muhammad Ali Al-Tai, translators) Baghdad: Al-Waqah Press.
67. Al Yassin Jaafar. (2012). Greek Philosophers from Thales to Socrates (Volume i 1). Lebanon - Beirut: Insights House and Library.

68. Alaa Ali Abboud Al Hatmi. (2011). Conceptual and Aesthetic Dimensions of Dada in Postmodern Art (Volume I 1). Amman: Dar Safaa for Publishing and Distribution.
69. Al-Dulaimi Riad Hilal. (2005). Constructivism pure form in modern painting. Babylon, unpublished doctoral thesis, University of Babylon: College of Fine Arts.
70. Mubarak, Adnan. (1973). The main trends in modern art in the light of Reed's theory. Baghdad: Ministry of Information.
71. Amira Helmy Matar. (Bit). beauty philosophy. Cairo: House of Knowledge.
72. Amina Rashid. (Bit). semiotics. (Sisa Qassem and Nasr Hamid Abu Zaid, editor) Cairo: Dar Elias Modern.
73. Palmer Fr. (1985). Semantics. (Majid Al-Mashata, translators) Baghdad: Ministry of Higher Education - Al-Mustansiriya University.
74. Bassam El-Gamal. (2006). From Symbol to Religious Symbol: An Inquiry into Meaning, Functions, and Approaches (Volume 1). Beirut: Dar Al-Tali`ah and the League of Arab Rationalists.
75. Blasim Muhammad. (2008). Plastic art - a semiotic study of painting formats (Volume I 1). Amman - Jordan: Majdalawi House for Distribution and Publishing.
76. Tawfiq Al-Bazzaz. (2010). Contemporary Linguistics Theory and Application (Volume I 1). Jordan: Zahran Publishing House.
77. Jacques Derrida. (2008). Monolingualism of the other (Volume I 1). (Omar Mohebel, The Translators) Algeria: Publications of Difference.
78. Grooj Tarabishi. (2006). Dictionary of Philosophers (Volume 3). Beirut - Lebanon: Dar Al-Tali'a.
79. Beautiful cross. (1982). The Philosophical Dictionary (Volume C 1). Beirut - Lebanon: Lebanese Book House.
80. Hassan Mohamed Hassan. (Bit). Doctrines of contemporary art and the plastic vision of the twentieth century. Cairo: Arab Thought House.
81. Hussein Shaker Qassem Al-Eidani. (2019). The hermeneutic approach to the formation of postmodernism. Babylon, unpublished doctoral thesis, Iraq - College of Fine Arts: Babylon University - College of Fine Arts.
82. Hamdiya Kazem. (2008). Deconstruction and its applications in postmodern art. Babylon, unpublished doctoral thesis, Iraq: Babylon University - College of Fine Arts.
83. Daniel Chandler. (2008). The Foundations of Semiotics (Volume I 1). (Michel Zakaria, editor, and Talal Wahba, translators) Beirut: The Arab Organization for Translation and Publishing.
84. Diet Morton. (1975). The era of analysis - philosophers of the twentieth century. (Adeeb Yusef Steen, translators) Damascus.

85. David Cousins Howe. (2007). Download the book Critical Circle - Literature, History and Philosophical Hermeneutics (Volume 1). (Khaleda Hamid, translators) Baghdad: Al-Jamal Publications.
86. Radhi is wise. (1986). The philosophy of Avne by Susan Langer. Baghdad: House of General Cultural Affairs - Ministry of Culture and Information.
87. Robert Schulze. (1994). Alchemy and Communication (Volume i 1). (Saeed Al-Ghanimi, translators) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
88. Roger Garaudy. (1979). Structuralism The Philosophy of the Death of Man (Volume i 1). (George Tarabishi, translators) Beirut - Lebanon: Dar Al-Tali'a Publishing.
89. Riad Hilal Mutlaq Al-Dulaimi. (2005). Structural pure form in modern abstract painting. Babylon, doctoral thesis in philosophy in plastic education - drawing, Iraq: University of Babylon.
90. Sarah Neumayer. (1960). The story of modern art. (Ramses Younan, Translators) Anglo-Egyptian Library.
91. Said Penkrad. (2005). Semiotics and Interpretation Introduction to Semiotics u. s. Burse (Volume I 1). Beirut - Lebanon: Arab Cultural Center.
92. Said Alloush. (1985). Contemporary Dictionary of Literary Terms (Volume I 1). Beirut: Lebanese Book House.
93. Suha Mohamed Salloum. (2013). The problem of subjectivity (geometric equivalent) in Kandinsky's lyrical abstraction. Damascus Engineering University Journal, Volume Twenty-Nine (Second Issue.)
94. Shakir Abdel Hamid. (1990). The creative process in the art of photography. Kuwait: Knowledge World - National Council for Culture, Arts and Letters.
95. Sobhi Boustany. (1982). The concept of significance according to Ibn Faris in the writing of the Companions. Journal of Contemporary Arab Thought (18-19), p.
96. Salah Fadl. (2002). Methods of Contemporary Criticism (Volume I 1). Cairo: Merit Publishing and Information.
97. Abdul Aziz Hammouda. (1998). Convex mirrors from structuralism to deconstruction. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
98. Abdullah Mohammed Al-Ghadami. (1998). Sin and Atonement from Structural to Anatomical (Volume I 4). Alexandria: The Egyptian Book Organization.
99. Orabi Abdel Hai. (2018). Postmodernism. Al-Sabil Magazine, 1-5.
100. Ezz El Din Ismail. (1974). Art and man. Beirut - Lebanon: Dar Al Qalam.
101. Ali Harb. (2010). This is how I read Beyond Deconstruction (Volume i 2). Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
102. The age of the tower. (2016). The metaphysics between Hagar and Derrida. Al-Sabil Magazine, <https://modernitysite.wordpress.com/2016/08/17/>
103. Edith Criswell. (1993). The Age of Structuralism (Volume i 1). (Helmy Tony, editor, and Jaber Asfour, translators) Kuwait: Dar Suad Al-Sabah.

104. Christopher Norse. (2008). Deconstruction Theory and Practice (Volume i 1). (Raad Abdul-Jalil Jawad, translators) Syria: Dar Al-Hiwar.
105. Care Elam. (1992). Semiotics of theater and drama. (Raif Karam, translators) Beirut: Arab Cultural Center.
106. Louis Maalouf. (2002). Al-Munajjid in the Language (Volume 39). Beirut: Al-Mishraq House.
107. Arabic Language Academy. (1979). Lexicon
108. Muhammad Salem Saad. (2007). The Philosophical Foundations for Progress after Structuralism (Volume 1). Syria: House of Dialogue.
109. Muhammad Ali Awan Al-Qara Gholi. (2006). Design aesthetics in postmodern drawings. Babylon, unpublished doctoral thesis, Iraq - University of Babylon: College of Fine Arts.
110. Muhammad Mukhtari. (24 - 4 - 2017). Bursa semiotics. Alukah network.
111. Muhammad Yusuf Musa. (1945). Philosophy of ethics in Islam and its links to the philosophy of Araghic. Message printing.
112. Mahmoud El-Bassiouni. (2002). Art in the twentieth century. Egyptian General Book Organization - Family Library.
113. Mahmoud Amhaz. (2009). Contemporary Art Currents (Volume 2nd ed.). Beirut - Lebanon: publications for publishing and distribution.
114. Munther Ayachi. (1996). Linguistics and semantics. Syria - Aleppo: Center for Civilization Development.
115. Megan Al-Ruwaili. (2002). The Literary Critic's Handbook (Volume 3). Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center.
116. Nasr Hamid Abu Zeid. (1986). Sign systems in language and literature, an introduction to semiotics. Casablanca: Oyoun Publications.
117. Herbert Reed. (1989). The summary in the history of modern painting (volume 1). (Salman Al-Wasiti, editor, and Lumaan Al-Bakri, translators) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
118. Herbert Reed. (1989). The Brief in the History of Modern Art (Volume 1). (Sulaiman Al-Wasiti, editor, and Lumaan Al-Bakri, translators) Baghdad: Ministry of Culture and Information - House of General Cultural Affairs.
119. Youssef Khayat. (Bit). Dictionary of scientific and technical terms. Beirut - Lebanon: Lisan Al Arab House.
120. Youssef Karam. (2012). History of Greek Philosophy. Cairo: Hendawy Foundation for Education and Culture