تجليات العلامه

فى الفن التشكيلى

أ.م.د. مصطفى محمود محمد يحيى
المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون

العلامة لها تجلياتها فى اللغة والتاريخ الإنساني الحضارى فقد سكنت عالم الإنسان القديم اجتماعيا وثقافيا وعاشت داخل رحم الأساطير والغيبيات ... فنشاط الإنسان الفنى مجموعة متنوعة من العلامات تبعث بدلالاتها الى الآخر متجاوزة الفعل المباشر الى الشمولية والمشاعية الابداعية ...فتطور العلامة فى الحضارات البشرية ارتبط بالترقى المعرفى والفنى والثقافى للجنس البشرى... فى بحثه الدائم لحياة أفضل وأكثر معرفة وأرقى ثقافيًا.

– ومن هنا تأتى مشكلة البحث فى ملاحظة الباحث لتحولات العلامة فى الأعمال الفنية، التشكيلية الحديثة، وما بعدها .. وإسقاطها الدلالى على المتلقى المتذوق للأعمال التشكيلية من خلال سياق تقديم العمل الفنى وأفق توقعات المتلقى لهذه الأعمال .

– وتأتى أهمية البحث كتقييم نقدى لرصد تحولات العلامات التشكيلية داخل بنائية الأعمال الفنية ومدى ارتباطها بالموروث الاجتماعى والثقافى والاقتصادى والسياسى من جهة وعالم الفنان المبدع الذاتى من جهة أخرى .

– وتهدف الدراسة البحثية لرصد اشكالية تحولات العلامات التشكيلية فى فنون الحداثة وما بعد الحداثة وارتباطها بالموروث الحضارى التراكمى داخل السياقات المعرفية والثقافية المتعددة والمتجادلة...

– وحدد للبحث بعض أعمال مختارة للفن الحديث وما بعد الحديث ومدى تجذرها فى ثقافة الحضارات القديمة لفنانين مصريين وعالميين . وتنتهج الدراسة منهج التحليل المقارن للقيم التشكيلية وتجليات العلامة داخل البناء الفنى لتلك الأعمال التشكيلية .

<u>ويناقش البحث التساؤلات التالية:</u>

١– ما هى العلامة ...؟؟

٢– العلامة فى فنون الحضارات القديمة ..

٣– العلامة عند (بيرس، سوسير) وغيرهم .

٤- تصنيف العلامات (الأيقونة، المؤشر، الرمز) وتجلياتها فى الفن التشكيلى .

٥- حراك العلامة تشكيليا (التراكم / الترتيب / المرونة / التحول / الهجرة / النفى).

٦- الشفرات التشكيلية (التنظيرية / الرقمية).

(١) ما هى العلامـــــة ؟؟

فى اللغة العربية تأتى العلامة فى القرآن الكريم " وعلامات وبالنجم هم يـــهتدون "[١] بمعنى الإشارة الى النجم كعلامة لهداية المسافر وأيضا المؤمنين .. و(العلامة) [٢] : الأعلومـة – وهى ما ينصب فى الطريق فيهتدى به . والفصل بين الأرضين – وفى (الطب) ما يكتشـفه الطبيب الفاحص من دلالات المرض و(العلامى) الخفيف الذكى من الرجال – و(أعلم) نفســه وفرسه: جعل له أولها علامة فى الحرب و(اعتلم) البرق : لمع فى الجبل – و(العلمه): شق فى الشفه العيا للإنسان فتشبه بذلك شفه الأرنـــب – و(العلـــم): إدراك الشـــئ بحقيقتـــه واليقيـــن و(الأعلومه) السمه و(العلامه) [٣] وهو أيضا الجبل .

(٢) أما **العلامة فى التاريخ الإنساني الحضارى** .. فالإنسان البدائى فى كهفـــه خربـــش جدران كهفه برسومات تعبر عن نشاط الصيد وعراكه مع الغرباء من بنى البشر فى مرحلـــه لاحقه، فتلك الرسوم تعكس هاجس الخوف، الامتلاك، التسليه، الفهرسة والتصنيف لنقل الخبرة لأقرانه وأخيرا المعتقد السحرى .. فكانت تلك المخربشات علامات لها دلالات لديه ولجماعته. فالدمى الحجرية لنساء بدينات (فينوس العصر الحجرى) هى نموذج علامى ايقونـــى للمـــرأة النموذج التى تسكن خياله لديها تضخم بمناطق الأمومه والأنوثه لتلبى له حاجة فى كثرة العـدد لقهر الطبيعة والأعداء .. وأيضا تشبعه جنسيا .. فتلك الدمى الحجرية (فينوس) تحولت الـــى (رمز) نموذجى للمرأة فى ذلك الزمن البعيد.

يقولي د. ثروت عكاشة .. (وكما تطورت أدوات سكان الكهوف مع تطورهـــم مـــن طبقة الى طبقة كذلك سار فنهم فى مسراه المتعرج يستوحى من منطق الواقع .. فبدأ بـــالتقليد الساذج للأشياء الى تفسيرها : الاصطلاحى، ومن البساطه المسرفة الى التصويـــر الجـــدارى المؤثر الذى نراه فى مغارات (فيزير) وكهوف (ألتاميرا) بفرنسا .. وبدأ النحت بتمثيل الشـــئ من جوانبه المختلفه ليكون له شبه وجود آخر مستقل وحقيقى .. الى النحت خفيف الـــبروز .. متحولا لنقش الى أن كان الاصطلاح التصويرى آخر الأمر برسم مسقط الشئ على الجدار .. وتنتمى على الأرجح (فينوس ويلندروف) أقدم الأشكال الإنسانية المنحوته المعروفة لنا الى ما

قبل أعمال (فيزير) و(ألتاميرا) بعشرات القرون .) [٤] . أى أن البدائى مارس تطـــورا فـــى اسلوبه الفنى بتبسيط الخطوط أو المبالغة فيها لتؤدى شئًا ما مشارا إليه يعتقد فيه لدى الآخرين ..

وفى الحضارة المصرية القديمة سيطر عليها البعد الدينى بتأليه الملوك واعتبارهم مـن نسل الألهة وظهور عدة ألهة للأقاليم المختلفة مثل البقرة (حتحور) ومومياء القطـــه المقدســة والأله (أنوبيس) فى شكل أبن آوى وكان يعتبر حارسا للجبانـــه ... والالـــه (اوزيريـــس) و (أيزيس) والأله (بس) والأله (سخمت) .. واعتقد المصرى فى البعث والخلود بعـــد الممـــات فلجأ لتحنيط جثث الموتى لتبعث من جديد وشيد المقابر الحجرية لتحافظ عليها .. وأيضا سيطر على المصرى الفكر الأسطورى (وكان المصرى أسير بيئته فى ديانته فكان يستلهم خياله فيما يرى ويحس وجعل السماء بقرة وتصورها هكذا ربط بين إدرار السماء وإدرار البقرة والغـــى الاختلاف بينهما .. وحيث اطمأن المصرى لهذا التشابه وقرت فى نفسه عبادة السماء رامـــزا لها بالبقرة واتخذها ربه للسماء) [٥] .. وندرك أن المصرى القديم استخدم العلامة بتصنيفـــها الاشارى السببي فى إدرار الماء واللبن ببعد رمزى. وكذلك أغلب الآلهة الخاصة بـــالخير أو الشر لها العلاقة الأيقونية فى الشكل الخارجي الطبيعـــى(البقرة) للخير – (اللبؤة) للشـــر – الإلهة (بس) وهى للقطة المنزلية للمرح والتسليه ومساعدة النسوة فى ولادتهن.

وبجانب المعتقد الدينى وطقوسه سيطر الفكر الأسطورى وخاصة أســـطورة أيزيـــس وأوزيريس فشاع السحر فى حياة المصرى القديم بسبب تلك الأسطورة التى هزم فيها حورس أوزيريس أعداء أبيه ونجح وأمه أيزيس فى تجميع أشلائه وعودته منتصرا (وملأ السحر على الناس حياتهم وأصبحت كلمة (حقا) التى كانت تطلق على السحر اسما لإله السحر) [٦].

يقول د. ثروت عكاشة (لقد عاش السحر والدين عند قدماء المصريين متلازمين حيث يمثل الدين الأثر الخفى فى النفس والسحر يمثل الوسيلة الممكنة لهذا الأثر فى النفس شأنه شأن الصلوات التى تزكى الأنفس وتثبت يقينها..).

وكان للسحرة صيغ ورسوم وطلسمات وعلامات خاصة بهم يستخدمونها .. واعتقـــد المصرى أن هذه الرسوم والعلامات بها قوى كامنه تفزع الأرواح الشريرة وتؤنس الميت وفيها فائدة فى الحياة والموت . وربط بين الرسوم والعلامات السحرية والكلمة المنطوقة فى التـــأثير السحرى وذلك ظهر فى النصوص على ورق البردى والتمائم والتوابيت ووجد منها فى كتـــاب (الحماية السحرية) [٧] لأوزيريس .. وكتاب (تحوتى السحرى) وكتاب (معرفة نشـــأة رع)

– فنرى علامات هيروغيرفية عادية تمثل الإنسان والحيوان كاملين، ثم تمثلهما مبتوريـــن أو مطعونين لاتقاء شرهما.. فندرك أن المصرى القديم عاش الأسطورة وبها .. من خـلال علامات مرسومة وطلاسم مدونه ومنقوشة وايضا نصوص تقرأ .. فى تداخل بين العلامـــه(الشكليه الايقونية، الرمزية / الاشارية) – وبين العلامة الكتابية النصية المنطوقة فى تفاعل بين الصورة والصوت .. للوصول للمشار اليه الواقعى والخيالى والسحرى.

واستخدام المصرى فى حياته العامه علامات الشارات والاعلام والبيارق فى الحـرب والسلم، وتعمد رسم الفرعون أكبر ممن حوله كعلامه إيقونية لتميز الملك الفرعـــون ورمـز للاحترام المطلق .. كما فعل الفنان الأشورى بتصوير الملك يصارع أســدا أو يحمـل أسـدا رضيعا .. كعلامة مركبة (إيقونية ورمزية) لشجاعة وقوة الملك .

أما العلامة فى الفن القبطى – (فالفن القبطى كان مضطهدا مـــن جـانب المســتعمر الرومانى بمصر فاتجه بقوة الى الرمز والى النظر داخل النفس والقيم الروحيـــة أمـلا فـى الخلاص واتخذ من بعض العلامات والأشكال فى الحضارة القديمة رموزا أسبغ عليها فكـــرا روحيا جديدا ..) [٨] ونلاحـــظ (أن الفن القبطى أول ما قام على تغـيرات جوهريـة فـى الموضوعات الجديدة وعلى إذابة الرموز فى الواقع شيئا فشيئا – وبذلك تكونت للفن القبطـــى مقوماته الخاصة التى فرضتها الأديرة بالبحث عن المطلق)[٩] . ظهرت العلامات بتصنيفـها الرمزى بقوة حيث انتشر الفن القبطى كفن شعبى غير رسمى لأن المسيحية دخلت مصر قبـل أن تصبح الدين الرسمى بعد ذلك فى الدوله الرومانية، فأصبحت الرمزية عنصرا أساسيا فـى النسيج، والحفر على الخشب والتحف المعدنية والرموز القبطية فى فن الوشم علـى الأجسـاد وكفن شعبى محلى .. ونجد (أن فن التصوير القبطى عند تدهوره لم يتخـل عـن الارتفـاع بالموضوعات الدينية الى مستوى المثل العليا – فصورة العبرانين الثلاثة فـــى آتـون النـار يحميهم ملك بكنيسة بأويط – لم تعد ينظر اليها صورة فحسب بل غدت إيقونة لـــها كـل مـا يتوافر للإيقونات ..) [١٠]

والعلامه فى الفنون الإسلامية – تتضح متأثرة بخصائص (ومعايير الفنون الإسـلامية التى تبعد عن رسم ذوات الأرواح، وتحويل الزخيص الى نفيس، التنوع والوحدة، والبعد عـن التجسيم والبروز)[١١] (وقد تحرى المصورون المسلمون فى جميع العصور تقريبا أن يبتعـدوا بفنهم عن الدين فلم يدخل التصوير المساجد، ولم يستخدم فى تجميل المصاحف أو فى توضيـح الكتب الدينية ولم يتخذ وسيلة للإرشاد الدينى ...)[١٢].

فندرك سبب اختفاء العلامة ذات الروح (إنسان / حيوان / طير) من التصاوير الفنية الإسلامية إلا إذا كان الفنان بعيدا عن سيطرة الخلافة الإسلامية المركزية فى دمشق، بغداد القاهرة وشبه جزيرة العرب، وهكذا مارس الفنان المسلم إبداعه (بنفى) العلامه الحيه والاكثار من الزخارف النباتية وأوراقها فى تكرار زخرفى، وعندما يلجأ للنموذج الفنى الحى يجزئ الجسد الى وحدات ويستخدمها زخرفيا فى داخل تكوينه الفنى مثل طائر النعام والبجع والغزال .. مازجا بين العلامة الهندسية، الخطية الكتابية، النباتية، ثم العلامة المجزأة الحية .. فى رؤية لها سمة التنوع داخل وحدة تكوينية مجردة .. وأحيانا يلجأ الى (إذابة) [١٣] مادة الجسم بتغطيتها بشبكة من الزخارف النباتية أو الحيوانية ليصرف النظر للتمثال وتفاصيله الجسدية (الايقونية) الى هذه الزخارف الفنية التى تغطيها..

ونجد فى الحضارة الإغريقية (أرسطو) يتحدث فى كتاب (العبارة) محددا العلاقة بين الألفاظ والعلامات فى الذهن وبين أشياء العالم الخارجى (إن الأصوات التى يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسيه، والألفاظ المكتوبة هى رموز للألفاظ التى ينتجها الصوت. وكما أن الكتابه ليست واحدة عند البشر أجمعين وكذلك الألفاظ ليست واحدة هى الأخرى، ولكن حالات النفس التى تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التى تمتد لها هذه الحالات أيضا متطابقة..)[١٤]

وبذلك تناول أرسطو مفهوم (العلامة) فى مؤلفه برؤيا مباشرة – أما عند (الرواقيين) [١٥] اليونان فقضيه (العلامه) تم تناولها كتركيب ثلاثى يتكون من المشار اليه Referent والتصور الذهنى Lekton وأخيرا اللفظ .

فى حين تناول (ابن رشد) شرح كتاب (العبارة) لأرسطو برؤياه الثقافية العربية وكذلك قام بتأويل نفس الكتاب (ابن سينا) وخاصة قضية العلامة عند الرواقيين . وتذكر د. أمينة رشيد – إذا كان الفكر اليونانى هو الذى اكتشف مفهوم العلامه – فالعصور الوسطى أضافت مفهوم النظام (الدال) .. فى اطار الفلسفات المتأثرة بالأديان السماوية .. تؤكد وجود الله سبحانه وتعالى وما مظاهر العالم من حولنا إلا تجليات لقدرة الله وتؤكد وجوده) [١٦].

فى حين اهتم الفلاسفة الأوربيون بدءا (بديكارت) وحتى (كانط) بسياق فعل الإدراك دون تساؤل حول مفهوم العلامه نفسه أو وضع الذات المفكرة أو توظيف النظام الدال. واستند مفهوم (هيجل للجدل ومن بعده ماركس بطرح قضية توليد المعنى بوصفه حركة جدلية

بين الذات المفكرة وموضوع الفكر – فتولدت فكرة الممارسة من التناقض وتبع الجدل من الفكرة المثالية التى عبر عنها هيجل ".)[١٧]

٣) فالسيميوطيقا – Semiotics [١٨] (بمفهومها العريض تعنى (بالعلامه) وعلى مستويين الأول : فيمكن أن نطلق عليه اسم المستوى (الأنطولوجى) – لأنه يعنى بماهية العلامه – أى بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التى تشبهها والتى تختلف عنها ..

أما المستوى الثانى : ويمكن أن نطلق عليه المستوى (البرجماتى) – لأنه معنى بفاعليه العلامه وتوظيفها فى الحياة العملية .. وبذلك نرى أن للسيميوطيقا اتجاهين لا يناقض أحداهما الآخر . بل قد نقول أنهما متكاملان: فالاتجاه الأول – يحاول تحديد ماهية العلامه ودرس مقوماتها . وقد مهد لهذا المنحنى الفيلسوف الأمريكى تشارلز – ساندرز بيرس– Ch. S.Peirce أما الاتجاه الثانى : فيركز على دراسه توظيف العلامه فى عمليات الاتصال ونقل المعلومات وقد استلهم هذا الاتجاه عالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير F. de. Saussure .

ويعرف (تى . سى – بيرس) العلامه .. (العلامة أو المصورة representamen) بأنها شئ ما ينوب لشخص ما عن شئ ما بصفه ما، أو أنها تخلق فى عقل ذلك الشخص علامه معادله أو ربما علامه أكثر تطورا، وهذه العلامه التى تخلقها اسميها مفسرة interpretant للعلامه الأولى .. أن العلامه تنوب عن شئ ما وهذا الشئ هو موضوعها Object، وهى لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع الى نوع من الفكرة التى سميت بها سابقا ركيزة ground المصورة) [١٩].

ويعتبر (سوسير) [٢٠] أن العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان (وجهى الورقة) ولا يمكن فصل أحداهما عن الآخر، الأول هو الدال signifiant وهو عند سوسير حقيقة نفسيه أو صورة سمعية تحدثها فى دماغ المستمع سلسلة الأصوات التى تلتقطها أذنه، وتستدعى الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول signifie – ولذلك يمكن أن نستنتج من هذا التعريف أن العلامه عند سوسير هى نتاج عملية نفسيه.

فإذا التقطت اذن سلسلة من الأصوات لا تثير فى الذهن أى مفهوم فلا يتم توليد دلاله ما، ولا يمكن اعتبار سلسلة الأصوات جزءا من علامة – فتظل مجرد ضوضاء .

وتختلف (فريال غزول) مع تعريف (سوسير) للدال – فالدال حقيقه ماديه محسوسه (ولا يقتصر بالضرورة على الأصوات) ويمكن للمرء أن يختبره من خلال الحواس، وهـذا المحسوس يستدعى فى ذهن المتلقى حقيقه أخرى غير محسوسه هى المدلول .

(٤) تصنيف العلامات – الأيقونه / المؤشر / الرمز – فى الفن التشكيلى

التاريخ البشرى الحضارى مارس نوعين من العلامات ثقافيا وحضاريا همـا الكلمـة والصورة وتحول تطورهما الى مرآة للتطور الحضارى والثقافى للجماعات البشرية ..

وان كان اهتمام العلماء أمثال (بيرس، سوسـير، موكارفسـكى) بعلامـات اللغـة والصوتيات الكلامية وأشكالياتها .. فمن خلال طرحهما وغيرهما من علماء السـيميوطيقا .. نحاول الولوج لاشكالية تجليات العلامة فى الفن التشكيلى .

حيث يهتم (جان موكارفسكى – بالمشار اليه فى ماهية الفن فـيرى أن الفنـون هـى علامات.ويتساءل عن طبيعة هذه العلامات ويؤكد موركارفسكى بأن الفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير الى شئ محدد فى الواقع بل يشير الـى مجمـوع الظـروف الثقافيـة والاقتصادية والحضارية – فالذى يميز الفن عن اللا فن نوعيه المشار اليه – فبينمـا تكـون العلامات خارج الفن علامات عامه محددة بارتباطها بمشار اليه بعينه، فإن العلامه فى إطـار الفن لا تخضع لمثل هذا التحديد ومن هنا تأتى المرونة الدلالية فى إطار الفن – وقابلية العلامه لأن تصلح للإشارة الى أكثر من مشار اليه واحد – ومن ثم تتجاوز الأعمـال الفنيـة البعـد التسجيلى وترتفع الى مستوى من العالميه ومن العموم ...) [٢١].

ويطرح جان موكارفسكى – اشكالية وظيفة العلامه (فالعمل الفنى يملك بالإضافة الـى وظيفته كعلامه مستقله، وظيفه أخرى هى وظيفـة العلامـه التوصيليـة ..) [٢٢] .. وتلـك التوصيلية تنفرد بها الفنون ذات الموضوع.

ويذكر أن الفنون ذات الوظيفة التوصيلية تكون ذات (موضوع) واعتبرهـا (القيمـه والمحتوى) وهى عناصر شكليه تملك قيمتها التوصيلية الخاصة المستقله عـن الموضـوع، فالخطوط والألوان فى صورة ما تعنى شيئا، وذلك حتى فى حاله غياب موضوع معين مثـل أعمال الفنان كاندنسكى Kandinsky المطلقة أو أعمال الرسامين السرياليين أمثال سـلفادور دالى وماكس أرنست .

حيث يصنف (بيرس) العلامات الى (أيقونات، مؤشرات، رموز) من خلال منطـــق العلاقة القائمة بين الدال والمشار اليه . أو بين المصورة والموضوع .. ويوضح (بيرس)

أ) **الأيقونة** Icon (ان الأيقونه علامه تحيل الى الشئ الذى تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أى شئ أيقونة لأى شئ آخر سواء كان هذا الشئ صفه أو كائنـــا فردا أو قانونا . بمجرد أن تشبه الأيقونه هذا الشئ وتستخدم علامه له) [٢٣].

ففى الفن التشكيلى الصورة الفتوغرافية ايقونه لصاحبها، الرسم الشخصى (البورتريه) ايقونه فهى تحل محل المشار اليه وتشبهه لحد كبير، ورسم الشخص بأســـلوب الكاريكـاتور أيقونه أيضا للشخصية المرسومة ولأنها تشبهها وتعبر عن شخصيتها . فهل قيمة الايقونه فـــى الفن يأتى من منطق التشابه بين الدال والمشار اليه .. أم أن الثقافة والوعى الجمعى للجماعـــة يحدد اصطلاح ما لهذه الأيقونة ويفسرها .. فالسمكه فى الفن القبطى ايقونه وتفســـر كدلالـــة رمزية للخير والرزق والثعبان ايقونه رمزية للشر والغدر .. والكـــف ذات الخمـــس أصـــابع وداخلها عين مستديره ايقونه رمزيه لدرء الحسد فى الموروث الجمعى الشعبى متحوله لعلامـــه مركبه من الايقونه والرمز . فالعلامه الايقونية للزير المكسور أو البرص والقط الأســـود ذا الجسد الممتد فى ليونه غامضه فى لوحات الفنان التشكيلى حـــامد نـــدا ١٩٢٤-١٩٩٠ فـــهى تتجاوز التشابه الطبيعى الشكلى لها الى تفسير عرفى ثقافى يؤكد ذلك أمبرتو إكـــو .U. Eco (ان التشابه ليس عله مطلقه ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفيه ثقافيـــة) [٢٤] – فالعلامـــات الايقونية لها سهوله الفهم لدى الجماعة ذات المستوى الحضارى المتقارب . مثـــل اصطـــلاح علامات الطريق وعلامات التحذير من خطر الكهرباء ... الخ وأحيانا تتحول العلامه الايقونية التى تتشابه وتتطابق لحد كبير مع الشئ المشار اليه الى العلامه الرمزية العرفيه لدى الجماعه متجاوزه التشابه الايقونى أو ربما مرتكزة عليه الى رمز علامى كما فى الفنون الشعبيه .. أى ازدواج العلامه الايقونية والرمزية .. فالثعبان ايقونه تشبه الحقيقى وأيضا تؤدى وظيفة الإيذاء والشر – والكف ذا الأصابع الخمس وداخلها عين مستديرة .. ايقونه ورمز للحسد ومضاد لـــه .. فى وضع الأصابع وهكذا. فالأيقونه الشعبية والقبطية تسكن لوحات حلمى التونى المتحولـــة للرمز الشعبى المطلق .. وندرك ايقونة البشر والطير والحيوان والنبات فـــى أعمـــال الفنـــان صبرى منصور داخل سياق حالم برؤيا تشكيلية فى تراكم علامى يكثف البعد الأسطورى .

ويلاحظ بيير جيرو Duiraud أن العلامات الاجتماعية (ايقونية بطبيعتها وترتبط بعلامات جمالية وان الرؤية ليست أبدا مجرد تلقء إنها تتوقع وتسقط، بنفس الطريقة التى ترى بها الثقافة.)[٢٥]

ب) المؤشر Index : ويعرف بيرس المؤشر (هو علامه تحيل الى الشئ الذى تشير اليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها فى الواقع) [٢٦] – أى أن هناك علاقة سببيه ماديه مرتبطة بالعلامه تجعلها إشاريه مثل الأعراض المرضية التى تشير الى المرض – فالعلامات الاشاريه هى غالبا طبيعية مثل القوام المنحرف للخلف لبائع شراب (العرقسوس) الشعبى كاشاره دلاليه وسببية مادية لمهنته.

وفى الفن يلجا أحيانا الى تفسير العلامات والرموز وتغير نمط اسلوب الفنان الى علة عضويه طبيعية المت بالمبدع فى مرحله من حياته الفنية كاسقاط له البعد النفسى من عالم الفنان الداخلى الى موضوعه الإبداعى الخارجى .. كإشارة دلاليه .. على هذا التغير أو ظهور أو اختفاء علامات فنية لديه .

فالفنان النمساوى اوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschke (١٨٨٦-١٨٩٠) الخطوط فى لوحاته تظهر وتؤكد بروز الأعصاب فوق سطح الجلد فى أحساس تعبيرى حاد .. ويعرف بعد ذلك انه يعانى من التهاب الأعصاب – مثل لوحه (اللاجئين ١٩١٦) ولوحة (كبرياء الريح العاصفه – ١٩١٤) وذلك يختلف عن شد خطوط الجسد الداخلية والخارجية بصورة مشوهة ومؤلمه لدرجة ظهور التركيب التشريحى للجسد في حالة تشويه .. فى أعمال الفنان ايجون سخيل (١٨٩٠-١٩١٨) Egon Schiele غير المتوافق نفسيا واجتماعيا مع وطنه النمسا وراغب دائما فى الرحيل الى برلين (آمل لو استطعت أن اغادر فيينا فى الحال . كم هى كريهة .. كل فرد يحسدنى ويريد أن يحطمنى ..) [٢٧] تلك كلماته فهو فى حالة اغتراب فنى حادة تظهر فى تلك الخطوط المشدودة للأجساد البشرية وفى صورة شخصية له سنة ١٩١٠ فهى مؤشر دلالى على اغترابه، وايضا فى عمله (سكرة الموت) عام ١٩١٢ وبعد استقراره وزواجه وانجابه ينتج لوحه (العائلة) سنة ١٩١٧ (متخلصا من الخطوط المشدودة ونرى الوجه البشرى الهادئ وأثاث المنزل يظهر عنصرا فى أعماله الفنيه) [٢٨].

وعندما يصاب الفنان التشكيلى حامد ندا فى مراحله الأخيرة بضعف حاسة السمع ويستخدم سماعه طبيه .. تظهر بقوة الآلات الموسيقية والأبواق النحاسية داخل بنيات أعماله –

متجاوزة التفسير الإشارى الايقونى لها .. الى بعد اسقاطى نفسى تعويضى .. بتداخل تراكمى داخل سياق نقد وتحليل علامات حامد ندا الفنية .

فسمة التجديد المستمرة فى أعمال (بيكاسو Picasso – ١٨٨١-١٩٧٣) هى علامة اشاريه لها البعد الدلالى النفسى لدى بيكاسو .. فعند وصوله الى باريس وهو فى التاسعة عشر من عمره، سنة ١٩٠٠ فى بداية حياته الفنية وفى أول معرض له هوجم من قبل النقاد واتهم بأنه مقلد ..) [٢٩] فاضطر لاثبات عكس ذلك الرأى طوال حياته .. فكلما استقر على وضع فنى وأسلوب ومدرسه يذهب الى غيرها بحثا عن الجديد بحيث يكون هو رائدا لها، فمن الزرقاء الى الوردية الى التكعيبية الى السيوريالية وهكذا .

فأسلوب بيكاسو المتعدد الانماط هو علامة إشارية لإحساسه بالظلم النقدى له فى بداية حياته .. دعم ذلك موهبته الغزيرة التى لهث خلفها فن ونقاد القرن العشرين كالانهار الأصيلة الهادرة. يقول د. محسن عطيه (كان بيكاسو ينزع فى صوره الى تحقيق هيئة شكلية توليفية قلقة تتعارض مع مفاهيم الفن التقليدى .. التى قدمتها المذاهب الكلاسيكية ...)[٣٠]

وهذا الطرح فى تحليل بعض العلامات داخل الأعمال الفنية كاشارات مرتبطة بشخص المبدع تطفوا من خلال سياقات محددة على سطح أعماله الفنية .. مثل (اصابة الفنان .. كأن يمرض / اغترابه / احساس بالظلم والتجاهل الفنى ..) وذلك يختلف عن ازدواجية العلامه الايقونية مثال الدخان كمؤشر لوجود النار .. ولكن حين يستخدم هذا الدخان فى أنشطة الكشافه أو الهنود الحمر وبعض القبائل الأفريقية أو الاستغاثة .. يتحول الى رساله مشفرة ذات معنى لدى الآخر .

وفى فنون ما بعد الحداثة Post Modernism تتجاوز العلامه الايقونية المشار اليها .. فالفنان (محمد الجنوبى) يعرض فى عمل مركب دولاب خشبى داخله حبوب وأعشاب حقيقية .. ولها رائحه تنبعث منها كعلامه اشاريه لدى متلقى العمل الفنى سواء من البيئة الجنوبية بأسوان أو من الشمال .. وتكون العلامه السببيه الاشارية (الرائحه) (لا معنى) لها بالنسبة لمتلقى العمل الفنى الاجنبى أو ذات دلاله غير محددة ولا يستطيع فك شفرتها لغياب الخبرة

فهذا العمل (دولاب به حبوب وأعشاب) يستخدم أكثر أنواع الدلالة بدائية وهو النوع المعروف فى الفلسفة (بالعرض) أو (الاظهار – Ostension) [٣١]. فلكى يعرف شئ أو يحدد أو يشار اليه أو يحال اليه، يرفعه المرء بكل بساطه ويريه لمتلقى الرسالة المعنيه .

فالإجابة على طفل يسأل : (ماهى الحصاة الزلطة ؟؟) بدلا من أن نجيب بشرح – هى حجـرة صغيرة صقلها الماء – نمسك بأقرب نموذج على الشاطئ أو الأرض ونعرضه على الطفل ..

ويقرر إيكو (أن هذا النوع من توليد الدلالة البدائى هو أكثر جوانب العرض أساسيه) [٣٢] ان الفنان لا يعرض المشار اليه الفعلى (الحبوب ذات الرائحة الحقيقية) بل يستخدم هـذا الشئ المحسوس تعبيرا عن الفصيله التى هو عضو فيها .. فيفقد الشئ المعروض واقعيتـه الاستعماليه الحقيقية ليصبح علامه له دلاله لدى الآخر .. فى حالـة (عـرض) واسـتخدم المسرح عرض الأشياء الحقيقية على الجمهور بدلا من وصفها أو شرحها – لتكتسب دلالـه مسرحيه وتعرف (بالسمطقه – Semiotization).

وعندما يعرض الفنان الأمريكى جوزيف بويز (Bouys – ١٩٢١-١٩٨٦) عملـه الفنـى (قطعة لحم على كرسى بدين). فاللحم الحى ايقونه صريحة بالمعنى الفزيقـى .. ولكن عند تحلله وانبعاث الرائحة العفنه أصبح علامات اشاريه للتحلل والنهاية الحتمية للبشـر وكافة الكائنات الحية .. ومن جهة أخرى تلك القطعة من اللحم على ذلك الكرسى الذى يتحـول الى علامه رمزيه للسلطة والحكم متخلصا من وظيفته فى الحياة العادية .. مثـيرا تداخـلات دلالية عن زوال الجالس على الكرسى بتحلله الحتمى .. وبقاء الرمز مطلقا فى علاقة جدليـة بين المتغير والثابت .

فبجانب أنواع العلامات الاشارية السببية الطبيعية الدخـان / انحـراف قـوام بـائع العرقسوس / اشارات الأيدى / ايماءات الجسد / تعبيرات ملامح الوجه هناك علامات اشـاريه عرفية لغوية من نتاج ثقافة الجماعة .. وأيضا الأبعاد المعنوية المترابطة بالطبيعة الانسـانية للمبدع (المرض / الاغتراب / الظلم / ...) والتى ندرك انعكاسها السببى فى علامات المبـدع الأسلوبية فى الفنون التشكيلية .

ندرك أن العلامات الاشاريه لها صدى مرتبط بخامة تنفيذ العمل الفنى تتفـاعل مـع المضمون وخاصة الأعمال ذات المحتوى الموضوعى حيث أن مراحل إبداع العمل الفنى هـى (فكرة / مادة خام / فعل التنفيذ) [٣٣] فقيود وصلاحية الخامة لها البعد الاشارى المتفاعل مـع امكانياتها لتجسيد الفكرة لتأتى بالمشار اليه التوصيلى .

فالعمل المركب للفنان (أحمد عسقلانى) عن (صلاة الجماعة) [٣٤] المشارك به فـى المعرض القومى للفنون التشكيلية – يجمع بين البعد الأيقونى لاصطفاف الجماعة لفعل الركوع فى الصلاة فى حالة خشوع دينى .. وتقوم خامة الخوص والقش بالبعد الاشـارى الصوفـى

للزهد والتصوف لما تسقطه على المتلقى تلك الخامه النباتية من الدلالة الاشاريه لخامات مثل المتداولة فى المساجد البسيطة من الحصير والخوص والبوص والقش ومنتجات النخيل .. من التقشف والانصراف عن مباهج المدنية الحديثة .

وتتداخل العلامه الرمزية باختفاء ملامح البشر المصلين كرؤيا لذوباتهم داخل الصلاة والمساواة بينهم كعابدين لله سبحانه وتعالى ..

فتدرك فى هذا العمل تداخل العلامات الأيقونية / الاشارية / الرمزية داخل بنائية العمل الفنى .. فالعلامه ليس لها ثبات مطلق .. بل تتحول وتتراكم وتتحرك لتكون علامه لعلامات أخرى جديدة .. وهكذا كما أكد ذلك (موكارفسكى) فى تصنيف العلامات .

جـ) الرمز Symbol : ويعرف بيرس الرمز (هو علامه تحيل الى الشئ الذى تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة ..) [٣٥] ويذكر أن الدال والمشار اليه تكون فى الرمز عرفيه محض وغير معلله (اعتباطية) حيث يبعد عنهما التشابه أو السببيه أو الصلة الطبيعية أو علاقة تماس أو تجاور .. وأحيانا يطلق على الرمز لفظ (العادات) أو (القوانين) .. وتسمى العلاقة الاعتباطية ولها دائما الأسقاط النفسى أو علاقة بالموروث الشعبى المترسب فى وجدان الجماعة فى مكان وزمان ما .. وأحيانا تكون العلامه الرمزية على مستوى الشخص الفرد .. فمن يتفائل بالقطه البيضاء ويتشائم بالسوداء .. وهناك مجتمع يرى فى طائر البوم فأل سئ ومجتمع آخر يرى عكس ذلك .. وهكذا طائر الغراب والخرزة الزرقاء لمنع الحسد أو اطلاق رائحة البخور لطرد الشياطين والأرواح الشريرة .. ومنع الحسد أيضا .. فعلاقة الدال مرتبط بالمدلول باتفاق عرفى اعتباطى له الخلفية النفسية التراثية للجماعة غالبا . وأحيانا للفرد بكيانه الذاتى .

فالرمز عند بيرس (يتعارض مع الايقونة Icone والمؤشر Indiqe حيث يثبت أن للرمز علاقة دائمة فى ثقافة ما – بين عنصرين – فإذا كانت الايقونة اعادة انتاج عن طريق التحويل (الصورة الشخصية، البورتريه ..) التى تعيد انتاج انطباع دلالى حسى على اللوحة . وإذا كان المؤشر يسمح بالاستدلال عن طريق الاستنتاج السببى (الدخان بوصفه مؤشر وإشارة للنار) – فإن الرمز يسلك طريق اصطلاح مثل (الميزان) بوصفه رمزا للعدالة) [٣٦].

ويختلف (دى سوسير) مع (بيرس) بأن الايقونه، الاشارة، الرمز يمكن أن تكون مجتمعه .. فاللوحه أو العمل التشكيلى المركب يمكن أن ينطوى على مفاهيم وأنساق عرفية ..

وداخل هذا العمل الفنى نتلمس العلامه بتصنيفها الايقونية والرمزية سواء كان الأسلوب أكاديمى أو كاريكاتورى به أيضا البعد الرمزى والاشارى .. وحتى فى المثال الذى تناوله (بيرس) عن الميزان كرمز للعداله .... فإن (سوسير) يؤكد العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول .. (أى يمكن أن نلمس رواسب العملية الايقونية أو المؤشرية فى شكل طبيعة ووظيفة الميزان) [٣٧].

ويذكر الفيلسوف الأمريكى نيلسون جودمان N. Goodman فى مؤلفه (لغات الفن) Lamguages of Art سنة ١٩٧٦ (أن الأعمال الفنية توصف بأنها انساق من الرموز .. وان التمثيل البصرى والوصف اللفظى وقراءة اللوحات والنصوص تشملان عمليات تمييز واحاطة بصرية، وتعتمد على تحديد للانظمة الرمزية والخصائص المميزة لها داخل الانساق الفنية .. ويذكر .. ومن ثم يعاد تنظيم العالم فى ضوء الأعمال الفنية، ويعاد تنظيم الأعمال الفنية فى ضوء العالم أيضا ..

ونفذ جودمان مشروعا لتحليل وتصنيف أنماط الرمز المميزة للأشكال المختلفة من الفنون، وكذلك لتحديد على نحو تجريبى المهارات والقدرات المطلوبة لفهم ومعالجة الرموز الفنية ..) [٣٨] ويعتبر جودمان امتدادا لابحاث العالم (دى سوسير).

فالعمل المركب للفنان (عادل ثروت) [٣٩] نتلمس داخل بنياته الابداعية بتصنيفها الثلاثى الذى اصطلحه (بيرس) الايقونه، المؤشر، الرمز .. فالتمساح النيلى المجسم ايقونه تتطابق والواقع الطبيعى .. ويخرج التمساح ذيله خارج اطار اللوحة فى فراغ متحررا ومنتصبا لأعلى (مشيرا) بفعل مادى للمفردات الفنية بالعمل الفنى اعلاه، مستخدما اللغة العربية والرسوم المصرية القديمة كعلامة رمزية لغوية نصية تشير وتتداخل مع سياق التفاعل مع المفردات الداخلية .. واستخدم الفنان رموزا حديثة من دوائر بيضاء ومربعات وأخرى لها لون الطين القاتم مسقطا بعدا رمزيا اسطوريا على مفردات العمل .. فندرك تراكم وتداخل العلامات وتوالدها فى ارتحال لبعد تراثى يثير المتلقى فكريا برؤيا ما بعد حداثية .. والرمز المتشكل باسقاطاته المباشرة الدلالية .. نجد رمزية اللون والخط والملمس والخامه له الحضور القوى داخل بنيات العمل التشكيلى فعن رمزية اللون يذكر أحمد فؤاد سليم (ان اللون فى حالة الرمز يتحول الى شئ مجرد من سياقه، حيث يتم تكريسه لمعنى ولوظيفة .

فهو يتحول في حالة الرمز الى صورة ذهنية، وعقلية، منعقه من الخواص الحسية المرادفة لبنيانه ذاتها، فالأبيض والأسود قد يكونان فرحا أو حزنا، على قدر الرصيد الجمعى لثقافات

متواتره.. فهو اذن حين يكون كذلك يعد (علامة) أو (إشارة) ودالله- دون أن يكون في (ذاتـه) و(لذاته/ لونا) وما يقال عن اللون فإن الخط والحجم والشكل واللوحة قد تتحول هى الأخـرى رمزا) [٤٠].

٥- حراك العلامة تشكيليا :

العلامة كتصنيف بيرس(الايقونية / الاشارية السببية / الرمزية الاعتباطية) ولكن لها خصائص وتجليات اخرى كالمقدرة على التحول والتراكم وأحيانا التلاعب والمفاجأة بـتراكيب وتراتيب جديدة .. مؤتية لتكثيف دلالى عبر سياق متوقع أو غير متوقع .

ومن خلال تلك التجليات يظهر التحول العلامى عندما يتلاعب المتحدث بالألفاظ .. أو يأتى بأوضاع جسديه غير متوقعه لسياق أفق التوقعات ويأتى ترتيب العلامة المركبة ليكتسـب دلاله فى اللاشعور الجمعى للجماعة مثل (قبعة / شنب / عصا) تؤدى الى دلالة للممثـل (شارلى شابلن) والملابس (الجلباب المخطط / طرطور ملون) تشير الى الفنـان الشـعبى (محمود شكوكو) وعلامات طرق السفر السريعة (٥٠ك) ثم رسم لماكينة ضخ البنزين تعنـى أن بعد سير مسافة خمسين كيلومتر توجد محطة لتزويد السيارات بالوقود .

ولوحة (الكورس الشعبى) سنة ١٩٤٨ للفنان التشكيلى عبد الهادى الجزار (١٩٢٢-١٩٦٦) يصطف الناس على قارعة الطريق العام فى حالـة (عرض) وامامـهم الأطبـاق الفارغة تؤدى لدلاله مباشرة عن الأزمة الاقتصادية وجوع الشعب، ففعـل الاصطفـاف لـه العرض المسرحى امام النظارة من المشاهدين وان كان العمل الفنى لا يظـهر بـه هـؤلاء المشاهدون ولكنهم يعلنون عن مأساتهم الجماعية للجميع، سواء كان هناك ناس أمامهم وربمـا سيأتوا فيما بعد .. متحولين الى ايقونات ثابتة تجمع ملامح كل طوائف المصريين من نسـوة وأطفال وأشباه رجال عارية ومحتشمه .. الخ فالبناء الفنى له السمه المسرحية فى عرض أمام الآخر فى الشارع المصرى وله الفعل الاحتجاجى .. ويشير الى مسرحه اللوحه، فهناك ايقونة النماذج البشرية ورمزية الأطباق الفارغة والعلامه الإشارية فى تناقض الاحتشـام والعـرى للنسوة كنتيجة افتراضية لتدنى الاقتصاد واختلال القيم الاخلاقية .. فالتراكم العلامى فى لوحـة (الكورس الشعبى) يكثف الدلالات الفنية ويحولها الى عمل أيقونى مرمـوز ضـد السـلطة بمفهومها السياسى (مما دفع سلطات الأمن لاعتقال) [٤١] الفنان عبد الهادى الجزار لدلالتـها الثورية .

يقول عالم الدراسات الشعبية الروسى بتريوجـــاتيرف Petr Bogatyrv (تكتسب الأشياء التى تلعب دور العلامات المسرحية على خشبة المسرح ســـمات خاصـــة وصفـات ومحولات لا تكون لها فى الحياة العادية) [٤٢] وأصبح ذلك القول بيانا رسميا لمدرسة (براغ) – ويضيف فلتروسكـــــى J. veltrusky (كل ما هو على خشبة المسرح علامـــه .. وقـد عبرت مدرسة براغ المسرحية على أنه سمطقه الشئ Semiotization of the object أى بمجرد ظهور الأشياء على خشبة المسرح تلغى الظاهرية العملية لصالح دور رمزى أو دلالى حيث (بينما تكون الوظيفة النفعية للشئ فى الحياة الواقعية أكثر أهمية من دلالتـــه. فداخـل المنظر المسرحى تصبح للدلالة الأهمية القصوى) [٤٣].

(فالسمطقه) [٤٤] semiotization هى العمليـات التـــى ترتبـط بانتـاج العلامـة وبمكوناتها – فعند بيرس السمطقة هى علاقة تربط بين العلامة signLsigne، والموضـــوع objet / object، والمفسرة inteapeatant .

فعندما وضع الفنان التشكيلى (الدادى) مارسيل دو شامب M.Duchamp (مبولـة على قاعدة تمثال وعرضها فى أحد المعارض الفنية تحت عنوان (النافورة). استفاد من هـذه الطبيعة السحرية لخشبة المسرح .. إن أى شئ يرى على المنصة أو الشاشة السينمائية يظـهر استنادا الى تلك الحقيقة المجردة فى حالة (عرض) محملا بالدلاله . إن المرء لا ينظر الـــى مبوله كشكل دال عندما تكون فى استخدامها اليومى، ولكنها عندما توضع على قاعدة تمثـــال فإنها قد ترى جميلة أو قبيحة، لكنها بالتأكيد نموذج شكلى ذو دلاله جديدة يشد الانتبـله ..) [٤٥]

بجانب التحول العلامى والتلاعب وتراكم العلامه داخل سياقات الأعمال الفنية هنـــاك خاصية مرونه العلامه وعدم ثباتها .. وأيضا هناك مرونه الابداع الفنى فمن عوامل الابـــداع لدى الفنانين كما حددها العالم الامريكى (جيلفورد) الأصالة، الطلاقة، المرونة، فالفنان لديـــه المرونه تجاه مشكلات الخامه، والموضوع، فالخامه لها إمكانياتها الابداعية وأيضا لها قيودهـا الذاتيه، فالفنان المبدع يلجأ الى المرونه الابداعية لتطويع خامه موضوعه الفنى لتجسيد الفكـرة بتنفيذ ابتكارى، وذلك على مستوى المبدع الفنان.

أما عن مستوى العلامه ذات الدلاله فى عمله الفنى .. فحرية المرونه العلاميه تســمح للعلامه أن تنمو وتتحول الى دلاله اخرى خلال تجاورها مع علامات أخرى تتفـــاعل معـها لتوليد دلاله جديدة وهكذا .

وفى أعمال الفنان (مصطفى يحيى) [٤٦] فى معرضه الخـــاص تظـــهر (المكـــواه) الحديدية ذات الكرسى الحديدى المزخرف لها مرونه التحول فهى أداة قمع، طائرة تسقط الجند والأغذية من بيتزا وسندوتشات الهامبورجر والأيس كريم والصواريخ فى آن واحد وتتحـــول فى أعمال أخرى الى دبابة . أو صلابة تشبه صلايه الملك مينا المصري موحد القطريـــن أو رأس سحليه أو تمساح .. وأحيانا تسكنها الطلاسم الشعبية وأنوبيس حارس المقابر الفرعونيـــة برأس ابن آوى .

وندرك (الصنبور) النحاسى المنزلى فى حالة سيوله مائيه ولكن نقط المياه المتساقطة تتحول الى جند مسلحين، وتارة الى أجهزة تليفون محمول فى تحول مفاجئ تراكمى .

وأحيانا تظهر لوحة المفاتيح لجهاز الكمبيوتر وعليها ايقونات منقوشة لجنـــد ونســـاء وأطفال ورموز شعبيه وكراس فارغه من شاغليها .. وأطباق الأقمار الصناعية فى فـــراغ لا نهائى.

وفى أعمال أخرى تظهر اجهزة التليفون (المحمول) داخل اطباق الطعام الفرعونيـــة وأسفلها دروع وعصى بلا جند .. أو اختفوا خلفها .. فالعلامات تتجـــاور وتـــتراكم وتمتلـــك مرونه التحول فى سياق رؤيا الذات المصرية تجاه تيار العولمة وطرحه الثقافى / العسكرى / الاقتصادى / الاعلامى – فالعلامات تحررت من تصنيف بيرس(ايقونة / اشاريه/رمزيـــة) نراها تتحرك وتتحول وتهجر سياقها النمطى لتأتى بأفق توقعات جديد يفاجئ المتلقى بـــدلالات وعلاقات غير متوقعه .

فتاريخ الفنون وخاصة التشكيلية تلعب مرونه العلامة دورا هاما تجاه تطور الأســـاليب الفنية – حيث يذكر الناقد هيرمان بهر (ان تاريخ التصوير لا يعد شيئا ولكن تغيير الرؤيا هو الأهم .. ان اسلوب التنفيذ تغير فقط عندما تغيرت الرؤيا – انه تغير (الأسلوب) ليحافظ على متغيرات الرؤيا كما هى .. وغيرت العين طريقتها فى الرؤية تبعا لعلاقة الانسان بالعـــالم . ان الإنسان يرى العالم تبعا لاتجاهاته نحوه ...) [٤٧]

فالأسلوب التشكيلى بما فيه من شفرات تشكيلية لونية / خطيـــة / بنائيـــة/ ايقاعيـــة / ضوئية تعكس التقاليد الفنية الخاصة بكل مدرسة فنية .. يتغير الأسلوب ويتطور بمرونه تجـــاه المتغير الواقعى بالحياة من مكتشفات علمية وفلسفية واجتماعية فأبحاث الضـــوء أظـــهرت (التأثيرية) وتطور ابحاث كيمائية اللون والاصباغ جاءت (الوحشية) ومن ابحـــاث دوافـــع السلوك البشرى (فرويد) .. تأتى التعبيرية والتغير السياسى فى الحربيـــن العـــالميتين تظـــهر

"رؤى" اجتماعية وسياسية وثقافية كنتيجة حتمية لهما تلقى بظلالها على البشر جميعا فتأتى التجريدية (الدادية) و (السيريالية) وهكذا الواقع المعيش يتغير فتتغير اللغة الشفرية للأعمال التشكيلية من خلال مرونه العلامات الفنية لتتوافق أحيانا وتستشرف المستقبل أحيانا أخرى .

فالأعمال التشكيلية الواقعية تسكنها العلامه الايقونية ويقاس مهارة وابداع الفنان بمحاكة الشئ نفسه كما فى فنون عصر النهضة الذهبى بايطاليا .. أما الأعمال الفنية التشكيلية غير الواقعية فالمبدع يمزج بمرونه بين العلامات الايقونية داخل بناء العمل الفنى فيخلط بين الدال والمدلول .. ليشير الى أكثر من دلاله اسقاطية تختلف بتغير رؤيا المتلقى كما فى المدرسة التعبيرية .

أما الأسلوب التجريدى فينحى دائما لرمزية العلامه من خلال تبسيط مفردات اللغة التشكيلية فى الخط واللون والتفاصيل والبناء الفنى .

وكان الناقد (اندل Endell) قد تنبأ عام ١٨٩٨ بقدوم التجريد فذكر (أن الفنانين كانوا يقفون على عتبه تطور فن جديد كلياء فن ذى أشكال لا تعنى شيئا ولا تمثل شيئا ولا توحى بشئ .. فن يحركنا بعمق وبقوة كما كانت أصوات الموسيقى قادرة على ذلك ..) [٤٨]

فالمتغيرات الثقافية والعلمية للمجتمع والمرتبطة بقيم العصر .. تأتى بحراك باتجاه تطور وتنامى الأساليب الفنية وبالتالى تأتى تحولات العلامات داخل بنائية العمل من داخله، فالفنان ماتيس Matisse عام ١٩٠٠ اكتشف قوة الألوان ولكن لم يستطع التحكم فيها كاملا . قال الناقد (جوستاف مور) متنبئا له (ستبسط التصوير) [٤٩] أى أن لغة اللون المشفرة ستأتى بعلامات إبداعية مرنه نتيجة لظهور الألوان الحديثة الكيميائية، والمعروف أن مايتس مر بمرحلة التأثيرية فالوحشية ثم التعبيرية مطوعا علاماته الفنية المشفرة بمرونه تتوافق مع مراحله الفنية .

هجرة العلامة

وندرك هجرة العلامه التشكيلية التقليدية فى فنون ما بعد الحداثة مما أعطى لها إمكانات ودلالات جديدة فى استخدام الشئ الحقيقى كعمل فنى والنص المكتوب والمقروء والمسموع والرسم بالضوء والتصوير بالفيديو فى تداخل بين امكانيات أجناس الفنون المختلفة وتحرك علاماتها الدلالية داخل بناء الأعمال التشكيلية بحرية دلالية .

مثل فنـــون الحـــدث Hoppining Art، فـــن الفيـــدو Vedio Art والأعمـــال الأدائيـــة Brformance Art، فن الأرض Pop Art، فن التجهيز فى الفـــراغ Instellations، الفـــن التصغيرى Minimal Art، الفن فوق الواقعى super Realism art، وفنون الأعمال البيئة Environmental Art، فنون الطلائعين البعدين Trans-Av Art، وفن الصـــورة الجديـــدة The New Image .

وتعرض الفنانة الأمريكية (جوديت بارى) Judith Barry عملها المركب بفن الفيدو بعنوان (اختفاء الصوت) سنة ١٩٩٩ (فإن الفنانة توضح كيف يمكن للصـــوت أن يكـــون مرئيا ففى أحد الجوانب توجد المرأة محاطة بالأصوات بينما فى الجانب الأخر يوجد الرجـــل الذى يستمع لهذه الأصوات ..) (٥٠) من خلال مشاهدة عرض الفيـــدو الضخـــم كلوحـــة ذات مساحة تقارب شاشة السينما تلعب الأصوات المجهولة علامة قلق للرجل فى غرفتـــه فيلجـــأ لتحطيم جدار غرفته ليتبين الصوت النسائى ويطل من الفراغ الذى احدثه الجـــدار .. وهنـــا يتحرك المشاهدون مسرعين من خلال فتحه داخل ستارة العرض البيضاء ليتمكنوا من متابعـــة أحداث الفيلم الفيدو من الجانب الآخر لقاعة العرض .. فتحرك العلامـــه الصوتيـــة والفلميـــة والأبعاد التشكيلية للوحة المعروض عليها الأحداث المتحركة وايجابيـــة المشـــاهدين بدخـــول الشاشة لمتابعة المشاهدة .. فى تداخل بين عدة علامات تؤدى لدلالات جديـــدة فـــى المكـــان والزمان التقليدى .. الى افتراضات جديدة .

نفـــى العلامـــة :

لمحاذير دينية لجأ الفنان المسلم الى نفى العلامه ذات الروح من انسان / حيوان /طير – واحتال فى كثير من الاحيان على هذا المنع بجعل تماثيل الطـــير والحيـــوان لـــها القيمـــة الاستعماليه كإناء لشرب الماء أو مبخرة يحرق فيها البخور أو اطباق تجمية بها صور الطـــير أو الحيوان توضع بها الفاكهة أو أدوات استعمالية للكتابة أو شمعدان للأنارة.. أو تجزئة الجسد وتحويله الى وحدة زخرفية داخل بنيات تكوينه الفني للطير والحيوان.. متداخلا مع الحـــروف والوحدات الهندسية والنباتية كعلامات رمزية وإشارة تؤدى دورا جماليا/ أشاريا.

ومن كراهية تصوير ذوات الأرواح وحتى لا يقع فى شبهة مضاهاة الخالق فى خلقـــه .. لجأ الى الخيال فرسم المحال والخرافى فى تحرر لا نهائى فى الرمـــوز العلاميـــه كنـــص واشكال خرافية فى قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنه بالغائه للرسم (الايقونى)، وتكـــرار (الرموز) المحمله بالخيال والمحال، وأحيانا يغطى تماثيل الطير والحيوان بشبكة زخرفية بارزة

من الزخارف النباتية لإذابة الخطوط الخارجية لجسد الحيوان وإخفاء التفاصيل (الايقونية) لـه، حتى لا ينظر للتمثال نظرة تقديس .. وذلك (نفى جزئى) للعلامه .

والفن الحديث لجأ الى نفى جزئى للعلامه (العلامه الناقصة) مستندا لمرونه العلامـه .. فشراع سفينه هو علامه ناقصه ولكنه ايقونة اشاريه للسفينة .. أى تسـتكمل مـن خـلال المخزون الثقافى المعرفى للمتلقى .. ونصف الوجه ونصف الدائرة هى علامة أيقونية ناقصـة لوجه انسان كامل وأيضا للدائرة الكاملة داخل تكوين اللوحة .

ويذكر (يورى لوتمان) [٥١] مثالا عن تهشم زجاج اشارة الطريق الخضراء فى حيـن أن الاشارتين الصفراء والحمراء تعملان .. فنحن نرى الاشارة الخضراء المهشمة لونا ابيض لمصباحها فقط . وبعد فترة يعتاد على ذلك السائقون وتعتبر الاشارة (خضراء) عندما تضاء (بيضاء) وتقع تلك الا شارة الخطأ داخل نظام ثلاثى (الأحمر / الأصفر) اتفاقى .

ويقسم العلامات الى مجموعتين بشكل عام (العلامات الاتفاقية الاصطلاحية) مثـل علامات اشارات المرور بشروط ثقافية وتاريخية .. والعلامات التصويرية البصرية مثـل الا يقونية وهى تتطابق جوهريا مع النموذج الطبيعى .

فالفنون الحديثة وما بعدها أبدع الفنانين أعمالهم من خلال اخفـاء جزئـى للعلامـه الايقونية وتحويلها الى علامة رمزية وأحيانا اشاريه .. الأيدى المنفصلة ورأس الثور فى لوحة (جيرونيكا) بيكاسو – العرائس الصغيرة المجردة عند بول كلى – المفردات الحية الطـائرة ضد الجاذبية فى أعمال مارك شجال، الرموز الناقصة والمتداخلة فى لوحات مصطفى الرزاز، وفى أعمال عبد المعبود شحاته – والايقونة الناقصة فى التجريدات الخطية واللونية للفنـان / فاروق حسنى والفنان محمد طه حسين .

وتدرك النفى الكامل للعلامه الايقونية الحضارية فى أعمال الفنـان (يارتشيف كرستو) [٥٢] الأمريكى من أصل بلغارى حيث لجأ الفنان بتغطيـة مسـاحات كبـيرة مـن الصحراء بالقماش سابق التجهيز أو تغطية بنايات ذات اسـقاط تـاريخى أو رمـزى لـدى المواطنين فى أمريكا وأوروبا – فقد غطى مبنى (الرايستاغ) الالمانى فى برلين عام ١٩٩٥ .. وبذلك عطل العلامه الرمزية والغاها من الوعى الجمعى للالمان .. وعندما يفـك العلامـه الرمز (مبنى الرايستاغ) ويخلع القماش عنه .. هل يعـود (الكيان المادى) مرة أخـرى الى شيئيته .. أم أن العلامه الرمز المتجذرة فى الوجدان الجمعى لدىالأفراد اهتزت وتحولـت

بذلك الفصل الزماني / المكاني الى شئ آخر .. متحرر من دلالاتها القديمة ومن سياقها الحضاري .

وقام الفنان البلجيكي (جان فرام) [٥٣] في صحراء شبه جزيرة سيناء عام ١٩٨٠ بتغطية مساحات صحراوية باللون الأزرق .. بالغاء العلامه البصرية الحسية للون الصحراوي واحلال علامه لونيه أخرى (زرقاء) اتفاقية .. فتحويل العلامه اللونية ينسحب على العلامه الا يقونية لصحراء سيناء ذات التاريخ الحضاري والديني والحربي والسياسي .. فهذا التحويل العلامي يقتحم الثوابت الايقونية الرمزية .. المترسبه في الوجدان الجمعي للمصريين .

٦) الشفرات التشكيلية

والشفرة – Code (هي نظام من الإشارات – أو العلامات أو الرموز – تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر إلي نقطة – وصول)[٥٤] وتحتاج الشفرات المتحولة إلي إشارات لقناة اتصال مثل الهواء، موجات سلكية أو لاسلكية مثل حالة التليفون، التليفزيون، الإنترنت....

وفي الأعمال الفنية يفسر الدال والمدلول في إطار القيم الفنية التشكيلية المشفرة وسياق العمل الفني وما يطرحه من أفق التوقعات لدي المتلقي المتذوق له. فتشفير الفنان (المرسل) عمله الفني إبداعيا (الرسالة) الموجهة إلي المتلقي (المستقبل) ... الذي لابد أن يمتلك اللغة الفنية التي يستطيع بها فك شفرة العمل الفني إبداعيا داخل سياق يعيه ويفهمه إبداعيا.. تحت سقف وحيز من أفق التوقعات لجنس هذا العمل الفني ...وفنون ما بعد الحداثة لديها أفق توقعات أصبح ذا مرونة تداخليه مركبة تصدم المتلقي بسلسلة لانهائية من المفاجئات .

- تقول جوليا كريستيفا Julia kristeva (إن الحركات والاشارات المرئية المختلفة، وكذلك الرسم والصور الفوتوغرافية السينما والفن التشكيلي تعتبر لغات من حيث إنها تنقل رسالة من مرسل إلي متلق من خلال استعمال شفرة نوعية، ولذلك لابد أن تخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقننها النحو...)[٥٥] ويطرح جول فيتز P.vitz الأمريكي نظرية الرموز التناظرية والرموز الرقمية في الفن – مستندا علي فكرة وجود نظامين معروفين للتشفير أو الترميز للمعلومات، هو الكود أو نظام التشفير التناظري (الأنالوج Analogous code) والأخر التشفير الرقمي (الديجيتال Digital code) – يقول فيتز أن التقدم في الفن الحديث هو تقدم من النظام التناظري إلي الرقمي)[٥٦] .

- والرمز المشفر تناظري هو بديل لشيء آخر يماثله (أيقونه) مستدعيا للذاكرة فهو رمز بصري مثل الصورة الفوتوغرافية الشخصية فالعلاقة الصورية الشكلية قائمة أما الرمز المشفر رقميا .. لا يوجد بينه وبين الشئ البديل أي تماثل أو تشابه مثل رقم البطاقة الشخصية، والضمان الاجتماعي هو رمز يمثل هذا الشخص ويحل محله ولكنه لا يتماثل أو يتشابه معه.

فالشفرة المصورة (التناظرية) تطورت إلي المشفرة الرقمية في التاريخ البشري الاقتصادي والاجتماعي والفني .. فالساعات كانت تناظرية رملية / شمسية / مائية / ثم إلي النظام الرقمي . النقود كانت تناظرية مقايضة ثم مبادله ثم النقود المعدنية ثم الورقية– ثم الأنظمة الرقمية كبطاقات الأئتمان ... واللغة المصورة (الهيورغليفية) تحولت إلي حروف الهجاء بالنظام الرقمي المجرد.

- والفن التشكيلي الحديث تطور من الأشكال المصورة التناظرية للإنسان والنبات والحيوان والطبيعة .. القريبة من الواقع إلي الشكل العقلي الرقمي بظهور البيانات الفنية النظرية (المانيفستو) والنقاد الشكلانيين ... ويؤكد مارسيل دوشامب أن عنوان اللوحة له أهمية ... ووضعه شارب للوحة الموناليزا ..لأنه يهتم بالأفكار وليس بالصور الفيزيقية، وبهذه الأعمال الحداثية عبر الفن من النصف الأيمن بالمخ (التناظرى) الى النصف الأيسر (الرقمى) واستقر فيه واهتم بالمفاهيم والافكار.

- يؤكد أن الفن التشكيلي يفضل الجمع بين الصورة والفكرة ولا يضحي بإحداهما علي حساب الأخرى ...كما يطالب فيتز نقاد ما بعد الحداثة بالبعد عن سيطرة (عصر الصورة) الرقمية علي حساب الاتجاهات الطبيعية التنظيرية ...

فالأعمال التشكيلية تحتوي علي شفرة ثقافية عامة وأخري فنية.. فالشفرة الثقافية العامة... هي تلك المعلومات عن القيم، الخط، الإيقاع، الملمس،الخامة، البناء الفني كثقافة ومعارف ومعلومات يشترك فيها مجموع متلقي الأعمال التشكيلية بحيث يمكن عن طريق الثقافة العامة لجنس الفن التشكيلي يمكن فك شفرات العمل الفني داخل بنائية العمل الفني بتلك اللغة المشفرة لونيا وخطيا وإيقاعيا وبذلك يمكن للمتلقف تشكيليا استقبال محتوي العمل الفني وفك شفرته الثقافية نتيجة لتواصله معه من خلال دلالات يعيها داخل سياق التذوق الفني الذي يجمع بين حالتي الشعور واللاشعور في أن واحد (الحالة الوجدانية الكاملة) – والتأمل الجمالي الذي يمكنه من الوقوف علي عتبة الإحساس بقيم العمل جماليا ... ومن ثم الولوج إلي داخل بنيات العمل الفني ومن ثم فك شفرته الجمالية التشكيلية ... وصولا لحالة التذوق الفني الراقى .

وبفك الشفرة الجمالية من خلال رؤياه الخاصة يصل المتذوق إلي مرحلة الاستمتاع الفني – التي من أهم مظاهرها العودة لنفس العمل الفني مرة ومرات متكررة وفي كل مرة يكتشف قيم جمالية جديدة ... لم يكن يكتشفها في المرات السابقة ... وهكذا...فيري المعرض الفني أكثر من مرة والمتحف، ويستمع للموسيقي مرات متكررة ويقتني تسجيلا لها .. ويقتني ديوان الشعر، والقصة الأدبية ويشاهد الفيلم والمسرحية أكثر من مرة ... وهكذا يجد متعة جمالية في العودة لنفس العمل الفني لفك شفرته وفي كل لقاء معه يكتشف قيما جمالية جديدة ...

- وتفسير هذه الحالة الاستمتاعية (العودة) ... سببها النمو الثقافي العام للمتذوق الذي بسببه، يفك شفراتها، ويعي أشياء لم يكن يفهمها في السابق.

- والسبب الثاني يأتي من داخل بنيان العمل الفني ... لأنه مكثف ومعقد ابداعيا وبه تراكم وتركيب علامي ... لا يفصح عن قيمه الجمالية دفعة واحدة .. بل يحتاج لأكثر من محاولة ولقاء لفك ورصد تحولاته العلامية المتراكمة ... وتأويلها المتغير... وفقا لسياق المتلقي المتذوق وأفق توقعاته المتغير ...

- أما الشفرة الفنية التشكيلية – فهي داخل القيم التي تحدد النمط الأسلوبي لكل مدرسة فنية تاريخيا وحضاريا وأيضا هي القيم التي يتسم بها أسلوب الفنان الذاتي المحدد لشخصيته الفنية المرتبطة بواقعة علي المستوي الإنساني اجتماعيا ونفسيا وفكريا...فالخط واللون وضربات الفرشاة والملمس والرموز ولازمات الخيال لدي بيكاسو، فان جورج، جوجان، عبد الهادي الجزار، جورج البهجوري، ندا، فرغلي، صبري منصور، الرزاز، سيف وانلي، طه حسين، ...الخ... لديهم شفرة فنية في القيم التشكيلية داخل أعمالهم، مضافا إليها شفرتهم الثقافية المحددة لملامح أسلوبهم الفني المحدد لشخصية كل فنان سواء طبيعية أو رقمية فكرية. فالشفرة الثقافية للمبدع الفنان المحملة بأفكاره الشعورية واللاشعورية تتداخل مع شفرته الفنية التي توصل إليها عبر عالمه الذاتي وخبراته الابداعية ... لتثير فينا الدلالات المتعددة التي تسقطها علي ذواتنا أو نطرحها للجدل المعرفي متجاوزين البعد العلامي وتجلياته إلي أفق التوقعات داخل سياق ثقافي متنامي .

النتائج والتوصيات:

١- لعبت العلامة دورا تاريخيا حضاريا في التواصل منذ رسوم وتماثيل الانسان البدائي مرورا بالحضارة المصرية القديمة وبلاد النهرين، وسكنت المعتقد الديني والسحري والعرف الاجتماعي متنامية مع التطور الحضاري.

٢- العلامة كان لها تجلياتها الدينية والشعبية في الفن القبطي بمصر، وأيضا في الفنـــون الاسلامية حيث تحولت لتتوافق مع الدين الاسلامي .

٣- وعند الإغريق كانت العلامة حاضرة في الفلسفة الأرسطية ... وعند ابن سينا وابـــن رشد...

٤- العلامة بمفهومها الحديث صنفت لدي علماء اللغة والكلام .. مثل دي سوسير، بيرس، جان موكارفسكى .. من خلال طرح (انطولوجي) وأيضا (برجماتي) .. وتـــم تصنيـف العلامة إلي (ايقونه، مؤشر، رمز) ... ومن هنا تجلت التصنيفات العلامية داخل الفنـــون التشكيلية من حيث التأويل .. حيث إن تلك الفنون منذ البدائي حتي ما بعد الحديث تتعـامل مع العلامة ... ولكن النظريات الجديدة حددت هذه التجليات في الفنون التشـــكيلية لـــدي أعمال الفنانين المصريين والعالميين حديثا .

٥- ندرك أن العلامة لها حراك وتحولات مثل حرية الحركة/ التراكم / الاختفاء الجزئـى/ التكثيف / المرونة/ الهجرة / النفي ... متجاوزة دلالاتها النمطية لتوليد دلالات لا نهائيـــة فى الأعمال التشكيلية.

٦- وكل فنان تشكيلى له علاماته التى تصنف أحيانا الى الرمزية أو الاشاريه أو الايقونية المشفرة تشكيليا وحراكها وتحولها واختفائها الكلى أو الجزئى مرتبط بتطـــورة الابداعـــى والنفسى تجاه موضوعه الفنى.

٧- وندرك أن الأعمال الفنية لها شفراتها الخاصة مسرح/ سينما/ أدب /فن تشـــكيلي وأن هناك نظام تشفير للصور Analogous وآخر رقميا Digital code يتعامل مـــع الفـــن التشكيلي من خلال العلامة في فنون الحداثة وما بعد الحداثة مما يدفع المتلقـــي للاطـــلاع الثقافي الفكري الراقي المستمر ليفك الشفرة الرقمية والمصورة والمركبة للأعمال الفنيـــة الما بعد حداثية .

الهوامش :

(١) سورة النحل (١٦)

(٢) المعجم الوسيط – الجزء (٢) الطبعة الثالثة – مجمع اللغة العربية – القاهرة ص ٦٤٧، بدون تاريخ .

(٣) مختار الصحاح – مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٩٢، ص ١٨٩.

(٤) ثروت عكاشة – العين تسمع والأذن ترى – الفن المصرى – الجزء (١)، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٠٠-١٠١ .

(٥) ثروت عكاشة – العين تسمع والأذن ترى – مرجع سبق ذكره، ص ١٨٦ .

(٦) المرجع السابق ص ٢٣٨ .

(٧) المرجع السابق ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

(٨) أبو صالح الألفى – الفن الإسلامى – دار المعارف – لبنان لسنة ١٩٦٧، ص ٤٣.

(٩) ثروت عكاشة – العين تسمع والأذن ترى – الجزء (٣) دار المعارف ص ١٤٢٠ .

(١٠) ثروت عكاشة – المرجع السابق ص ١٤٦٠ – Icon– الأيقونة فى الكنيسة الشرقية هى تصوير يمثل قديسا أو من أضفت عليه صفة القداسة . وبالتالى قد اكتسبت هذه الأيقونة صفة القداسة فى أغلب الاحيان فيجلها الناس ويعظمونها فى ذلك مثل القديس نفسه .

(١١) أبو صالح الألفى – مرجع سبق ذكره – ص ٨١ – ١٠٠

(١٢) حسن الباشا – فنون التصوير الإسلامى فى مصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، ص ١٣.

(١٣) أبو صالح الألفى – مرجع سبق ذكره ص ٩٦-٩٧

(١٤) أمينة رشيد– أنظمة العلامات – مقال السيموطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر – دار الياس – القاهرة ١٩٨٦، ص ٤٩

(١٥) المرجع السابق ص ٥٠

(١٦) المرجع السابق ص ٥١.

(١٧) المرجع السابق ص ٥١.

(١٨) فريال غزول – مقال علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالى – أنظمة العلامات – دار الياس العصرية – القاهرة ١٩٨٦، ص ١٨-١٩ .

(١٩) Ch. S. peirce, the collected papers of Ch. S, peirce, 8 vol S. ed by C. HaJshonne, P. Weiss and A Beaks, cambridge, Harvard University press, 1958- p. 2.228

(٢٠) فريال غزول – مرجع سبق ذكره ص ٢٠ .

(٢١) جان موكارفسكى – الفن باعتباره حقيقه سيميوطقيه – ت. فريال غزول – أنظمة العلامات – ص ٢ – ٢٦ .

(٢٢) جان موكارفسكى – المرجع السابق ص ٢٨٨-٢٨٩ .

(٢٣) سيزا قاسم – مرجع سبق ذكره ص ٣١ .

(٢٤) فريال غزول – مرجع سبق ذكره ص ٣٢ .

(٢٥) الين أستون، جورج سافونا – ت . سباعى السيد – المسرح والعلامات – أكاديمية الفنـــون وحـــدة الاصدارات – مسرح (٩٣) لسنة ١٩٩٦ – ص ٢١٢ .

(٢٦) فريال غزول – مرجع سبق ذكره ص ٣٣ .

(٢٧) Wolf- the expressionisto- London, 1977 p. 27.

(٢٨) مصطفى يحيى – دراما اللوحة – دار المعارف – القاهرة لسنة ١٩٩٣ ص ١٦١

(٢٩) مصطفى يحيى – القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية – دار المعارف – القـــاهرة لســنة ١٩٩٣ ص ١٧٠.

(٣٠) محسن عطية – اتجاهات فى الفن الحديث – دار المعارف – سنة ١٩٩١ ص ١٢٢

(٣١) كير إيلام – مقال العلامات فى المسرح – ت سيزا قاسم – أنظمه العلامات – مرجع سبق ذكـــره ص ٢٥٨-٢٥٩

(٣٢) كير إيلام – المرجع السابق ص ٢٥٩

(٣٣) جيورجى غاتشف ت. د. نوفل نيوف، الوعى والفن – عـــالم المعرفـــة – الكويـــت العـــدد (١٤٦) ١٩٩٠، ص ٤٤

(٣٤) كتالوج المعرض القومى للفنون التشكيلية رقم (٢٧) لسنة ٢٠٠١ ص ٣٧٩ .

(٣٥) سيزا قاسم – مرجع سبق ذكره ص ٣٤ .

(٣٦) سيزا قاسم – مرجع سبق ذكره ص ٣٥٠

(٣٧) سيزا قاسم – مرجع سبق ذكره ص ٣٥٠

(٣٨) شاكر عبد الحميد – التفضيل الجمالى – عالم المعرفة العدد (٢٦٧) الكويـــت – المجلـــس الوطنـــى للثقافة والفنون والآداب – مارس ٢٠٠١ ص ٢٠٠

(٣٩) كتالوج المعرض القومى للفنون التشكيلية رقم (٢٧) سنة ٢٠٠١ ص ٣٨٢ .

(٤٠) أحمد فؤاد سليم – سبع مقالات فى الفن – آفاق الفن التشكيلى – الهيئة العامة لقصور الثقافة ســـنة ١٩٩٩ ص ٩٥.

(٤١) صبحى الشارونى – عيد الهادى الجزار – فنان الأساطير وعالم الفضاء – الدار القوميـــة للطباعـــة والنشر سنة ١٩٦٦ ص ٣٠

(٤٢) كير إيلام – ت سيزا قاسم – العلامات فى المسرح – مرجع سبق ذكره ص ٢٤١

(٤٣) المرجع السابق ص ٢٤١.

(٤٤) المرجع السابق ص ٣٥٠

(٤٥) مارتن اسلن – ت . أحمد سخسوخ – مجال الدراما – مهرجان القاهرة الدولى للمســـرح التجريبـــى الرابع – وزارة الثقافة سنة ١٩٩٢ ص ٥١ ، ٥٢ .

(٤٦) معرض خاص – بعنوان (الذات والعولمة) مركز رامتان الثقافى – متحف طه حسين بالهرم – مـــن ٢٠٠١/١٢/٢٩ – ٢٠٠٢/١/٨

(٤٧) Gerhard US. Expressionim – Oxford Amsterdam- 1979 p. 21

(٤٨) Wolf – the expressionisto – London- 1977 p. 106-107

(٤٩) Renatas Negi – Matisse and Fauves Lanplight publishing Inc. New York, 1975 p. 6.

(٥٠) كتالوج بينالى القاهرة الدولى الثامن- القاهرة – سنة ٢٠٠١ – جناح الولايات المتحدة الأمريكية – الفنانة (جوديت بارى).

(٥١) يورى لوتمان – ت نصر أبو زيد – سيموطيقا السينما – انظمة العلامات – مرجع سبق ذكـــره ص ٢٦٧

(٥٢) أحمد فؤاد سليم – مرجع سبق ذكره ص ٩٧ – ٩٨

(٥٣) أحمد فؤاد سليم – مرجع سبق ذكره ص ٩٩

(٥٤) سيزا قاسم – مرجع سبق ذكره صـــ ٣٥٢.

(٥٥) أمينة رشيد – مرجع سبق ذكره صـــــ ٥٦.

(٥٦) شاكر عبد الحميد – مرجع سبق ذكره ص ٢٠١ – ٢١١

عنوان البحث :-

أثر تعدد الثقافات فى المجتمع الكويتي على فلسفة التعليم بشكل عـــام وعلى الهوية الكويتية فى منهج التربية الفنية .

أعـــداد :-

دكتـــــور عبدالله عيسي الحداد

جهة العمل :-

كلية التربية الأساسية – قسم التربية الفنية – الهيئة العامـــة للتعليـــم التطبيقي والتدريب .

ملخـــــص البحث

تنصب الدراسة على التعددية الثقافية الموجودة بالمجتمع الكويتي وما لها من ســـلبيات على المستويات الثقافية بالتحديد والأساليب التربوية والتعليمية والمشاق التى تواجهها السياسة التعليمية بالبلاد فى التكيف مع هذا التعدد العرقي والتأثيرات الناتجة عنـــة فى جنبات المجتمع الكويتي .

ويحاول الباحث من خلال ذلك السرد الإحصائي للفئات الموجودة والقاطنة فى المجتمع الكويتي توضيح المشاكل التى يواجهها كل من المعلمين وواضعي المناهج فى التغلـــب على هذه المشكلة والتعددية المفرطة .

وفى نهاية الأمر يترك الباحث للقارئ تحديد حجم المشكلة لـــو فيمـــا تركت فى تزايد بدون تخطيط لتلافي عواقب الأمور والى أي مدى قـــد تصل فى المجتمع الكويتي والى أى مدى قد تؤدي الى طمـــس الهويـــة الكويتية مستقبلاً .