

نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

- تعريف اللوحة الزخرفية.
- نظم بناء اللوحة الزخرفية.
- عضوية الزمان والمكان- المضامين الايديولوجية- الصماعات التصميمية الاسس البنائية – التقنيات.
- سلوك المصمم اثناء الاجراءات العملية عند تصميم اللوحة الزخرفية.
- السلوك القصرى، السلوك التلقائى.
- القصدية والتلقائية من منظور الفلسفة القينومينولوجية.
- القصدية وعلم المصطلح.
- التلقائية وعلم المصطلح.
- دوراً القصدية والتلقائية فى تصميم اللوحة الزخرفية.

نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

تعريف اللوحة الزخرفية:

الفنون البصرية هي رد فعل وانعكاس للمضامين الإيديولوجية المطروحة في كل الحضارات القديمة والمعاصرة والتي انبثق عن مجموعة حواراتها الفكرية والبصرية والتقنية "فينومينولوجية(*) Phenomenology"، الفنون المحملة بصيغ جمالية خاصة بها ومتفردة عن غيرها من الحضارات الأخرى مثلماً وجد في الحضارة المصرية القديمة والقبطية والإسلامية والفن المعاصر على أرض مصر.

ومن بين تلك الأشكال المتنوعة والنسق المتباينة أحد مجالات الفنون البصرية التي لها من الأهمية بمكان أن نتناولها وهي مجال اللوحة الزخرفية:

- واللوحة الزخرفية كأحد مصطلحات الفنون البصرية تتكون من مقطعين.
- أولهما لوحة: ولوحة هنا بمعنى أنها مسطح لها طول وعرض أي كان مادة صنعه.
- أما كلمة زخرفية فقد أتفق كل من "مختار الصحاح" و"المعجم الوسيط" و"قاموس المورد" الإنجليزي، وقاموس الياس "الفرنسي" وقاموس جيوتي "الألماني"، على أن الزخرفة نوع من أنواع الزينة أو التزيين للمسطح أو الشيء المراد تجميله، وبذلك يكون تعريف اللوحة الزخرفية: هي سطح أمكن تزيينه بهدف إكسابه صيغ جمالية، إلا أن هذا التعريف يظل قاصراً حيث إنه لم يخرج عن كونه تعريفاً لغوياً، أهتم فقط بسطح تم تجميله.

(*) فينومينولوجية Phenomenology - علم وصف الظواهر وتصنيفها كما أنه يعني الدراسة الفلسفية لتطور العقل الإنساني، قاموس المورد.

- وقدمت "زينب السجيني" (*) في دراسة لها عن مفهوم الزخرفة من خلال عدة مصادر منها المصدر القرآني حيث أشارت إلى العديد من الآيات التي ورد فيها لفظ الزخرفة، وهذه الآيات تغطي في مجموعها بعض الجوانب التي قد يتعرض له لفظ الزخرفة وهي:
- "يوصي بعضهم إلى بعض زخرف القول غروراً" "سورة الانعام" آية رقم (١٣).
- "أو يكون لك بيتا من زخرف أو ترقى إلى السماء" "سورة الاسراء" آية رقم (٩٣).
- "حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزینت وظن أهلها أنهم قادرون علیها آتاها أمرنا ليلاً أونهاراً"، "سورة یونس" آية رقم (٢٤).
- وأضافت دراسة "زينة السجيني" مقارنة بين كلمتي زينه وزخرفة في مواضع متعددة من الآيات القرآنية إلا أنها استخلصت الآتي:
- أولاً: أن لفظ زخرفة وزينة متقاربين في المعني أن لم يكونا متطابقين.
- ثانياً: أن الزينة قد ترد بمعني التمويه والغرور.
- ثالثاً: أو قد ترد بمعني الجمال والبهجة والفخامة وكل ما هو محبب إلى النفس البشرية العادية.
- رابعاً: أو أنها تعني إكمال الخلق.
- وبذلك تكون دراسة "زينب السجيني" متوافقة مع ما جاءت به القواميس العربية والأجنبية حيث أكدت على أن هناك تطابق شديد بين الزينة والزخرفة بالإضافة إلى مؤثراتها الجمالية، وإنعكاسها على النفس البشرية المتذوقة.

(*) زينب السجيني: فنانة مصرية لها دور رائد في الحركة التشكيلية المصرية منذ تخرجها من كلية الفنون الجميلة حتى الآن وهي أستاذ أسس التصميم بكلية التربية الفنية.

- أما "حسين مؤنس" فقد قدم تعريفاً للكلمة زخرفة، في إحدى دراسته وهي "الزخرفة" كل رسم يعمل على سطح لملئ الفراغ بهيئات جميلة متناسقة تستريح لها العين، والزخرفة تكون خطوطاً أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية وجمالها يعتمد أولاً وأخيراً على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة الذي يزخرف بها.
- وهذا التعريف الذي قدمته دراسة "حسين مؤنس" (*) أضاف إلى التعريفات اللغوية ثلاث جوانب أخرى وهي:
- أولاً: عين المتذوق ودرجة إستراحتها للزخارف.
- ثانياً: عناصر الزخرفة من خطوط أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية.
- ثالثاً: ذوق صانعها وكيفية سيطرته على التقنية وما يقوم بزخرفته.
- وهذا التعريف يمكن تفسيره في ضوء إحدى نظريات الاتصال، حيث جعل عين المشاهد كمستقبل والرسالة هي عناصر الزخرفة والمرسل هو الصانع أو الفنان ودرجة سيطرته على صياغة الرسالة.
- إلا أن هذا التعريف أيضاً يظل له حدوده الإجرائية حيث أن الزخرفة ليست تعريفاً لغوياً أو وصفيّاً أو تقنياً.
- وفي هذا المقام سوف نقدم مجموعة من النظم البنائية عند تصميم اللوحة الزخرفية، مضافاً إليها السلوك الذي يتخذه المصمم عند مواجهة سطح التصميم، الأمر الذي نصل من خلاله إلى التعريف الإجرائي للوحة الزخرفية.

(*) أ.د/ حسين مؤنس: أستاذ التاريخ الإسلامي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣م.

أولاً: نظم بناء اللوحة الزخرفية:

- عضوية الزمان والمكان "الزمانية".
- المضامين الإيديولوجية.
- الصياغات التصميمية.
- الأسس البنائية.
- التقنيات.

ثانياً: سلوك المصمم أثناء الإجراءات العملية عند تصميم اللوحة الزخرفية:

- ١- السلوك القصدي.
 - ٢- السلوك التلقائي.
 - ٣- تفاعل كل من السلوك القصدي والتلقائي في العمل الواحد.
- وفيما يلي سوف نتناول كل من هذه العناصر بالشرح التفصيل.

١- عضوية الزمان والمكان (الزمانية):

تطورت وتنوعت مفاهيم الزمان والمكان عبر العصور، هذا التطور والتنوع مرتبط بتغير الحضارات الزمانية المتعاقبة، بالإضافة إلى ظهور فلسفات حديثة كان لها دور فعال أيضاً في تنوع مفاهيم الزمان والمكان كالفلسفة المادية Materiolum والفينومينولوجية Phenomenology

والوجودية Exstentialism الأمر الذي استطاع به البحث الحالي متابعة هذه التغيرات الجوهرية لمفهوم الزمان والمكان، للوصول إلى أي مدى أصبح لمفهوم الزمان المرتبط بالمكان أو الفلسفة الحديثة دوراً حيوياً كمدخل من مداخل تحليل اللوحة الزخرفية.

فعلي سبيل المثال وليس الحصر فقد تناول الفنان في الحضارة المصرية القديمة مفهوم الزمان والمكان بمنطقين.

أولهما: الزمان الكمي: المرتبط بالزمان الشهري الذي يبرز فيه القمر تدريجياً ويختفي أيضاً تدريجياً، وزمان سنوي تابع لدوران الشمس حول الأرض ٣٦٥ يوماً، وزمان فصلي ثلاثي الأحداث أولهم فصل الفيضان ويدعي "الهيت" وثانيهم فصل انحسار المياه ونشر البذور ويدعي "بريت" وآخرهم فصل الحصاد ويدعي "شيمو".

وثانيها: منطق الزمان الكيفي: بمعنى دورة الزمان الدائرية السرمدية "فقد كان الفراغة يلتزمون بشعائر عند دفن موتاهم" وذلك بوضع صور "الإلهة أوزوريس" الذي تروي أساطيرهم بأنه مات وبعث مرة أخرى من الموت وكأنهم بذلك يضمنون لموتاهم حياة أخرى وتقضي الشعائر بتلقين المتوفي هذه الكلمات "أنا الأمس واليوم والغد" وبذلك فلا بد أن يجد المتوفي عند بعثه مقومات زمانية التي ترك فيها الحياة كما هي فإنشاء المكان وهو المتمثل في المعبد والقبر والجداريات والتماثيل وترك فيها محتوياته الزمانية والشعائر الروحانية ونشاطاته الحياتية وأدواته اليومية، ونجد ذلك في معظم مقابر الملوك والنبلاء ومن أهم الأمثلة التي تؤكد فكرة ارتباط الزمان بالمكان هو معبد رمسيس الثاني "بأبو سنبل" كمكان حيث تسقط عليه أشعة الشمس وهي تمثل التقويم السنوي أي "الزمان" مرتين في العام أولهما يوم ميلاده والآخر يوم تتويجه ولم يقتصر الأمر على علاقة الزمان بالمكان بالفنون في الدولة المصرية القديمة فقط بل توجد في إحدى العقائد الهندية عقيدة تسمى "الماهايوجا" أي السنة الطويلة ومدتها (١٢,٠٠٠) سنة وهي وحدة الدورة التي يكرر بعدها الزمان نفسه، ولكن كان لذلك المفهوم عن الزمان والمكان أثر مباشر على شكل الفنون الهندية والتي تتسم معظم أعمالهم بالحركة الدائرية الإيقاعية المرتبط بمفهوم الزمن الدائري أي الدوري الذي ليس له بداية ولا نهاية، كل مرتبط بأجزائه. كما هو موضع بشكل (١)

وتغيرت مفاهيم الزمان عبر العصور إلى أن أصبح للزمان مضامين ومفاهيم متنوعة مثل المفهوم البيولوجي "Biology" والروحاني "Spirituals" والفيزيائي "Physics" والفسيولوجي "Physiologic" والميتافيزيقي "Metaphysics" والديني "Religious" والأسطوري "Mythology" والصوفي "Sufism" والكمي "Quantitative" المرتبط بالعقل والكيفي المرتبط بالسرمدية، إلا

أن تغير مفهوم الزمان كان له تأثير واضح ومباشر على تناول الفنان للمكان في اللوحة الزخرفية من خلال محورين:

١- الزمان: أ- الزمان التاريخي.

ب- الزمان الإدراكي.

٢- المكان: أ- المكان موقعاً جغرافياً.

ب- المكان حيزاً تشغله اللوحة الزخرفية.

الزمان: يتناول البحث مفهوم الزمان من منطلقين:

أ- الزمان التاريخي:

بمعني سنة انجاز هذه اللوحة فاللوحة التي أنجزت في الحضارة المصرية القديمة عام ١٣٠٠ ق.م، مثلاً لا بد وأن يكون لها دلالات أيديولوجية قد تؤثر في الإطار التذوقي للمشاهد عما إذا قورنت بلوحة زخرفية أنجزت في العصر الحديث.

ب- الزمان الإدراكي:

اتفق كل من "بترفارب" Peter Farb "وأميرة مطر" و"جيروم ستولنيتز" J. Stolnitz، و"ذكريا إبراهيم" على أن الإيقاع هو السمة الزمانية في الفنون البصرية كما أن إدراك هذه الفنون يستغرق جزءاً من الزمان وبذلك يضاف إلى تلك الفنون البصرية بعداً رابعاً وهو الزمان، وقد أورد "ذكريا إبراهيم" في إحدى دراسته "أنه لا بد للعمل الفني أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة"، إلا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمانياً يجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح، ويؤكد "ذكريا إبراهيم" في دراسته أيضاً بدلالات أخرى حيث أشار إلى "أن العمل

الفني لابد وأن يصدر عن مهارة إبداعية تترقب الحركة ابتداء من الساكن وتحقق "الزماني المكاني" وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد من الأشكال أو الحركات أو الصور غير أن ليس كل ما هو منظم ومتناسب ومتآلف يصبح إيقاعاً زمانياً فقط، فأحياناً توجد في اللوحات الزخرفية فراغات أي سطح ليس به أي مفردات أو الألوان إلا أنه مكان راحة بصرية يجهز العين لفترات راحة زمانية قد تكون في حالة انتظار وترقب لاستئناف الحركة الإيقاعية المرتبطة بالزمانانية على مسطح للوحة الزخرفة.

المكان:

أ- المكان هو الموقع الجغرافي الذي أنشئت فيه اللوحة الزخرفية فعلي سبيل المثال موقع اللوحة الزخرفية التي أنشئت في حضارة جنوب شرق آسيا على النهر الأصفر من المؤكد أنها تختلف اختلافاً جوهرياً عن مثيلتها التي أنشئت في عصر النهضة بإيطاليا حتى ولو تزامنوا في سنة الإنشاء، ولذلك لزم اتخاذ محور المكان الجغرافي لتحديد ماهيات الأيديولوجيات ومتغيراتها الأخرى كمدخل تحليلي مورفولوجي لتعريف اللوحة الزخرفية.

ب- المكان بمفهوم اللوحة الزخرفية طويلاً وعرضاً أي حيزاً وارتباطه العضوي بالعمارة ونوعية تقنياتها ونمط طرازها ونظام إنشائها، وسواء كانت داخلية الموقع أم خارجية، حيث أن ذلك يوضح طبيعة المناخ العام للوحة الزخرفية من حيث الضوء الطبيعي أم الصناعي ومدى ارتباطها بتقنية التنفيذ كما أن المكان بهذا المفهوم يحدد نوعية المتذوقين لها فهل تخاطب جماهير عشوائية العينة مثل جماهير المطارات والمواني

والميادين العامة، أم ستخاطب جماهير نوعية مثل الكيميائيين أو الضباط والجنود أو المجتمع الصناعي أو الزراعي.

ونستخلص مما سبق أن اللوحة الزخرفية لا بد وأن يكون لها بنية زمانية مرتبطة بكل من تاريخ الزمان وحركة العين الإيقاعية، وبنية مكانية مرتبطة بكل من المساحة التي تزخرفها طولاً وعرضاً بالإضافة إلى موقعها الجغرافي والمعماري داخلي أو خارجي والتي انشئت فيه لتحقيق العضوية الزمكانية المسئولة عن الحس الجمالي ومدلولها الحركي، بوصفها عملاً إنسانياً.

٢- المضامين الأيديولوجية:

كلمة الأيديولوجية كلمة لاتينية الأصل مشتقة من Ideal أي المثل أو المثال وهي نتاج عملية تكوين فكري عام، يفسر الطبيعة وأحوال المجتمع وقد اتفق كل من القاموس السياسي، وقاموس المورد على أن كلمة أيديولوجية Ideology تتكون من مقطعين هما Ideo بمعنى فكرة و Ology بمعنى علم مثل علم الإنسان Anthropology، وعلم الاجتماع Sociology، ومعنى ذلك أن مدارها هو الفكر أو التفكير أو الأفكار والآراء فالأيديولوجية فرع من الدراسات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر ونشأة الصور العقلية عند الإنسان.

وبذلك نجد أن لكل حضارة مضامين أيديولوجية ميتافيزيقية خاصة بها هي المسئولة عن معظم فيمونولوجية الفنون مثلما وجد في أيديولوجية البعث والخلود في الفن المصري القديم، والأيديولوجية الكلاسيكية في عصر النهضة والأيديولوجية السرمدية اللانهائية في الفن الإسلامي،

وظهرت إبان الحروب العالمية الأولى والثانية مدارس حديثة كانت مضامينها الإيديولوجية الكلاسيكية في عصر النهضة منبثقة من توجهاتها التشكيلية مثل الوحشية، والتكعيبية، والدادية والسريالية، والمستقبلية وغيرهم.

واللوحة الزخرفية من بين تلك النشاطات الإنسانية المرتبطة بإيديولوجية الزمان والمكان والتي لها تأثير مباشر على كل من صياغة العناصر التشكيلية واختياراتها لتلك العناصر فما هو مباح من عناصر تشكيلية في حضارة ما قد يكون غير مباح في حضارة أخرى ومثال ذلك إذا قارنا مفردات الفن المصري القديم بأي مفردات لحضارة أخرى.

ويوضح شكل (٢) ما أكدته "كولون ولسون K. Wilson" في إحدى دراساته على إن الإيديولوجية لها تأثير على موضوع اللوحة الزخرفية حيث قال "الكون في نظر المصريين القدماء يمثل الإلهة "نوت" مرتكزة على أصابع يديها وقدميها وتمثل السماء، والإله "جب" مضجعاً تحتها ويمثل الأرض والإلهة "شو" واقفاً ويمثل الهواء والإلهة "شو" له رأي كبش ويقف على الجانبي وهذه اللوحة من الأوراق الجنائزية للأميرة "نسي تانيب تاشرو" ٩٧٠ ق.م".

ومن الأعمال التي تؤكد مدى علاقة المضامين الإيديولوجية باللوحات الزخرفية لوحة محاكمة الموتى كما في شكل (٣).

٣- الصياغات التصميمية:

تعني كلمة صياغة كما جاءت في قاموس المورد (Formulation) بمعنى طريقة وأسلوب الأداء وفقاً لمقاييس تقنية مقررة، كما جاءت في قاموس "مختار الصحاح"، على أنها أي صياغة أصلها صوغ، وصاغ الشيء بمعنى هيأه على مثال مستقيم أي "جيد"، وبذلك تكون الصياغة هنا ليست تقتصر على معالجة المفردات تصميمياً، وإنما يقوم المصمم الفنان

بمعالجة هذه المفردات في حلول متنوعة، مع الوضع في الحسابات توافقها العضوي مع كل من الإيديولوجيات السائدة بالإضافة إلى أسلوب التنفيذ أي التقنيات، لأنه ليست كل الصياغات تصلح لكل المضامين الإيديولوجية كما أن الصياغات لا تصلح لمعظم التقنيات، وقد يستطيع المصمم الناجح السيطرة على كل تلك المقتضيات للوصول إلى صيغ جمالية لها خصوصيتها.

ومن الأمثلة التراثية التي تدل على أن الصياغة التصميمية لها دور فعال في جماليات اللوحة الزخرفية وأن المصمم الفنان يستطيع الوصول إلى حلول جمالية مبتكرة هو ما وجدناه في مقبرة "سنفرو" بوادي الملوك كما في شكل (٤)، حيث استطاع الفنان في العصر- المصري القديم الموائمة بين عدة متغيرات، وهي أن سقف المقبرة متموج بحكم أن المقبرة منحوتة في بطن الجبل ومادته من الحجر الجيري الصلد فبدلاً من تسوية سقف المقبرة استطاع الاستفادة من هذا التموج وصاغ عليها أوراق وعناقيد العنب، كمحتوي تصميمي في صياغة جمالية ذات طابع زخرفي وكما لو كانت تظلل تلك المقبرة تكعيبية من العنب.

كما أن المدارس الحديثة قدمت من الصياغات التصميمية المتوافقة مع منهجها الفكري والتشكيلي إلى درجة أن المتذوق يستطيع التعرف على لوحاتهم من خلال الصياغة والتقنية، وهذا ما نجده في صياغات المدرسة التأثيرية والسيرالية والتكعيبية والمستقبلية وغيرهم.

ولتبيان تنوع الصياغات في الزمان والمكان أيضاً دراسة قام بها "بول لوبو Poul Lobo"، حيث قدم فيها العديد من الصياغات التي تتوافق مع تقنية التصميمات الزخرفية على المطبوعات مثل شكلي (٥)، (٦)، وهما لطائر الطاووس وتوضح الصياغات مدى التلخيص والتبسيط للعنصر ودون إلغاء ماهيته ومدى سهولة طباعته، ليؤكد رصانته في الموائمة بين التوظيف الجمالي والتقنية المنفذ بها.

من خلال تحليل محتوى عدة صياغات تصميمية متنوعة نستطيع رصد عدة خطوات لصياغة أي مفردات تصميمية وهي كالآتي:

١- دراسة المفردات دراسة من الطبيعة أو النموذج المعد لمعرفة وفهم وإدراك تلك المفردات بالإضافة إلى إمكانية السيطرة التصميمية عليها وما يحيط بها من مفردات أخرى.

٢- دراسة العلاقة العضوية بين السطح المراد زخرفته وأسلوب عمل الصياغة الي تتوافق مع ذلك السطح.

٣- الموائمة بين إيديولوجية الفنان أو العصر الذي يعيش فيه وطريقه التنفيذ (التقنيات المستخدمة)، للوصول إلى صياغات لها دلالاتها التعبيرية ومحققه للوظيفة الجمالية.

٤- الأسس البنائية:

يعتمد مصمم اللوحة الزخرفية على مجموعة من الضوابط القياسية مثل الخطوط التأسيسية التي تقف مستترة وراء التصميم ليقم عليها علاقات البصرية القائمة بين المفردات وذلك لأحكام رصانة ونسق التصميم بهدف تحقق النظم الإيقاعية والمراكز التوازنية والقيم التناسبية بين كل تلك المفردات وقد قدمت بعض الدراسات والبحوث أمثلة تدل على أن أقدم الحضارات استطاعت ابتكار أسس بنائية كانت هي المسئولة عن الصيغ الجمالية حتى الآن، ومن بين تلك الحضارات هي الحضارة المصرية القديمة وابتكارها الخطوط الرأسية والأفقية في شبكيات مربعة مثل شكل (٧) والحضارة الإسلامية كان لديها أيضاً أسس بنائية سواء للمناظر الطبيعية كما في المنمنمات مثل شكل (٨)، ونظم الهندسيات الإسلامية المربعة المثلثية والسداسية كما في مجموعة الأشكال رقم (٩).

وفي الحضارة الهندية كما في شكلي (١٠- أ)، (١٠- ب) هذه الأسس لم تكن بمثابة القيود على المصمم برغم ما تكون هي المسئولة عن تحقيق حالة من التعادل البصري وتؤدي إلى أوازن المتغيرات التصميمية للوحة الزخرفية كما إن هناك بعض المصممين لم يعتمد على تلك الأسس إلا أنهم بكثرة التعامل مع المسطحات تكون إدراكاتهم البصرية لديها الخبرة التي تؤكد علمها وعملها بتلك الأسس البنائية.

وهذه النظم البنائية المقترحة ليست لازماً على المصمم فقد يستطيع من خلال حرية التعبير والإلهام والاستلهام والابتكار ليستثمر كل من السلوك القصدي أو التلقائي أو كليهما معاً عند مواجهة سطح اللوحة الزخرفية ويتفاعل معها بخبراته السابقة والكامنة فيه لتجعله أكثر مرونة وأصاله وحساسية لتحقيق القيم الجمالية.

٥- التقنيات:

وهي كما جاءت في قاموس المورد "Technic" بمعنى "معالجة الموضوعات بطريقة تقنية" ويرى البحث الحالي أن التقنية هي أسلوب الأداء والطريقة التي تستخدم فيها الفنان كل من الأدوات والخامات المتنوعة كوسيط تعبيرى يستطيع من خلالها تجسد وترجمة مشاعره وأحاسيسه لتحقيق مضمون معين على السطح المراد زخرفته.

والطرق التقنية التي تنفذ بها اللوحة الزخرفية كثيرة منها:

١- التمبرا والجواش وألوان الزيتية في الأماكن الداخلية للعمارة.

٢- الإيفرسك والتولين بألوان الجير.

٣- السيراميك وأنواعه المتعددة.

٤- الموازيك أو الفسيفساء.

٥- الزجاج المؤلف بالرصاص أو الجبس أو الخشب.

٦- تقنيات حديثة متنوعة مثل القوالب الجاهزة من البولي استر والدائن الصلبة والزجاج المسلح.

ويرى البحث الحالي أنه ليست كل التقنيات تصلح لكل اللوحات.

حيث يتدخل في اختيار التقنية عدة عوامل أخرى وهي:

١- الصياغات التصميمية بمعنى لكل تقنية صياغة محددة فكل ما يصاغ بالزجاج المؤلف بالرصاص لا يصلح لتقنية الألوان الزيتية أو التمبرا.

٢- الموقع الجمالي للوحة الزخرفية حيث أن ما يصلح لتنفيذ اللوحة الزخرفية داخل العمارة لا يصلح لخارج العمارة لوجود عوامل مؤثرة بالإضافة إلى عوامل التعرية في الهواء الطلق كما أن هناك خامات تصلح للداخل والخارج كالفسيفساء.

٣- المضامين الإيديولوجية أن ما يباح في فلسفات قد يكون غير مباح في فلسفات أخرى فقد كان استخدام معدن الذهب في العصر الإسلامي يقع تحت بنود التحريم للاستخدام اليومي، فلذلك وجد الفنان خامة تعوض بريق الذهب وهي ليست بذهب فابتكر البريق المعدني.

نخلص بذلك إلى نتيجة هامة وهي:

إنه لا بد وأن تكون هناك علاقات ارتباطية عضوية بني التقنيات التي تنفذ بها اللوحة الزخرفية وكل من الصياغات التصميمية والمضامين الإيديولوجية في موقعها الجمالي بمعنى الحيز الذي تشغله.

وبعد عرض النظم السابقة نصل إلى تعريف اللوحة الزخرفية فيما يلي:

تعريف اللوحة الزخرفية:

هي بنية كلية منظمة لها عضوية العلاقات الزمانية والمكانية وتحقق المضامين الإيديولوجية من خلال ديناميكية الصياغات التصميمية للمفردات المختارة على أسس بنائية متناسبة، ومنفذه بالتقنيات المتوافقة مع بنيتها الكلية بهدف تحقيق الدلالات التعبيرية والتي تعكس ما بداخلها من قيم جمالية خالصة.

ثانياً: القصدية والتلقائية من منظور الفلسفة الفينومينولوجية:

يؤكد "سعيد توفيق" (*) على أن "الفلسفة الفينومينولوجية" تتوجه كلياً إلى الأشياء ذاتها وكلمة شيء تعني هذا المعطى ويسمى ظاهرة لأنه يظهر أمام الوعي، كما أن اللوحة الزخرفية أحد الظواهر البصرية التي تقف أمام وعينا وأعيننا مدركين ما فيها وما لها وما ورائها من عمليات إجرائية وتقنية وتذوقية تجعل منها ظاهرة تستحق الدراسة من خلال الفلسفة الفينومينولوجية، ويقف المنهج الفينومينولوجي عند منطقة لا تبدأ مع معطيات العمل الفني ولا عند تقديمه ولكن عندما نقوم بتحليل عمليات الممارسة الفعلية للفنان سواء العمليات القصدية أو التلقائية.

والفلسفة الفينومينولوجية تناولت على يد الفيلسوف "أمندهسرل Edmand" "Husserl"، إتجاه قائم على دعامة مطلقة اليقين أساسها كل العلوم وهو أن المصدر الأعلى لكل أثبات عقلي هو الرؤية أو حسب تعبيره الوعي المانح الأصلي ويمكن تفسير هذا المفهوم في إطار بحثنا هذا من خلال العين المدركة للفنان كجهاز له وظيفة حسية إدراكية من خلال عمليات الأبصار والتي

(*) أ.د. سعيد توفيق: أستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة، قسم الفلسفة.

لها الدور الرئيسي في فهم وتفسير وتحليل صياغات العمليات الإبداعية في تصميم اللوحة الزخرفية.

وفيما يلي سوف نتناول عرض وتحليل مصطلحات البحث للتأكيد على دور كل منهما في تفسير السلوكيات التي يقوم بها المصمم أثناء العمليات الاجرائية عند تصميم اللوحة الزخرفية وهي:

١- القصدية وعلم المصطلح.

٢- التلقائية وعلم المصطلح.

القصدية وعلم المصطلح:

اتفق كل من "القاموس المحيط" و "مختار الصحاح" و "المصباح المنير" على أن كلمة "قصد" معناها "إتيان الشيء" وقصدت قصده أن "نحوت نحوه"، وتفيد هذه المعاني بأن هناك سلوك مقصود وقوعه على مستوي الخبرة الإنسانية.

أما قاموس المورد فجاءت كلمة "Entent" بمعنى "قصد أو نية"، والأسم منها "Ententoin" بمعنى قصد أو عزم أو تصميم على شيء ما.

ويؤكد "جيروم ستولنيتز" على أن القصد لفظاً نفسياً يشير إلى حدث في ذهن الفنان فهو الفكرة التي كانت لديه قبل وأثناء ممارسة العمل الفني النهائية الذي اراد إنتاجها وأضاف أيضاً أن القصد هو هدف نشاط الفنان، كما تخيله، ويقع في نطاق تجربته الخاصة، وفي إحدى دراسات "سعيد توفيق" تناول كلمة القصدية والتي هي إحدى نظريات الفلسفة الفينمينولوجية بمعنى "الوعي" أي وعي الإنسان وهي خاصية مميزة لخبرته.

ومن خلال عرض التعريفات السابقة، نجد كل من "جيروم، ستولنيتيز"، "وسعيد توفيق"، قد اضافوا إلى مصطلح اللغة العربية رؤية جديدة، حيث أن فعل القصد قد تسبقه تجهيزات داخل نفسية الفنان ولكن المنظور الفينومينولوجي لم يتعرض لهذا التجهيز الداخلي للفنان، ولكن يعتمد على عاملي الوعي والخبرة الظاهران في النشاط الممارس للفنان، ويرى أن المضمون الذي يعتمد على البحث في تحديد مصطلح القصيدة هو أن القصيدة سلوك المصمم القائم على الوعي أثناء ممارسة العمليات الإجرائية لتصميم اللوحة والتي تمكنه من تجسيدها بواسطة مجموعة من المدخلات والتي تستثمر وتوظف من خلال خبرات المصمم السابقة.

التلقائية وعلم المصطلح:

اتفق كل من قاموس "المنجد الوافي" و"المعجم الوسيط"، على أن التلقائية مصدرها "لقي" ومن بين معانيها فعل ذلك من تلقاء نفسه، أي من عند نفسه وغير مكره وغير مسوق إليه كما جاء في كل من "القاموس العصري" و"المورد" كلمة Spont بمعنى تلقائي أو عفوي أو عمل عفوي وكلمة "Spontaneity" بمعنى التلقائية أو العفوية و "Spontaneously" بمعنى تلقائياً أو عفوياً كما تناوها "هربرت ريد" في إحدى دراساته بأن التلقائية فعل جوني للإنسان بمعنى أن تكون الإرادة الداخلية دون قيد أو شرط، ويؤكد "هربرت ريد"، على أن التلقائية هي تعبير وكشف غير مقيد للنشاط العقلي كالتفكير والوجدان والإحساس والحدس.

كما جاءت كلمة التلقائي في كثير من النصوص على أنها نوع من أنواع السلوك الإنساني العفوي ووردت في الدراسات الدرامية والغناء الفلكلوري بالارتجالية في الأداء، وفي مجال الموسيقى بالتقاسيم وفي الغناء بالدندنه، وفي مجال البالية بالتعبير الجسدي الحر، فنجد للتلقائية مرادفات لغوية في مجالات متنوعة ولكنها جميعاً تصب في أنها سلوك إنساني غير مقيد.

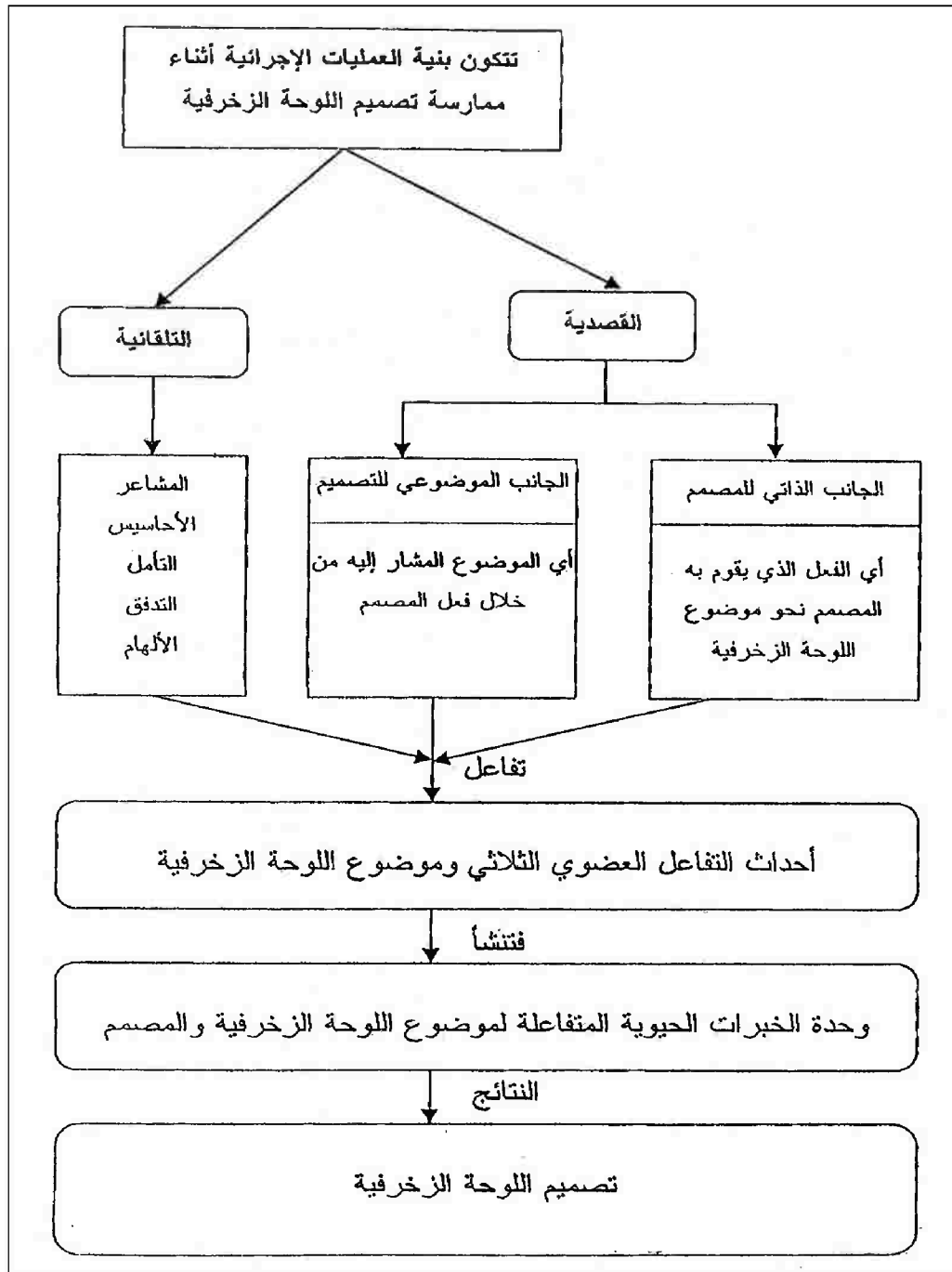
ويري البحث الحالي أن مفهوم التلقائية الذي يتوافق ومضمونه، هو ان التلقائية سلوك المصمم الذي يعتمد فيه على حريته ومشاعره واحاسيسه وفيضه وتوجهه وتدفع أفكاره بسيولة أثناء العمليات الإجرائية للتصميم، كما أن للتلقائية علاقة عضوية بعامل الطلاقة والمرونة في منظومة العمليات الإبداعية.

نخلص من العرض السابق للتعاريف والمصطلحات اللغوية لكل من القصدية والتلقائية، إننا لا نستطيع الفصل بينهما أثناء الممارسة التصميمية، بل هي تؤما الحالة التي يكون فيها المصمم واقع تحت تأثير فعل العمليات الإجرائية لإخراج اللوحة الزخرفية إلى حيز الوجود.

ومما سبق نجد أن القصدية هي إرادة مقصودة تعتمد على وعي وخبرة المصمم، أما التلقائية فهي إرادة غير مقصودة تعتمد على عدم التقيد والإكراه للمصمم.

وفيما يلي سنتناول عضوية هذه العلاقة من خلال المنظومة التي تقدم كيفية تكوين بنية العمليات الإجرائية اثناء ممارسة تصميم اللوحة الزخرفية كما هي موضحة في المنظومة الإيضاحية رقم (١).

حيث تتكون بنية العمليات الإجرائية أثناء ممارسة تصميم اللوحة الزخرفية من محورين رئيسيين هما محور السلوك القصدي ومحور السلوك التلقائي، ويعتمد السلوك القصدي للمصمم على جانبين أولهما الجانب الذاتي وآخرهم الجانب الموضوعي، ويحدث التفاعل بينهم نحو الموضوع الذي يتناوله المصمم بالتفكير والصياغة والتنفيذ، فتنشأ وحدة الخبرات المتضافرة لمجموعة السلوك القصدي والتلقائي نحو فكرة وموضوع اللوحة الزخرفية.



منظومة إيضاحية رقم (١) يوضح منظومة مقترحة، وهذه المنظومة ليست ملزمة للفنان المصمم وإنما هي منظومة للدراسة فقط، وهي قابلة للحذف والإضافة حسب رؤية المصمم.

البنية القصصية لممارسة تصميم اللوحة الزخرفية:

تتكون بنية الفعل القصدي كما أوردها "سعيد توفيق" في إحدى دراساته من الجانب الذاتي وهو الفعل المتجه نحو الموضوع القصدي والجانب الموضوعي، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي وحينما يتم التفاعل بين كل من الجانبين داخل بنية الفنان المصمم تنشأ وتتكون وحدة الخبرة القصصية التي تنبثق من تفاعل فعل التفكير الذي ينطوي على موضوع التفكير وقد تمكن "سعيد توفيق" من رصد مكونات الخبرة القصصية من خلال ثلاثة عناصر وهي المادة وفعل القصد وموضوع القصد.

والعنصر الذي يقوم عليه هذا البحث هو فعل القصد للممارسة التصميمية، حيث العمليات العقلية والإجرائية تحتوي المصمم بداخله على الدلالة التعبيرية المراد التصميم لها، ومعنى ذلك أنه لا يمكن فصل كل من المادة والموضوع عن بعضهما، فالمادة هي معطيات لتصميم اللوحة الزخرفية، والموضوع هو مخرجات فعل القصد.

ولكن اهتمام المصمم بالفعل القصدي قائم على المساحة التي يتحرك فيها وتمكنه من توثيق العلاقة بين فعل القصد وتلقائيته وهي حالة من الحالات التمازج التي يمر بها المصمم أثناء إجراء العمليات التصميمية.

وتتميز أفعال القصد التي يعتمد عليها وعي المصمم بأنها أفعال تجسد وتوحد وتربط وتملأ.. فالمصمم يجسد المواد الخام من عناصر وأسس العمل الفني من خلال الألوان واللامس والمساحات وغيرها من المعطيات إلى موضوع قصدي، ويوحد المصمم شتات تلك المعطيات المتنوعة ويركزها في حالة من البنائيات التصميمية لتنبثق منها موضوع اللوحة الزخرفية.

ويربط المصمم المظاهر والأساليب المتنوعة للصبغات التصميمية ويخضعها لموضوع اللوحة الزخرفية، كما أن المصمم يملأ تصميمه من خلال جميع الأفعال القصصية السابقة لقصصية

إخراج التصميم النهائية مستثمراً خبراته السابقة وحسه وخياله أيضاً، وهذا هو المحور الثاني الذي سوف نتناوله من خلال عنصر التلقائية في تصميم اللوحة الزخرفية.

وإذا ما انتقلنا إلى جانب التطبيقي في مجال الفنون البصرية، نجد أن هناك العديد من الفنون الحضارية مثل الفن المصري القديم والفن القبطي والإسلامي والإغريقي والروماني وفنون عصر- النهضة والمدرسة الكلاسيكية الجديدة كلها قائمة على مبدأ القصدية لإخراج أعمال تؤكد المضمون الفلسفي لتلك الحضارات ومن المدارس الفنية الحديثة مثل مدرسة الباوهاوس ومدرسة الخداع البصري والمدرسة البنائية وغيرهم.

وتوضح اللوحة رقم (١٢) وهي من أعمال الفنان المصري القديم قد أكد تفعيل دور السلوك القصدية في صياغاته من خلال المتغيرات الآتية:

- ١- إمتداد جسم الإله "نوت" بين الرأس والجزع حتى يسمح بامتداد حركة الزمان بين الغروب والشروق بين ابتلاع الشمس في الغروب وولادتها عند الشروق.
- ٢- وقوف الإله "نوت" على أطرافها الأربع - ساقها وساعديها - وتزين جسدها بالنجوم في خطوط موازية لحركة الخط الخارجي لجسدها لتأكيد دورها كإله للسماء.
- ٣- احتضان الإله "نوت" لكل من إله الأرض "جب" ولإله الهواء "شو" الذي يفصل بين الأرض والسماء في صياغة لها خصوصية التشكيل تؤكد وضعه وكيانه ووظيفته.

من التجارب الفنية التي أجرتها الفنانة/ زينب السجيني في إحدى مراحلها الفنية التعامل مع الدائرة كشكل هندسي والذي يوصف باسم الأشكال الهندسية حيث يستطيع الفنان تقسيم محيط الدائرة بداية من المثلث حتى معظم المضلعات الهندسية المتساوية والدائرة لها تاريخ في عمق فنون الثقافة الإسلامية حيث تعتبر وحدة قياس لكثير من المجالات الفنية كالخط العربي عن "أبن مقلة" و"البواب" كما اعتمد عليها الفنان في العصر- الإسلامي لمعظم نظم الزخارف

الإسلامية العضوية والهندسية والمعمارية، واستطاعت الفنانة "زينب السجيني" إيجاد حلول بصرية تصميمية للدائرة كما في مجموعة الأشكال رقم (١٣) وإنتاج الكثير من اللوحات التي تعتمد على كل من الأسس البنائية للشبكية المربعة القائمة والمائلة من المستوي الأفقي بـ ٤٥ درجة.

كما يوضح شكل رقم (١٤) ويوضح شكل (١٥) تصميماً زخرفياً كإحدى نتاج هذه التجربة الجمالية وبذلك نستطيع أن نصف هذا العمل الذي يعتمد على الأسلوب القصدي في كل من الاعتماد على الشبكية الهندسية المربعة وكذلك المفروكة كأساس بنائي فوق الشبكية المربعة للعمل ككل كما انها اعتمدت على جميع علاقات التماس بين الشكل الدائري وإجزائه من أربع وانصاف ثلاث ارباع الدائرة.

ويمكن القول أنه رغم استخدام الفنانة "زينب السجيني" للأشكال الهندسية الصارمة إليها أنها استطاعت تحقيق قيم التصميم الزخرفي الجمالية من إيقاعات بصرية وأتزان قائم على القانون الرياضي وكذلك الوحدة العضوية المنتشرة بصرياً في جميع أنحاء العمل.

توصيف العمل الفني:

أ- المقاس: ١٠٠سم × ١٠٠سم.

ب- الخامات: دوائر من خشب الموسكي مثبتة على خشب إبلا كاش.

ج- تاريخ الإنتاج: ١٩٧٩م.

استخلاص المفردة التشكيلية:

اتخذت الفنانة إحدى المفردات الهندسية وهي شكل الدائرة كمنطلق تجريبي لإنتاج تصميمات معاصرة من خلال عدة ضوابط تشكيلية كما يلي:

- تناولت الفنانة شكل الدائرة بالتحليل القائم على القطرين الرأسي والأفقي لمعرفة الإمكانيات التشكيلية لشكل الدائرة، فأنتجت مفردات تشكيلية، كما في الجدول رقم (١٣).

- جميع أقطار الدوائر المستخدمة ١٠سم.

استخلاص السلوك القصدي التي اعتمدت عليه الفنانة في بنائها التشكيلي من مداخل نظم الهندسيات الإسلامية:

- استثمرت الفنانة الشبكية المربعة كخطوط تأسيس لبناء العمل الفني كما في شكل (١٤).

- أنشأت الفنانة الأساس الهندسي لوحدة المفروكة على الشبكية المربعة وذلك كأساس لتوزيع مفرداتها التشكيلية دون استخدام المفروكة كمفردة تشكيلية أخرى كما في شكل (١٥).

- استطاعت الفنانة من استخدامها لعلاقة التماس بين المفردات التشكيلية، التأكيد علاقات التبادل بين الأشكال والأرضيات.

وبالرغم من استخدام الفنانة لهذه الأشكال الهندسية الصارمة واستنادها إلى نسق هندسي رياضي يعود إلى فكرة الشبكيات الإسلامية إلا أنها استطاعت أن تبث بخبرتها قدراً كبيراً من شاعرية التنظيم، وذلك عن طريق تحريك مجاميع الأشكال في اتجاهات طائفة توحى بخفة الأوزان. كما أن استثمار كل من الشبكية المربعة والأساس الهندسي لوحدة المفروكة لم يقف فقط عند حدود بناء اللوحة ووضع ضوابط تشكيلية تتحرك من خلالها بل الأمر يمتد إلى أكثر من ذلك، وهو تحقيق كل من النظم التبادلية بين الأشكال والأرضيات التي تحقق بدورها إيقاعاً بصرياً حركياً بصورة مباشرة.

ونري في اللوحة الزخرفية رقم (١٦)، للفنان "دياجو ريفيرا" D. Rivera بعنوان "إضراب الجيش عام ١٩٥٧م"، عملاً قائماً على السلوك القصدي هو الهدف الرئيسي من بناء العمل حيث

أنه لم يترك أي مساحة مكانية داخل العمل للعفوية أو الصدفة بل استطاع رسم وتصميم العمل بأسلوب واقعي جداً من حيث النسب والتناسب وتعبيرات الوجوه، الظل والنور والمنظور والإحساس بالخامات البنائية في الملابس والأدوات والأسلحة وكذلك السيطرة على التكوين من خلال البوابة التي وضع فيها حوار كل الشخص داخل العمل وهذا أن دل فإنما يدل على قصدية السلوك العقلي والفكري والأكاديمي للفنان، "دياجورييفرا".

البنية التلقائية لممارسة تصميم اللوحة الزخرفية:

يري "ارنولدهوسر" أن التلقائية ليست سلعة تنتج بقدر ما هي نشاط يمارس بتضافر تلك العبارة الرصينة مع مقولة "كاندنسكي" والتي تنص على أن العالم الخارجي يتحول عند الفنان إلي انطباع ثم يجيء التعبير التلقائي أو الارتجالي واللاشعوري للتعبير عن هذا الانطباع نري بالفعل أن التلقائية لا تتأني صدفة أو فجأة، بل هي تأتي وسط انفعال المصمم بفكرة التصميم.

وأثناء العمليات الإجرائية للتصميمات، ويؤكد "ساتر" على أن هناك وعياً تلقائياً تخيلياً يكشف عن ذاته في فعل التأمل الانعكاسي، بمعنى أن المصمم يظل في حالة تأمل لموضوع التصميم ذاته بداية في استغراقه لجزء من الزمن لكي يتعرف في تخطيطاته الأولية على الصياغات التي سوف تكون عليها تصميماته، ومما يؤكد على أن الرؤية البصرية للمصمم ليست تأملاً عقلياً أو منظوراً ذهنياً يكون سابقاً على العمل ذاته وإنما هي بمثابة الأسلوب الذي به يحمل المصمم مشكلة تصميماته، وهذا يعني أن التفكير البصري له دور أساسي في تتابع الحالات التلقائية للمصمم، وتعتبر الصور المتخيلة بخيال المصمم لا يمكن أن تحدّد بوعي برغم تخيلها فإنها تظهر وتختفي من تلقاء نفسها بحيث يكون الوعي سلبياً أمامه يلاحظه على نحو ما يظهر

له، بينما يكون مرهونا بتلقائية الوعي، ويؤكد ما سبق ذكره ما جاء به "ميرلوبنتي" أن التعبيرات الجمالية الأولية فإنها تدرك لذاتها، وهي أولية لأنها لا تعبر عن فكرة مسبقة فليست هناك أفكار أو تصورات سابقة على تنفيذ العمل الفني، فالفنان يكتشف أفكاره اثناء عمله وتنفيذه له.

فالتلقائية، هي إحدى الحالات المسئولة عن حضور الدلالة التعبيرية اثناء تصميم وتنفيذ اللوحة الزخرفية، وتكسبها أبعاد جمالية جديدة والتلقائية بهذا المعنى تكون بمثابة لغة خاصة يعبر بها المصمم عما يراه أو يدركه حسيّاً بطريقة غير مباشرة، حيث تنتقل معظم تلك الأحاسيس والمشاعر الوجدانية إلى نسيج التصميم ذاته، وبهذا المعنى أيضاً نجد المصمم يعبر عند لقائه بسطح اللوحة الزخرفية في معمل داخلي لذاته لا يمتلك مفتاحه سوي المصمم اثناء ممارسة نشاطه وبصيرته تفحص بين ثنايا ذاكرته البصرية ليوصل اكتشافه وتطوره دون أن يكون قادراً على أن يميز بين ما هو صادر عنه وما هو آت إليه من الأشياء.

وتوضح لنا أحد أعمال الفنان المصري القديم في لوحة رقم (١٧) حيث ترجع تلقائية هذا العمل للفنان المصري القديم في حرية التعبير والصياغة، حيث استطاع الفنان التعبير عن فكرة الأمومة والتي تمثلت في شكل رمزي لشجرة لها ثدي وزراع الأم لتضخ لبنها في فم وليدها، ولم يخضع الفنان لمفاهيم القصصية الواقعية بل ترك لخياله حرية التعبير في تلقائية، أما حرية وتلقائية الصياغة التصميمية فترجع لعفوية صياغة الشجرة والملوك المتوفي رغم علمنا التام بقدرة الفنان المصري القديم على تقديم أبرع وأدق وأبلغ الصياغات وخاصة إذا كان الموضوع يتناول إحدى مراحل حياة أو ممات أحد الملوك، هذا النموذج يقدم لنا كيفية تعامل الفنان المصري القديم بتلقائية التعبير الصياغة رغم امتلاكه القصصية في معظم أعماله.

وفي الشكل رقم (١٨)، استطاع الفنان "جان بول" أن يكون السلوك التلقائي والخبرة المتميزة من إنتاج هذا العمل حيث استطاع من خلال القاء الألوان بالرش أو الدفع أو اللمس بالأدوات المتنوعة ليمنح هذه اللوحة كل الصياغات الجمالية والتوهج اللوني البصري بتلقائية شديدة لها خفة التناغم والحرية في إنتاج هذا العمل.

تضافر كل من البنية القصدية والتلقائية في تصميم اللوحة الزخرفية:

بعد عرض كل من مفهوم القصدية والتلقائية ودور كل منهما في بنية سلوك المصمم أثناء الممارسة العملية لتصميم اللوحة الزخرفية، نجد أن لا انفصال بينهم رغم وجود أعمال للمصممين تؤكد وجود كليهما معاً، إلا أن المؤلف وجد الكثير من الأعمال التي تتناول النوعين من السلوك القصدي والتلقائي كل منهما متضافراً مع الآخرين، فعندما يكون المصمم بإزاء سطح اللوحة الزخرفية، فهو أمام تجربة جمالية من نوع خاص من أجل الاستغراق، في حالة تنشيط فيها الذاكرة البصرية للتأمل بهدف إحداث وتفعيل دور العقل واستدعاء الخبرات السابقة إلى أن يصل إلى حالة أخرى هي حالة العزلة مع النفس أمام سطح اللوحة، وكأنه قد تحول إلى عالم جمالي قائم بذاته وبعد لحظات تأملية أخرى بقصد تناوله الشكل التخطيطي والظاهر على سطح التصميم المتحقق أمام العين يتم الاستعانة مرة أخرى بالخبرات الحدسية المباشرة وربط موضوع اللوحة بالإحساس والتأمل الجمالي والوجداني حتى يتجلى بوضوح فيعيد المصمم إلى حالات من الوعي القصدي والشعور باليقظة مرتدياً ثوب التقمص الوجداني تلك الحالة الجمالية التي تقضي على آخر حاجز يفصل فيها المصمم الحياة الوجدانية عن الحياة العقلية فلا يصبح السلوك القصدي من جهة والسلوك التلقائي من جهة، بل تصبح هناك معرفة مفعمة ويتم صلح المصمم مع نفسه ويتهياً له التوافق الحقيقي مع معطيات اللوحة الزخرفية التي يقوم بتنفيذها وإخراجها في وحدة زمنية مفتوحة تغلق حسب الوصول إلى الحلول الجمالية التي يهدف إلى تحقيقها المصمم.

ومما يؤكد تضافر وعضوية كل أفعال السلوك القصدي وعفوية السلوك التلقائي أثناء العمليات الإجرائية التي يقوم بها المصمم ما جاء به "شوبنهو" في أحد دراساته، حيث قال "أن الفن ليس إدراكاً محضاً أو نظراً خالصاً، بل هو عمل تنهض به اليد، وتحققه الأدوات ويوجهه النشاط الإرادي وتتحكم فيه قواعد الصنعة وتعاون على أنجاز ملكات نفسية عديدة ليس أدناها الذاكرة والذكاء والخيال.

وبتحليل محتوى الدلالة اللفظية لمقولة "شوبنهو" نجد أفعالاً خاصة بالقصد وهي اليد والأدوات وقواعد الصنعة والنشاط الإرادي وأفعال خاصة بالتلقائية وهي تفعيل دور الذكاء والذاكرة والخيال.

أن عين المصمم المتأمل تمتلك القدرة على التفاعل مع موضوع التصميم من خلال مشاركة التفكير البصري الذي لا يتحول إلى وجود مادي إلا عندما يضع المصمم لرموز والخطوط والألوان على السطح المحسوس للتصميم الزخرفي ومن خلال تفعيل وتضافر كل من العمليات القصدية والتلقائية يخرج العديد من الحلول والصياغات التي تقع تحت دائرة النقد والتقييم المستمر من المصمم لذاته المتحققة في التصميم، بمعنى أنه يقوم بإحداثي فعل "Action" وبتعدد سلوك الوعي واللاوعي والفعل وإجراء عمليات التباديل والتوافيق تصبح مجموعة الأفعال القصدية تعبر عن نسيج الوعي القصدي لأن الوعي القصدي للمصمم يتحد ويتواجد مع ذاته الفاعلة في نفس اللحظة وتعتبر تلك العمليات الإجرائية في حالة الديمومة المتشابكة، وفي هذا الصدد يؤكد "باش Bich" على أن الفن إنما هو المملكة التي يتحقق فيها التوافق بين عالم الوجدان وعالم العقل، أي التوافق بين القصدية والتلقائية، ويستطرد "باش" ويقول أن التأمل الجمالي هو حالة من حالات المشاركة الصوفية التي يتم فيها الاتحاد بين الروح والعقل، وهذا أن دل فإنما يدل على تضافر كل من دور السلوك القصدي والتلقائي في عقل وإرادة ووجدان وحرية المصمم أثناء العمليات الإجرائية للتصميم.

ومن الفنانين الذين تضح في أعماله تلك الحالة التي تتوافق فيها كل من السلوك القصدي والتلقائي أعمال لكل من "بيكاسو" والفنان "دومانوفسكي" وغيرهم كثيرين. فإذا أمعنا النظر والتأمل في لوحة "الجرنيكا" رقم (١٩)، نجد أن الفنان قد وظف كامل الطاقة الإبداعية لديه من خلال منظور قصدي وتلقائي في آن واحد، حيث استطاع من خلال المضمون المساوي لهذا العمل أن يقدم صياغات تشكيلية لعناصر متنوعة تؤكد الدلالة التعبيرية لموضوع اللوحة وهو الحرب الغاشمة على قرية "جرنيكا" باسبانيا وقصد إبراز تلك المضامين أيضاً بتفتيت مقصود لتلك المفردات المتمثلة في أزرع وأرجل ووجوه وبقايا الأشياء والأضواء كما قصد تأكيد تلك المضامين من خلال اختياره لعنصر اللون الأسود ودرجاته وملامسه، فأكد "بيكاسو" قصدية التكوين والصياغة والتلوين، أما تلقائية الفنان في هذا العمل، فيمكن أدراكها من خلال عناصر حسية مرتبطة بالمشاعر والإحاسيس الإنسانية والتي كان لها أثر مباشر نحو قصدية الصياغة والتشكيل وتلقائية التعبير وحرية التكوين، حيث ترك الفنان لنفسه اختيار المقاطع والنسب في كل عنصر من العناصر التي تجسد الرؤوس الآدمية المحترقة في حالة فزع شديد نتيجة الواقعة المأساوية فاستغاثت النساء وصرخ الرجال وسمع صهيل الجواد في فزع بشكل منشور على طول وعرض اللوحة ليؤكد الدلالة الوحشية للحرب، كل هذه الحلول والصياغات رغم قصديتها، إلا أن تلقائية التوزيع وحرية التعبير وتوهج الفنان وتدفق مشاعره الداخلية حركت فيه العمل بشكل عفوي وتلقائي.

وبهذا استطاع "بيكاسو" في هذا العمل تفعيل دور كل من القصدية والتلقائية في آن واحد، حيث قدم صياغة أسلوبية تصميمية موازية للمعاني والمضامين التعبيرية في تضافر له صفة البلاغة الجمالية.

الفنان "عبد الرحمن النشار" من الفنانين الذين أتخذوا منطلقاً جمالياً في آخر مراحلهم التصويرية وهي جماليات العلاقات العضوية الهندسية واستطاع بصبر وتآني تحقيق نتائج جمالية تعتمد على كل من السلوك القصدي والعفوي التلقائي في آن واحد.

ويذكر الفنان "عبد الرحمن النشار" أن هناك معاني يحاول تحقيقها في أعماله وهي السكنية واللانهاية والمحدود الذي يعطي اللامحدود، وذلك بهدف تحقيق الحس الصوفي الإسلامي من خلال الأشكال العضوية والتي تتصف بالتلقائية والمفردات الهندسية التي تعتمد في تصميمها على السلوك القصدي ويؤكد الفنان على أن كل تلك المعاني الصوفية هي من الأسباب التي تقف وراء استمرارية نظم الهندسيات الإسلامية حتى الآن.

وبتحليل محتوى إحدى أعمال الفنان "عبد الرحمن النشار رقم (٢٠)، عرض السلوك القصدي فيما يلي:

استخلاص المفردات التشكيلية:

صمم الفنان "عبد الرحمن النشار" أسطح مفرداته التشكيلية المجسمة على أسس من الشبكية المربعة القائمة والمائلة ويتضح ذلك في مجموعة المفردات التشكيلية في شكل (٢١). ولكن هناك عدة متغيرات تشكيلية وضعها الفنان لإنشاء العمل الفني المختار للتحليل وهي كالآتي:

أ- من حيث مساحة سطح المفردات المجسمة:

كما في مجموعة المجسمات بالجدول رقم (٢٢)

ففي (أ) مساحة سطح المجسم الأول 15×15 سم.

وفي (ب) مساحة سطح المجسم الثاني 30×15 سم.

وفي (ج) مساحة سطح المجسم الثالث ٣٠×٣٠سم.

ب- من حيث ارتفاع المجسمات:

كما في مجموعة الأشكال بجدول رقم (٢٣)

ففي الصف الأول أفقياً كمثال:

إذا كان أحد الجوانب ٩سم يكون الجانب الآخر ٧سم.

إذا كان أحد الجوانب ٧سم يكون الجانب الآخر ٥سم.

إذا كان أحج الجوانب ٥سم يكون الجانب الآخر ٣سم.

ج- من حيث توتر سطح المجسمات:

يتحقق التوتر في سطوح المجسمات التي يستخدمها الفنان في تصميم لوحاته يهدف تحقيق

الوحدة العضوية بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية (٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧).

ففي المجسم (٢٤) تظهر الخطوط الهندسية أكثر حدة منها في كل من المجسمين (٢٥)، (٢٦)

رغم اشتراكها في تصميم واحد، وذلك لأن الفنان أحدث توتراً بسطح المجسمين (٢٥، ٢٦)، وفي

المجسم (٢٥) أكسب السطح خاصية التحديق (محدب) وفي المجسم (٢٦) أكسب السطح

خاصية التقعير (مقعّر) وفي المجسم (٢٧) اكسب السطح خاصية التموج (نصف مقعّر، نصف

موج) ورغم هندسية الخطوط إلا أنها تعكس حساً عضوياً لأنها تكتسب صفة السطح

المرسومة عليه، وهذه هي إحدى محاولات الفنان لتأكيد وتحقيق الوحدة العضوية بين الأشكال

الهندسية والأشكال العضوية.

استخلاص السلوك القصدي الذي اعتمد الفنان عليه في بناء عمله التشكيلي من مداخل نظم الهندسيات الإسلامية:

- استثمر الفنان "عبد الرحمن النشار" الشبكيات الهندسية البسيطة في تصميم كل من مفرداته الهندسية والعمل الفني ككل فيوضح شكل (٢٨) الأساس الهندسي لتصميم مفرداته وهو الشبكية المربعة القائمة والمائلة.

- استطاع الفنان استثمار علاقته التماس والتراكب كعلاقات تشكيلية بين مفرداته الهندسية.

وفي لوحة الفنان "عبد الرحمن النشار" نجد أن أحداث التوتر في سطح اللوحة والذي جاء في هيئة (محدب ومقعر) لأجزائها قد أدّى إلى وجود بعد ثالث حقيقي يدركه المشاهد مائلاً أمامه ولا يحسه فقط.

ومن حيث استخدام الشبكية المربعة القائمة والمائلة فقد نتج عن ذلك نوع من التعادل بين المحاور الأفقية والرأسية من جهة والمحاور المائلة من جهة أخرى، وهذا التعادل ساعد في تأكيد جو (السكينة) هذا الجو النفسي والوجداني الذي يسعى الفنان إلى تحقيقه كأحد المعاني التي يستلهمها من الفن الإسلامي.

أما السلوك التلقائي الذي سلكه الفنان عبد الرحمن النشار هو توالد الأشكال العضوية كل منهم من الآخر والذي استمدّه من دراساته المتأنية لمجموعات الأشياء الذي كان يحتفظ بها في مرسومه من الزلط والمحار البحري وبعض من الأجزاء للأشجار المتحجرة والأصداف والقواقع، وبذلك جمع الفنان بين السلوك الهندسي قصدياً والسلوك العضوي تلقائياً.

والسلوك القصدي يعتمد على كل من الجانب الذاتي للمصمم، أي الفعل الذي يقوم به المصمم نحو موضوع التصميم والجانب الموضوعي للتصميم وهو الموضوع المشار إليه من خلال فعل المصمم، أما

الجانب الآخر وهو السلوك التلقائي والذي يعتمد على حالة المشاعر والأحاسيس وتدفق أفكار المصمم أمام سطح التصميم فيحدث التفاعل بين كل عناصر السلوكيات وتتكون وحدة الخبرات الحوية المتفاعلة لموضوع اللوحة الزخرفية مما يؤدي إلى إنتاج اللوحة الزخرفية وهذه السلوكيات الإجرائية لا تكون منفصلة عن بعضها، بل هي في حالة تضافر منسوج في عل ووجدان المصمم:

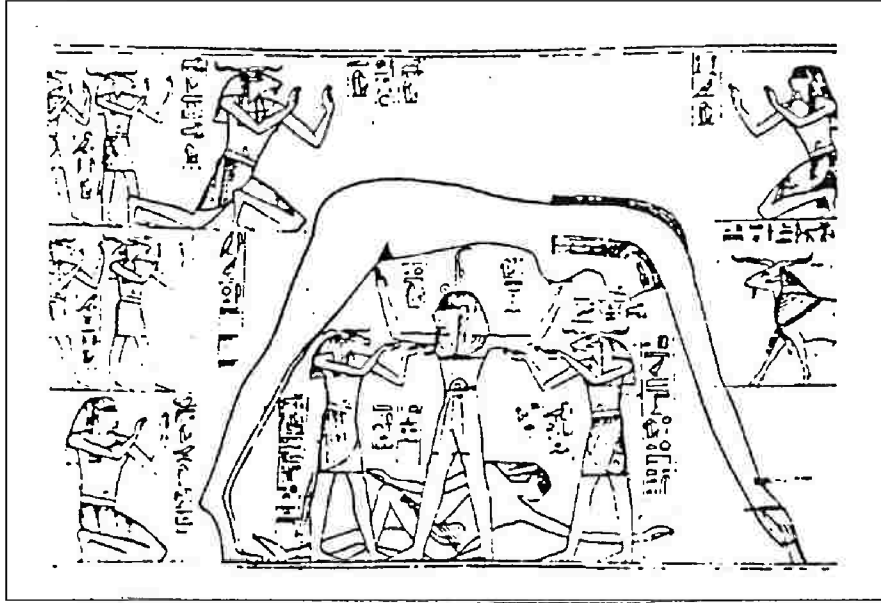
وفي نهاية الأمر نستطيع أن نخلص إلى أن هناك أسس بنائية عند مواجهة المصمم سطح اللوحة الزخرفية كما سبق أن شرحنا وكذلك هناك أساليب يسلكها المصمم أثناء العمليات الإجرائية لتصميم اللوحة الزخرفية وهي:

- ١- لوحات زخرفية قائمة على السلوك القصدي.
- ٢- لوحات زخرفية قائمة على السلوك التلقائي.
- ٣- لوحات زخرفية قائمة على تضافر كل من السلوك القصدي والتلقائي معاً.



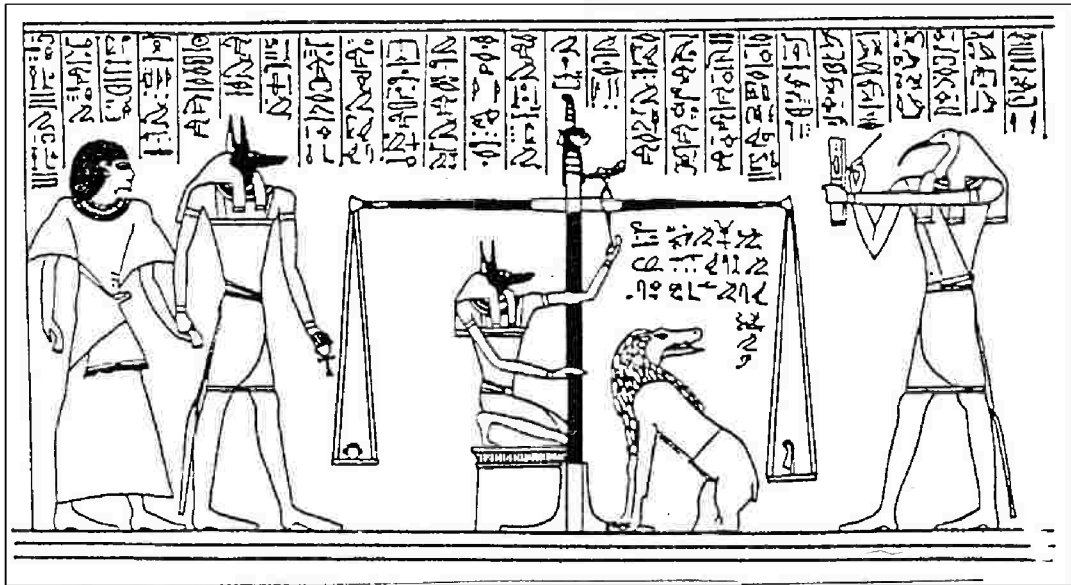
شكل (١) يوضح أثر عنصر الزمان على الفنون الهندية حيث يعتقدون ان الزمن دائري. فمعظم أعمالهم يكون اطارها الخارجى دائرى الشكل أيضاً. أيضاً

عن سيزا قاسم : « القراءة فى التصوير والأدب » بحث منشور فى مؤتمر بينالى القاهرة الدولى الرابع بعنوان حول قضايا مصطلحات الفن ١٩٩٢.



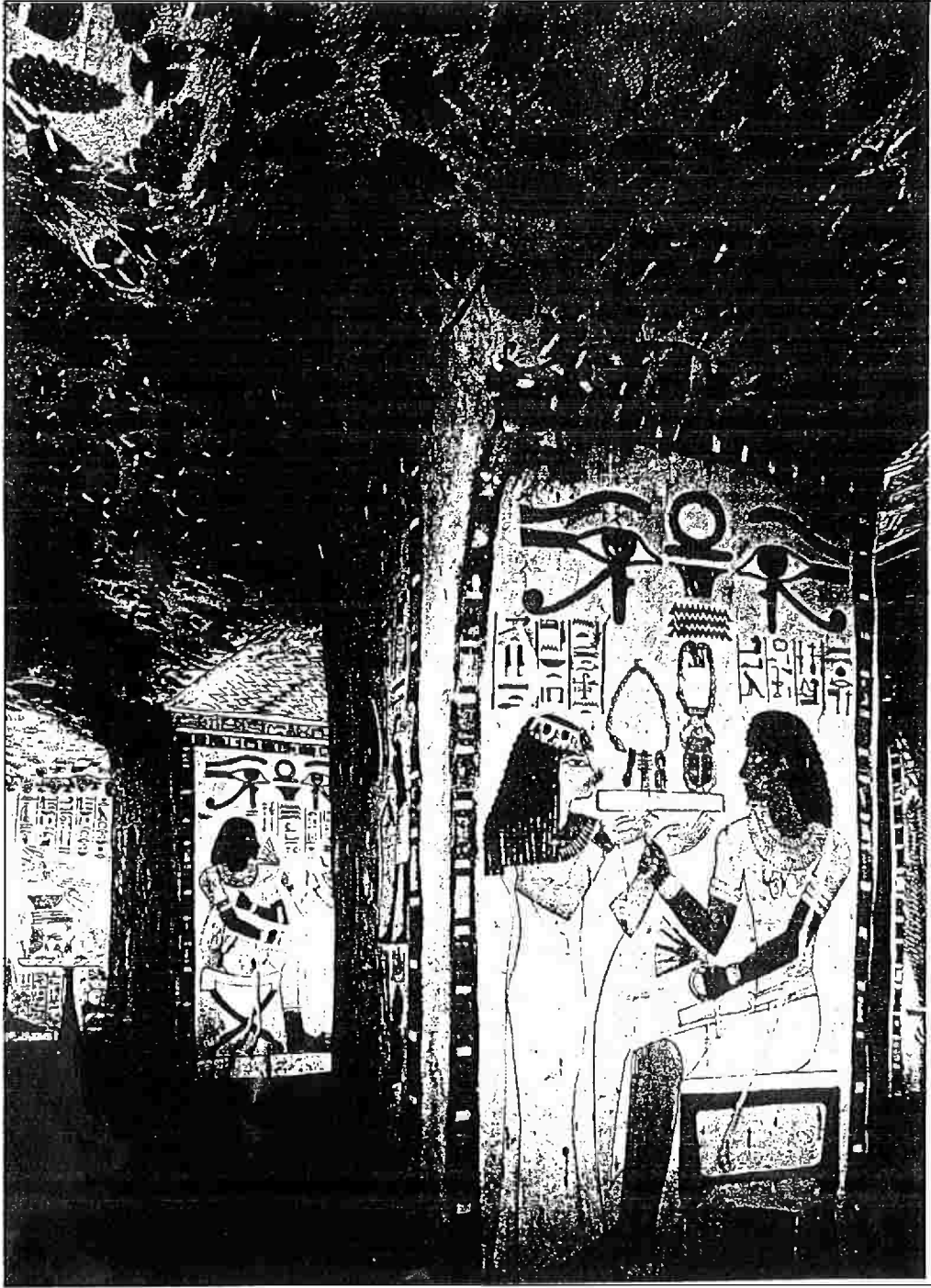
شكل (٢) يوضح أثر المضامين الأيديولوجية على تصور الكون في الفن المصري القديم

عن كولون ولسون، الزمان عبر التاريخ، مرجع سابق.



شكل (٣) يوضح أثر المضامين الأيديولوجية على تصور الحياة في العالم الآخر ومحاسبة الموتى.

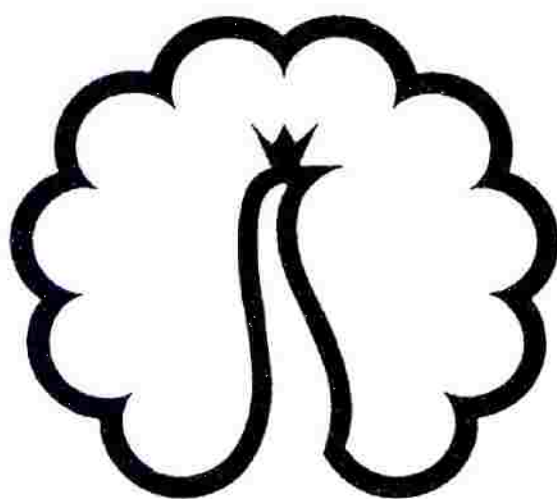
عن Richard H. Wilkinson : I. B. D

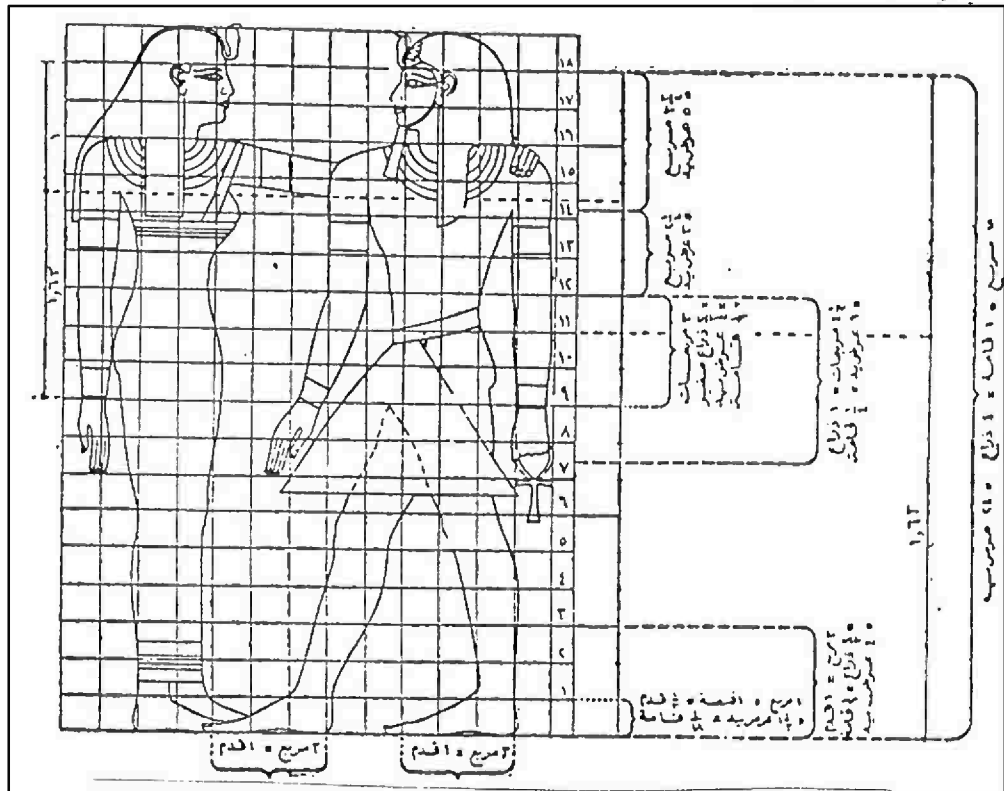


شكل (٤) يوضح علاقة الصياغات التشكيلية بالمضامين الأيدلوجية والتقنيات وذلك في السقف «عناقيد العنب»

مقبرة سنفر، وادي الملوك الأقصر.

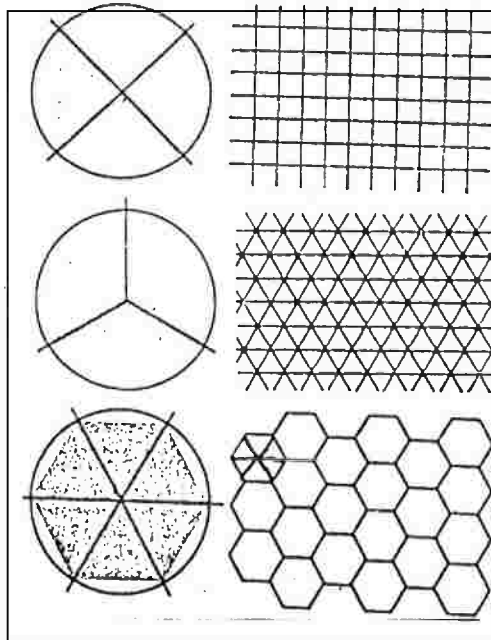
عن جان بويوت، مرجع سابق.

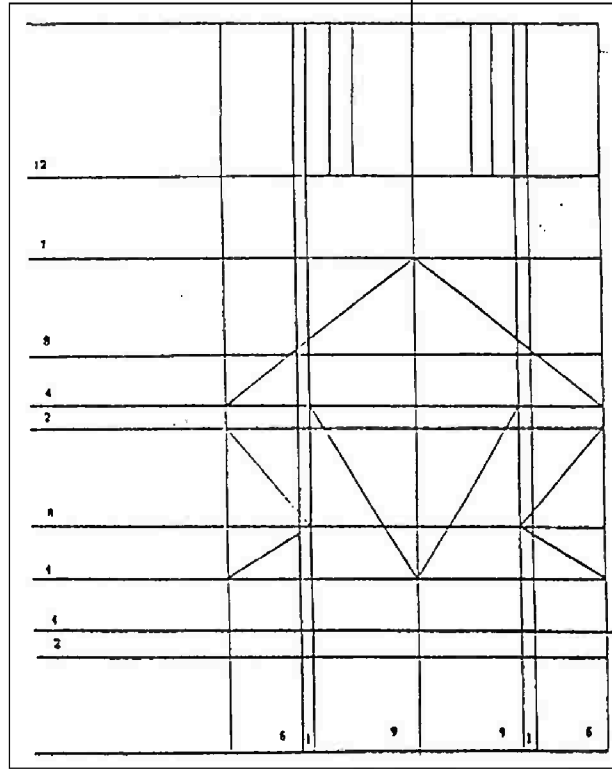




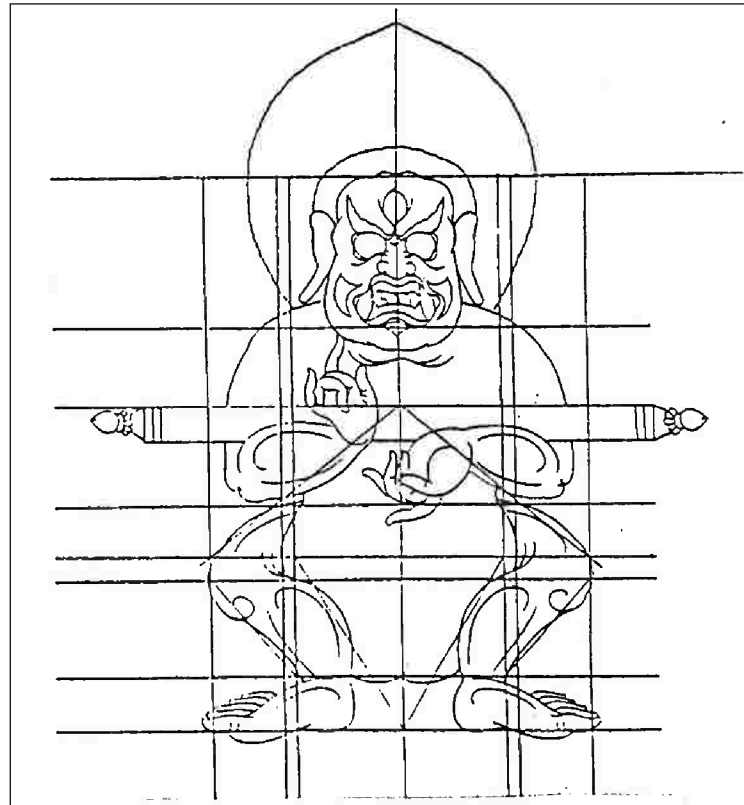
شكل (٧) الأساس البنائي للتصميم الزخرفي في الفن المصري القديم وهو الشبكة المربعة.

- عن عبد الفتاح رياض، مرجع سابق.





شكل (١٠ - أ)

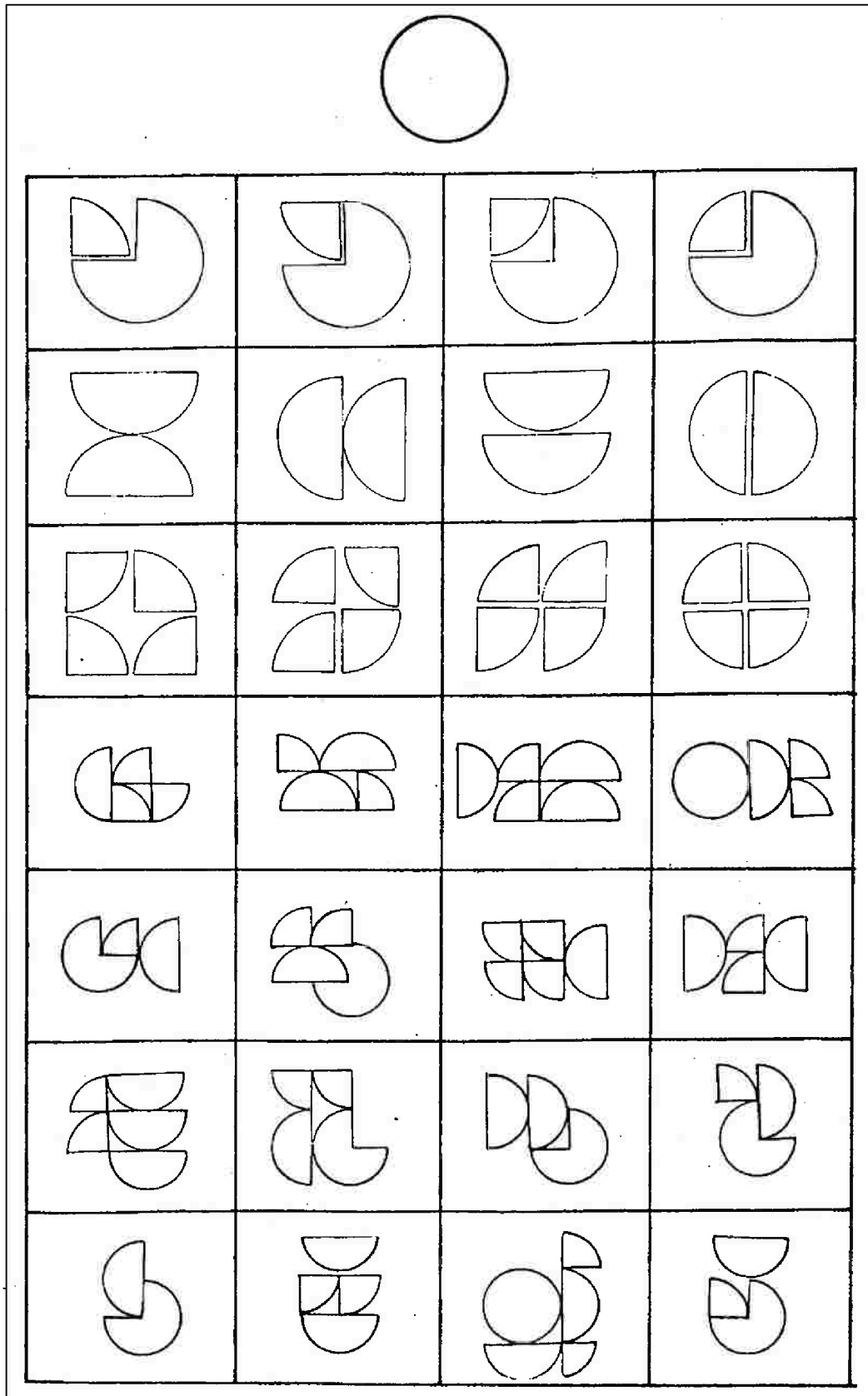


شكل (١٠ - ب) الأساس البنائي لإحدى

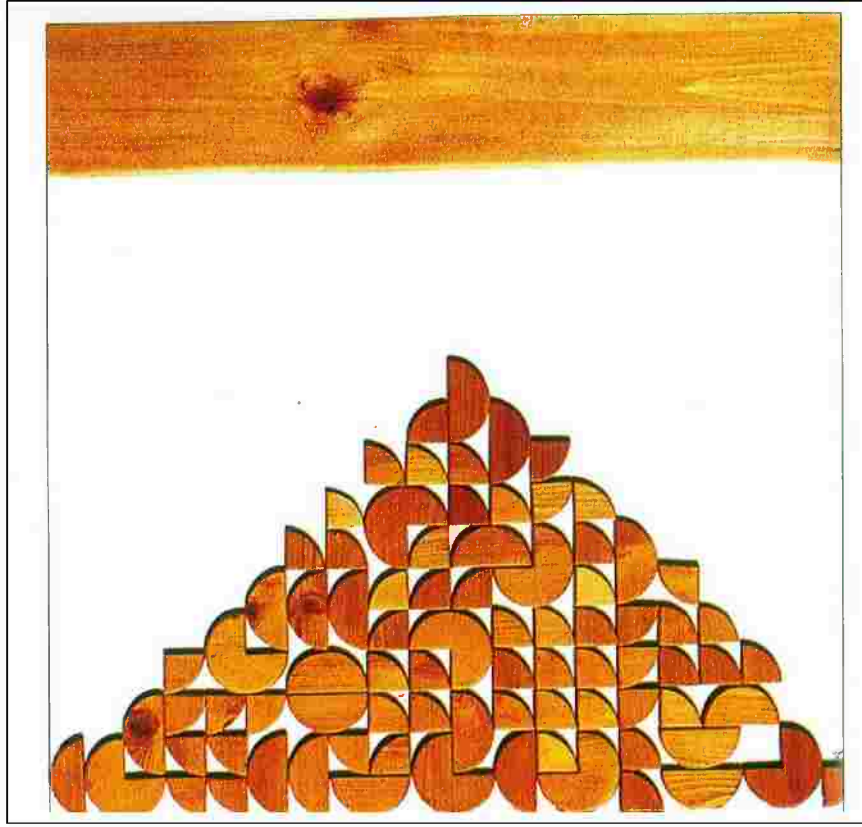
الفنون الزخرفية الهندية عن سيزا قاسم



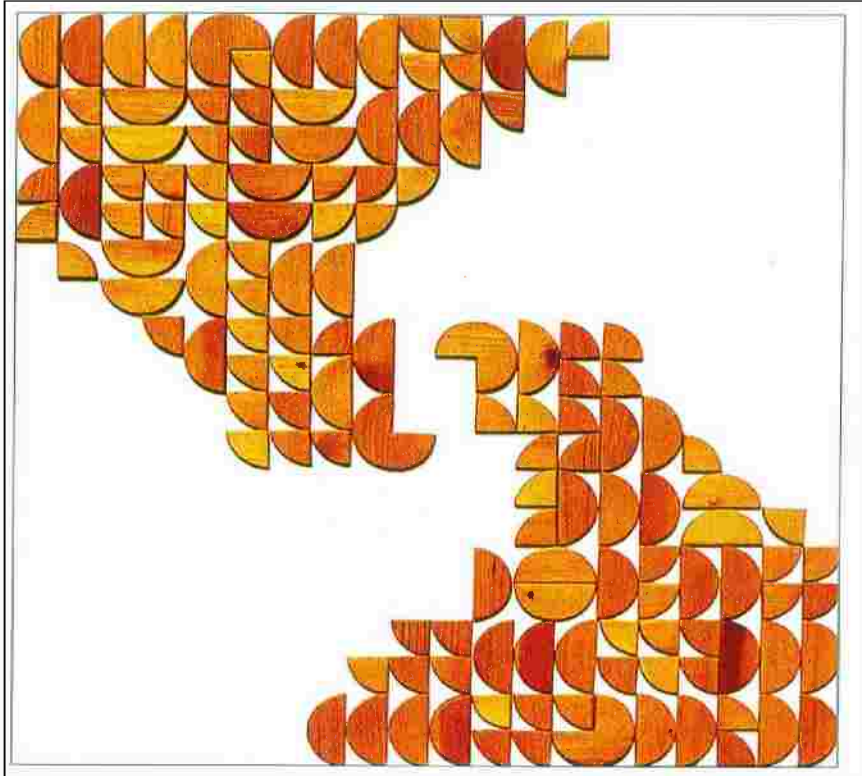
لوحة رقم (١٦) تمثل إله السماء "نوت" في هيئة امرأة تنعي على زوجها "جب" إله الأرض وهي تلد الشمس كل يوم ثم تتابعها
عن أريك هورتونج - وادي الملوك



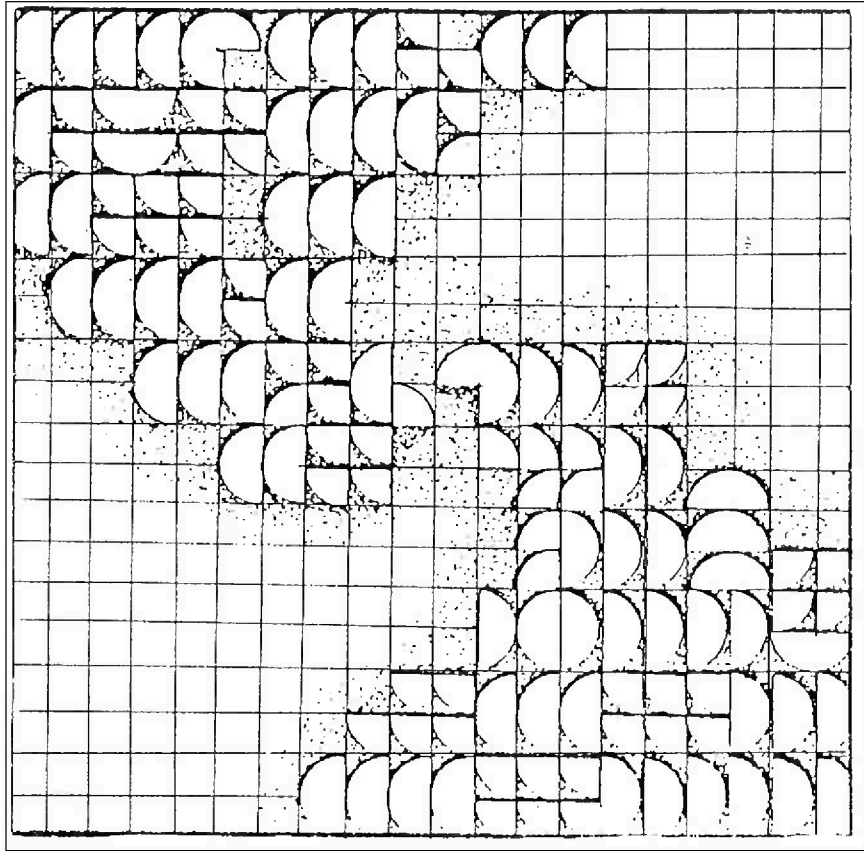
شكل رقم (١٣) أبجدية الفنانة "زينب السجيني" للدائرة الهندسية



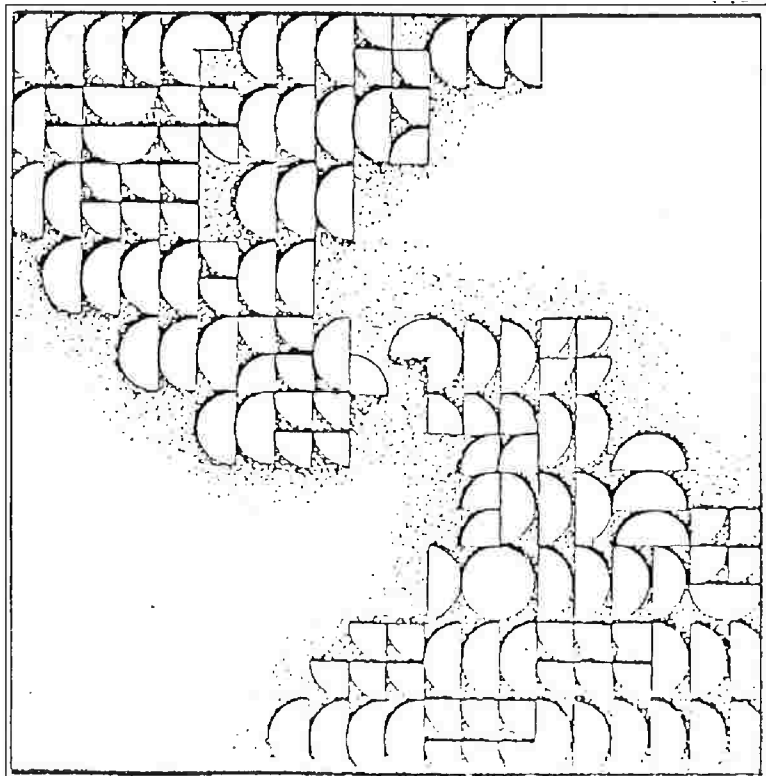
شكل (١٤) أحد أعمال الفنانة زينب السجيني



شكل (١٥) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"



شكل (١٦) يوضح الأساس الهندسي للعمل الفني وهو الشبكية المربعة



شكل (١٧) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"

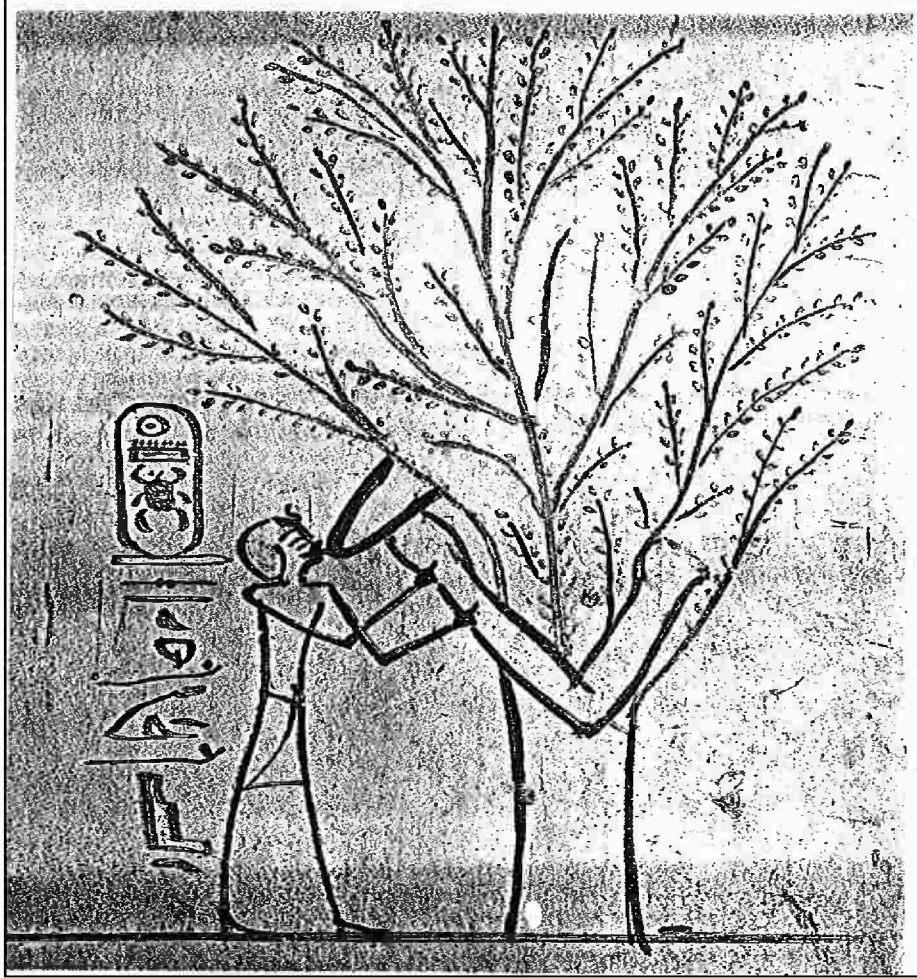


شكل رقم (١٨)

لوحة زخرفية جدارية للفنان (دياجو ريفيرا) "Diago Rivera"

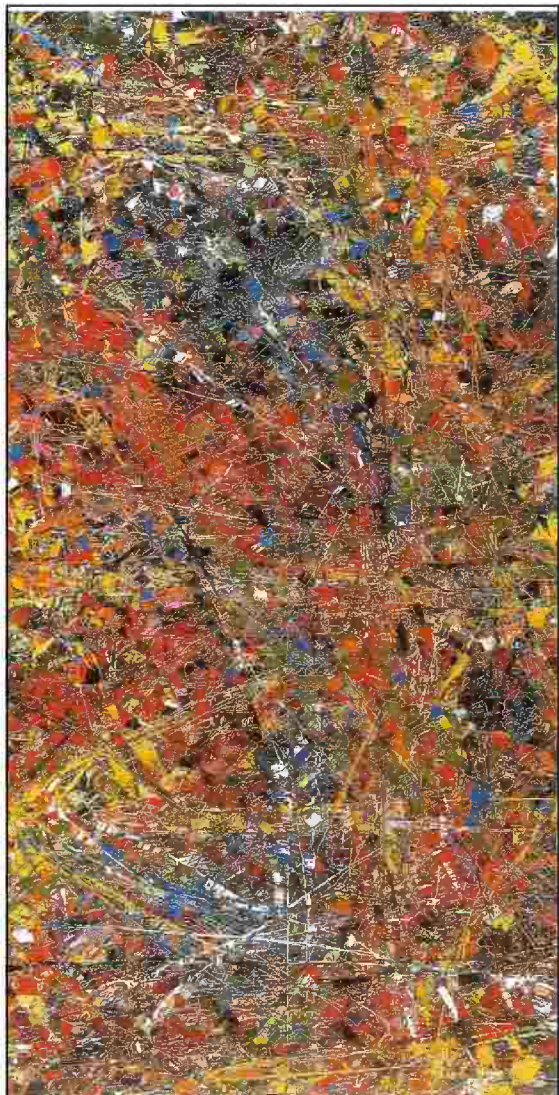
٣٩٨×٢٠٣ سم بعنوان اضراب الجيش عام ١٩٥٧م

تقنيات وزارة التعليم المكسيكي - المكسيك - خامات متنوعة



شكل رقم (١٩)

لوحة الرية الشجرة مرسومة على عمود في غرفة الدفن بمقبرة
"تحتمس الثالث"، وهي تقدم ثديها للملك المتوفي وتقرأ العلامة الهيروغليفية



شكل رقم (٢٠)

لوحة للفنان (جان بول رويلا Riopelle paul)
بمعنوان (التجريد البرزخاني) ١٩٥٨×٩٧سم، زيت على توال
مقتنيات خاصة، عن She ٢٠th-century Art Book



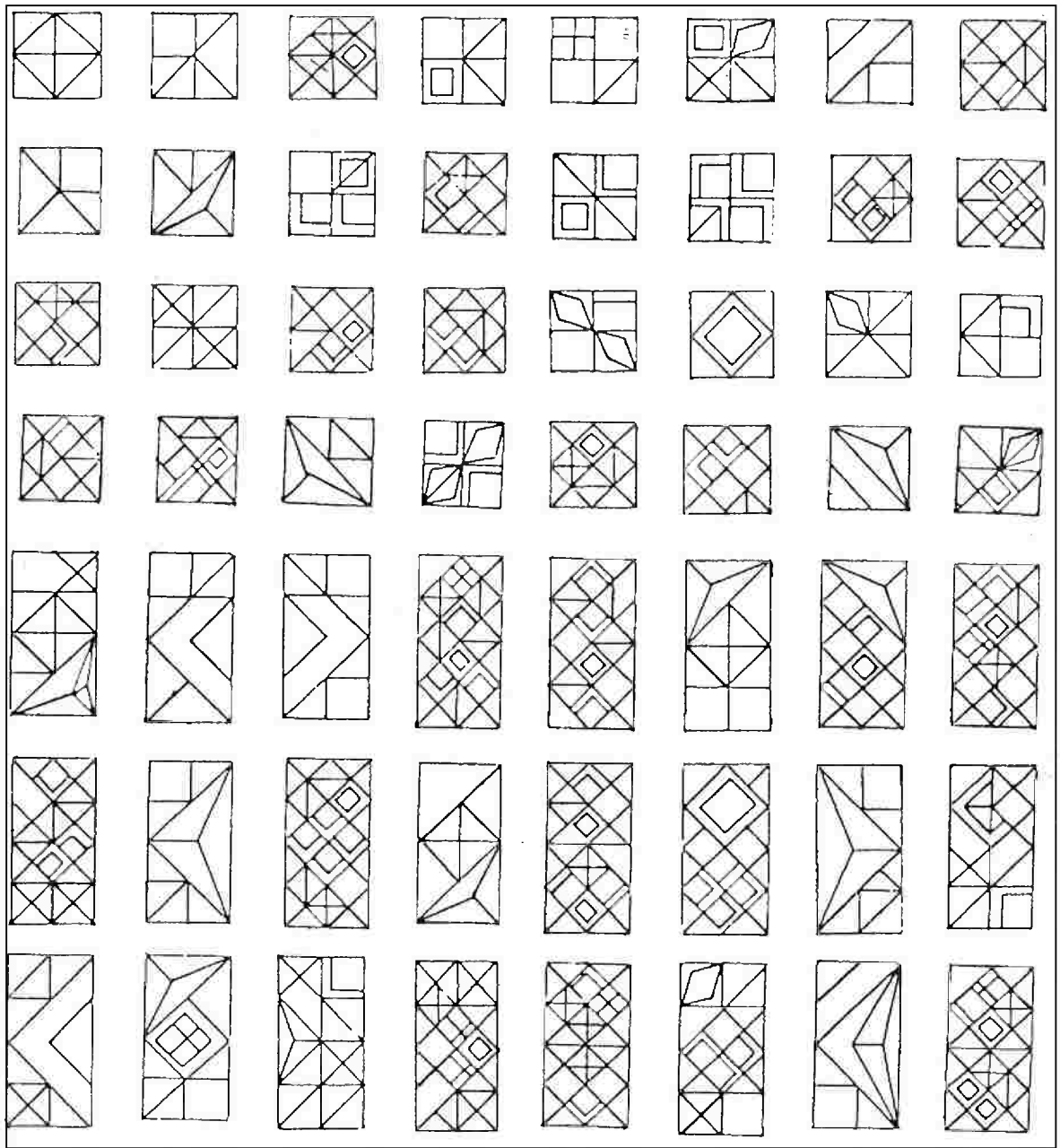
شكل (٢٢)

أحد أعمال الفنان "عبد الرحمن النشار"

إنتاج: ١٩٨٧ م، ٢٢٥ × ٢٢٥ سم

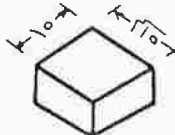
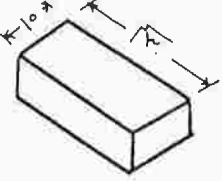
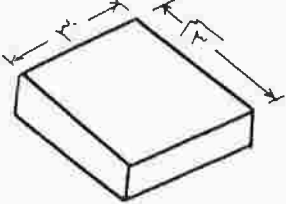
ألوان زيتية على توال مثبت على إبلakash

اسم العمل الفني - ملحمة الكون رقم (١)



شكل (٢٣)

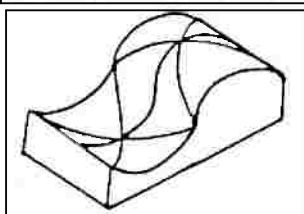
أحد أبجديات الفنان "عبد الرحمن النشار"

المجسم الأول	المجسم الثاني	المجسم الثالث
		

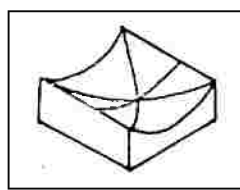
شكل (٢٤)

جدول مقاسات المجسمات الثلاثة

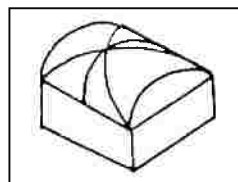
الارتفاع الأول	الارتفاع الثاني	الارتفاع الثالث	
			٩
			١٠
			١١
			١٢



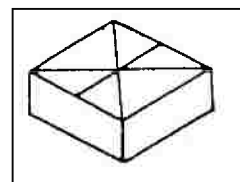
(٢٧)



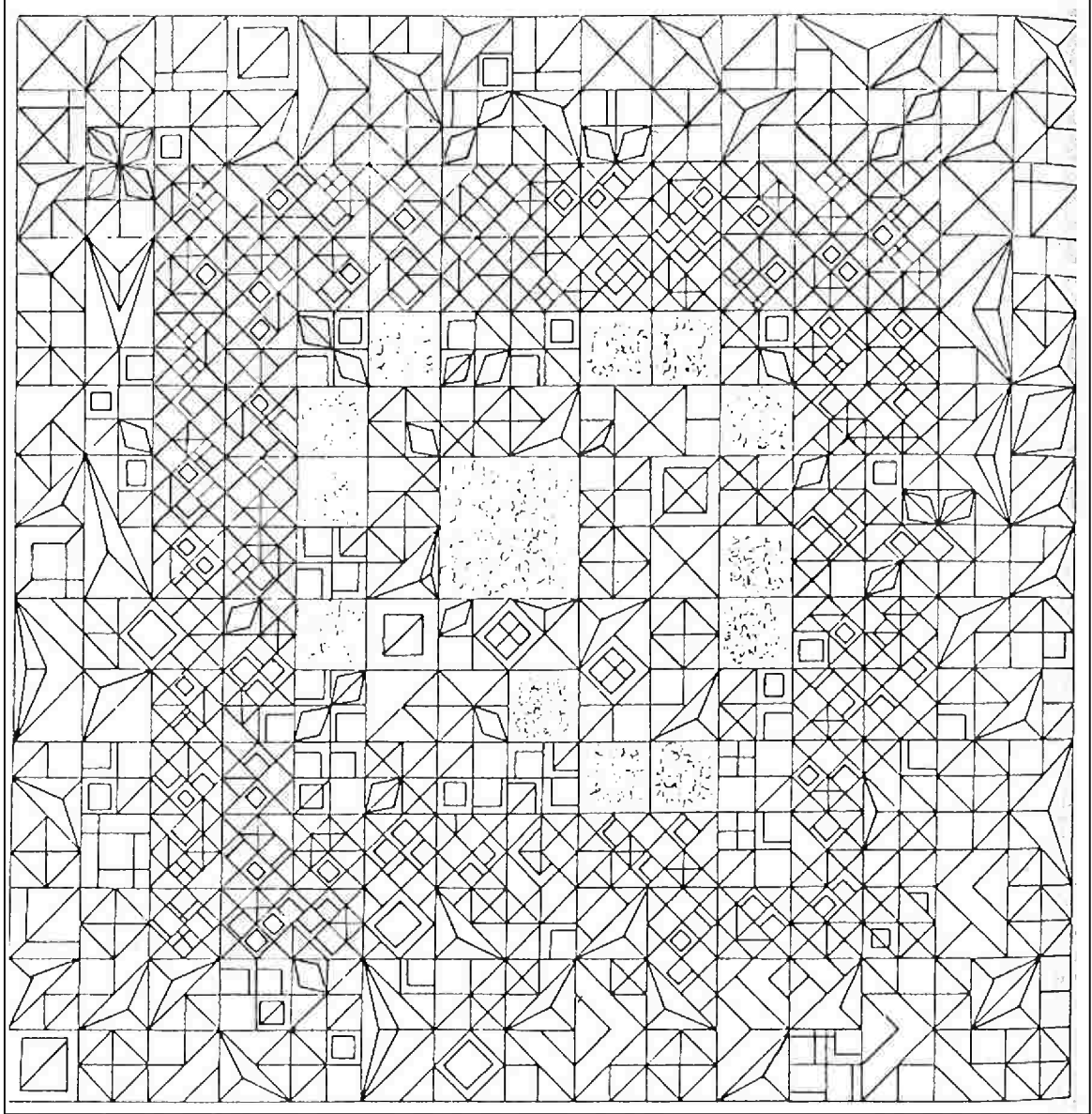
(٢٦)



(٢٥)

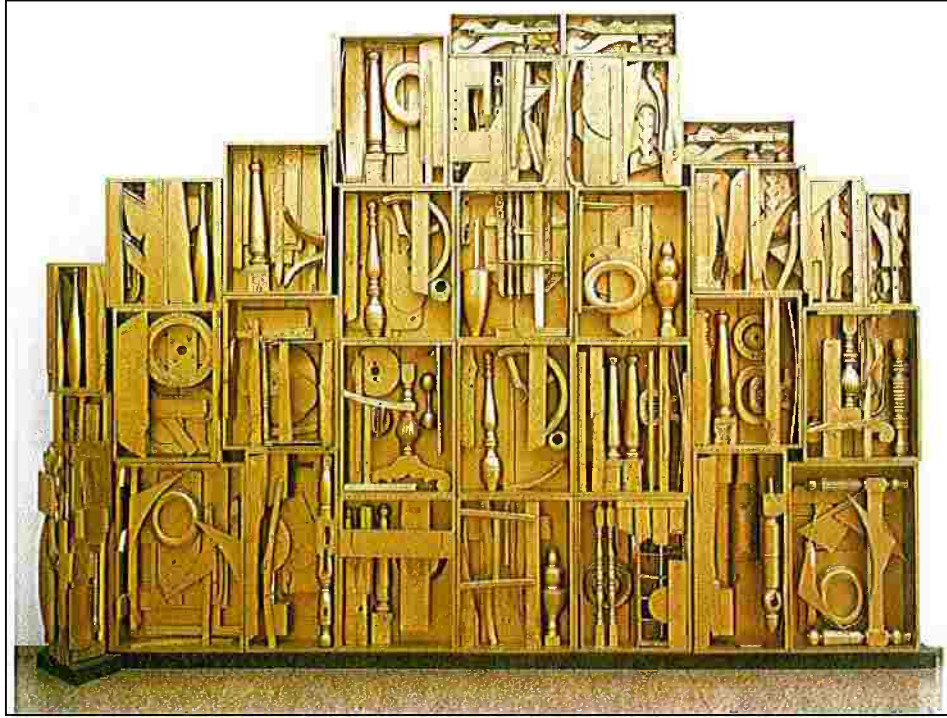


(٢٤)

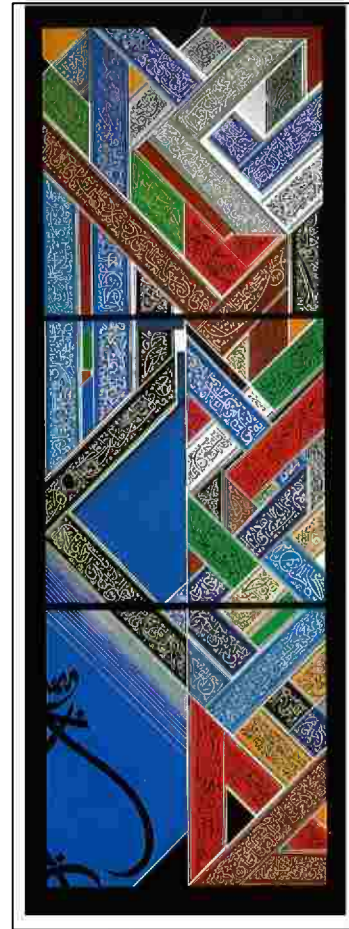


شكل (٢٥)

الأساس الهندسي للعمل الفني وهو الشبكية المربعة القائمة والمائلة
 مقاس اللوحة: ٢٢٥ سم × ٢٢٥ سم مكونة من تسعة مربعات كل مربعات كل مربع ٧٥ × ٧٥ سم
 نوع اللوحة: زيت على توال مشدود على مجسمات خشبية مختلفة المقاسات ١٥ × ١٥ سم
 ٣٠ × ٣٠ سم، ٣٠ × ١٥ سم



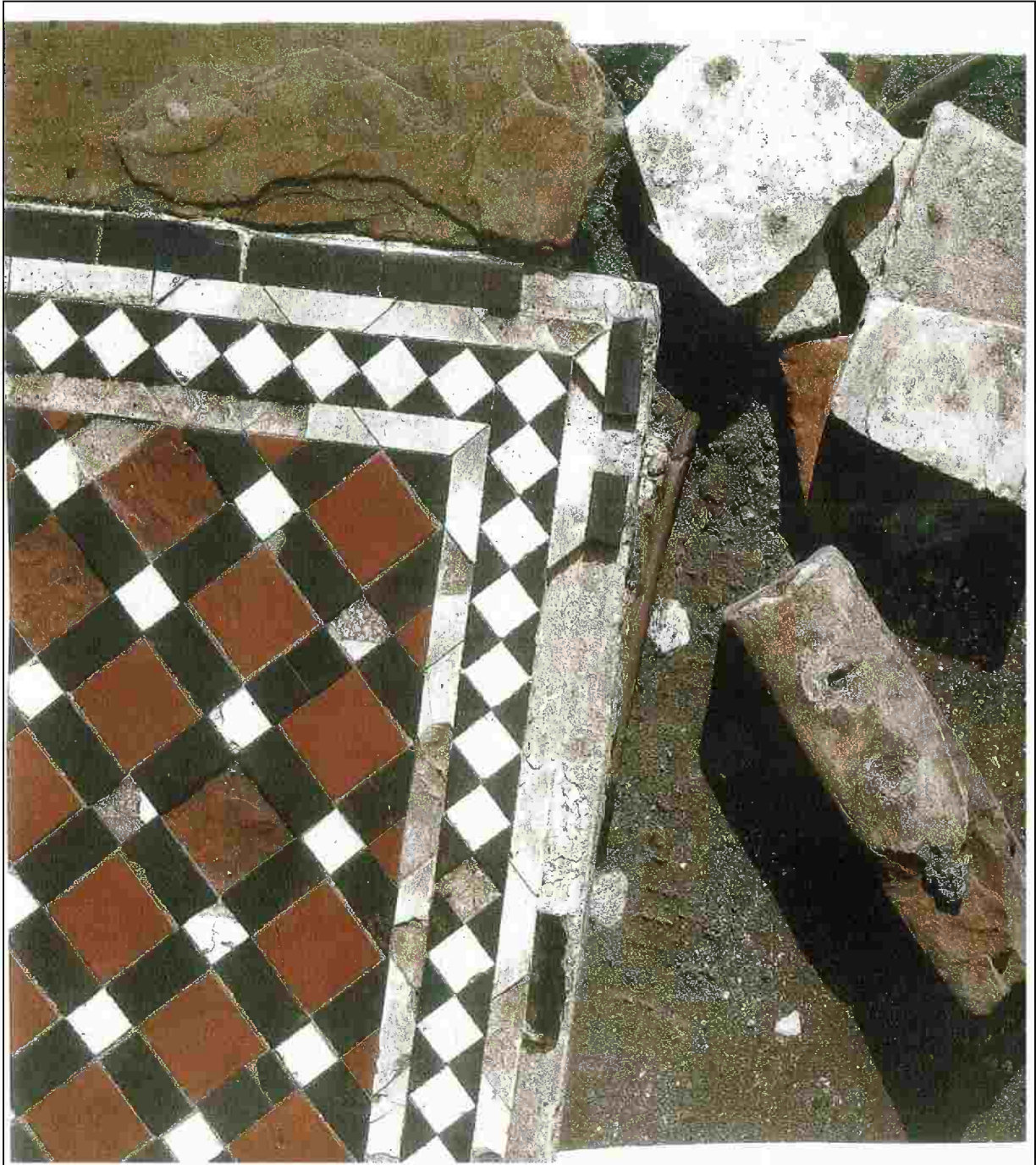
شكل رقم (٢٦) لويس نفلسون Louise Nevelson - أخشاب جاهزة الصنع - ألوان ذهبية - المقاس ٤٤٥,٥ × ٣٢٣ سم محفوظة في متحف كولون المانيا



شكل رقم (٢٧) نجا المهديوي توضيح السلوك القصدي في بناء العمل عن - مجلة فكر فن الالمانية

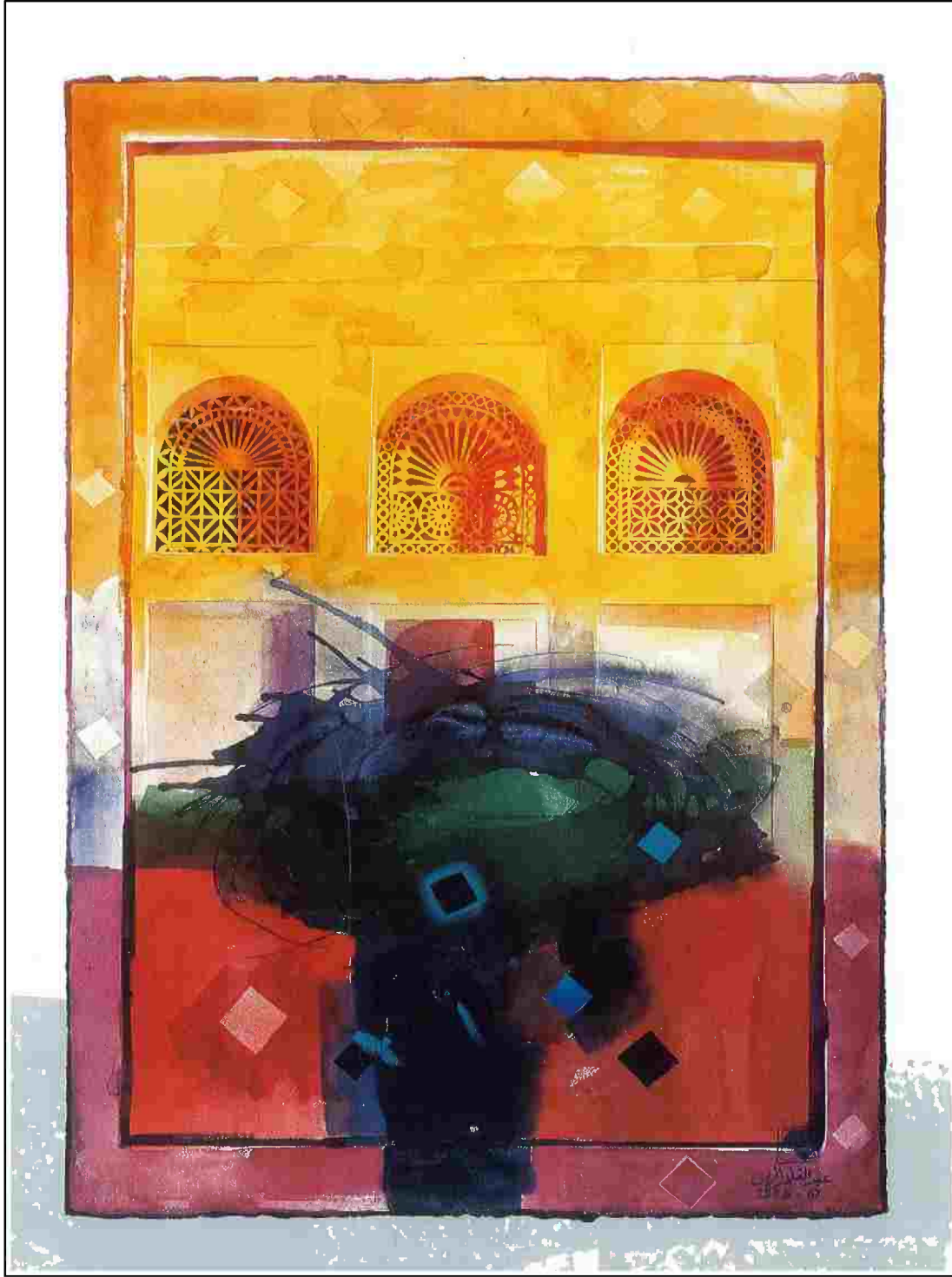


شكل رقم (٢٨) عمر حمدي (ملفا) سوريا - زيت على توال ٢٠٠×٢٠٠سم
عام ٢٠٠م ويعتمد فيه على كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد



Boyle family : Tiled pathwith broken masonr : ١٢٢x١٢٢cm (٢٩) شكل

مقتنيات خاصة بالفنان



شكل (٣٠) عبد القادر إدريس مقتنيات قاعة حوار - الرياض الطبعة الأولى مقاس ١٠٧×٧٥ سم ألوان مائية على ورق قطن ٢٠٠٧
توضح فيه اندماج كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد .



شكل (٣١) أحمد عبد الكريم - اكريليك على توال - ١٢٠ × ٢٠٠ سم - ٢٠١٢ م
توضيح اندماج كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد

المراجع العربية:

١. أحمد عطية : القاموس السياسي ، الطبعة الثالثة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٨.
٢. أريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية، ترجمة طاهر وآخرون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥.
٣. أريك هورنونج: وادي الملوك، ترجمة محمد العزب موس، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٦م.
٤. أميرة مطر: القيم والحضارة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٥. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد رقم ١٦٥.
٦. بيتر فارب : بنو الإنساني ، ترجمة زهير الكومي ، عالم المعرفة ، عدد (٦٧) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٣ .
٧. جان يويوث : العالم كما تصوره قدماء المصريين ، مجلة رسالة اليونسكو، العدد (٣٢٧) " مصر الفراعنة " ١٩٨٨ .
٨. جيروم استولينتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .
٩. حسين مؤنس : المساجد ، عالم المعرفة ، عدد (٣٧) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، والكويت ، ١٩٨١ .
١٠. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة القاهرة ، ١٩٧٩ .
١١. زينب السجيني : قيم التكوين الزخرفي في التصوير المصري القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية الفنون الجميلة القاهرة ، ١٩٧٢ .

١٢. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر- والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٢م.
١٣. سيزا قاسم: القراءة في التصوير والأدب، بحث منشور في الورشة الفنية والثقافية الموازنة لبنينالي القاهرة الدولي الرابع، ١٩٩٢.
١٤. الشيخ عبد الله البستاني: الوافي معجم وسيط في اللغة العربية، مكتبة لبنان، ١٩٨٠م.
١٥. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣.
١٦. غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
١٧. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
١٨. الكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة على اللواتي تونس، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ١٩٧٩.
١٩. كولون ولسون: فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة، عدد (١٥٩) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت ١٩٩٢.
٢٠. محمد حماد: تكنولوجيا التصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٣.
٢١. المعجم الوسيط: معجم اللغة العربية، الجزء الثاني، الطبعة الثانية بيروت، ١٩٨٦م، الطبعة التاسعة والعشرون.

٢٢. المنجد: في اللغة العربية والإعلام، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٦م، الطبعة التاسعة والعشرون.
٢٣. منير البعلبكي: قاموس المورد، قاموس انجليزي عربي، الطبعة رقم (١٥)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.
٢٤. الموسوعة السياسية: أشرف عبد الوهاب الكيالي، كامل الزهيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤.
٢٥. نيكولاس ويد: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات كيسون الثقافية، لبنان، ١٩٨٦م.
٢٦. وفاء إبراهيم: علم الجمال، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٧. يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٨م.

المراجع الأجنبية:

- Christo & Nor mon:** The Age Of Modernism Art in The ٢٠ century, Verlag Gerd Hatje, Berlin, ١٩٩٧.
- Magyar Helikon:** Muralia Hungarica, Budapect, ١٩٧٨.