نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

- تعريف اللواحة الزخرفية.
- نظم بناء اللوحة الزخرفية.
- عضوية الزمان والمكان- المضامن الايديولوجية- الصماعات التصميمة الاسس البنائية – النقنيات.
- 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 والتلقائبة فى تصمم اللوحة الزخرفية.

obeikandl.com

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 بمعني 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 التزويق للسطح أو الشئ المراد تجميله، وبذلك يكون تعريف اللوحة الزخرفية: هي سطح أمكن تزينه 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 كمأأنه يعني الدراسة الفلسفية لتطور العقل الإنساني، قاموس المورد.

openkanal.com

- وقدمت "زينب السجيني"(*) في دراسة لها عن مفهوم الزخرفة من خلال عدة مصادر منها المصدر القرآني حيث أشارت إلي العديد من الآيات التي ورد فيها لفظ الزخرفة، وهذه الآيات تغطي في مجموعها بعض الجوانب التي قد يتعرض له لفظ الزخرفة وهي:
- "يوصي بعضهم إلي بعض زخرف القول غروراً" "سورة الانعام" أية رقم (١٣).
- " أو يكون لك بيتا من زخرف أو ترقي إلي السماء" "سورة الاسراء" أية رقم (٩٣).
- " حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزينت وظن أهلها إنهم قادرون عليها آتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً"، "سورة يونس"اية 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 إلي النفس البشرية العادية.
- **رابعاً:** أو أنها تعني إكتمال 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 إلي 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.

obeikandl.com

- أما "حسين مؤنس" فقد قدم تعريفاً لكلمة زخرفة، في إحدى دراسته وهي أي "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 إلي 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 وصفياً 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 إلي التعريف الإجرائي للوحة الزخرفية.

---

[*] أ.د/ حسين مؤنس: أستاذ التاريخ الإسلامي، كلية الأداب، جامعة القاهرة، حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣م.

opelkandi.com

أولاً :نظم بناء اللوحة الزخرفية:

- عضوية الزمان والمكان "الزماكانية".
- 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 يلى سوف نتناول كل من هذه العناصر بالشرح ةالتفصيل.

١- عضوية الزمان والمكان (الزماكانية):

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

والوجودية Exstentialism الأمر الذي استطاع به البحث الحالي متابعة هذه التغيرات الجوهرية لمفهوم الزمان والمكان، للوصول إلي 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.

obeikandi.com

أولهما: الزمان الكمي: المرتبط بالزمان الشهري الذي يبزغ 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: بمعني دورة الزمان الدائرية السرمدية "فقد كان الفراعنة 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 فلابد أن يجد المتوفي عند بعثه مقومات زمانية التي ترك فيها الحياة كما هي فإنشأ 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 تسمي "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 إلي 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 ١٣٠٠ق.م، مثلاً لابد 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 ستولنيتيز" " 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 إلي تلك الفنون البصرية بعداً رابعاً وهو الزمان، وقد أورد "زكريا إبراهيم" في إحدى دراسته "أنه لابد 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 إلي "أن العمل

obeikandl.com

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 موضوعة 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 بالزماكانية 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 أسياً على النهر الأصفر من المؤكد أنها تختلف اختلافاً جوهرياً عن مثيلتها التي أنشئت في عصر النهضة بإيطالياً حتى ولو تزامنوا في سنة الإنشاء، ولذلك لزم أتخاذ محور المكان الجغرافي لتحديد ماهايات الإيديولوجيات ومتغيراها الأخرى كمدخل تحليلي مورفورلوجي لتعريف اللوحة الزخرفية.

ب- المكان بمفهوم اللوحة الزخرفية طولاً وعرضاً أي حيزاً وارتباطه العضوي بالعمارة ونوعية تقنيتها ونمط طرازها ونظام إنشائها، وسواء كانت داخلية الموقع أم خارجية، حيث أن ذلك يوضح طبيعة المناخ العام للوحه 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 والموانى

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

ونستخلص مما سبق أن اللوحة الزخرفية لابد وأن يكون لها بنية زمانية مرتبطة بكل من تاريخ الزمان وحركة العين الإيقاعية، وبنية مكانية مرتبطة بكل من المساحة التي تزخرفها طولاً وعرضاً بالإضافة إلي موقعها الجغرافي والمعماري داخلي أو خارجي والتي انشئت فيه لتحقيق العضوية الزماكانية 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 فكرى عام، يفسر الطبيعة وأحوال المجتمع وقد اتفق كل من القاموس السياسي، وقاموس المورد على أن كلمة أيديولوجية Ideology تتكون من مقطعين هما Ideo بمعني فكرة و Ology بمعني علم مثل علم الإنسان Anthropology، وعلم الاجتماع Sociology، ومعني ذلك أن مدارها هو الفكر أو التفكير أو الأفكار والآراء فالإيديولوجية فرع من الدراسات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر ونشأة الصور العقلية عند الإنسان.

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

وظهـرت إبـان الحـروب العالميـة الأولي والثانيـة مـدارس حديثـة كانـت مضـامينها الإيديولوجية الكلاسيكية في عصر النهضة منبثقة من توجهاتها التشـكيلية مثـل الوحشـية، والتكعيبية، والدادية والسريالية، والمستقبلية وغيرهم.

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

ويوضـح شـكل (٢) مـا أكـده "كولـون ولسـون K. Wlson" في إحـدى دراسـاته على إن الإيديولوجية لها تأثير على موضوع اللوحـة الزخرفيـة حيـث قـال "الكـون في نظـر المصرـين القدماء يمثل الإلهة "نوت" مرتكزة على أصابع يديها وقدميها وتمثل السـماء، والإله "جـب" مضجعاً تحتها ويمثل الأرض والإلهة "شو" واقفاً ويمثـل الهـواء والإلهـة "شـو" له رأي كـبش ويقف على الجانبي وهذه اللوحة من الأوراق الجنائزية للأميرة "نسي تانيب تاشرو" ٩٧٠ق.م".

ومن الأعمال التي تؤكد مدى علاقة المضامين الإيديولوجية باللوحـات الزخرفيـة لوحـة محاكمة الموتي كما في شكل (٣).

٣- الصياغات التصميمية:

تعني كلمة صياغة كما جاءت في قاموس المورد (Formulation) بمعـني طريقـة وأسـلوب الأداء وفقاً لمقاييس تقنية مقـررة، كمـا جـاءت في قـاموس "مختـار الصـحاح"، على أنهـا أي صياغة أصلها صوغ، وصاغ الشئ بمعني هيأه على مثال مستقيم أي "جيد"، وبـذلك تكـون الصياغة هنا ليست اقتصرـها على معالجـة المفـردات تصـميماً، وإنمـا يقـوم المصـمم الفنـان

بمعالجة هذه المفردات في حلول متنوعة، مع الوضع في الحسابات توافقها العضوي مع كل من الإيديولوجيات السائدة بالإضافة إلي 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 إلي 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 إلي 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 تصميمى في صياغة جمالية ذات طابع زخرفي وكما لو كانت تظلل تلك المقبرة تكعيبة من العنب.

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

ولتبيان تنوع الصياغات في الزمان والمكان أيضاً دراسة قام بها "بول ليبو 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 محتوي 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 إلي 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 إلي 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 ليقيم 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).

opelkanar.com

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 إلي أتزان 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 لزاماً 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 وأصالة وحساسية لتحقيق القيم الجمالية.

٥- التقنيات:

وهي كما جاءت في قاموس المورد "Techinic" بمعني "معالجة الموضوعات بطرقة تقنية" ويري البحث الحالي أن التقنية هي أسلوب الأداء والطريقة التي تستخدم فيها الفنان كل من الأدوات والخامات المتنوعة كوسيط تعبيري 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.

obeikandl.com

٥- الزجاج المؤلف بالرصاص أو الجبس أو الخشب.

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

ويري البحث الحالي أنه ليست كل التقنيات تصلح لكل اللوحات.

حيث يتدخل في اختيار التقنية عدة عوامل أخرى وهي:

١- الصياغات التصميمية بمعني 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 إلي عوامل التعريه 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 فإبتكر البريق المعدني.

نخلص بذلك إلي نتيجة هامة وهي:

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

obeikandi.com

وبعد عرض النظم السابقة نصل إلي 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 إلي الأشياء ذاتها وكلمة شيئ تعني هذا المعطي ويسمي ظاهرة لأنه يظهر أمام الوعي، كما أن اللوحة الزخرفية أحد الظواهر البصرية التي تقف أمام وعينا وأعيننا مدركين ما فيها ومالها وما ورائها من عمليات إجرائية وتقنية وتذوقية تجعل منها ظاهرة تستحق الدراسة من خلال الفلسفة الفينومينولوجيه، 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 "أمند هسرل "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 والتى

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

obeikandi.com

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 الشئ" وقصدت قصده أن "نحوت نحوه"، وتفيد هذه المعاني بأن هناك سلوك مقصود وقوعه على مستوي الخبرة الإنسانية.

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

ويؤكد "جيروم ستولنيتيز" على أن القصد لفظاً نفسياً يشير إلي 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 كملة القصدية والتي هي إحدى نظريات الفلسفة الفينمينولوجية بمعني "الوعي" أي وعي الإنسان وهي خاصية مميزة لخبرته.

obeikandl.com

ومن خلال عرض التعريفات السابقة، نجد كل من "جيروم، ستولنيتيز"، "وسعيد توفيق"، قد اضافوا إلي 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، ويري أن المضمون الذي يعتمد علي البحث في تحديد مصطلح القصدية هو أن القصدية 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 بمعني تلقائي أو عفوي أو عمل عفوي وكلمة "Spontoniety" بمعني التلقائية أو العفوية و "Spontoneously" بمعني تلقائياً أو عفوياً كما تناولها "هربرت ريد" في إحدى دراسته بأن التلقائية فعل جوني للإنسان بمعني 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 الفلكولوري بالارتجالية في الأداء، وفي مجال الموسيقي بالتقاسيم وفي الغناء بالدندنة، وفي مجال البالية بالتعبير الجسدي الحر، فنجد للتلقائية مرادفات لغوية في مجالات متنوعة ولكنها جميعاً تصب في أنها سلوك إنساني غير مقيد.

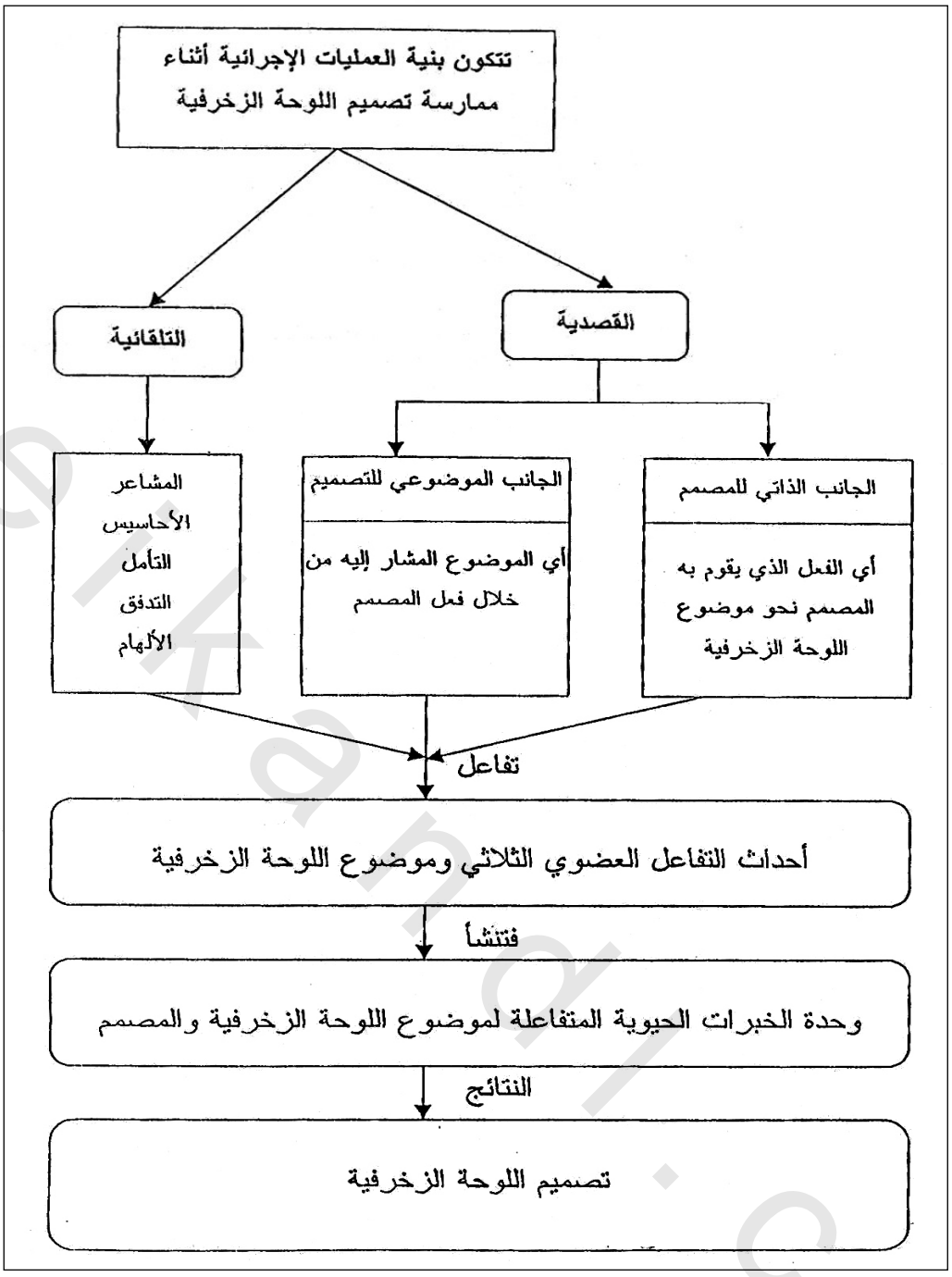
ويري البحث الحالي أن مفهوم التلقائيـة الذي يتوافـق ومضـمونه، هـو ان التلقائيـة سـلوك المصمم الذي يعتمد فيه على حريته ومشاعره واحاسيسه وفيضه وتوهجه وتدفق أفـكاره بسـيولة أثناء العمليات الإجرائية للتصميم، كما أن للتلقائية علاقة عضوية بعاملي الطلاقـة والمرونـة في منظومة العمليات الإبداعية.

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 المصـمم واقع تحت تأثير فعل العمليات الإجرائية لإخراج اللوحة الزخرفية إلي حيز الوجود.

ومما سبق نجد أن القصدية هي إرادة مقصودة تعتمد على وعي وخـبرة المصـمم، أمـا التلقائيـة فهي إرادة غير مقصودة تعتمد على عدم التقيد والإكراه للمصمم.

وفيما يلي سنتناول عضوية هذه العلاقة من خلال المنظومة التي تقدم كيفية تكـوين بنيـة العمليـات الإجرائيـة اثنـاء ممارسـة تصـميم اللوحـة الزخرفيـة كمـا هي موضـحة في المنظومـة الإيضاحية رقم (١).

حيث تتكون بنية العمليات الإجرائية أثناء ممارسة تصـميم اللوحـة الزخرفيـة مـن محـورين رئيسيين هما محور السلوك القصدي ومحور السلوك التلقائي، ويعتمد السلوك القصدي للمصـمم على جانبين أولهما الجانب الذاتي وآخرهم الجانب الموضوعي، ويحدث التفاعل بينهم نحو الموضـوع الذي يتناوله المصمم بالتفكير والصياغة والتنفيـذ، فتنشـا وحـدة الخـبرات المتضـافرة لمجموعـة السلوك القصدي والتلقائي نحو فكرة وموضوع اللوحة الزخرفية.



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

obeikandl.com

البنية القصدية لممارسة تصميم اللوحة الزخرفية:

تتكون بنية الفعل القصدي كما أوردها "سعيد توفيق" في إحدي 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 القصدية التي تنبثق من تفاعل فعل التفكير الذي ينطوي على موضوع التفكير وقد تمكن "سعيد توفيق" من رصد مكونات الخبرة القصدية 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، ومعني ذلك أنه لا يمكن فصل كل من المادة والموضوع عن بعضهما، فالمادة هي معطيات لتصميم الوحة 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 افعال القصد التي يعتمد عليها وعي المصمم بأنها أفعال تجسد وتوحد وتربط وتملاء.. فالمصمم يجسد المواد الخام من عناصر وأسس العمل الفني من خلال الألوان والملامس والمساحات وغيرها من المعطيات إلي موضوع قصدي، ويوحد المصمم شتات تلك المعطيات المتنوعة ويركزها في حالة من البنائيات التصميمية لتنبثق منها موضوع اللوحة الزخرفية.

ويربط المصمم المظاهر والأساليب المتنوعة للصياغات التصميمية ويخضعها لموضوع اللوحة الزخرفية، كما أن المصمم يملأ تصميمه من خلال جميع الأفعال القصدية السابقة لقصدية

obeikandi.com

إخراج التصميم النهائية مستثمراً خبراته السابقة وحسه وخياله أيضاً، وهـذا هـو المحـور الثـاني الذي سوف نتناوله من خلال عنصر التلقائية في تصميم اللوحة الزخرفية.

وإذا ما انتقلنا إلي 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 كلهـا قائمـة على مبـدا القصـدية لإخـراج أعمـال تؤكـد المضمون الفلسفي لتلك الحضـارات ومـن المـدارس الفنيـة الحديثـة مثـل مدرسـة الباوهـاوس ومدرسة الخداع البصري والمدرسة البنائية وغيرهم.

وتوضح اللوحة رقم (١٢) وهي من أعمال الفنان المصري القديم قد أكد تفعيـل دور السـلوك القصدي في صياغاته من خلال المتغيرات الآتية:

١- إمتداد جسم الإله "نوت" بين الرأس والجزع حـتى يسـمح بامتـداد حركـة الزمـان بـين الغروب والشروق بين ابتلاع الشمس في الغروب وولادتها عند الشروق.

٢- وقوف الإله "نوت" على إطرافها الأربع – ساقيها وساعديها – وتزين جسدها بـالنجوم في خطوط موازية لحركة الخط الخارجي لجسدها لتأكيد دورها كإله للسماء.

٣- احتضان الإله "نوت" لكل مـن إله الأرض "جـب" ولإله الهـواء "شـو" الذي يفصـل بـين الأرض والسماء في صياغة لها خصوصية التشكيل تؤكد وضعه وكيانه ووظيفته.

من التجارب الفنية التي أجرتها الفنانة/ زينب السجيني في إحدى مراحلها الفنية التعامـل مع الدائرة كشكل هندسي والذي يوصف باسم الأشكال الهندسية حيث يسـتطيع الفنـان تقسـيم محيط الدائرة بداية من المثلث حتى معظم المضلعات الهندسية المتسـاوية والدائـرة لهـا تـاريخ في عمق فنون الثقافة الإسلامية حيث تعتبر وحدة قياس لكثير من المجالات الفنية كالخـط العـربي عن "أبن مقلة" و"البواب" كما اعتمد عليها الفنان في العصر الإسـلامي لمعظـم نظـم الزخـارف

الإسلامية العضوية والهندسية والمعمارية، واستطاعت الفنانة "زينب السجيني" إيجاد حلول بصرية تصميمية للدائرة كما في مجموعة الأشكال رقم (١٣) وإنتج 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 الشكبية 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" للاشكال 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 إبلاكاش.

جـ- 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 الإمكانات 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 تأسيسة 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 إلي نسق هندسي رياضي يعود إلي فكرة الشبكيات الإسلامية إلا أنها استطاعت أن تبث بخبرتها قدراً كبيراً من شاعرية التنظيم، وذلك عن طريق تحريك مجاميع الأشكال في اتجاهات طائرة توحي 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 إلي 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 الشخوص داخل العمل وهذا أن دل فإنما يدل على قصدية السلوك العقلي والفكري والأكاديمي للفنان، "دياجو ريفيرا".

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 تتأتي 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 التآمل الانعكاسي، بمعني 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 الاسلوب 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 تحدد بوعي برغم تخيلها فإنها تظهر وتختفى 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 أثناء تصميم وتنفيذ اللوحة الزخرفية، وتكسبها أبعاد جمالية جديدة والتقائية بهذا المعني تكون بمثابة لغة خاصة يعبر بها المصمم عما يراه أو يدركه حسياً بطريقة غير مباشرة، حيث تنتقل معظم تلك الأحاسيس والمشاعر الوجدانية إلي نسيج التصميم ذاته، وبهذا المعني أيضاً نجد المصمم يعبر عند لقائه بسطح اللوحة الزخرفية في معمل داخلي لذاته لا يمتلك مفتاحه سوي المصمم أثناء ممارسة نشاطه وبصيرته تفحص بين ثنايا ذاكرته البصرية ليواصل 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 القصدية الواقعية بل ترك لخياله حرية التعبير في تلقائية، أما حرية وتلقائية الصياغة التصميمية فترجع لعفوية صياغة الشجرة والملك 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 القصدية 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 والتقائية 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 والتلقائى كل منهما متضافراً مع الآخرين، فعندما يكون المصمم بإذاء سطح اللوحة الزخرفية، فهو أمام تجربة جمالية من نوع خاص من أجل الاستغراق، في حالة تنشط فيها الذاكرة البصرية للتأمل بهدف إحداث وتفعيل دور العقل واستدعاء الخبرات السابقة إلي أن يصل إلي حالة أخرى هي حالة العزلة مع النفس أمام سطح اللوحة، وكأنه قد تحول إلي 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 يتجلي بوضوح فيعيد المصمم إلي 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 المصم مع نفسه ويتهيأ له التوافق الحقيقي مع معطيات اللوحة الزخرفية التي يقوم بتنفيذها وإخراجها في وحدة زمنية مفتوحة تغلق حسب الوصول إلي الحلول الجمالية التي يهدف إلي تحققها المصمم.

ومما يؤكد تضافر وعضوية كل أفعال السلوك القصدي وعفوية السلوك التلقائي أثناء العمليات الإجرائية التي يقوم بها المصمم ما جاء به "شوبنهور" 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 محتوي الدلالة اللفظية لمقولة "شوبنهور" نجد أفعالاً خاصة بالقصد وهي اليد والأدوات وقواعد الصنعة والنشاط الإرادي وأفعال خاصة بالتلقائية وهي تفعيل دور الذكاء والذاكرة والخيال.

أن عين المصمم المتأملة تمتلك القدرة على التفاعل مع موضوع التصميم من خلال مشاركة التفكير البصري الذي لا يتحول إلي 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، بمعني أنه يقوم بإحداثي فعل "Action" وبتعدد سلوك الوعي واللاوعي والفعل وإجراء عمليات التباديل والتوافيق تصبح مجموعة الافعال 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 والتقائية، 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 أن واحد، حيث استطاع من خلال المضمون الماساوي 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 الواقعية 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 والتقائية في آن واحد، حيث قدم صياغة أسلوبيه تصميمية موازية للمعاني والمضامين التعبيرية في تضافر له صفة البلاغة الجمالية.

الفنان **"عبد الرحمن النشار"** مـن الفنـانين الذيـن أتخـذوا منطلقـاً جماليـاً في آخـر مراحلـه التصويرية وهي جماليات العلاقات العضوية الهندسية واستطاع بصبر وتأني تحقيق نتائج جماليـة تعتمد على كل من السلوك القصدي والعفوي التلقائي في آن واحد.

ويذكر الفنان "عبد الرحمن النشار" أن هناك معاني يحاول تحقيقهـا في أعمـاله وهي السـكنية واللانهائية والمحدود الذي يعطي اللامحدود، وذلك بهدف تحقيق الحـس الصـوفي الإسـلامي مـن 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 تقـف وراء استمرارية نظم الهندسيات الإسلامية حتى الآن.

وبتحليل محتوي إحدى أعمـال الفنـان "عبـد الـرحمن النشـار رقـم (٢٠)، عـرض السـلوك القصدي فيما يلي:

استخلاص المفردات التشكيلية:

صمم الفنان "عبد الرحمن النشـار" أسـطح مفرداتـه التشـكيلية المجسـمة على أسـس مـن الشبكية المربعة القائمة والمائلة ويتضح ذلك في مجموعة المفردات التشكيلية في شكل (٢١).

ولكن هناك عدة متغيرات تشكيلية وضعها الفنان لإنشاء العمل الفـني المختـار للتحليـل وهي كالآتي:

أ-من حيث مساحة سطح المفردات المجسمة:

كما في مجموعة المجسمات بالجدول رقم (٢٢)

ففي (أ) مساحة سطح المجسم الأول ١٥× ١٥سم.

وفي (ب) مساحة سطح المجسم الثاني ١٥×٣٠سم.

openkanal.com

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.

جـ- 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 لآن الفنان أحدث توتراً بسطح المجسمين (٢٥، ٢٦)، وفي المجسم (٢٥) أكسب السطح خاصية التحديب (محدب) وفي المجسم (٢٦) أكسب السطح خاصية التقعير (مقعر) وفي المجسم (٢٧) اكسب السطح خاصية التموج (نصف مقعر، نصف مموج) ورغم هندسية الخطوط إلا أنها تعكس حساً عضوياً لأنها تكتسب صفة السطح المرسومة عليه، وهذه هي إحدي محاولات الفنان لتأكيد وتحقيق الوحدة العضوية بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية.

obeikandi.com

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 علاقتي 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 أدي إلي وجود بعد ثالث حقيقى يدركه المشاهد مائلاً أمامه ولا يحسه فقط.

ومن حيث استخدام الشكبية 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 يسعي الفنان إلي 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 استمده من دراساته المتأنية لمجموعات الأشياء الذي كان يحتفظ بها في مرسمه 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

obeikandl.com

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 الحيوية المتفاعلة لموضوع اللوحة الزخرفية مما يؤدي إلي 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 إلي 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.

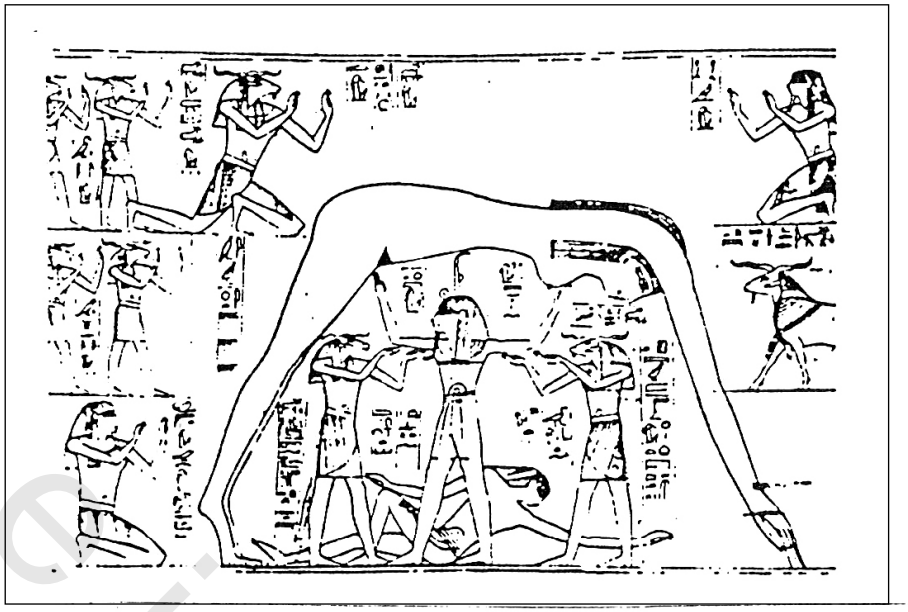
٢- لوحات زخرفية قائمة على السلوك التلقائي.

٣- لوحات زخرفية قائمة على تضافر كل من السلوك القصدي والتقائي معاً.

obeikandl.com

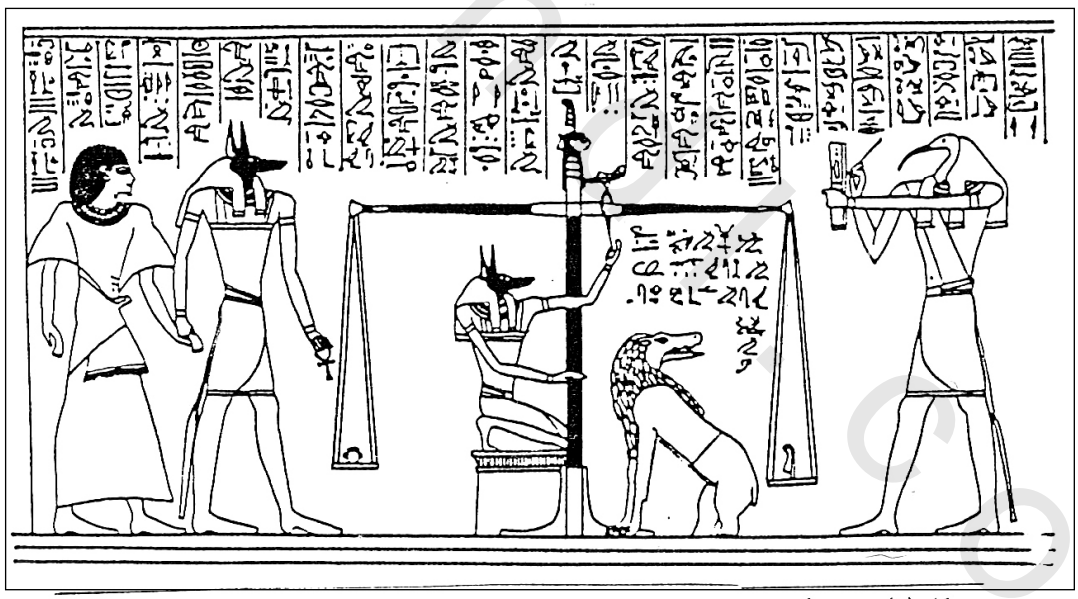
شكل (١) يوضح أثرعنصر الزمان على الفنون الهندية حيث يعتقدون ان الزمن دائرى. فمعظم أعمالهم يكون اطارها الخارجى دائرى الشكل أيضاً. أيضاً

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



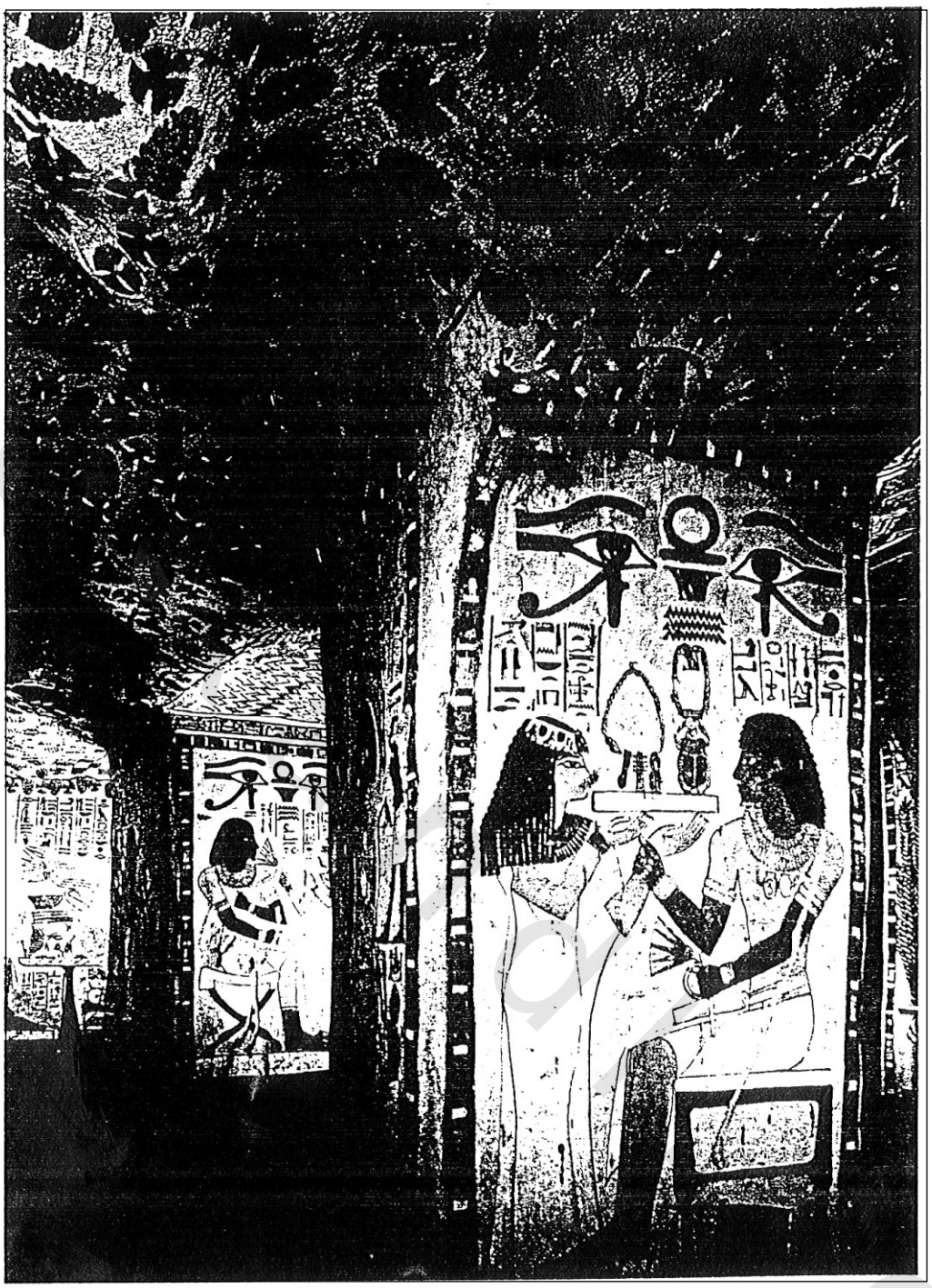
شكل (٢) يوضح أثر المضامين الأيديولوچية على تصور الكون فى الفن المصرى القديم

عن كولون ولسون. الزمان عبر التاريخ. مرجع سابق.



شكل (٣) يوضح أثر المضامين الايديولوچية على تصور الحياة فى العالم الاخر ومحاسبة الموتى.

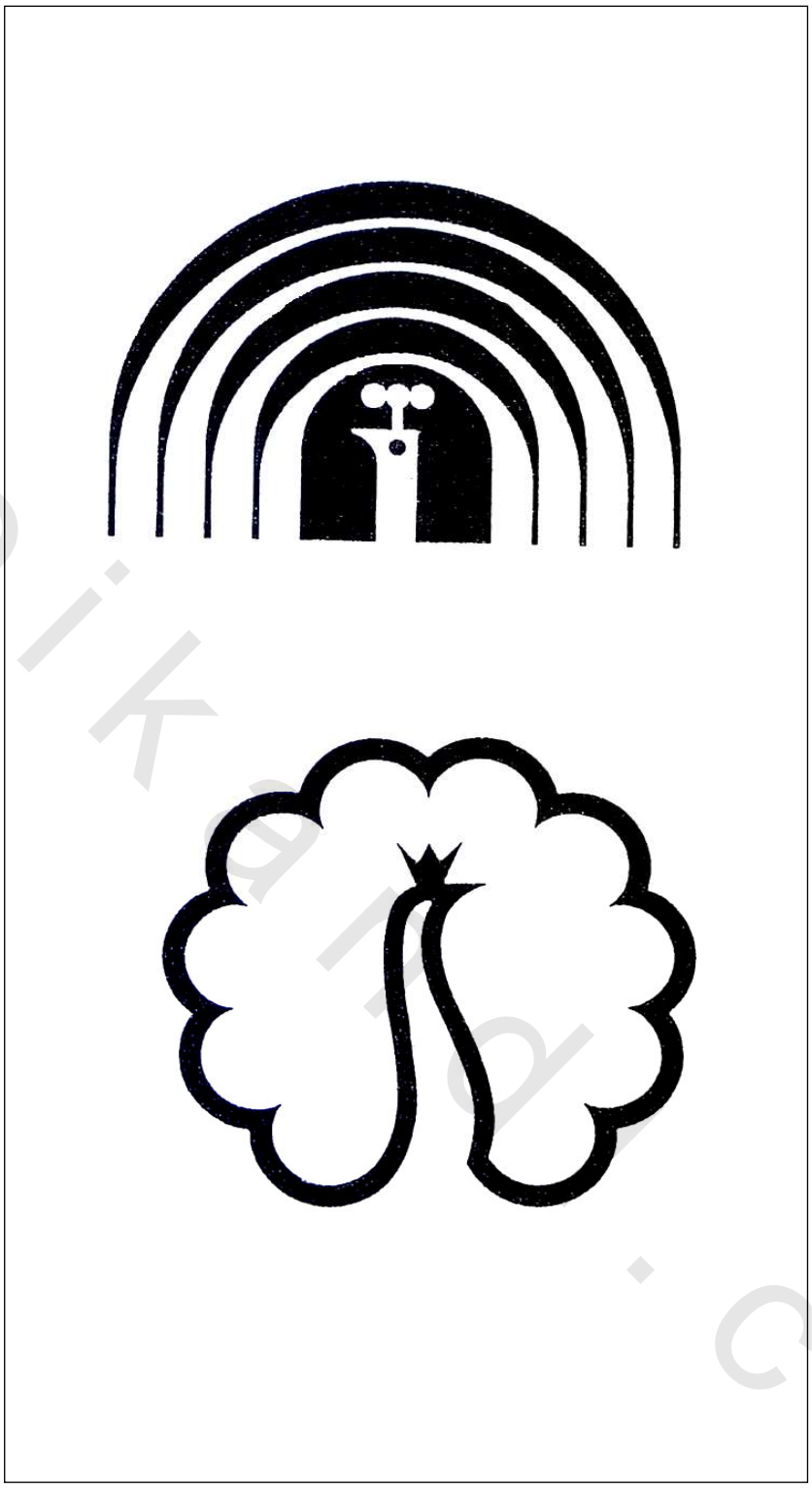
عن Richard H. Wilkinson : I. B. D



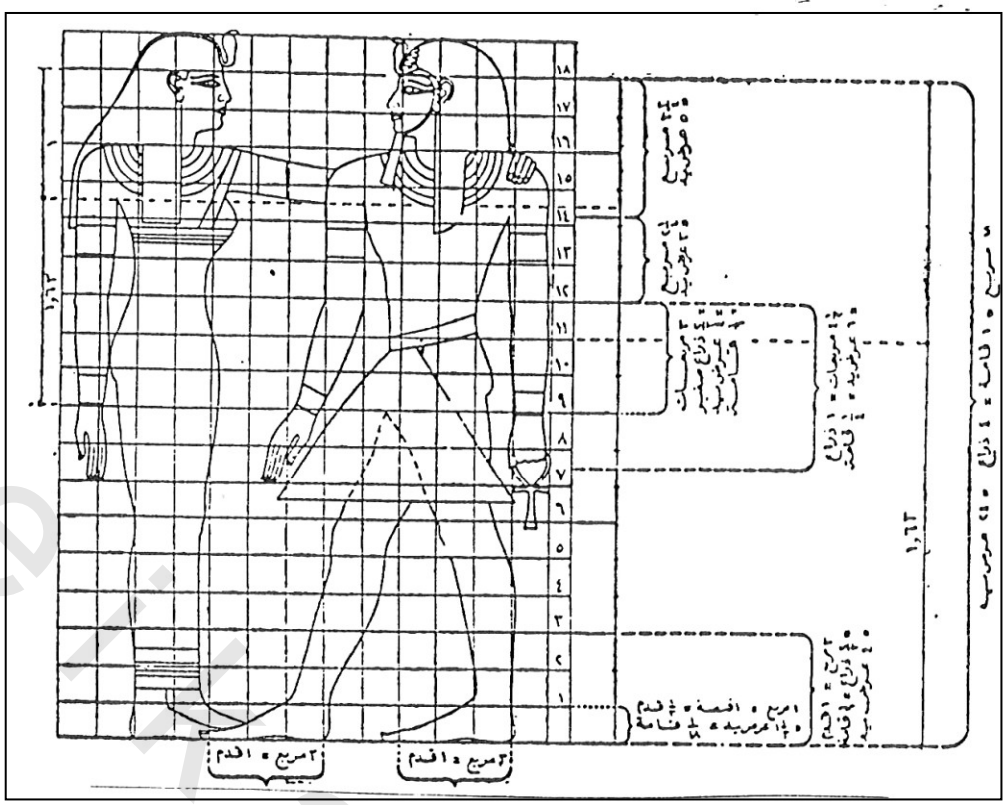
شكل (٤) يوضح علاقة الصياغات التشكيلية بالمضامين الايدلوجية والتقنيات وذلك فى السقف «عناقيد العنب»

مقبرة سنفرو، وادى الملوك الاقصر.

عن چان بوبوت. مرجع سابق.

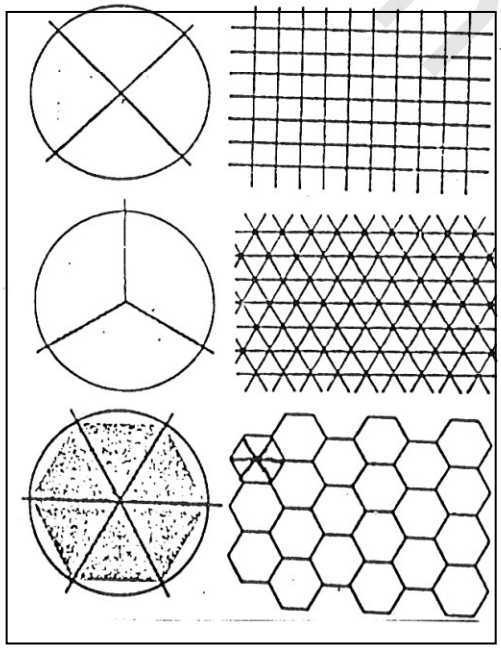


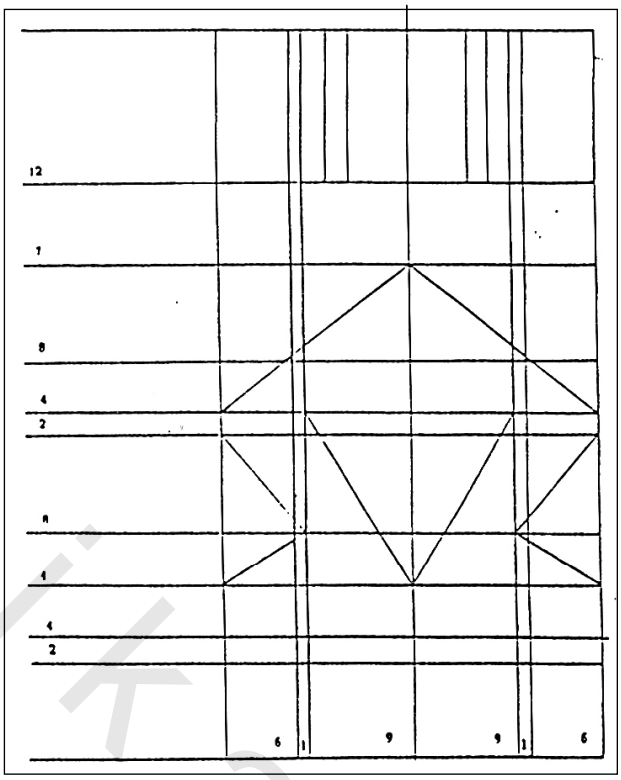
obeikandl.com



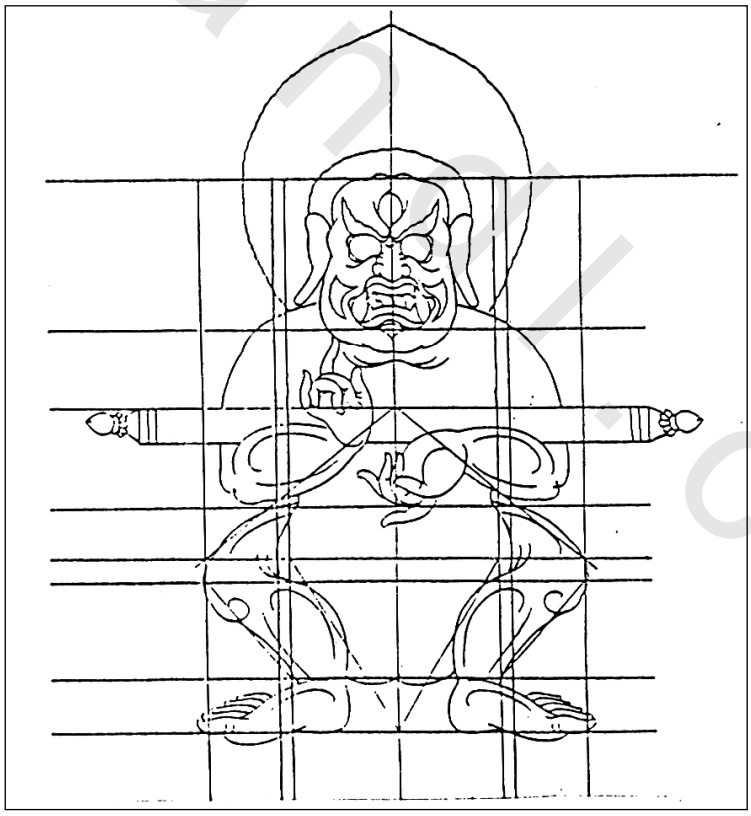
شكل (٧) الاساس البنائى للتصميم الزخرفى فى الفن المصرى القديم وهو الشبكية المربعة.

– عن عبد الفتاح رياض، مرجع سابق.



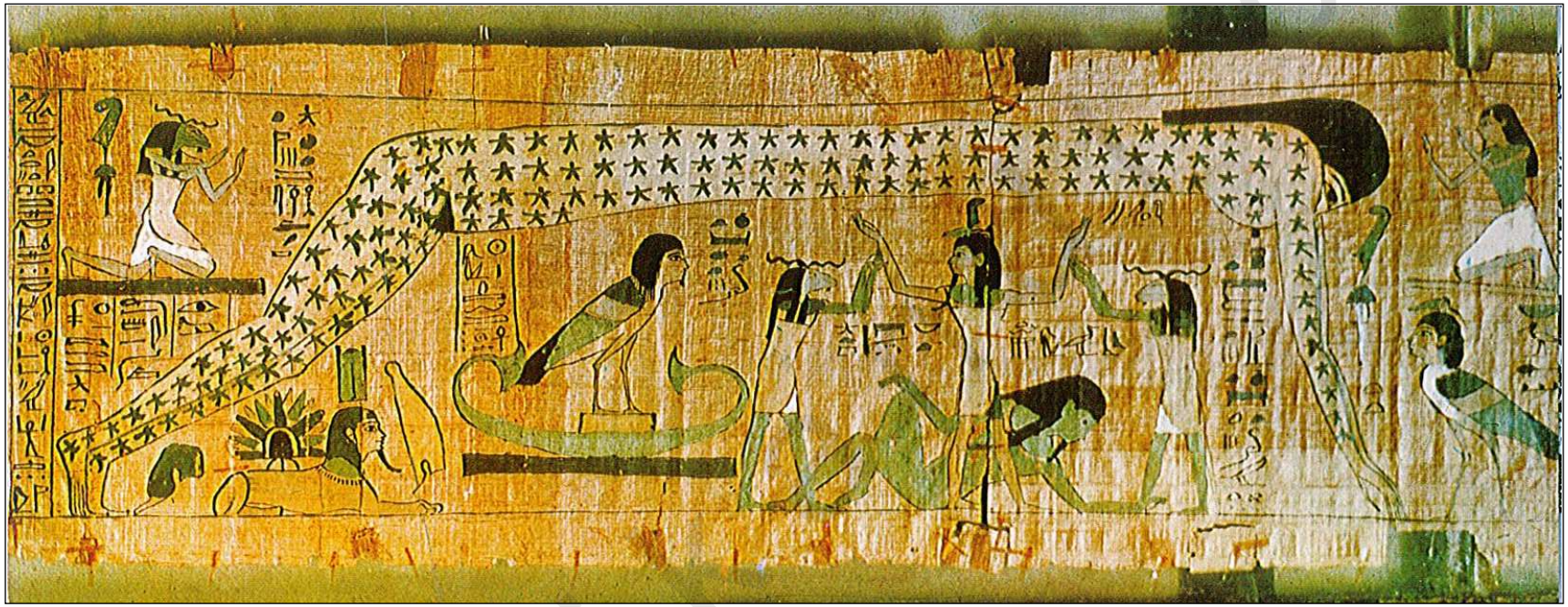


شكل (١٠- أ)



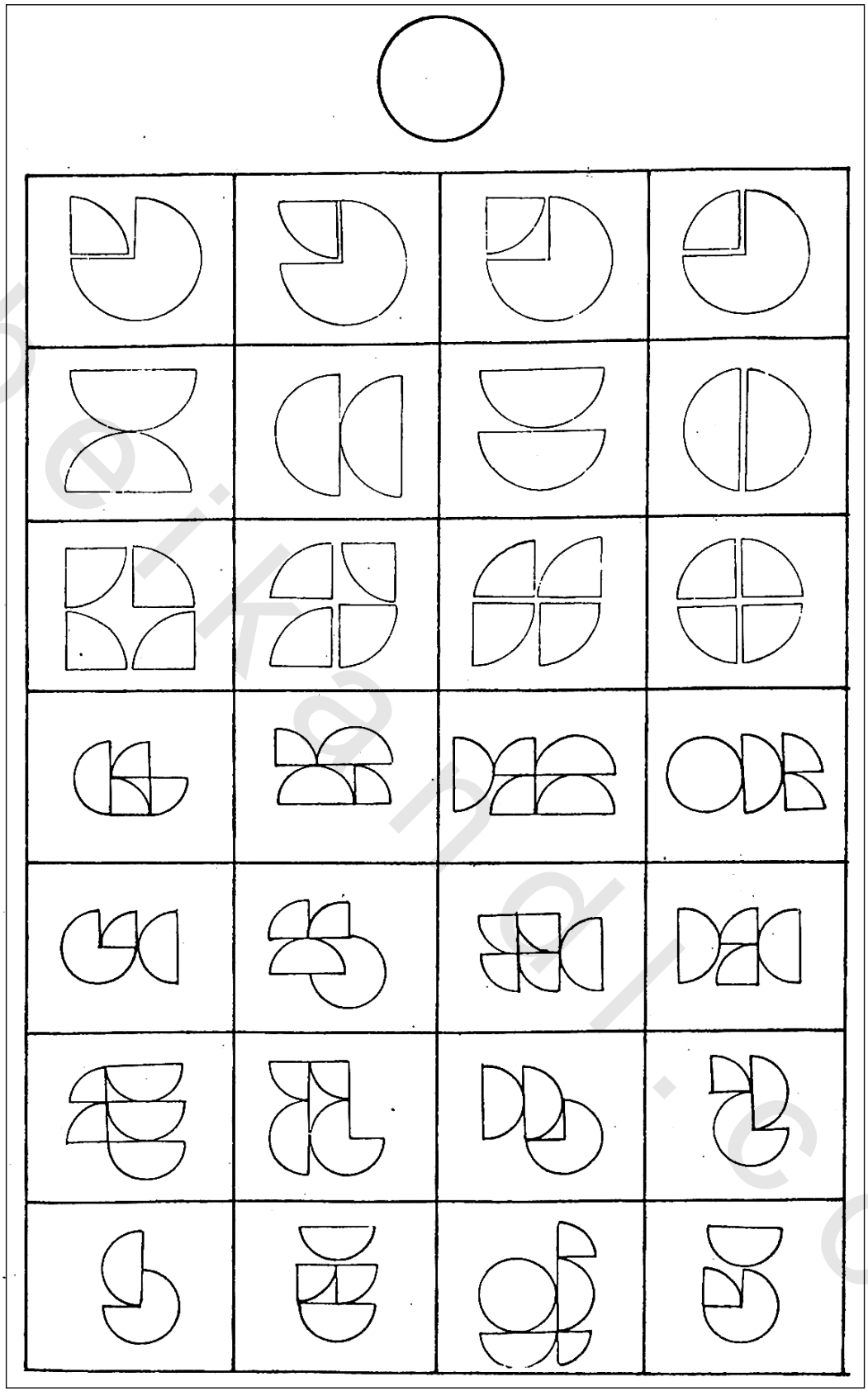
شكل (١٠- ب) الأساس البنائي لإحدى
الفنون الزخرفية الهندية عن سيزا قاسم

obeikandl.com

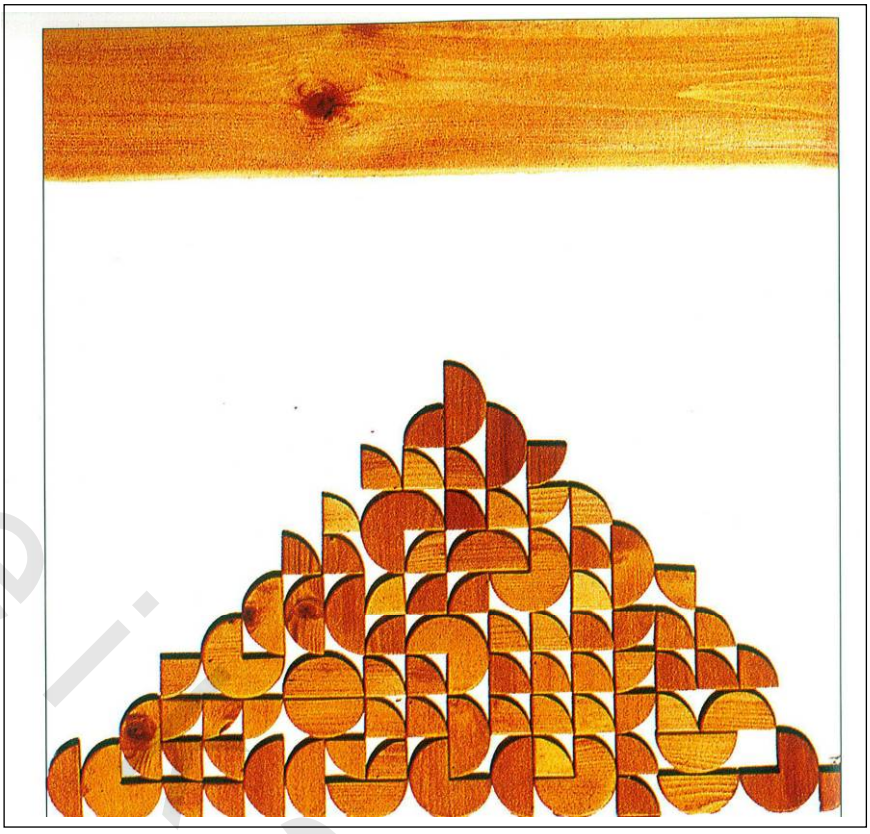


لوحة رقم (١٢) تمثل إله السماء "نوت" في هيئة امرأة تنحي على زوجها "جب" إله الأرض وهي تلد الشمس كل يوم ثم تبتلعها

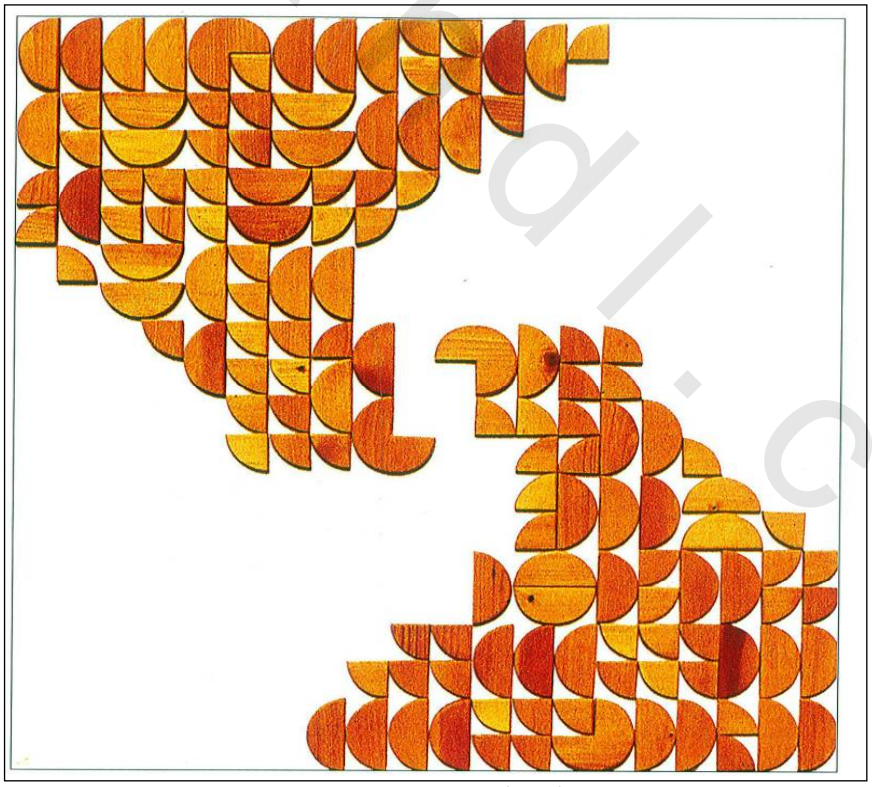
عن أريك هورتونج - وادي الملوك



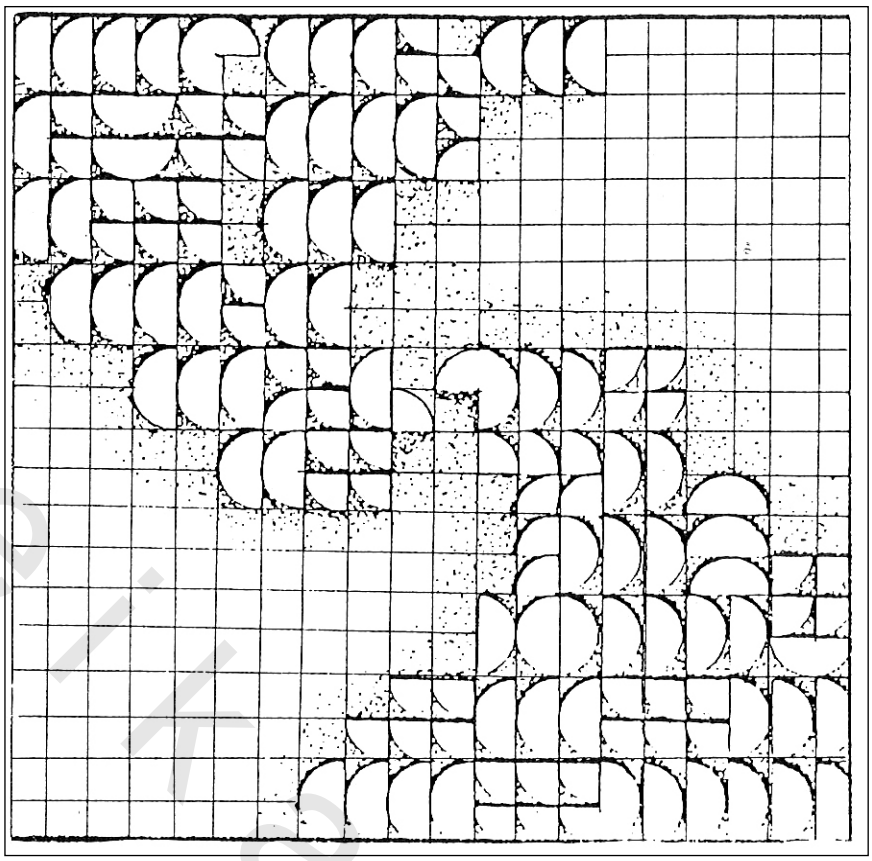
شكل رقم (١٣) أبجدية الفنانة "زينب السجيني" للدائرة الهندسية



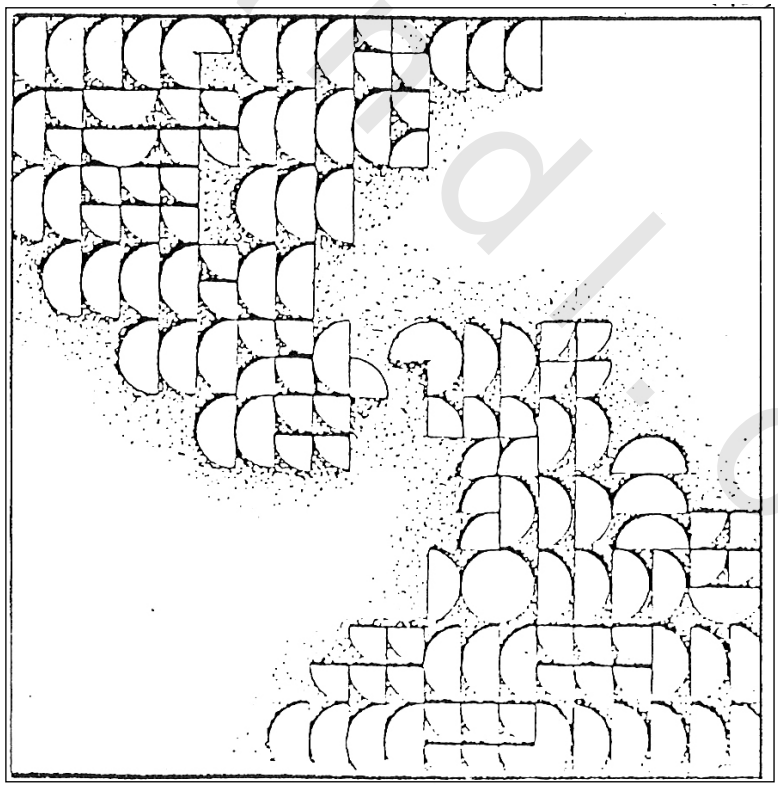
شكل (١٤) أحد أعمال الفنانة زينب السجيني



شكل (١٥) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"



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



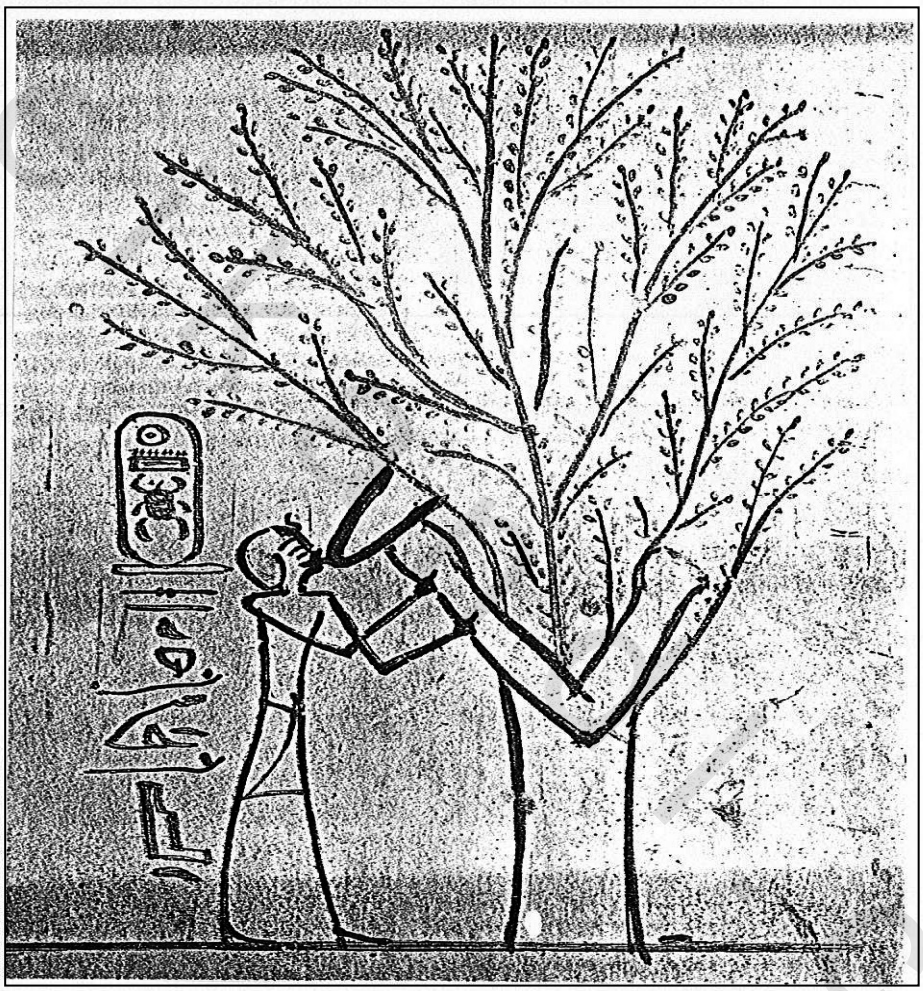
شكل (١٧) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"

شكل رقم (١٨)

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

٢٠٣×٣٩٨سم بعنوان اضراب الجيش عام ١٩٥٧م

تقنيات وزارة التعليم المكسيكي – المكسيك – خامات متنوعة



شكل رقم (١٩)

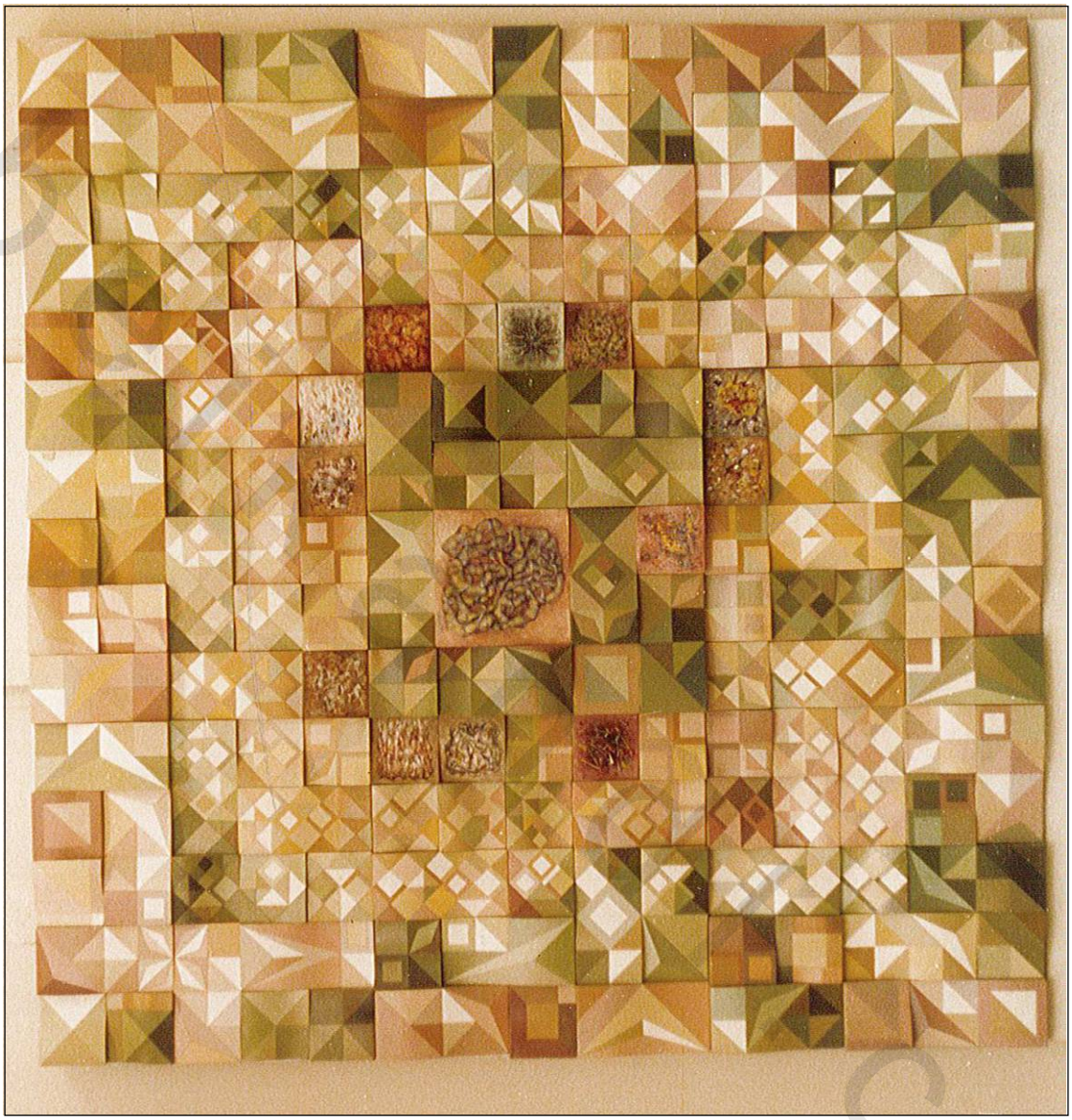
لوحة الربة الشجرة مرسومة على عمود في غرفة الدفن بمقبرة
"تحتمس الثالث"، وهي تقدم ثديها للملك المتوفي وتقرأ العلامة الهيروغليفية

شكل رقم (٢٠)

لوحة للفنان (جان بول روبلا Jean paul Riopelle)

بعنوان (التجريد البرتقالي) ٩٧×١٩٥سم، زيت على توال

مقتنيات خاصة، عن She ٢٠th- century Art Book



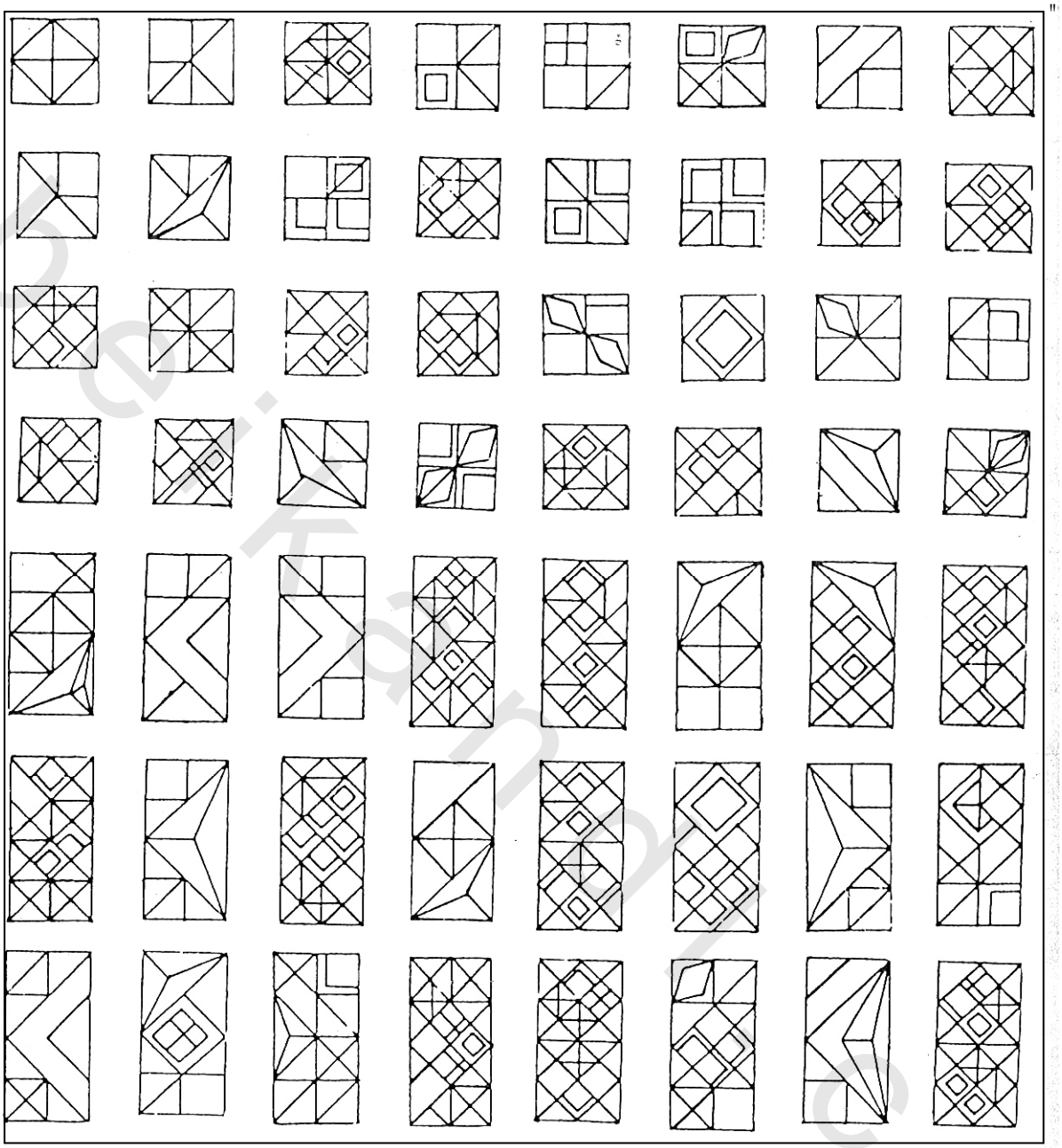
شكل (٢٢)

أحد أعمال الفنان "عبد الرحمن النشار"

إنتاج: ١٩٨٧م، ٢٢٥× ٢٢٥سم

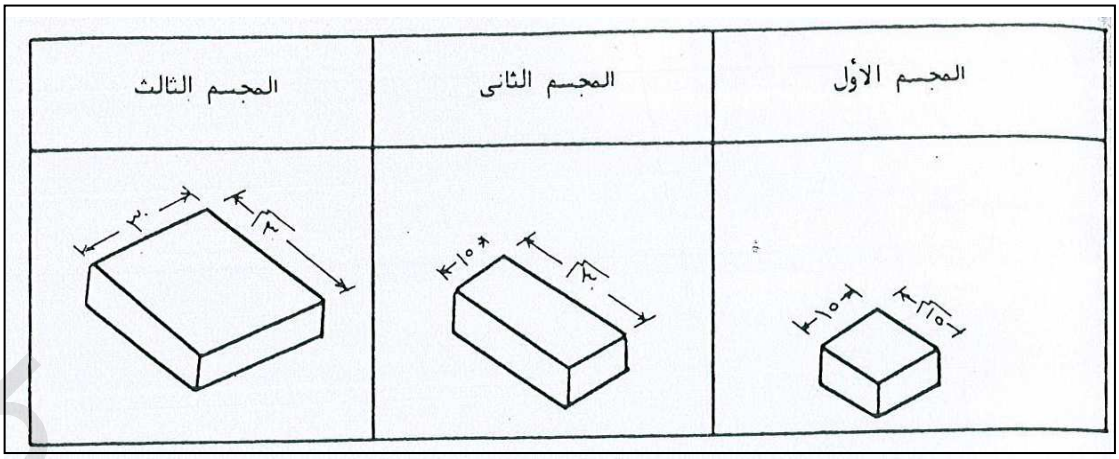
ألوان زيتية على توال مثبت على إبلاكاش

اسم العمل الفني – ملحمة الكون رقم (١)



شكل (٢٣)

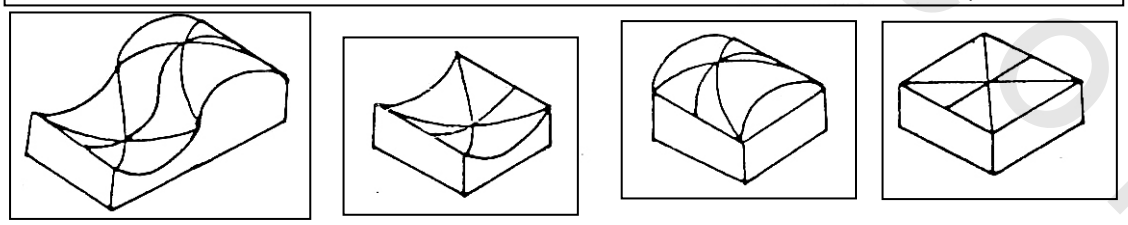
أحد أبجديات الفنان "عبد الرحمن النشار



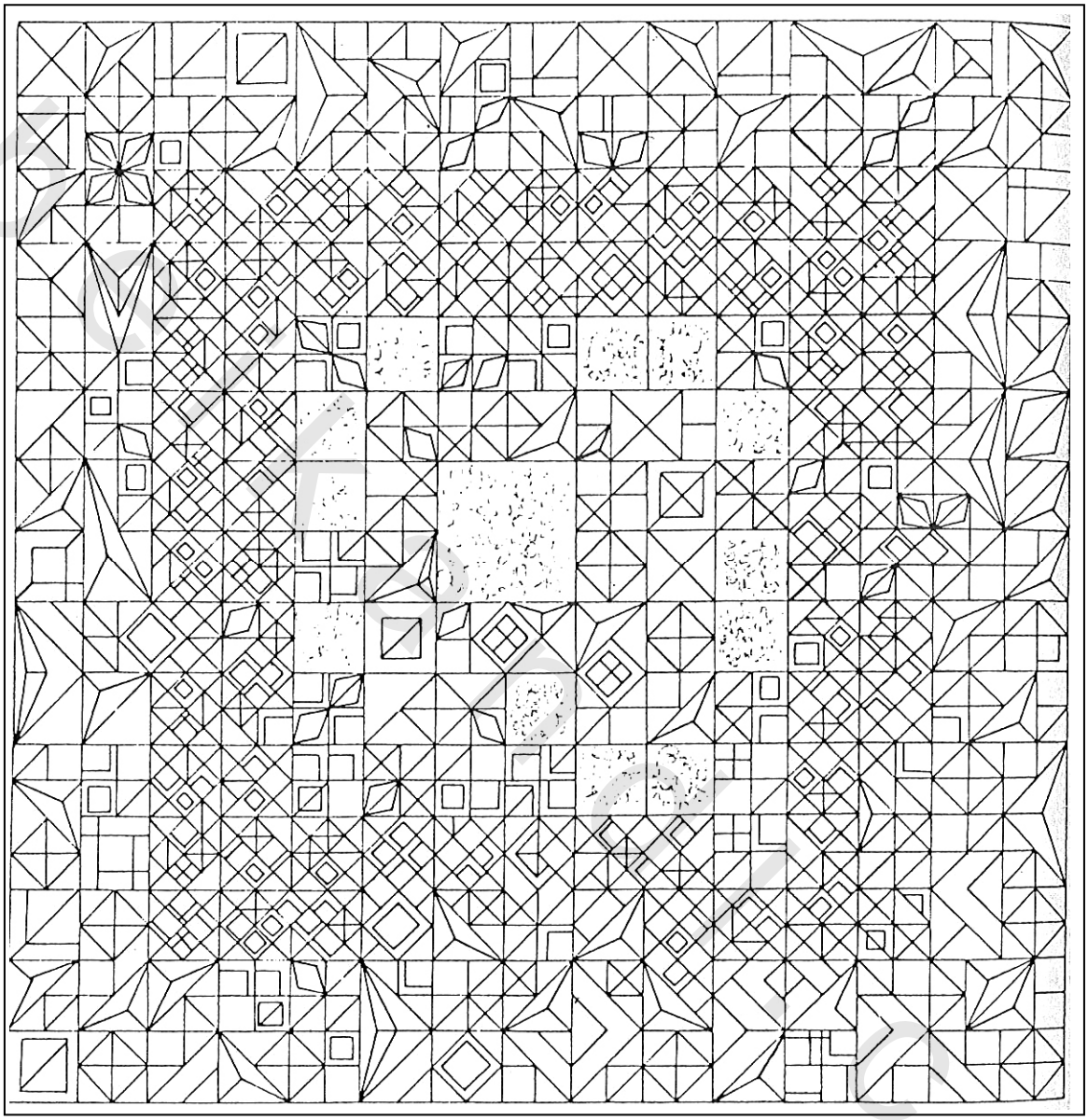
شكل (٢٤)

جدول مقاسات المجسمات الثلاثة

	الارتفاع الأول	الارتفاع الثانى	الارتفاع الثالث
م	٢٧ ، ٩	٥ ، ٧	٢ ، ٥
ب	٧ ، ٩	٥ ، ٧	٣ ، ٥
حـ	٧ ، ٩	٥ ، ٧	٢ ، ٥
ء	٧ ، ٩	٥ ، ٧	٣ ، ٥



(٢٤) (٢٥) (٢٦) (٢٧)



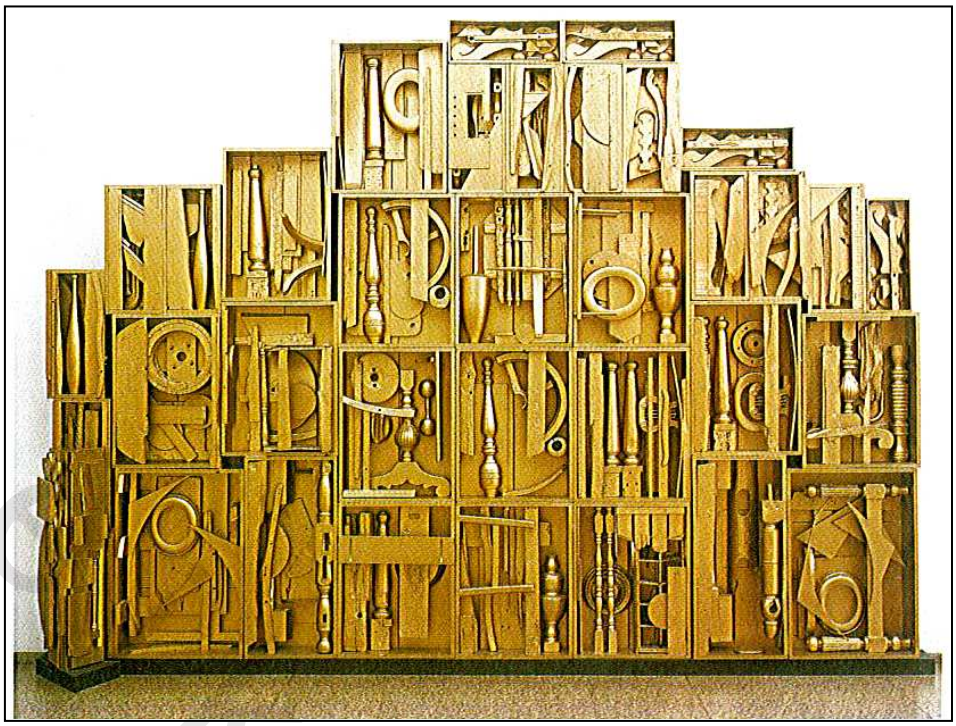
شكل (٢٥)

الأساس الهندسي للعمل الفني وهو الشبكية المربعة القائمة والمائلة

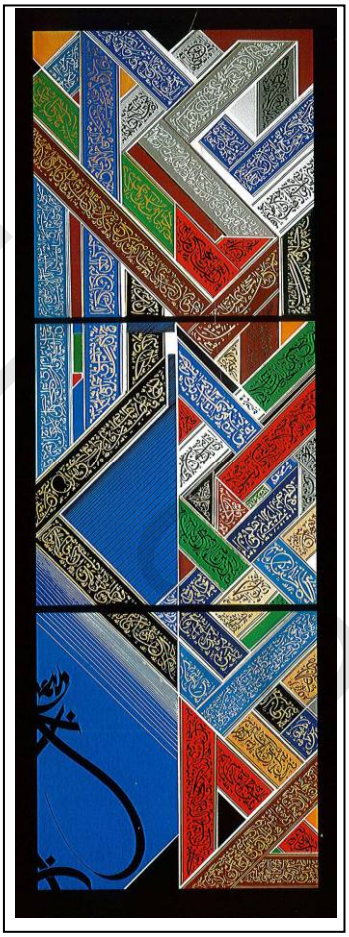
مقاس اللوحة: ٢٢٥سم× ٢٢٥سم مكونة من تسعة مربعات كل مربعات كل مربع ٧٥×٧٥سم

نوع اللوحة: زيت على توال مشدود على مجسمات خشبية مختلفة المقاسات ١٥×١٥سم

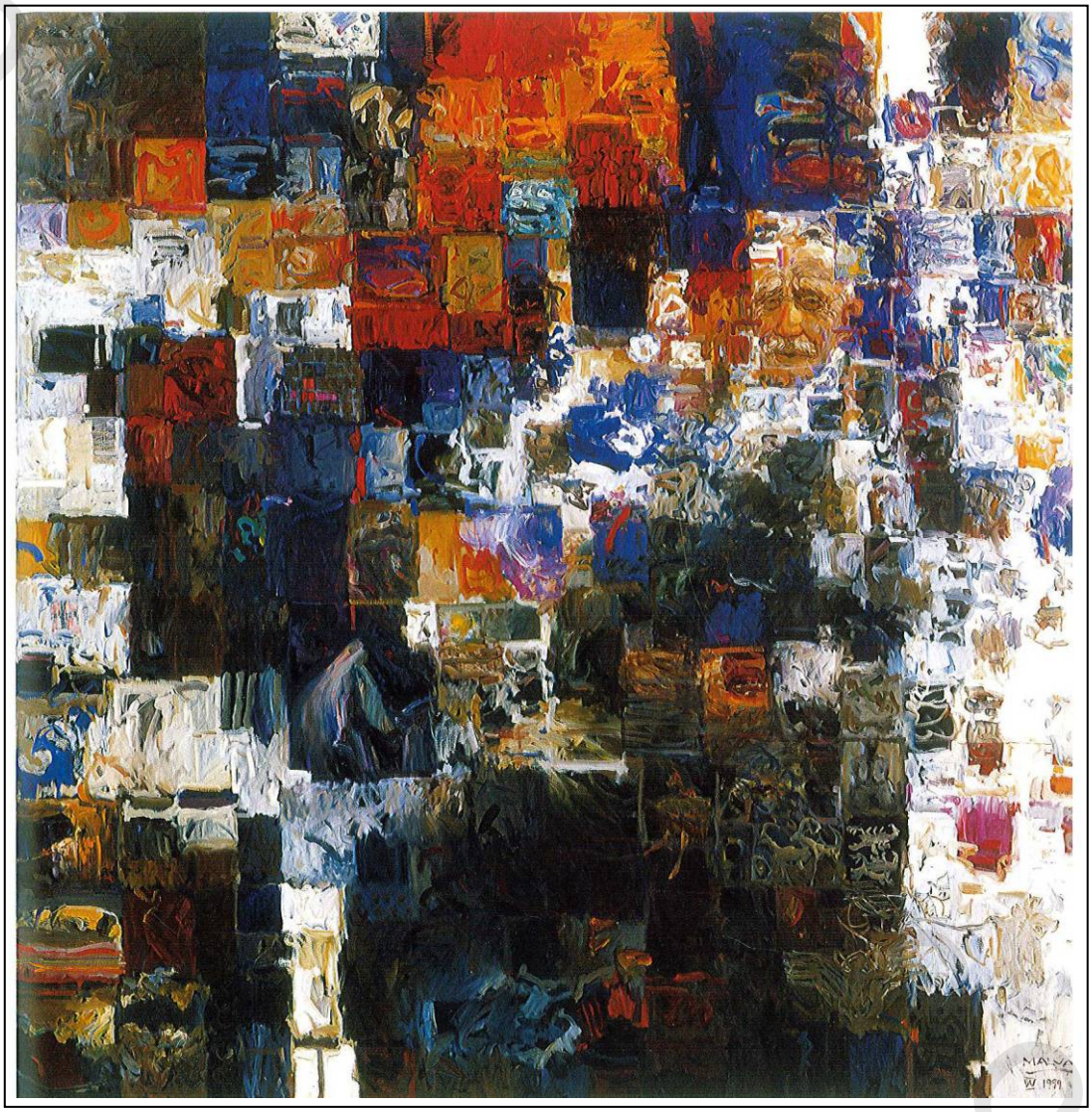
١٥×٣٠سم، ٣٠×٣٠سم



شكل رقم (٢٦) لويس نفلسون Louise Nevelson – أخشاب جاهزة الصنع – الوان ذهبيه – المقاس ٣٢٣ × ٤٤٥,٥ × ٥٥ سم محفوظة في متحف كولون المانيا

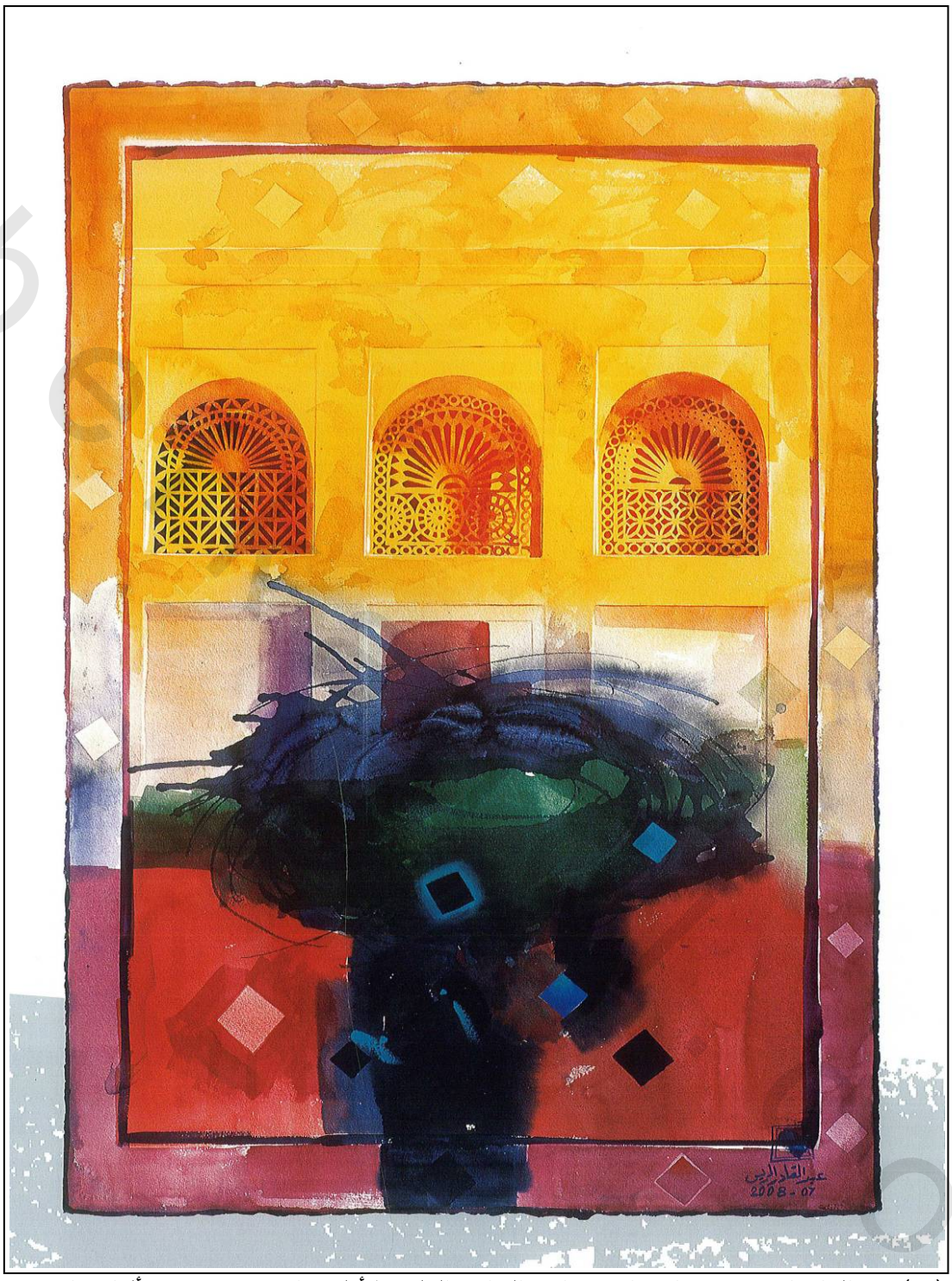


شكل رقم (٢٧) نجا المهدواي توضح السلوك القصدي في بناء العمل عن – مجلة فكر فن الالمانية



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

شكل (٢٩) Boyle fomily : Tiled pathwith broken masonr : ١٢٢ x١٢٢cm
مقتنيات خاصة بالفنان



شكل (٣٠) عبد القادر إدريس مقتنيات قاعة حوار – الرياض الطبعة الأولي مقاس ٧٥×١٠٧سم ألوان مائية على ورق قطن ٢٠٠٧

توضح فيه اندماج كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد .

شكل (٣١) أحمد عبد الكريم : تصوير - اكريليك على توال – ١٢٠ × ٢٠٠سم – ٢٠١٢م

توضح 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 هورنونوج:** وادي الملوك، ترجمة محمد العزب موس، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولي، 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 والأداب ، 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 والأداب ، 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 .

openkandil.com

١٢. **سعيد توفيق:** الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٣. **سيزا قاسم :** القراءة في التصوير والأداب ، بحث منشور في الورشة الفنية والثقافية الموازنة لبينالي 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 ، الطبقة الأولي ، ١٩٨٢ .

١٧. **غاستون باشلار :** جماليات المكان ، ترجمة غالب هلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبقة الأولي ، 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 والأداب ،الكويت ١٩٩٢ .

٢٠. **محمد حماد :** تكنولوجيا التصوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولي ، ١٩٧٣ .

٢١. **المعجم الوسيط:** معجم اللغة العربية، الجزء الثاني، الطبعة الثانيةن بيروت، ١٩٨٦م، الطبعة التاسعة والعشرون.

obeikandl.com

٢٢. **المنجد:** في اللغة العربية والإعلام، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، بيروت١٩٨٦م، 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.

opeikandl.com