استلهام الرموز البيئية والشعبية في إبداع أعمال جدارية معاصرة

Inspiration of environmental and popular symbols in the creation of modern mural works

م.د/ مروة سيد حسن
مدرس بكلية الفنون التطبيقية - جامعة 6 أكتوبر

Assist. Dr. Marwa Sayed Hassan
Lecturer at the Faculty of Applied Arts - 6th of October University
drmarwa_said_h@yahoo.com

ملخص:

إن الأعمال الفنية مثلها مثل الأحلام هي نتيجة إندماج الخيال برموز لها أبعاد فنية وشخصية فالفنان يستهدف ما هو غير مباشر ذلك لأنه يريد أن يجعل حلمه متعدد الجوانب، إذ يجب عليه أن يعرف دوافعه الخفية، ومع ذلك لا ينبغي له كشفها للعيان وبدلاً من ذلك عليه أن يقتنص الإشعاعات الرمزية ويربط بعضها ببعض في نموذج فني بطريقة تجعل الجمهور مأسوراً بقوة المقدمة الخفية دون تحطيم لوهم الحيوية وإلا أصبح الفن متكلفاً.

لقد إشتغل الفنان المعاصر على العلامات والإشارات والرموز وضمها إلى أعماله بعد أن كشف أسرارها الجمالية المتخيلة والمضمرة معاً، حتى بدت الرموز تشكل فضاء معرفي رحباً وصارت منهلاً ومرجعاً يتزود منه الفنانون وبث أفكارهم والتعبير عن عقائدهم ومواقفهم الإجتماعية، وربما تمثل الرموز عالماً تخيلي لمجابهة الواقع المعاش، إذ أن الأعمال الفنية تعتمد على الرموز المركبة التي تثري التجربة الجمالية.

تتمحور مشكلة البحث في عدم توفر دراسة حول أهمية إستلهام الرموز البيئية والشعبية في إبداع أعمال جدارية معاصرة وإستلهام الرموز والأشكال الرمزية والمضامين الفكرية في إيجاد صياغة مستحدثة للقيم والعناصر والمفردات التشكيلية في فنون التصوير عموماً وفِي مجال التصوير الجداري علي وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية: رمز - لافتات - لوحات جدارية - فنون معاصرة ، رموز بيئية وشعبية

Abstract:

Artworks, like dreams, are the result of the fusion of imagination with symbols of artistic and personal dimensions. The artist aims at what is indirect, because he wants to make his dream multifaceted, he must know his hidden motives, yet he should not reveal it, instead he must catch symbolic radiations and link them together in an artistic form in such a way that the public is captured With the power of the sublime, without the destruction of the vital illusion, otherwise art would become grand

The contemporary artist has worked on signs and symbols and joined them to his work after revealing their aesthetic secrets, imagined and understood together, so that the symbols form a wide knowledge space and become a reference and a reference to the artists, and broadcast their ideas and expression of their beliefs and social attitudes, and perhaps represent symbols imaginary world to face the reality of living, Artworks depend on complex symbols that enrich the aesthetic experience.

Keywords: symbol - signs- murals - contemporary arts, environmental and popular symbols

ومن هذا المنطلق يستعرض البحث أربعة محاور رئيسية لتأكيد أهمية إستلهام الرموز البيئية والشعبية والوصول إليّ صياغة مستحدثة علي النحو التالي:

المحور الأول: مفهوم الرمز والنظريات الفلسفية والجمالية عن الرمز:

- مفهوم الرمز:

إن الرمز هو الأحجية أو اللغز التي يدلل به على شيء أو معنى معين أو مطلق، بمعنى أن الرمز يشير إلى شيء موجود، والرمز في هذه الحالة يقوم مقام هذا الشيء كأنه هو حيث يُعرف عن طريق هذه الدلالة مباشرة سواء بحسب ما أصطلح العرف عليه أو أقرته التقاليد من زمن بعيد.

فهو تجريد وتبسيط للواقع من صورته المألوفة في هيئة تشخيصية أحياناً أو طبيعية تحمل الملامح الأساسية للعنصر المراد التعبير عنه، فيستدل من خلال الرمز على معنى كامن في الوجدان، لا تدركه الحواس من خلال تأملها للشكل.

- تعريف الرمز:

عرف طارق حسن أحمد الرمز بأنه "أداة فنية توضح إشتراك شيئين وتشابههما من ناحية الجوهر في أكثر من نقطة، يحل فيها الرمز محل كل شيء واقعي، وقدرته على طرح شيء تجعل الإحلال من أهم خصائصه وهنا يأتي دور المتلقي للربط بين العلاقات الرمزية من خلال ثقافته فالرمز فكرة فلسفية مجردة تنتقل من العقل واللاشعور لتصبح واقعاً "مرئياً" أمام المشاهد"[1].

ويأخذ الرمز الحيز الأهم في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث يعرفه البعض بأنه "شيء يهتدي إليه بعد إتفاق أو تقبله جميع الأطراف بإعتباره تحقيق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة"[2].

أو "إشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه، وهو معنى لا ينبغي علينا أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد اتفق عليه"[3].

وهو أيضاً "مصطلح"، أو اسم، أو معنى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، علاوة على ذلك، معاني إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح أنها تنطوي بداهة على شيء مبهم، مجهول، أو مخفي عنا"[4].

- والرمز على أنواع (الرمز العلمي، الرمز اللغوي، الرمز الديني، الرمز الفني، الرمز الأسطوري والرمز الخاص) ومما يجعل بين هذه الأنواع من الرموز أن كل واحد منها يحمل دلالتين ظاهرة وباطنة أو كل رمز يتضمن الموضوعي والمتطور، وكل رمز يحل محل شيء ما، إلى جانب أنه ينطوي على قدرة ثنائية.

وتأثير الرمز في الصورة يتجلى في عدة أمور أهمها:

– أن الرمز يركز علي الصورة ويضبط استطالتها، ويوحد أبعادها، ويدفعها نحو التكثيف والإيحاء.

– إن الرمز يساعد على تعميق الوعي ضمن الصورة. فالرمز خارج التشكيل الجمالي يحمل بداخله مخزوناً خاصاً يضيفه حين يتحد بها ومثلما تجعل الصورة الرمز مشخصاً محسوساً، فإن الرمز يمنحها البعد الدلالي الذي يختزنه.

– والرمز يساهم في توسيع المساحتين الزمانية والمكانية للصورة.

– إن وجود الرمز يستحضر أيضاً مفردات خاصة به، تساعد على تعميق مجراه، وهذه المفردات تخصب الصورة وتغني مناخاتها.

– ومثلما يستحضر الرمز مفردات خاصة، فإنه أيضاً يستدعي رموزاً من شأنها أن تدعم الصورة، وتمتن محتواها وتقوي فاعليتها.

– "من الخدمات التي يؤديها الرمز للصورة ومن ثم للنص تنوع المناخات التي يفرضها تنوع الرموز الوافدة للصورة والغنى في الدلالات وجانب الإيحاء فيها "كل أثر فني حقيقي، رمز سحري، له عدة تفسيرات لا وصول فعلياً إليه"[5]، كما أن الرمز "تمثيل ثابت للعالم التجريبي واضح، دقيق، مفيد ينتمي إلى محيط الذات الهادف إلى المبنى لكل أفعالها وإنجازاتها وإزاء التقليص الرمزي حيث أن العالم الرمزي عالم "التشابه والمقارنة والتكرار".

- الرمز في لغة العرب:

عرفه ابن منظور الأنصاري في كتابه (لسان العرب) بما يجمع بين ما تقدم من الصفات فقال:

"الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين"[6].

بإزدهار الثقافة ونهوص الفكر إبان العصر العباسي، تبلور المعنى الإصطلاحي للرمز فقد فسره قدامة بن جعفر لغوياً في كتابه "(نقد النثر) بأنه: ما أخفى من الكلام"[7].

ناقلاً بعد ذلك المعنى الحسي اللغوي للرمز إلى مصطلح أدبي، إذ يطلق "الإشارة" وهي معنى "الرمز على "الإيجاز" ملاحظاً تميز الإشارة الحسية بالسرعة والقصر، فيعرف الإشارة بأنها: "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة، بإيماء إليها أو لحمة تدل عليها".

نفيد مما تقدم أن الإيجاز أولاً وغير المباشرة في التعبير ثانياً والخفاء ثالثاً أهم دعائم الرمزية العربية.

المفهوم الفلسفي للرمز:

- مفهوم الرمز لدى هيغل (Hegel)

بدأ هيغل (Hegel) حديثه عن الرمز بتحديده لمعنى المصطلح بشكل عام فيرى أن الرمز يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية ومن الناحية الفكرية، وقد تميز به الشرق بوجه خاص، ولم يصل إلينا الرمز إلا بعد أن مر بتحولات عديدة ولكن قبل أن يستطرد (هيغل) في تحليله للرمز نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام، لكي يفرق بين دلالته في الفن ودلالته في المنطق، ولذلك يقول "إن الرمز هو شيء خارجي يخاطب حدسنا بصورة مباشرة، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلاً لذاته وإنما لمعنى أوسع وأعم كثيراً"[8].

- مفهوم الرمز لدى فرويد (Freud)

"يعرف الفن عند فرويد (Freud) بأنه الوسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، وبخاصة الرغبات البيولوجية التي أحبطها الواقع ويستفيد الفنان من مواهبه الخاصة في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد. إذن الفن في مفهومه هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات غير المشبعة، وعالم الخيال الذي يحققها، هكذا تصبح مجالاً لإشباع الحرية اللاشعورية في الخيال وتتحقق دون حدوث صراع مباشر مع قوى الكبت أما وجهتها فستكون هدفها استثارة إهتمام الآخرين وتعاطفهم"[9].

- مفهوم الرمز لدى كارل يونج (Carl Jung):

وتتمثل في مجموعة التجارب الإنسانية التي انحدرت إلينا من أسلافنا السحيقة عابرة نفوس أجدادنا كنوع من الميراث النفسي يتصف بمرونته، حيث تتعاقب فيه التجارب بسرعة أكثر مما هي عليه في الوعي فإذا أراد الفنان بلوغ قلب الإنسانية فعليه في رأي (يونج) أن يغوص في أعماق ذلك اللاشعور الجمعي عبر الأجيال، وقد استخدم (يونج) مفهوم الحدس لتوضيح الطريقة التي يمكن أن يدرك بها مضمون اللاشعور في اليقظة على اعتبار أن الحدس قدرة تميز الفنان.

عند أطلق (يونج) اسم النماذج البدائية على مضمون اللاشعور الجمعي كان يقصد بذلك الرواسب الباقية في النفس منذ آلاف السنين تلك التي تظهر في الحلم، وقد بقت في النفس البشرية هكذا منذ أن كانت تدرك الأحداث التي تجري من حولها في غير إستقلال عن الذات بل كانت الذات تتوحد مع الموضوع. أما الأساطير فهي من هذا المنطلق ليست إلا تعبيرات رمزية تصور مجريات الأمور في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية. "ومن هنا يتخذ (يونج) من الرموز والأحلام مادة ثرية لدراسة الفن، ففيها تتجسد الأنماط الأولية للشعور الجمعي، فكلما كان الحلم مشحون بالطاقة الإنفعالية، فإن صورته الرمزية تعبر بواسطة المجاز عن القصد من الواقع بطريقة غير مباشرة، وبهذه الطريقة يتحدد ظهور محتويات اللاشعور عبر الأجيال فتترك آثارها على شكل ومحتوى العقل البشري، ولما كان الفنان يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس فإنه يسقطها في هيئة رموز كصيغة للتعبير عن الحقيقة المجهولة، لذا فالرموز دائماً تتميز بطاقة نفسية أكثر من معناها المباشر"[10].

هكذا يتأكد لنا أن الحقائق النفسية التي لا يمكن تفسيرها بالطريقة الفيزيائية لا تحتاج إلى برهان. فإن الرموز هي المسئولة عن تحويل الطاقة النفسية (الليبيدو) عن مجراها الطبيعي لتأدية أغراض ثقافية غير أن الرمز كثيراً ما يأتي (كحدس)[*] يتبدى غالباً في الأحلام، "وقد لوحظ قيام القبائل في الثقافات البدائية بأفعال يمهدون فيها لعمليات القنص والحرب مثل الرقص والاحتفالات السحرية، وهدفهم من ذلك تحويل Libido (الليبيدو)[**] إلى العقل الضروري، وأن تقصي التفاصيل التي بها مثل هذه الاحتفالات ليظهر لنا شدة الحاجة إلى حرق الطاقة الطبيعية عن مجراها الأصلي"[11].

إن تحويل الطاقة النفسية Libido (الليبيدو)[**] إلى رموز لم يزل يجري منذ فجر الحضارة، ويرجع إلى شيء عميق جداً من أصل الطبيعة البشرية لقد أفلح ألإنسان، وعلى مر التاريخ في اقتطاع جزء معين من الطاقة وجعله ينحرف عن الانصباب في مجرى الغريزة غير أن الإنسان ما يزال في حاجة إلى قوة الرمز التحويلية من أجل أن تؤدي وظيفتها الإعلانية، من هنا اكتسبت الأحلام أهميتها في نظرية (يونج) على إعتبار أنها تمثل الآثار الطبيعية التي مصدرها النفس، وسر غموضها يرجع إلى لغتها الرمزية التي تعبر عن مقاصد واقعية فإنها تستخدم طرق المجاز، وهي أيضاً مشحونة بطاقة انفعالية ورمزية، وذلك ما يحدد مكانتها كوسيلة لابتداع أعمال الفن العظيمة.

إن استخدام الرمز في الفن يرجع إلى عهود العصر الحجري القديم، وكذلك إلى فنون الشرق القديم، ونجد أيضاً الرمزية، والطابع الذهني بل كانت الرمزية خاصية أساسية في الفن الزنجي، وعلى هذا النحو ظل الإنسان يسعى جاهداً من أجل أن يكسب سرائره الخفية شكلاً، ومن المؤكد أن معظم الميثولوجيا التي أفرزها العالم القديم ليست إلا أثراً من الخبرة التي تشكلت في مرحلة أقدم من التطور البشري.

المحور الثاني: تتبع الرمز عبر التاريخ :

لقد كان الرمز بمثابة المرحلة الأولى التي خطتها الإنسانية منذ فجر وجودها على الأرض للتعبير عن النفس، ولما كان الإنسان البدائي ينظر إلى الوجود والكائنات المحيطة به على إنها أحاج وألغازاً، فإنه لم يستطع لها تعليلاً إلا بقدر ما يصيبه منها من ضرر أو نفع من أجل ذلك عبدها، وهو في سبيل تعبيره التلقائي عن الأفكار العامة اتخذ الدلالات التي تشير إلى عقائده وتقاليده، وطقوسه، حيث صورها على جدران كهوفه أو نحت لها التماثيل أو عمل لها التمائم، ومن هنا

---

[*] الحدس: في الفلسفة يشير إلى نوع من المعرفة التي لا تستخدم المنطق والاختصاص.

[**] Libido (الليبيدو): إن الليبيدو طاقة طبيعية تتولى، أولاً وقبل كل شيء، القيام بخدمة أغراض الحياة، لكن قدراً معيناً مما يفيض عن حاجتنا منها لتلبية أغراض غريزية، قد يتحور فعلاً إنتاجياً أو يسخّر لأغراض ثقافية. إن توجّه الطاقة على هذا النحو أمر ممكن مبدأياً حين تتحول شيئاً يمائل فى طبيعته غرض الاهتمام الغريزي. غير أن هذا التحوير غير ممكن بمجرد فعل الإرادة. فهو لا يحدث إلا بطريقة غير مباشرة. فبعد فترة من النضج فى الخافية ينتج رمز يستطيع أن يجتذب الليبيدو إليه، ويقوم أيضاً بمهمة تحويل الطاقة عن مجراها الطبيعي. والرمز لا ينتجه الفكر إنتاجاً واعياً، بل كثيراً يجئ على هيئة وحى أو حدس يتبدّى غالباً فى الأحلام.

كانت جميع الصور والتماثيل التي أنجزها البدائيون سواء منها الآلهة ، أو الشياطين، ومختلف أشكال الطواطم الحيوانية، والنباتية، وكذا التعاويذ السحرية والأقنعة بل وكل ما يتعلق بالإنتاج الفني لعصور البداءة إنما تتخذ طابعاً رمزياً، وذلك لأن هذه الرسوم والتماثيل كانت تقترن بالانفعالات التي تثيرها هذه الأشكال وما تحمله من معان الخير والشر، بل إن التعبير عن النفس إذ ذاك بالنطق لم يكن أكثر من مقاطع صوتية تُحاكي الأحداث الطبيعية، حيث تسمى الحيوانات ومختلف الكائنات بما يصدر عنها من أصوات كما هو شائع في أصول اللغات، ولذا كانت هذه الأصوات في حد ذاتها دلالات رمزية عن الأشياء.

"ومن أجل رغبتهم في انتقال الأفكار إلى الآخرين اتخذوا التصوير وسيلة للتعبير حيث كان ذلك بدء الرموز المصورة التي بلغت حد النضج في الكتابة الهيروغليفية وتعد أقدم أنواع الكتابة التي عرفها الإنسان كما تعد من جانب آخر أروع مثال للرمزية في التعبير عن الأشياء المحسوسة، وكذا الأفكار المعنوية، ولعل من الغرابة أن تحتل الناحية الرمزية من التاريخ طرفيه ما بين العصور الموغلة في الوحشية، والبداءة، والعصور المتقدمة في الحضارة"[32].

"إن الرمز هو الأحجية أو اللغز التي يدلل به على شيء أو معنى معين أو مطلق، بمعنى أن الرمز يشير إلى شيء موجود، والرمز في هذه الحالة يقوم مقام هذا الشيء كأنه هو حيث يُعرف عن طريق هذه الدلالة مباشرة سواء بحسب ما اصطلح العرف عليه أو أقرته التقاليد منذ زمن بعيد، فهنالك الرموز التي ترمز بها للعقيدة كالهلال رمزاً للدين الإسلامي والصليب رمزاً للمسيحية، فالرمز بحسب العرف والتقاليد قد يتخذ من أمة إلى أمة مغزى مختلفاً فبينما نجد الثعبان إذ يعتبر لدى المصريين القدماء حارساً مقدساً فإنه في وقتنا الحاضر يعد رمزاً للعداء"[13]. وعُبد الثعبان في صور عديدة وأدى دوراً ملحوظاً في الديانة المصرية القديمة لارتباطه بالأزلية وتجدد الحياة وذلك لما لمسه المصري القديم من حياة الثعبان وخروجه من شقوق الأرض أو كيفية تخلصه من جلده وتجديده، فقد اعتبر الثعبان قوة مقدسة منذ عصور ما قبل التاريخ، واتخذ رمزاً قوياً للحماية من الأرواح الشريرة، ورمزاً لدفع الأذى والضرر ويحدث ذلك عن طريق توجيه عناصر الأذى الموجودة فيه إلى وجود الأعداء، كما ارتبط الثعبان بالحياة وتجددها، نظراً لما عُرف به من طول العمر، وقدرته على التخلص من جلده في الشتاء كأنه يولد من جديد.

(أبو فيس) هو ثعبان ضخم يلتف حول نفسه عدداً من المرات وهو يعد رمزاً للشر شكل (1)، ويظهر غالباً في الرسومات على جدران المعابد وهو يهزم أو يقتل من قبل أحد الآلهة، كما رسم على شكل سحلية ضخمة، أو تمساح، ولاحقاً على شكل تنين، وتروي لنا الأسطورة عن (أبو فيس) أنه يتسبب بمعارك دائماً بينه وبين (رع)، (فأبوفيس) يهاجم قارب الشمس كل صباح ليمنعه من الإبحار نحو الأفق، ويُهزم في كل مرة، في كل صباح.

شكل (1) أبوفيس (Apophis) ثعبان الماء رمز الفوضى

وكذا الحال في طائر البومة، حيث يُنظر إليها نظرة تشاؤم، فإن الشعوب الأوروبية تشير إليها رمزاً للذكاء، وإذا كان الصقر قد اتخذته شعوب مختلفة من قديمه وحديثه كالمصريين القدماء والرومان رمزاً للقوة فإن شعوباً أخرى قد اتخذت مكانه الأسد رمزاً لها، وإذا كانت الرمزية قد احتلت حقبة كبيرة من الرمز، ومن الفكر الإنساني سواء في عصور البداءة أو عصور الحضارات الأولى فإنه لا توجد أمة في العالم القديم قد أوغلت في الرمزية مع براعة في التصوير وشاعرية في التعبير بالقدر الذي وصل إليه المصريون القدماء في العمق في رموزهم الدينية والجنائزية، وما تشمله من صور الآلهة.

"ولما كانت هذه الرموز عامة تأخذ أشكالاً لصور آدمية في أوضاع مميزة حيث تتميز صور الآلهة بالعباءة في صور الأشخاص الأخرى من الملوك، والرعية مع ملاحظة الطابع الذي تتميز به أزياء الملوك، وتيجانهم من الأزياء العادية كما يتضح في شكل (2)، إلا أن ما يعنينا على وجه خاصة هي تلك الصور الرمزية المعبرة عن مثاليات المصريين التي تجمع في تكوينها الفني بين شكل طائر أو حيوان يحل محل الرأس من الجسم الإنساني، لأن هذه الصور يبدو فيها عمق وأصالة التعبير الرمزي، وما تبعته من الإيحاءات القوية التي يهدف إليها الرمز كما هي في صورة (توت) إله الحكمة شكل (3)، والكتابة حيث اتخذت في هذه الصورة مكان رأس الإنسان رأس الطائر أبو قردان، حيث صور وهو يمسك بإحدى يديه القلم، وبالأخرى قرطاس الكتابة، وكما مثلت صورة (حورس) برأس (الباشق)، وكذا (أنوبيس) إله الموتى برأس (أبن آوى) شكل (4)"[44]. حيث تلتصق رؤوس الطيور، والحيوانات بأجسادها الآدمية، ولقد كانت الآلهة (هاتور) شكل (5) تمثل الخير في صورة (بقرة آنا)، كما ترمز للجمال، وهذه الصورة تقابلها صورة (أفروديت) إلهة الجمال عند الإغريق أو (فينوس) عند الرومان.

شكل (2) أوزوريس جالس على العرش – محفوظة في المتحف البريطاني – من كتاب الموتى

شكل (3) نقش على جدار في معبد الرامسيوم يبين الآلهة وهي تبارك رمسيس الثاني

الجالس الإله آمون والكاتب الإله توت رب الحكمة له رأس طائر مجنح والذي له رأس صقر الإله حورس إله الحرب

شكل (4) الإله أنوبيس إله الموتى، ينحني على مومياء سينوتم – الأسرة الثامنة عشر، لوحة فريسكو في قبر سنوتم في دير المدينة، الأقصر، طيبة، مصر

شكل (5) الملك منقرع من الأسرة الثالثة، باني هرم الجيزة الأصغر وبجانبه هاتور وعلى رأسها قرص الشمس بين قرنين، وبجانبه أيضاً زوجته الملكة، التمثال بالمتحف المصري بالقاهرة

وهنالك من الرموز ما اصطلحت عليه جميع الشعوب كالحمامة وغصن الزيتون رمزاً للوئام والسلام، وكالشمس وأشعتها رمزاً للفكر والإلهام، والشمس ذات الأيدي الممتدة من أشعتها كما اتخذها (إخناتون) رمزاً للمنح الإلهة الحسية منها والمعنوية شكل (6).

شكل (6) الفرعون إخناتون وعائلته يتعبدون لآتون – المتحف المصري – القاهرة

ولم يكن الرمز قاصراً على مختلف الأشكال الطبيعية وما توحي به من معان مختلفة والعوامل وما صاحب هذه العوامل من انفعالات متباينة لدى الأمم ومختلف الشعوب، فقد اتخذت الرموز كذلك من الأشكال المصنوعة من متنوع الأدوات والحاجيات التي نحتاج إليها في حياتنا اليومية كما ارتبط بها من العوامل، والانفعالات السابقة، وما تتضمنه من قيم، وما تشير إليه من أمور مهمة مادية كانت أو معنوية، فالقلم والكتاب والميزان والكرسي والصندوق المغلق كل منها يعطي انطباعاً ودلالة ذات معنى خاص، فبينما نرى أن القلم قد اتخذ شعاراً ورمزاً للأندية الأدبية، فإننا نجد أن الكتاب أيضاً رمزاً للمعرفة، كما كان الميزان في مختلف الأزمنة، والعصور رمزاً للعدالة، وكذا يشير الكرسي رمزاً للمكانة الأدبية، ويشير إلى السلطة أحياناً كالسيف، أما الصندوق المغلق بالقفل فيدل على الأسرار وما تتطلبه من الكتمان.

وفي صدر المسيحية ظهرت رمزية من نوع آخر لكي تخفي مظاهر العقيدة خشية الإضطهاد من جانب، ولكي تعبر عن المبادئ الرئيسية لهذه العقيدة من الجانب الآخر فهي وإن اتخذت في الظاهر شكلاً طبيعياً لرموزها فإن هذا الشكل بحسب رسمه، وصورته ليس إلا قناعاً للغرض الرئيسي من الرمز فالمسيحيون الأوائل حين اتخذوا السمكة رمزاً مصطلحاً عليه فيما بينهم فإن هذا الرمز لم يكن أكثر من دلالة تدل على مجموعة الحروف اليونانية التي تتضمنها كلمة سمكة لهذه اللغة، وإن كل حرف من هذه الكلمة يعد رمزاً وحرفاً ابتدائياً لكلمة معينة تشير إلى أحد مبادئ العقيدة المسيحية شكل (7).

شكل (7) رمز السمكة في المسيحية

- الأسطورة والأبعاد النفسية للرمز:

"ينفرد الإنسان بقدرته على إدراك الرموز أو صياغتها، وقد توحي مثل هذه الرموز بشيء غامض أو مستتر أو بما هو أكثر من معناها المباشر لما تتضمنه من أبعاد لا شعورية يصعب تفسيرها بوضوح، ومن هذه الوجهة يمكن التحقق من أن السلوك الرمزي هو بالضرورة سلوك إنساني، فالإنسان هو الوحيد بين المخلوقات الذي يستخدم التعاويذ والطلاسم، ويقوم بشعائر وطقوس معينة في المناسبات كأنماط من السلوك تتشكل من رموز قد اصطلح عليها المجتمع، ويستخدمها في حياته اليومية"[55].

فإذا رجع الإنسان بمخيلته إلى بدايات الزمن الغامضة وجد أنه إذا لم تنر الديانة الحقيقية ذهن الإنسان، ولم تفسر له العلوم الأشياء ونشأتها فإنه قد يلاحظ مولد ما نسميه بالأساطير. ففي ظلام الغابة الدامس وفي السهول التي تسطع عليها الشمس بنورها، وفي الكهوف التي قلما كانت تحمي ساكنيها من هجمو النمور الحادة الأنياب أو الدببة العملاقة، وفي كل مكان

نظر الإنسان إلى العالم الخطر الغامض وتأمل في أموره، فسأل الإنسان من أين تأتي الشمس وأجاب على هذا السؤال بأن الشمس قارب أو عربة يجلس فيه الإله المتألق المبهر ويقوده عبر السماء، ولما حيره القمر فسر بأنه ذلك المضيء الأبيض بالتفكير فيه كقارب آخر أو كعربة أخرى تجلس فيها شقيقة إله الشمس.

وتسائل الإنسان عن سر رعب الرعد والبرق ولكي يحل غوامض هذا اللغز وصل إلى صورة له عظيم يجلس على عرش عظيم في السماء وصوته وهو الرعد ورسوله هو البرق، فإذا ما هاج البحر في عواصف مدمرة فذلك هوغضب إله الأمواج ذي الشعر الأزرق، وإذا ما أنتجت الحبوب والأشجار بذوراً كانت الأم أرض كريمة، وإذا جاء القحط والمجاعات فهذا بسبب غضبها.

وحيرت أسئلة أخرى كثيرة سكان الأرض البدائيون: أصل النار، والشكل الذي جاء به مختلف أنواع الحيوانات والنباتات، وأسباب رفاهية بعض الناس وشقاء بعضهم الآخر، وطبيعة الموت ومسألة العالم الآخر، ولكي يجيب القدماء الذين عاشوا في تلك العصور على هذه الأسئلة كونوا الأساطير وظلت هذه الأساطير طوال عصور مديدة يتلقاها الابن عن أبيه شفوياً وينقلها الجيل إلى الجيل التالي بالكلمة المنطوقة وفي معظم الأحوال كان يتناولها الكثير من التغيرات على يد من تسلموها، ويستطيع القصاص الماهر أو الشاعر ذو الخيال الخصب أن يضيف إليها بعض اللمسات هنا وهناك يتقبلها الناس في بيئته بصدر رحب.

"ويحدث عادة أن مختلف روايات الأسطورة الواحدة تروي في عدة أماكن مختلفة بصور يختلف كل منها عن الآخر، وأحياناً يتناول (هوميروس)[*] أسطورة وما يتناولها بطريقته الخاصة"[66]، وبعد ذلك تغدو روايته تلك هي ما يتقبله كل فرد، وبواسطة أمثال أولئك الشعراء سرعان ما وصلت الأساطير أخيراً إلى مرحلة تدوينها.

"الأساطير لها تأثير عميق على جميع الآداب، وإنه لحقيقي أن الأساطير الإغريقية واليونانية أثرت أثراً عميقاً ولا سيما في الأدبين الإنجليزي والأمريكي، وقد أعجب كتاب اللغة الإنجليزية بالقصص التي حكاها القدماء، وقلما نستطيع فهم (شكسبير أو ملتون أوكيتس أولويل) دون أن نلم بأساطير الأغارقة والرومان"[17].

"أما (سيجموند فرويد) فقد نظر إلى الأساطير على أنها نتاج تفاعلات اللاوعي، وهكذا فسر قصة (نارسيسوس) (Narcissus) على أنها ترمز إلى عقد (النرجسية)، أما (ميدوسا)[**] شكل (8) فهي المرأة التي تخمد بمنظرها كل رغبة في التقارب"[18].

---

[*] هوميروس: شاعر إغريقي شهير وهو كاتب الملحمتين: الإليائة والأوديسا قام بتخليد حرب طروادة شعراً بدقة متناهية التي يعتقد حدوثها العام 1250 ق.م، ويُعد مع هسيودوس ينبوع الشعر الإغريقي وذروته.

http://www.marefa.org/index.php/%D9/%87%D9/%88%D9/%85%D9/%8A%D8/%B1

[**] ميدوسا: كانت في البدء بنتاً جميلة، غير أنها كانت على علاقة مع بوسيدون وهذا ما جعل آثينا تغضب، فحولتها إلى امرأة بشعة المظهر كما حولت شعرها إلى ثعابين وكان كل من ينظر إلى عينيا يتحول إلى حجر. وبما أن ميدوسا كان قابلة للموت فقد تمكن برسيوس بمساعدة هرمس، حسب الميثولوجيا الإغريقية من القضاء عليها وقطع رأسها لما نظر إلى صورة انعكاسها في درع آثينا، وأهدى رأسها لآثينا التي كانت قد ساعدته وقامت بوضعه على درعها المسمى بالأيغيس.

http://www.ar.wikipedia.org/wiki/%D9/%87%D9/%88%D9/%85%D9/%8A%D8/%B1

شكل (8) جان لورينزو برنيني - ميدوسا – متحف بوشكين للفنون الجميلة –1589 – 1680

والأسطورة من وجهة نظر (كارل يونج) (Carl Jung) [*] تكشف عن توافق إيقاعات النفس مع إيقاعات الطبيعة وعن الصراع بين النور والظلام، أو الحق والباطل، وكان (يونج) قد اعتبر الأنماط الأولية التي هي مضمون اللاوعي الجمعي أنها المسئولة عن صنع الصور النمطية المألوف في الأساطير، وفي الأحلام وفي الفن، والتي وجدت منذ عهود سحيقة، ويصف (يونج) الكيفية التي ننجذب بها نحو الأسطورة بقوله: "عندما يتحقق نمط أولي في موقف فإننا نشعر بالانعتاق أو بقوة عارمة تستولي علينا، وفي لحظات كهذه لا نكون أفراداً بل نعود أجناساً يتردد فينا صوت البشرية كلها".

"عندما ينطلق الفنان إلى عوالم الكشف والأساطير، والرؤية الكونية الشاملة فذلك يعني أنه قد تعامل مع القيم والتقاليد على مستوى الحلم، ولما بدت الأسطورة موسوعة للأنماط النفسية والانفعالات العامة فذلك ما دفع الفنانين الحديثين إلى إحاطة الأساطير القديمة باهتمام جديد"[79].

ويحدثنا (إميل دوركايم) (Emile Durkheim)[*] في دراساته السوسيولوجية[**] عن دور الرموز وعلاقتها بالشعائر الطوطومية لسكان استراليا الأصليين، فقد كشف عما يربط الرموز بالشعائر الدينية، وتوصلت مثل هذه الدراسات إلى الحقيقة التي مفادها: "أن تفسير العواطف القوية لأنفسنا لا يحدث إلا بربطها بشيء ملموس، وله وجود حقيقي فإذا أخفق هذا الشيء في تفسير هذه العواطف، فذلك يدعو إلى اتخاذ علامة ما تحل محله فنرد العواطف إليها وتصبح حينئذ موضوع عواطفنا نشعر إزاءها بالعرفان، ونضحي من أجلها فلا تصبح العلامة مجردة في ذاتها، وإنما تتحول إلى مثير للحقيقة التي تمثلها، ومن هنا نتعامل معها كما لو كانت هي الحقيقة ذاتها".

كانت الدراسات السوسيولوجية قد أحرزت تقدماً في مجال رمزية الأسطورة باعتبار أنها المادة الحقيقية التي ينبغي الرجوع إليها من أجل التعرف على الجوانب الخفية في حياة المجتمع. "وقد توصل الباحثون إلى وجود تشابه بين أساطير الشعوب المختلفة رغم ما يفصل بينها زمانياً ومكانياً".[20]

---

[*] كارل جوستاف يونج (26 يوليو 1875 – 6 يونيو 1961)، هو عالم نفس سويسري ومؤسس علم النفس التحليلي.

[*] إميل دوركايم (15 أبريل 1858 - 15 نوفمبر 1917): فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي، يعتبر أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وقد وضع لهذا العلم منهجية مستقلة تقوم على النظرية والتجريب في آن معاً.

https://ar.wikipedia.org/wiki/إميل_دوركايم

[**] السوسيولوجية هو العلم الذي يدرس المجتمعات والقوانين التي تحكم تطوره وتغيره، ترجع أصول علم الاجتماع لعصور قديمة.

https//arz.wikipedia.org/wiki/سوسيولوجيا

المحور الثالث:

أهداف وخصائص الرمز:

أهداف الرمز:

"لابد من التوضيح في مجال المقارنة بين الإيحاءات التي كان يهدف إليها الرمز قديماً، وما يتطلع إليه الفنان الحديث؛ حيث نرى لأول وهلة أن هنالك تفاوتاً بيِّنًا فيما بين المقاييس، والمعايير التي تتحدد بها المرامي، والأهداف التي يهدف إليها الرمز كما تختلف العوامل الباعثة لوجودها بمقدار ما بين العصور سواء فيما قبل التاريخ أو بعده من تباين شاسع في المستوى الفكري والثقافي، فبينما نجد أن في العصور البدائية كان الفنان في جميع صوره التي أنتجها لا يذهب أبعد مما يقترن في ذهنه عن هذه الصور من الانفعالات التي تختلف بواعثها باختلاف ما يجلب له النفع أو الضرر أو ما يبعث في نفسه المتعة والمسرة أو الرعب والهلع، وسواء كان الباعث دينياً أو سحرياً فإن هذا الباعث يتحدد بحدود الفكر في أضيق نطاقه، ولا يزيد إذ ذاك عن الإدراك الغريزي والصور الذهنية الأسطورية التي تصاحب هذا الإدراك من أجل ذلك كانت الدوافع التي تدفعه لأن يصور وينحت ويضع أقنعته ونماذجه التي تتعلق بطقوسه وتقاليده إنما هي لا شعورية بل هي كذلك قهرية جبرية تبعاً للخرافات والأوهام والظنون التي تتسلط على تفكيره، ووجوده.[21]

"كما نرى أن تلك الدوافع، والبواعث الأسطورية قد سادت كذلك في عصور الحضارات الأولى من المصرية والهندية والفارسية والصينية، وهي وإن كانت بدورها دوافع قهرية بحكم تسلط العقائد الخرافية إلا أنها من حيث الإنتاج الفني تخرج من دائرة اللاشعور إلى نطاق الوعي بحسب ما أحرزه فنانو هذه العصور من الخبرة، وما بلغته شعوب هذه الحضارات من التقدم الفكري على درجات التطور فهي وإن اتفقت بواعثها الدينية مع الشعوب البدائية التي سبقتها فإنها تختلف إختلافاً جوهرياً عنها فيما بلغته من الخبرة الجمالية وامتداد آفاقها الفكرية واتساع نطاق مضمون صورها الذهنية وانفتاح المجال أمامها لإبتكار مختلف الأشكال والصور والقدرة على التعبير بوجه عام"[22].

وإذا قمنا بالانتقال من الشعور إلى الوعي في الأداء الفني فمعنى ذلك أن الأوضاع الفنية التي تنهج عليها الحضارات الأولى تتخذ عادة أوضاعاً مصطلحاً عليها تنتقل صورها من عصر إلى عصر بحسب هذه الأوضاع، وإن بدت بعض الاختلافات في التفاصيل، والفرق فيما بين اللاشعور والوعي هو أن الأول إنما يعمل بطريقة تلقائية في حين يعمل الثاني طبقاً لخطة مرسومة كما هو الحال في العهود المصرية القديمة، وإذا كانت هنالك فوارق من حيث الخبرة ومستوى الإجادة الفنية فهنالك أيضاً فوارق أخرى في القدرة على التعبير الرمزي بلغها الفنان المصري القديم وهي إن كانت في جوهرها تهذيب لصور رمزية بدائية إلا أن بعضها مستمدة من الشعور الفطري للأطفال مثال ذلك: حين يرسمون الأشخاص بحسب أهميتهم بنسب تتفاوت مع هذه الأهمية كتلك الصورة المرسومة على معبد الكرنك بالأقصر شكل (9)، والتي ترمي (لسيتي الأول) في حجم هائل عن جميع أشخاص اللوحة في حين يقبض بيده على زمام الأسرى كما هو الحال في الصورة الرمزية (لرمسيس الثاني)، والتي تمثله بضرب العُصاه في حضور (رع حور إختى) بحيث تبدو صور هؤلاء الأسرى أقل حجماً إلى حد كبير عما تتضمنه الصورة من أشخاص بوجه عام، وذلك بالإضافة إلى التفنن في أساليب الرمز بأشكال لا تقع تحت الحصر"[23].

شكل (9) فرعون مصر العظيم سيتي الأول ثاني ملوك عصر الرعامسة يقوم بقمع أعداء مصر المختلفين أمام الإله آمون رع – معبد الكرنك – الأقصر

خصائص الرمز:

- هو الطريقة لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني وما هو مادي.
- لا يتطلب بالضرورة ذهناً على درجة عالية من التجريد.
- تلقائي ذاتي أساسه أن يتعقب المتلقي العلاقة بين أفكاره ومشاعره.
- فالمشاهد هو جزء من العمل عند رؤيته لمجموعة من الرموز، وتكون ثقافة الوعاء الذي يتم الاستقبال من خلاله.

بعض صفات ومهام الرمز هي:

- الرمز يقوم مقام الفكرة.
- الرمز جزء يقوم مقام الكل.
- الرمز مدرك حسي يقوم مقام مدرك كلي.

أنواع الرموز:

الرموز العامة:

اسمها "يونج" بالرموز الفطرية التي تنتمي إلى الوجدان الجماعي مثل رمز الانتصار ورمز حمامة السلام، فهي الرموز التي يتفق أفراد المجتمع على معناها.

الرموز الخاصة:

وهي التي ترتبط بوجدان فرد بعينه، نابعة من نظرته الذاتية وتفاعله الفردي، وعلى الرغم من ذلك إلا أنها تتضمن جزء من الرمزية العامة وإلا عجز المتلقي على إدراكها مثل ذلك "الطوطم" رمز عام لدى المجتمعات البدائية ويتضمن رموز خاصة تتمثل في أسلوب معالجة الفنان البدائي للألوان والأشكال ونسبها برؤيته الخاصة.

الرمز والعلامة:

"العلامة هي الشيء الذي نتخذه مشيراً لوجود شيء آخر أو أن الشيئين وجدناهما مرتبطين، كالدخان الذي يكون علامة على وجود النار، فأحد الشيئين دال على الآخر فاللغة مليئة بالرموز التي تكون مجرد لفظ أو اسم أو صورة أو شكل وكذلك الرموز الرياضية بالتالي العلامة "إشارة حسية لموضوع مادي يعين الإنسان على السلوك ويشترك معه الحيوان

لأنها لا تقتصر في إدراكها إلى الحس والخيال أما الرمز لأنه ينتمي إلى الأنية وإلى علم المعنى فليس للحيوان أي نصيب لعدم تعينه على هيئة الشعور".[24]

وتعرف (العلامة) أيضاً بأنها شيء مادي محسوس لكنها في ذات الوقت ترتبط بدلالة إيصال معنى، كذلك تعد مثيراً أي أنها تعتبر بمثابة مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في إدراكنا بصورة مثيرة آخر تنحصر مهمته في الإيحاء تهيؤاً للاتصال.[25] فالعلامة هي الشيء الذي نتخذه مشيراً يدل على وجود شيء سواه، أما لأن الشيئين مرتبطين دائماً، كالدخان الذي يكون علامة على النار، أو لأن المجتمع اتفق على أن يكون أحد الشيئين دالاً على الآخر.

الرمز والإشارة:

"هناك فرق بين الرمز والإشارة، فالإشارة (Signal) "ما هي إلا دلالة على الأشياء الموصولة بها، أما الرمز (Symbol) فيمثل أكثر من معناه الواضح المباشر هذا علاوة على أن الرموز نواتج طبيعية وعفوية..." فالإشارة هي أداة لإيصال رسالة ما، فمثلاً إشارات المرور تحل محل رجل المرور لتوصل إلى مستخدم الطريق رسالة ذات مفهوم عام، فمثلاً إشارة المرور هذه (P) تعني وجود موقف للسيارات، وهذه ⊗ تعني ممنوع الوقوف، وهذا يسري على باقي الإشارات.

وقد عرفت (آدام شاف) الإشارة بأنها "لغة اصطناعية وثانوية وهي بعيدة عن أن تكون لغة طبيعية، لذا فهي لغة اتفاقية تنشأ عن قواعد اتفاقية بحتة".[86] أي أنها محددة بمعنى واحد محدد ومعلوم متفق عليه من قبل الجميع، ومثلنا في تلك إشارات الصم والبكم فكل حركة إشارية تعني معنى خاص واحد يستخدمه الجميع ومعناه مفهوم من قبل الجميع، ولا يقبل التأويل لذا فهي دقيقة وثابتة. فالإشارة "تستمد معناها من الشيء الذي تمثله أما الرمز فيضفي معنى على الشيء الذي يرمز إليه".[26]

"إن للرمز طابع تلميحي محاط بالإيهام فتصل فكرته إلى المتلقي عن طريق الإيماء والتلميح والتمويه لا عن طريق التصريح المباشر والدقيق، فهو غامض بعض الشيء. وعليه فهو "من ناحية الأداء صوره متناقلة يطغي فيها المجاز على الحقيقة يطغى فيها التلميح على التصريح".[27] فهو مفتوح التأويل تتنوع معانيه حسب المتلقي وحسب الزمان والمكان الذي يوجد فيه.

"بينما ليس للإشارة "سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع على دلالتها. بينما الرمز يستمد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه، أي أن المجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه".[28]

فالرمز إذ ينبع من المجتمع ويتأثر به ويؤثر فيه وهو قابل للتأويل والانفتاح بشكل أوسع من الإشارة أو العلامة لأن كل منهما محدد بنظام محدد وثابت لا يقبل التغيير. لذلك فالرمز فيه قوة متجددة، لا يقبل الرتابة ولا يبعث على الملل أو الضجر منه لذلك فهو متنوع ومختلف.

إن الأساس الذي تبنى عليه فلسفة (سوزان لانجر) هو التمييز بين (الرمز) و(الإشارة). فهي ترى أن "الرمز هو أداة ذهنية، ومظهراً من مظاهر فاعلية العقل البشري".[29] أما الإشارة فهي "شيئاً نعمل بمقتضاه، أو وسيلة لخدمة الفعل".[90] فالإشارة لا تدل إلا على الأشياء ذاتها.

([8]) Schaff: Introduction Ala Semantique, editions, 10, 18 Paris, 1974, P. 98 تم الاستعانة بمترجم

المحور الرابع: نشأة الرمز في الفن الحديث وأهميته كأحد عناصر التشكيل في العمل الفني الجداري

نشأة الرمزية في الفن الحديث:

"ليس من المستغرب أن تنهض أمثال تلك المذاهب الوجدانية على إثر الحروب والانتكاسات، فقد هبت الرومانتيكية من أعقاب الثورة الفرنسية، والرمزية بعد حرب 1870 والدادية والسريالية إبان الحرب العظمى الأولى؛ فلم تُشير الرمزية إلى استخدام الأسد للقوة والميزان للعدل، ولكنها عنيت بالمعنى الباطن الذي ينبع من اللوحة ذاتها".[31]

"وإذا كانت مجهودات القرن التاسع عشر قد اتجهت اتجاهاً مباشراً نحو الواقعية فهي من ناحية أخرى تتبع التقدم العلمي؛ حيث كانت نتيجة ذلك ظهور المذهب الطبيعي في الأدب كما اتخذ التصوير طريق التأثيرية منذ عام 1885، وما تلاها كانت الرمزية هي رد الفعل المثالي الذي نما اتجاهه في الأدب"[32]، وبالمثل في الفنون التشكيلية في وقت واحد، ولم يمض وقت طويل حتى كان المصورون، والشعراء الذين يهدفون إلى تمثيل العالم الخارجي بأمانة في فنهم قد غيروا اتجاههم إلى إيحاء تصوري لأحلامهم عن طريق الخيال الرمزي في قالب من التطريز الفخم للشكل الشعري أو للشكل الزخرفي، "حيث كان المنبع الأساسي الذي انبثقت منه الرمزية كحركة أدبية منظمة في هذا القرن إنما تتمثل في موسيقى (ريتشارد فاجنر) (Richard Wanger)[*] بما استحدثه في أوبراته من الأسلوب الإبداعي بالرمز الإيحائي فيما يتعلق بالأداء الغنائي والموسيقي، ومن آثار بعض الشعراء ولاسيما"[33] (شارلز بودلير) (Charles Baudelaire)[**]، وهكذا قاد هذه الحركة الأدبية حيث انطلقت الحياة الفكرية، والوجدانية إلى الأفق السحري التي تتمثل في جاذبيته الغامضة المقنعة درر المعاني المتألقة في الأغوار من أسرار النفس تلك الأغوار اللاشعورية المنطوية على عالم من المكبوتات الزاخرة بشتى العواطف، والنزعات، والأماني، والأحلام؛ إذ يفصح عنها الفنان في قالب من الرموز والأحاجي المزودة بطاقة إيحائية تشير إلى المغزى المستتر وراء القناع الرمزي حيث يكون الإيحاء الغامض أكثر قدرة على التعبير من ذلك السرد المفضوح الذي يفقد عند العرض طلاوته؛ لأنه يكون باهت الألوان خالياً من الإغراء، ونضارة المعاني التي يشع بها ذلك اللغز الذي يثير، ويبعث من مكامن نفس القارئ أو المستمع موكباً حافلاً بشتى المعاني والانفعالات والذكريات، وهي تلك المشاعر التي اختلجت جوانح النظام ذلك الذي ينغم شعره بإيقاع الوزن، وموسيقى الألفاظ متوخياً فيها دقة المعنى مع انتقاء العبارات المنطوية على شحنة من الإيحاء.

هكذا ولدت الرمزية موازية للأدب، وشغف بها من الفنانون من تجمعوا حول (بول جوجان) (Paul Gauguin)[*] في منطقة (بونت آفن)، وإقليم (بريتانى) أمثال (أوديلون ريدون) (Odilon Redon) و(جوستاف مورو) (Gustave Moreau) 1826: 1898 وغيرهم من الفنانين، وقد نشأ كرد فعل في مواجهة الواقعية.

وفي عام 1886 أصدر (جان موریاس) (Jean Moreas) البيان الرمزي في جريدة (الفيجارو) وجاء فيه: "إن جميع المظاهر الملموسة إنما هي مجرد مظاهر محسوسة، كل مهمتها أن تبدي انتسابها الخفي إلى الأفكار الأولية، أما (سيفان مالارميه) (Sephane Mallarme) فهو من حدد الهدف الأساسي للرمزية على أنها إلباس الفكرة شكلاً حسياً حيث كان له الفضل في وضع الأساس بالاشتراك مع (بودلير) لنشأة الرمزية في مجال الأدب".[34]

(*) ريتشارد فاجنر كان مؤلف موسيقى وكاتب مسرحي ألماني 1813: 1883.

https://ar.wikipedia.org/wiki/ريتشارد_فاغنر

(**) بودلير شاعر وناقد فني فرنسي 1821: 1867.

https://ar.wikipedia.org/wiki/شارل_بودلير

(*) بول جوجان 1848-1903 ولد خلال ثورة 1848 وهو فنان فرنسي خرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولات أخرى، فكان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة. جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية - سلاسل سوفنير - بيروت لبنان - 1996 - ص90.

"ونجد أن الفن المصري الحديث منذ بدايته قد حقق إيجابيات ملحوظة في سبيل التميز وتجسيد ملامح مصرية أصيلة تمتد بالتراث الفني المصري إلى مرحلة جديدة، من خلال تبني استراتيجية ثقافية وفنية واعية بأهمية الحفاظ على الذاتية الثقافية"[35].

فالفنان المصري استغل تماماً الإمكانيات الجمالية للعناصر الشكلية في تصميم وتكوين أعماله الفنية وذلك لم يتم على معنى ظاهري فقط وإنما حرص الفنان على استخدام عناصره وأشكاله لخلق رؤية فنية جديدة، "فالفنان المعاصر لم يبدأ من الفراغ فهو يتعرض لتراث إنساني واسع خصيب تراكم عبر محاولات الإنسان العديدة والمستمرة لفهم العالم هذا الفهم الذي يكون غالباً محصلة للتفاعل بين الأبعاد الشخصية الفردية، الاجتماعيية المعاصرة، التاريخية أو التراث"[36].

إن العناصر الزخرفية والرموز تتطور مع تطور الإنسان وثقافته وأيضاً مع المتغيرات المستمرة وأصبحت مع التطور قابلة لتشكيل عناصر جديدة، فهي عنصر هام من عناصر الفنون القديمة، كما تعود أهميتها إلى الدور الذي تحققه في العمل الفني فهي تأتي معبرة عن مرحلة ثقافية معاصرة لها وتتشكل بمفاهيمها وهي في تطورها تعود دائماً إلى المراحل السابقة عليها "ولا يمكن افتراض أن ظهور خواص جديدة للرموز في تطورها المستمر مستقلة وقائمة بذاتها بمجرد ظهور خواص جمالية جديدة وإنما هو قد نوع من التراكم الإبداعي والذكاء الحسي فى الفن كما أنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتراث، فلكل حضارة وحداتها الزخرفية المستقلة وإن تشابهت في بعض فنون تلك الحضارات، وقد أخذت الوحدات الزخرفية من بعضها البعض فالفن ينتقل من ثقافة إلى أخرى، والعناصر الزخرفية هي نتاج ثقافي متمثلاً في العناصر الهندسية والنباتية، وأيضاً المستمدة من الأشكال الإنسانية والحيوانية الموحية بالمعاني الرمزية والعناصر الزخرفية المستوحاة من الخطوط العربية البادية في الفن الإسلامي والخط الهيروغليفي في الفن المصري القديم.

ساهم الموروث الثقافي والحضارات المتعاقبة العظيمة في بناء شخصية مصرية ذات مقومات خاصة يستطيع أي باحث في الفنون في أي مكان في العالم أن يميزها، وبالرغم من قيام العديد من الفنانين الغربيين برسم الحياة المصرية إلا أننا نستطيع بسهولة إدراك عدم وجود خلفية حضارية مصرية في أعمالهم فأصبحت بعيدة عن عمق التراث التشكيلي أما الفنانين المصريين فنجد الحضارات المتعاقبة شكلت وجدانهم وأصبحت جزء لا يتجزأ من شخصيتهم الفنية وأسلوبهم التصوري حيث تجد الدراسة في أعمالهم اهتمامهم بالتراث وقضايا الإنسان، فلكل حضارة معاييرها ولكل شعب جمالياته ومثيراته لوجدانه وعواطفه.

حمل التصوير المصري الحديث على عاتقه مهمة البحث عن لغة فنية مميزة محملة بالجذور التراثية الأصيلة والبحث عن الهوية المصرية والنظر إلى الطبيعة بعين مصرية لها مذاق خاص في الرؤية تستقي ثقافتها من تاريخها القديم وجذورها العميقة مستفيد من العناصر الزخرفية والرموز في الحضارات والفنون التي عاشت على أرض مصر.

لا شك أن الآلية الجمالية لا تعمل بطاقتها الكاملة إلا عندما يتعاشق فيها ترسا البث والتلقي، وقليل من فنانينا هو الذي استطاع اختراق هذا الجدار الشاهق عبر التواصل مع رجل الشارع كماكينة استقبال معطلة.

ويقدم صبري منصور في أعماله الفنية عبر مسيرته مع فن التصوير المصري نمطاً فريداً من الرمزية، وذلك بابتكار أجواء غامضة قادمة من عالم الروح لتجسيد أفكار ومشاعر مجردة عن الوجود الإنساني وتصوراته للكون والعوالم الخفية حيث تسطع كل الأشكال بنورانية الروح التي تسمح للإنسان بالحدس لتخطي حدود المظهر المرئي للكون والطبيعة وتظهر ملامح الرؤيا الرمزية لديه في لوحاته "الرؤيا" شكل (10) وآدم وحواء شكل (11) فيقدم رواسب نفسية وفكرية تظهر بصورة تلقائية من صميم حياته الداخلية والتراث المصري، وهو يقول في ذلك: "إنني أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتي، وأضع في اللوحة كل شيء أحبه وله مغزى عندي، ولكن لا أحاول أن أفتعل رموزاً، فالرمز عندي نابع من البيئة التي أعيش فيها وله استقلاليته"[37].

شكل (11) صبري منصور – الرؤيا
100 سم × 200 سم – 1991م

شكل (11) صبري منصور – آدم وحواء
100 سم × 200 سم – 1991م

حيث جاءت أشكاله ورموزه مستمدة من عالم القرية، حيث نشأته وتكوين وجدان الطفولة والصبا، لقد اختفت الدلالات المباشرة والمحددة، حيث عنصر واحد كشفرة تتضمن كل الأزمنة ويتسع لإيحاءات متآلفة ومتضامنة، فالبيوت في قريته معابد خيالية يسكنها أناس في أماكن صغيرة، كما أن قرى صبري منصور هي قرية قديمة، ليلها يختزن الشعر والسحر والغموض، وهناك نور داخلي هو نوره الخاص الذي يعيش في أعماق رؤيته والذي يتردد في شخصياته كل على حدة.

ورموزه بسيطة وتلقائية فالعناصر التي يستعملها في معظم أعماله هي بيت القرية والعنصر ذو الوجه غير المحدد المعالم، والنخلة، والهلال، وهي إما تكون مجتمعة كلها في تكوين واحد، أو يكتفي الفنان بعنصرين فقط.

ولعل ظهور المرأة ذات الشعر الغزير المنسدل يعود إلى رموز قبطية قديمة حيث كانت المرأة تقوم بحل شعرها لتعترف بذنوبها، أما هنا فهي تقدم اعترافها إلى طائر بفرد جناحيه بقوة وسيادة في الجزء العلوي.

ومن ثم يمثل "صبري منصور" النزعة الصوفية في الاتجاه الرمزي في الفن المصري الحديث، ويعد امتداداً لذلك التيار المتدفق الذي يهدف إلى صياغات فنية ذات سمات مصرية.

ولا يختلف اثنان أن الفنان محمد شاكر هو من أبرز مصوري التصوير الجداري، حيث إندفع بكل ملكاته العقلية والوجدانية والروحية صواب الحس الجمعي .. من خلال أعماله الميدانية المنتشرة بالإسكندرية (خاصة) والمحافظات وبعض البلدان العربية، وفيها سنلحظ بوضوح التكامل والتوافق بين أبعاد شخصيته على الصعيدين الإنساني والإبداعي .. حيث ذلك الخطاب البصري الموجه دائماً عبر قناة تراثية ترتكز على التاريخي والجغرافي والعقائدي كقواسم مشتركة مع الإرث الجمعي، وهو ما يجعلنا نقف على نتائج مؤكدة هي بمثابة خيط المسبحة الذي يربط أعماله الزيتية والتركيبية والجدارية ببعضها، إلى جانب دوره الإبداعي المتزن في أعماله الفنية المرتبطة بالعمارة .. من خلال اللوحات الحائطية وأعمال النحت .. والنحت البارز وأعمال الزجاج المعشق والفسيفساء.

ففي عمل (بانوراما محكى القلعة) – 2002م – شكل (12 ، 13) تلك الجدارية الماثلة على الحائط المواجه لقلعة قايتباي، عند الساحة الكبيره في منطقة القلعة .. نجد أن الفنان ينزع إلى تجسيد كل الحضارات الإنسانية التي وفدت إلى الإسكندري واندمجت في كيانها عبر تأثير متبادل مع الحضارة المصرية، حتى الحضارة الإسلامية، مروراً بالحضارة الإغريقية والرومانية .. وكأنها كانت مصب لكل تلك الشلالات المعرفية، وقد تم تنفيذ هذه البانوراما بخامتي الرخام والجرانيت بألوانهما المختلفة، إضافة إلى خامة (التيسرا) بتقنية الفسيفساء، إلى جانب توظيف بعض أنواع من الفخاريات المزججة وغير المزججة ذات الضغط العالي، كما إستخدمت أيضاً تقنية الزجاج المعشق في واحد وعشرين نافذة أعلى

الجدارية، وقد بلغت المساحة الإجمالية للعمل 184 متر مسطح، إحتضنت ثلاث دوائر كبيرة متداخلة هندسياً مع ثلاث أخرى صغيرة، وكلها محاطة بنقوش زخرفية تقترب في كيانها من الدانتيلا النسيجية .. وداخل الدوائر الكبرى ألقى الفنان بتوافيق رمزية مستقاه من كل حضارة على حده، فقد بدأ في الدائرة الأولى .. رموز مصرية مثل (الشمس) و (زهرة اللوتس) و (موت) آلهة السماء و(آتون) إله الشمس كرمز للتوحيد .. ثم ذلك الهرم الولاء المتعلق الذي يشير إلى تواصل حضاري بين الماضي والآني .. وفي الدائرة الثانية .. يشير برموزه إلى الحضارة الإغريقية الرومانية التي تسلمت الراية من الحضارة المصرية القديمة وتأثرت بها في نواح كثيرة رغم سيادة العقل على علومها وإبداعاتها .. أما الدائرة الثالثة .. فقد خصصها للحضارة الإسلامية، لذا فقد إحتشدت بالقباب والمآذن والأهلة والأقبية والزخارف التجريدية كحلقة وصل بين الغيبي والشهادي.. وإذ تأملنا العمل جيداً سنجده على المستوى التعبيري يحتفي بالقيمة اللغوية الرمزية، فمن كلمة (محكى) .. نجد الفنان يركز على الحالة السردية التاريخية عبر أبجدية إشارة تثري لديه الفعل التصويري المشبع بالنزعة الحكائية، على إعتبار أن المشهد يدخل الحيز الجماهيري ويخاطب طبقات إجتماعية متنوعة تحتاج إلى نوع من الجذب والإستدراج البصري .. وقد أشرنا في مقدمة الدراسة إلى الميول اللغوية عند شاكر، والتي تأسست بداخله من مكتبة بيت الأسرة في طفولته وصباه.

شكل (12) محمد شاكر – سور محكى قلعة قايتباي – 2002م

شكل (13) محمد شاكر – سور محكى قلعة قايتباي – 2002م

وإذا افترضنا أن فكره النظري يتم تأويله إلى مشهد تصويري، فإننا سنضع أيدينا على وظيفة الدائرة في العمل كرمز كوني شكل (14) عند المصري القديم يمثل تتابع الدوافع السببية لبعض الظواهر الطبيعية، وهو ما انتقل فيما بعد إلى

المفهوم الصوفي عند ابن عربي على سبيل المثال، والذي كان يتصور الوجود دائرة وهو نقطة فيها، وربما يدعونا هذا إلى التدقيق في الخيوط المشتركة بين البناءات الفكرية والبصرية في الجدارية، والتي تؤدي إلى تجسيد لتناغم الشكل مع المضمون، أما على المستوى التقني .. فتتجلى خبرات الفنان ومهاراته المتراكمة في فن الفسيفساء لخلق إيقاع تنقيطي يثري العين، ورغم هذا يسيطر ببراعة على التمازجات اللونية التدريجية في الصورة، وعبر هذه القدرة التجميعية نكتشف صلة وطيدة مع مهاراته في نسج البقايا المنسية والخردة والأصداف والقواقع .. علاوة على هذا التنوع الحرفي في نوافذ الزجاج المعشق التي تعلو الجدارية كتاج بارق على الرأس، لا سيما أنها تضيء ليلاً.

شكل (14) محمد شاكر – سور محكى قلعة قايتباي – 2002م

وعند هذه النقطة على منحنى الأداء عند محمد شاكر .. نجد أنه وصل للحد الأقصى للتماهي بين الوعيين الفكري والتقني، وعلاقة الإثنين بمعطيات المكان وهو ما يسمى بـ (الوحدة العضوية)، حيث تتوفر عدة مقومات لرؤية الجدارية، أولها هذا التوافق بين طبيعة المناخ السكندري الذي يتميز بالحضور البحري وزخات المطر في الشتاء، بما يتناغم مع حبيبات التكوين الفسيفسائية داخل الجدارية .. علاوة على أنها آخر ما يراه المشاهد بعد زيارته للقلعة وسياجها الجغرافي، وبين الليل والنهار نلمح قدرات الفنان في معالجة السطح التصويري بما يناسب حركة الضوء الطبيعي نهاراً وثبات الضوء الصناعي ليلاً، يضاف إليهما النورانية الداخلية للعمل، والمتصلة مع ترانيم نبضية متواترة عند محمد شاكر، ذلك الناسك في فضاء الطبيعة .. ومحراب الحضارة.."

ولأن الجداريات أكثر الوسائل الفنية تأثيراً في ذائقة المتلقي البصرية، لكونه يصادفها يومياً في الطريق وليس مضطراً لزيارة صالة عرض ليراها، "ينصح الفنان عبد السلام عيد فناني الجداريات أن يتعاملوا مع هذا الفن بدقة وبساطة وحرفية عالية لأنه يُعيد صياغة قناعات المتلقي الفنية والمجتمعية وأن يكون العمل الفني مستخلص من القيم الجمالية المستمدة من وحدات التراث العربي والإسلامي، مستكشفاً جماليتها وأبعادها الفلسفية والفنية، وموظفاً إياها بصورة مباشرة وصريحة أو بصورة رمزية.

"كما أفاد الفنان بأنه يحاول أن يحقق ذلك المزج الصعب بين القيم المجردة للوحة التشكيلية وبين القيم المضامينية للوحة الجدارية"[38].

ونجد في الجداريتان الفنيتين على ضفتناة السويس الجديدة شكل (15) والتي قام بتصميمها الفنان وذلك على مساحة 500 متر مربع والتي يعكس من خلالها تاريخ قناة السويس من خلال زخارف من الزجاج الملون والفسيفساء والأحجار.

شكل (15) عبد السلام عيد – جدارية قناة السويس الجديدة – 30 م × 20 م – 2015م

كما أن الجداريتين تتسم بالطابع المصري الأصيل والجدارية الأولى التي تحمل إسم "إيزيس" نجد فيها استلهام شكلين متماثلين لإيزيس المصرية والتي ترمز إلى الأمومة والقوة والعطاء برداءها المزين بالألوان البراقة من الأحمر والأزرق والذهبي بحليها الرائعة في التاج والقلادة والأساور والخلاخيل لتعطي بريقاً ملوناً وسط الرمال الصفراء وسخونة الشمس المصرية لتحمل بين يديها ميدالية تذكارية مجسمة تحمل مبنى القبة الأثري ببورسعيد ذو الطابع الإسلامي بقبابه الثلاثة الخضراء، وهو رمز عالمي لهيئة قناة السويس حملت الكلمة التي كتبت على الميدالية رمز قومي مصري وحدث تاريخي وهو تاريخ 26 يوليو 1956 للتأكيد للعالم أن قناة السويس مصرية في أرض مصرية.

"وجدارية الأمن والسلام هدية مصر للعالم" وتحمل عدد 103 ساري علم يحمل أعلام 103 دولة التي تعبر سفنها قناة السويس كرمز ترحيبي ويتوسطها كرة أرضية ضخمة تحمل جناحي حورس رمز القوة والقيادة كدلالة رمزية على قوة العامل المصري الذي لا يعرف المستحيل في تحقيق حلم شق قناة السويس الجديدة وهو عبارة عن مركبتين متداخلتين بداخلها رمز الهيئة بألوانها البراقة من الزجاج الملون والرخام والفسيفساء التي تتفاعل مع ضوء الشمس لتضوي وتتلألأ كمصر تحتضن وترحب بكل قادم إليها في أمن وسلام.

وهذه الإيحاءات الرمزية تعكس روح البهجة بميلاد قناة السويس الجديدة من خلال حركة واتجاه الزخارف وإختيار الألوان البراقة.

وقد خرج الفنان محمد سالم بالتصوير الجداري المصري الحديث من مجالات الحليات الزخرفية والموضوعات السياحية والحرف التطبيقية إلى مجال التشكيل المعاصر، وتحمل مشقة الرواد في اجتياز ذلك حتى على مستوى عدم توفر الخامات، فكان يبتكر مواده مستعيناً بأبسط الأدوات مثل الزجاج البلدي الشعبي محاولاً صناعة بلاطات زجاجية منه يستخدمها في تشكيلاته، كذلك طور فكرة الزجاج المعشق بالجبس من خلال دراساته الأكاديمية. وواصل الفنان بحثه في ابتكار خاماته وتقنياته مثل استخدامه لظهر قطع السيراميك بملمسها المميز ولونها الفخاري، واستخدامه لحواف قطع الزجاج متجاورة بدلاً من استخدامها المعتاد كمسطح، وكذلك استفاد من الخلفية التي يثبت عليها قطع الفسيفساء، فنراه يترك مساحات فارغة من تلك الخلفية لتؤدي دورها في التصميم وفي ذلك تكريس منه للجمالية الخاصة للفسيفساء تنفي عنها أنها مجرد سطح يتم تحضيره بالمونة، ليغطي بقطع من المواد الملونة ليصور أو يمثل مشهداً ما، مما أعطى حرية كبيرة وجرأة في التعامل مع تقنية الفسيفساء. وقد استفاد العديد من الفنانين لاحقاً من تلك التقنيات في أعمالهم.

وطوال مشواره الفني لم يكن شاغله الأول هو المشاركة بلوحة في معرض. بل كان مهموماً بخروج العمل الفني من جدران قاعات العرض ذات الجمهور المحدود إلى الأماكن العامة لتصبح جزءاً من حياة المجتمع، وابتعد عن التهويمات التي تجعل من الفن خدمة خاصة للصفوة.

جدارية أحمد زويل:

توج الفنان محمد سالم أعماله الجدارية بالعمل الفني الهام الذي أقيم في الميدان الذي سمي بإسم أحمد زويل عام 2000م. تكريماً للعالم الكبير في أعقاب حصوله على جائزة نوبل 1999م ويمثل ذلك العمل مجموعة من التحديات نظراً لعمق الموضوع الذي يقدم معادلاً تشكيلياً لفكرة الزمن: تلك الفكرة الأبدية التي شغلت ضمير الإنسانية منذ فجر التاريخ. والعمل الجداري الضخم "جدارية أحمد زويل" مكون من إحدى عشر لوحة تبلغ مساحتها الإجمالية حوالي 170 متراً مربعاً أبعاد كل منها خمسة أمتار للطول وثلاثة أمتار للارتفاع. وقد استمر العمل في تنفيذ هذه الجدارية مدة أربعة شهور، بمعاونة فريق عمل مكون من عشرين فرداً ساعدوا في الإعداد والتنفيذ تحت إشراف الفنانة/ عزيزة فهمي.

من ناحية التصميم تتوحد الخلفية من خلال فضاء أزرق سرمدي يوحي بدلالات الموضوع العميقة وأبعاده الأسطورية والفلسفية. حيث مثلت القبة السماوية الزرقاء مجالاً لحركة الزمن منذ أن أكتشف قدماء المصريين أسرار السماء ووضعوا الدراسات والخرائط للقبة السماوية ودورة أفلاكها وحركة كواكبها. ولهذا الفضاء أبعاد لونية منتقاة من درجات الزجاج الأزرق المعتم قام الفنان بتصنيعه بنفسه ليبتعد عن الدرجات المتاحة التي لن تحقق هذا البعد. كما تتحرك العنصر على مسرح مضيء تتحرك فيه مفردات اللوحة في إضاءة قوية توحي بطابع الحدث المسرحي الدرامي وتصويره لرحلة الزمن.

وتمثل الدائرة عاملاً مشتركاً يتردد على امتداد التصميم، وأيضاً يبدأ وينتهي به. والنجاح في اختيار هذا العنصر كشكل في موضوع يتناول فكرة الزمن، يرجع لأن الدائرة تشير إلى الديمومة والاستمرارية واتصال الزمن، كوثيراً ما كان يرمز للزمن في الأساطير القديمة بالدائرة، ففي الأساطير الهندية كان يرمز للزمن بعجلة مكتملة الاستدارة من العجلات الإثنتي عشر التي تحمل عربة الشمس في رحلتها المستمرة، وتكون مكتملة حيث أن النهاية هي البداية، كذلك اتخذت رسوم قبة السماء دائماً شكلاً دائرياً توزع عليه الأبراج السماوية في مختلف الحضارات، ويتردد أيضاً في هذا اللون الأزرق السرمدي خطوط متكسرة مستوحاة من الرسوم الفلكية، والتي تصور مسار حركة النجوم، وهي تمثل في التصميم قيمة تشكيلية هامة: كخطوط حادة متكسرة تصل بين نقاط كبيرة في مقابل تكرار ترديد الشكل الدائري كقيمة مغايرة تغني التصميم.

وسنعرض تفصيلياً أجزاء من ذلك العمل فيما يلي:

التفصيلية الأولى شكل (16 ، 17): تمثل البدايات الأولى لاكتشاف وابتكار أدوات بسيطة لقياس الزمن، منها المزولة، والشكل العمودي الذي يتخذ هيئة مسلة صغيرة وذلك لقياس الزمن من خلال حركة ظل الشمس، وتحمل تلك اللوحة مفردات الكون الأولى الشمس: التي اتخذت شكلاً اصطلاحياً لهيبياً، والقمر: في حالة الهلال الذي يوحي بالبدايات، ويرمز إلى الشهر في الفن المصري القديم. كما تصور اللوحة النجوم التي تمثل بشبكة تكويناتها وعلاقتها ببعضها البعض أحد المباحث الهامة لعلم الفلك، وهي تتحرك في حالة توتر بصري، وكأنه يوحي بالانفجار الكوني الأول والحال الهيولية للكون، وتتواجد أدوات قياس الزمن الأولى بظلالها الرقيقة في الركن الأيسر للوحة الذي يأخذ شكل ربع قطري مضيء، ويجاورها لأعلى بعض الأشكال النجمية التي اتخذت لوناً بنياً داكناً وازدادت حجماً عند انتقالها إلى المسطح المضيء، وتهتز حواف هذا الشكل القطري بتلك الذبذبة الناشئة عند منطقة التقائه بالأزرق والتي عوملت بحساسية بالغة أحالت الأداء بالفسيفساء إلى قطعة من المشغولات الطرزية الدقيقة. ويمثل خط الالتقاء بين الأرض والسماء، وكذلك شكل النجمة أداة ربط وتمهيد بين هذه اللوحة في الجدارية واللوحة التي تليها.

شكل (16) محمد سالم – جدارية أحمد زويل – ميدان أحمد زويل – 5 م × 3 م – الإسكندرية – 2000م

شكل (17) محمد سالم – جدارية أحمد زويل – ميدان أحمد زويل – 5 م × 3 م – الإسكندرية – 2000م

التفصيلية الثانية شكل (18): تمثل اللوحة جزءاً تفضيلياً من منظر الأبراج الفلكية مأخوذة من سقف غرفة الدفن. مقبرة سيتي الأول بوادي الملوك بالأقصر (الأسرة 19)، وهي تعكس المعرفة الواسعة عند الفراعنة بعلوم الفلك ودراسة الكوكب ومواقع النجوم، وتعكس الدقة في قياس الزمن لأسباب عملية مرتبطة بالفيضان والزراعة والحصاد، وأيضاً لأسباب روحية وعقائدية. وتسبح العناصر المختارة من سقف المقبرة بلونها الفاتح في اللون الأزرق للخلفية والذي اتخذ عند مروره في اللوحة الثالثة درجات أكثر إعتاماً وأصبح أكثر تلخيصاً حتى يتيح أفضل حضور لمفردات العمل المتعددة، والتي تأخذ كتصميم شكلاً شبه بيضاوي يبدأ من اليمين بالربة تاروت متكئة على عقدة سحرية رمز الحماية، وينتهي من اليسار بالأسد تحيط به النجوم، ليمثل نجم الشعرى اليمانية ومعروف أن ظهور هذا النجم جهة الشرق يعني بداية فيضان النيل ويروي عن كهنة معبد الشمس أن الإله بتاح إله الخلق والتكوين عندما خلق الأرض وكورها على شكل بيضة أرسل النجم الشعري ليحرسها في الفضاء ويشرق في سمائها مع شروق الشمس في كل دورة من دوراتها في فلك الإله رع. ويتخذ خط الأرض وكورها على شكل بيضة أرسل النجم الشعري ليحرسها في الفضاء ويشرق في سمائها مع شروق الشمس في كل دورة من دورتها في فلك الإله رع. ويتخذ خط الأرض الذي تتحرك فوقه مفردات اللوحة انحناءً محدباً لأسفل في مقابل الخط الذي تصنعه العين كحد لنهايات المفردات العلوية في الصورة. كما تتأثر فوق العناصر دوائر صغيرة من اللون الأحمر التي تحقق إيقاعاً حركياً في الشكل، واللوحة منفذة بتقنية الفسيفساء باستعمال الرخام الملون والسيراميك، وتقنية الحفر على سطح بلاطات السيراميك باستخدام تقنية الرسم بالألوان المثبتة بالحرارة.

شكل (18) محمد سالم – جدارية أحمد زويل – ميدان أحمد زويل – 5 م × 3 م – الإسكندرية – 2000م

النتائج:

1- من خلال استخدام رموز بيئية وشعبية وتاريخية وعقائدية، كانت أعمال الفنانون عبر التاريخ تمتاز بكونها مبنية وفق إستعارات رمزية ذات مفاهيم روحية موروثية.

2- ترتبط مستويات إستخدام الرموز والتعامل به ومعه، وكذلك قوته على الإيحاء والتمثيل بطور الوعي الإبداعي وبقدراته على التجديد.

3- نجح الفنانون المصريين في إثبات علاقات مختلفة مع الأسطح الجدارية بمستويات بسيطة أو معقدة وعبر طرق ووسائل عديدة باستخدام الرموز إما بشكل بصري مباشر أو بشكل متخيل إلى بنية سردية بسياق فني بصري (لوحة).

التوصيات:

خرج البحث بعدة توصيات مهمة كما يأتي:

1- لابد من المحاولة لفهم معنى الرمز حتى لا يستخدم على أساس البعد البصري فقط فقد يحمل ذلك نوع من أنواع الخطأ.

2- القيام بالدراسة والبحث في دراسة الرمز في الفن المصري المعاصر.

3- إجراء دراسة مقارنة بين الرموز المصرية والرموز المستخدمة في المدارس الفنية المختلفة بأنحاء العالم.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

1. .طارق حسن أحمد: "الشكل والمضمون للأسطورة في الفن المصري"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1997م.

Hassan,Tarek, *"El Shakel w El madmoon Lostora fi El fan El Masry*",PhD, Koleiyt El tarbya El fania ,Gamaa Helwan.1997

2. أحمد مهدي محمود، روبين جورج، مبادي الفن، مطبعة المعرفة، القاهرة، ص248.

Mahmoud .M.Ahmed, Gorge Robien,*" mabade El Fan"* ,EL Marefa print ,Cairo,p248

3. سمير علي ، هربرت ريد،" معنى الفن" آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1976، ص247.

Ali Samir , Reid Herbert,*" Maana Elfan"*, Afaq Arabia, Dar al-Sha`al al-Khadafiya, Baghdad, 1976, p. 247.

4. زكي نجيب محمود: فلسفة الفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963م، ص17.

Mahmoud Zaki Naguib*" Philosopha El Fan"*, Cairo, The Anglo-Egyptian Library, 1963, p.

5. جبرا إبراهيم ، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، الأسطورة والرموز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م، ص27.

Jabra Ibrahim, Critical Studies of Fifteen *Critics "Ostora we Rmoz, "*, Beirut ,El mossa Arabia llnasher, 1980, p. 27.

6. الأنصاري جمال الدين: لسان العرب، الجزء السابع، الدار المصرية للتأليف والنشر، ص223.

El Ansary Gmal,Lesan El Arab ,elgoz el sabea ,el dar el masrya ,p223

7. الجندي درويش: الرمزية في الأدب العربي، مكتبة النهضة، مصر، 1958، ص41.

Gendy Darwesh , *"El Ramzya fi Adab ELarby"*

8. طرابيشي جورج ، هيغل: الفن الرمزي، دار الطليعة للطباعة، بيروت، 1978، ص176.

," Tarabishi George, Hegel "El fan Elramzy ", Beirut Dar al-Tali'ah for Printing, 1978, p. 176.

9. محسن محمد عطية: الفن وعالم الرمز، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1996، ص35.

Mohsen Mohamed Attia "Elfan W Alm Eramz", Kahera, Dar Al Ma'arif, 2, 1996, p. 35.

10. مرجع سبق ذكره، ص37.

Ibid., p. 37

11. مرجع سبق ذكره، ص38.

Ibid., p. 38

12. حسن محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، الجزء الثاني، نحت وتصوير، دار الفكر العربي، ص112.

Hassan Mohamed Hassan" *Eloss Eltarekhya llfan eltashkyly Elmoaser",* Part II, naht w tasweer, Dar Elfekr El Araby, p. 112.

13. الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، الجزء الثاني، مرجع سبق ذكره، ص113.

Eloss Eltarekhya llfan eltashkyly el moaser", Op.Cit,p113.

14. الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص114.

Ibid., p. 114

15. الأساطير اليونانية والرومانية والرمز – ص4.

Al asater al younania w al Romania w al ramz – p 4.

16. مرجع سبق ذكره – ص5.

Ibid., p. 5

17. الفن وعالم الرمز، مرجع سبق ذكره، ص43.

"Elfan W Alm Eramz" Op.Cit,p43.

18. مرجع سبق ذكره – ص44.

Ibid., p.44

19. مرجع سبق ذكره - ص44.

Ibid., p. 44

20. الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر مرجع سبق ذكره - ص117.

Eloss Eltarekhya llfan eltashkyly el moaser", Op.Cit,p117.

21. مرجع سبق ذكره - ص118.

Ibid., p.118

22. The living Webster Encyclopaedia Dictionary, The English Language Institute of America, Chicago, P. 994.

23. حسين عبد الباسط، "الرمز والأسطورة كمدخل لإثراء الخيال في فن النحت"، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1994، ص177.

Hesun Abd Elbaset "elramz w el ostora kamadkhal lethraa el khayal ti tan el naht " resale magster,koleyt el tarbya el fanya,gamet Helwan,1994,p177

24. ت. أنطوان أبي زيد ، بيار غيرو. السيمياء، ، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1984، ص31.

Anton Aby Zeed ,Byar Ghiro , "al semyaa" , Beirut, 1984, p. 31.

25. بيتر موتزو، مصدر سابق، ص10.

Peter Mutso, ", Op.Cit,p10

26. رسلان إسماعيل: الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب. ت، ص106.

.Raslan Ismail," elramzya fi adab wl fan", Cairo Library, Cairo, b. P. 106

27. فيليب سيرنج، مصدر سابق، ص6.

Philip Sering, Op.Cit,p6

28. زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص309.

Zakaria Ibrahim, Op.Cit,p309

29. المرجع السابق، ص309.

30. يحيى إبراهيم أحمد حجي - الشكل والرمز في التصوير السريالي المعاصر في أوروبا - رسالة ماجستير بقسم تصوير - كلية فنون جميلة - 1984 - ص 85-86.

Yahya Ibrahim Ahmed Hajji – :elshakl wl el raz fi el tasweer el seryaly al moaser fi oroba" – resalt magster – kolyet el fnon - 1984 - pp 85-86.

31. الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، مرجع سابق، ص123.

Eloss Eltarekhya llfan eltashkyly el moaser", Op.Cit,p123

32. مرجع سبق ذكره - ص123.

Ibid., p.123

33. الفن وعالم الرمز - مرجع سابق - ص101.

"Elfan W Alm Eramz", Op.Cit,p101

34. د. صبري منصور: "دراسات تشكيلية"، آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عام 2000، ص242.

Sabry Mansur,"drasat tashklya"afak el fan el tashkyly,el hyaa el ama lksor el thqafa,Cairo,2000,p242

35. شاكر عبد الحميد: "العملية الإبداعية في فن التصوير"، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، دولة الكويت، يناير 1971، ص18.

Shaker Abd El hameed ,"elamlya el ebdaya fi fan el taswer"alam el marefa, Kuwait,1971,p18

36. www.fenon.com

37. www.artsgulf.com