المفردات البصرية ودلالاتها في الرسم الإيضاحي

د. أحمد يازجي[1]

الملخص

هدف هذا البحث الى اظهار دور المفردات البصرية التقنية كإشارات ولغة لها دلالاتها الفكرية في بناء الشكل في الرسم الايضاحي باستخدام الحالات المورفولوجية والتقانات الفنية اليدوية التي تحتوي على طرائق وأساليب عدّة في معالجة الموضوعات الفنية البصرية التشخيصية والتجريدية في اللوحة المنفذة بمواد متنوعة على عدة أنواع من السطوح، مثل الورق الخشن والمصقول، والقماش والخشب فضلاً عن تقانات الحاسوب ومعالجاته.

كما تناول أساليب المعالجة التقنية التي تحدد نوعية التأثيرات البصرية للتعبير عن الفكرة المطلوبة، التي تقترب أحياناً من توثيق الطبيعة، وأحياناً من عالم التأمل الخالص المرتبط بالتصورات العقلية المجردة كنتاج ذهني قريب من الهفوات الحسية التي تساعد على حضور الشكل من خلال المعالجات التجريبية التي تؤدي إلى نتاج جمالي معرفي، لأن المعرفة تؤسس وتحدد بنسقية الارتباطات الضرورية بين الإنسان ومحيطه. أي انّ المعرفة ،ومن خلال عناصرها الجمالية ،تعيد تنظيم الأشكال في نظام نسقي متحول.

لذلك حدّدت (مشكلة البحث) في إشكالية بناء المفردات الغرافيكية وكيفية إدراكها. وتكمن أهمية البحث في كونه من الموضوعات الأكاديمية التخصصية وفق المنهج التجريبي الوصفي. أما هدف البحث فهو تحديد دور التجربة والخبرة في بناء الفكرة والمعنى في الرسم الايضاحي.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الرسم الايضاحي، الفكرة.

[1] أستاذ مساعد، قسم التصميم الغرافيكي والملتيميديا، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

Visual Vocabulary and Significance in Illustration

Dr. Ahmad Yazeji[(1)]

Abstract

This research aims to show the role of the technical-visual vocabulary as signs and a language having intellectual implications in illustration shape building, using morphological tools and artistic handicraft technologies that contain many ways and methods to treat diagnostic and abstract visual art subjects of a painting done with various materials on several types of surfaces, such as coarse and glossy paper, cloth and wood as well as and computer processing and technologies.

It also addresses the technical processing methods that determine the kind of the visual effects to express the idea required, which are sometimes close to nature documenting and sometimes close to the world of pure meditation associated with abstract mental perceptions as a mental product close to the sensory lapses that help in presenting a shape through experimental treatments that lead to a aesthetic and cognitive product, because knowledge establishes and identifies the necessary links between man and his environment, that is knowledge, through the aesthetic elements, reorganizes the shapes in coordinative and transformational system.

Key words: Semantics, Illustration, Idea.

[(1)] Associat Prof., Graphic Desigin and Multimedia Department, Faculty of Fine Arts, Damascus University, Syria.

المقدمة

يعد الرسم الإيضاحي احدى وسائل الاتصال البصري الذي ينفّذ اعتماداً على مجموعة من المهارات الفنية والفكرية وباستخدام مفردات بصرية تشكيلية كالخط واللون واللمسة من أجل توضيح فكرة بصرية لموضوع معين بأسلوب مبتكر ضمن أسس وضوابط التشكيل، وعلى الرسام الإلمام بقواعد اللغة الغرافيكية وأصولها، لأنّ الطروحات الفكرية كلّها تحتاج إلى امتلاك أسس وقواعد هذه اللغة البصرية، لتوظيف مفرداتها في بناء الشكل بأسلوب مبتكر قابل للإدراك، وليضعها في خدمة المعنى والتعبير.

وتعدّ المفاهيم الحديثة للرسم الإيضاحي من ناحية التفكير بالأسلوب والتقنية هي استمراراً لما بدأ به الإنسان القديم منذ آلاف السنين التي تطورت تقنياً وفكرياً مع تطور حياة الإنسان ومرت بمراحل كثيرة حتى وصلت إلى صياغات بصرية متميزة بالمهارات التقنية والفكرية، وتطورت معها مفاهيم الرموز والإشارات الغرافيكية من ناحية الشكل والوظيفة.

فالرسم الإيضاحي هو عبارة عن مجموعة من الأساليب والتقانات الفنية التي تستخدم لإنجاز رسم يوضّح موضوعاً معيناً، وفق آلية ذهنية تصورية ذات بعد تحليلي يكشف السياقات والعلاقات والنظم، فيحقق الوعي البصري والفهم للأشكال والمفاهيم والمعاني والتصورات الغائبة.

البعد التقني والأدائي للرسم الايضاحي

تعتمد الرسوم التوضيحية في تركيبها وتكوينها للشكل على مفردات بصرية رمزية وإشارات دلالية اتفاقية كوسيط ينوب عن الواقع أو الحدث وكأداة تعبيرية أيضاً، وإن بناء الأشكال باستخدام المفردات التشكيلية البصرية، التي تختلف من فنان الى آخر ليست إلا تقاطعاً وعقداً منسقة لتشكيل بواعث وأسباباً إيقاعيةً متنوعةً تؤدي إلى إيضاحات بصرية. فاللوحة الايضاحية ليست مجرد شكل طبيعي، وإنّما هي موضوع ذو دلالة فكرية يوضّح خبرة الفنان بوصفه ذا معنى انصهر فيه الاضطراب الانفعالي والحدث الخارجي في علاقة موضوعية واحدة، إذ يختار موضوعات خارجية طبيعية، ثم يسعى إلى تنظيم مفرداتها بشكل مختلف تماماً لإثارة انفعال تعبيري من خلال علاقات الخطوط والألوان والظلال والمساحات المسطحة بطريقة مليئة بالانفعال، وبوصفها أجزاءً في بنية كلية خاضعة للدلالة التعبيرية الكامنة في تلك العلاقات، وبذلك نستطيع أن ننقل تلك العلاقات ،ولكن ليس بصيغتها المحاكاتية، بل بالحذف والتعديل وإقامة علاقات جديدة تولّد انفعالاً جمالياً بفعل الخبرة المستمرة في معالجة الخطوط والألوان، وباستخدام الظل والنور والإيقاع البصري ضمن تباينات متنوعة للحصول على شكل غني بالتعابير الغرافيكية لخدمة الفكرة المطلوبة.

يقول ارنهايم: "**إن الصورة المرسومة على سطح ذي بعدين والذي يكتفي أحياناً ببعض صفات الشيء الطبيعي قادرة على أن تشخص هذا الشيء، وإنّ عين المشاهد وفكره قادران على التعرف من خلال الصورة غير الكاملة الى الأشياء، حيث تقوم التجربة اليومية والفكر بإتمام ما ينقص**"[1].

وإذا أخذنا عنصراً من عناصر اللغة الجرافيكية في الرسم الإيضاحي وهو **الخط:** يمكن وصفه بأنّه اشارة ذات دلالات بصرية مركبة، فهو يعني شكله الذاتي كخط، ويعني خاصته المميزة بين الخطوط المختلفة (قصير – طويل.. إلخ)، لكنه يحمل معه دلالات تشير إلى شبيهها في الطبيعة، فالخط المنكسر على شكل حركة المياه أصبح إشارة ذات معنى، كما أن الخط المتعدد السماكات بشكله المتشنج له دلالاته التشخيصية والتجريدية أيضاً.

[1] Arnheim (La Pansee) editions Flammarion Paris. 1976 p. 42

فللخط دور تزييني، ودور توضيحي ودور تعبيري، فهو يحدد ويميز محيط الأشياء والأشكال المرسومة على السطح، كما يبني الأشكال المجسمة والمسطحة، ويبني الأشكال المرئية الواردة إليه من الحيز الطبيعي ويهذّبها ليحولها إلى نماذج وهيئات مثالية، كما يحدّد هذه الأشكال ليميزها، فهو يحدد معانيها، وهو نقطة علام وارتكاز للعين لتتعرف الشكل.

إن الدور الذي يقوم به الخط في تحديد الأشكال والهيئات بشكله الذاتي وخاصته المميزة هو بالنتيجة أسلوب خطي تقني وفكري بما يحمل من قوة تعبيرية ودلالات مضاعفة حسب سماكته ونوعه، إذا كان مستمراً أو متقطعاً مستقيماً أو منحنياً، وحسب اتجاهه، والخطوط العريضة تكمل الخطوط النحيلة أو الخطوط متنوعة السماكات من أجل الحصول على شكل غني بالمعلومات البصرية ،ويحمل تعابير مركبةً فهو لا يرمز فقط إلى الأشياء الواقعية، بل يعبّر أيضاً ويرمز عن النشاط الفكري والعملي المباشر للرسام، ويعبّر عن وجة نظره الفينومينولوجية "الظاهراتية– Phenomenology" والفكرية، المبنية بنظم تشكيلية قصدية المظهر ومتغيرة الحضور، للوصول بالصورة المطلقة إلى أقصى درجة من المنطق في جعل اللا مرئي مرئياً. إذ انّ سير عمل مفرداتها وإشاراتها البصرية هو الذي يؤمن العلاقة الموجودة بين المحتوى والتعبير وبين الوجود المادي الفينومينولوجي للرسم، وحسب رأي روديجر Rudger عن المنهج الفينومينولوجي: "**يَعد الظواهر معطيات واقعية في العالم وتحمل الطابع الخاص لما هو ذهني، وينظر الى الوعي بوصفه تركيباَ أولياَ قصديا لمعطيات الحس، وهذه القصدية تعبّر عن خبرتنا الجمالية**"، فالوعي: "**هو وعي بشيء ما، والتركيب الأولي للوعي مبني بحيث لا يكون هناك وعي بلا مضمون يكون به الوعي وعياً، والتركيب الأولي للوعي يسميه هوسرول Husserl بالقصدية، وهو من أغنى استبصارات هوسرول، وقصدية الوعي هذه تدلّ على خبرتنا جميعاً، وهكذا ينبغي أن ندرك مفهوم الفينومينولوجيا أساساً بمعنى أنّها منهج**"[2].

إن الرسم الإيضاحي لا يكتفي بالدلالات المباشرة، بل يهدف إلى إنشاء تراكيب ملموسة ذات معنى، وذات ماهية مادية وفكرية، وذلك في مستوى المفردات والعناصر المؤلفة للشكل وتوضيح الفكرة المراد التعبير عنها.

فاللمسة اللونية المائية الغنية بالحركة والنشاط، والمشبعة بكثافة اللون وشفافيته والمتنوعة في درجات إضاءتها تختلف عن اللمسة اللونية الزيتية التي تتألف من مجموعة لمسات لونية متقاربة الدرجات تشكل مساحة لونية واحدة هادئة ودون توترات ضوئية، وهذه الطريقة أقرب إلى طريقة التبسيط وتسطيح الأشكال، إن هذا التمايز بين الطريقتين يعطي دليلاً على أن اختلاف المادة والأسلوب كل منهما عن الآخر يؤدي إلى صياغات بصرية تعبيرية مختلفة (الشكل 1).

الشكل (1) رسم إيضاحي بالألوان المائية

أمّا التضاد أو التباين اللوني فهو الذي يحدّد أهمية الخط واللمسة اللونية ودورها، فإذا نظرنا إلى جسمين أو

[2] بونز، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد، 1987)، ص31– 32.

شكلين متجاورين، فعندما يرسل الأول أشعة ضعف الثاني، فإن شبكية العين تتلقى من الجسم الأول أشعة مضاعفة، فنقول عند ذلك، أنّه يوجد في الشكلين أو الجسمين تضاد ضوئي (أبيض وأسود)، أي تضاد القيم الرمادية.

انّ الظهور المنتظم للألوان والدرجات اللونية الأكثر إضاءة وحرارة ومن خلال التحامها بالألوان الأكثر برودة وصمتاً نحصل على إيقاع لوني عنيف، يعتمد على بروز الألوان الحارة وتراجع الألوان الباردة نحو العمق ،كما نرى أن الإيقاع يحتوي على لحظة من التوتر، إن انخفاض هذا التوتر أو ترجعه، أو تقدمه وصعوده يتبع لنوعية توزيع العناصر وأسلوب تنفيذها على السطح، كما نرى أن التباين يحتوي على مراحل انتقال وإثارة منتظمة تؤثر في إدراكنا الحسي البصري. وإن شعورنا وإحساسنا البصري يتأثر ويتشنج من مراحل التوتر بالخطوط والألوان والتضاد اللوني وتضاد الظل والنور، ويهدأ بهدوئها (الشكل 2).

الشكل (2) رسم إيضاحي . غواش وأقلام رصاص

ويأخذ اللون حضوره من طريقة توضّع اللمسة اللونية على سطح الرسم، فإمّا أن تكون واضحة بتباين شديد وخشنة الملمس وإمّا خفيفة شفافة وأثرها ضعيف.

فاللمسة اللونية هي الجزء الأول من مجال الرؤية للوحة، وهي مرتبطة بمشكلة تحديد الشكل أو عدم تحديده، وكذلك بمشكلة المعنى، فهي عبارة عن أثر الفرشاة وبصمتها، ومجموعة لمسات الفرشاة هي حصيلة الرسم كلّه أي انّ (الرسم في كثير من الأعمال) هو عبارة عن نسخ كامل من اللمسات. لذا يمكن عدّ اللمسة، الحدّ الأدنى من المعنى البصري، فهي تترابط مع اللمسات الأخرى، أو مع الخطوط بشكل متزامن ومنظم لتؤلف شكلاً ما، هذا الشكل يتمتع بعلاقات الظل والنور، واللون من خلال الإيقاع البصري، وعلاقته بالخلفية، وتحدد أهميته من فكرة التشخيص والتمثيل للواقع، وإن تتابع اللمسات والخطوط يعني الانتشار والتوجه والحركة والإيقاع، وفي أثناء انتشار هذه اللمسات وتحركها تتشكل الأشكال وتدرك المعاني (الشكل 3).

الشكل (3) رسم إيضاحي بمواد متنوعة

وتتميز الألوان المائية بالشفافية وتنوع أساليب استخداماتها على السطح، وفي التباين البصري الذي تعطيه من ناحية اللمسة اللونية، ودرجات التضاد اللوني، وتجميع اللمسات وانتشارها، فضلاً عن اختلاف المجموعات اللونية في كل رسم لحركة الأشكال من خلال الألوان، فبعضها تلتحم اللمسات اللونية وتتزاحم بداخلها لتصنع حركة من الألوان الفاتحة والألوان القاتمة، وبعضها الآخر تستخدم فيها الألوان بطريقة البقع الكبيرة مضافاً إليها بقع صغيرة أقرب إلى شكل النقطة، بطريقة عفوية وحرة على أرضية الورق الواضحة البياض، وعند إضافة

الخط داخل الألوان أو على حدودها تتغير التأثيرات البصرية، وتضاف معان جديدة تحمل تعابير أخرى (الشكل 4).

الشكل (4) رسم إيضاحي بالألوان المائية والخط

وإن تنوع نظم تأثير إيقاع الخط واللون من حيث سماكته وكثافة اللون وطريقة توزيع الأشكال والعناصر ضمن حيز الرسم تؤدي إلى تعابير متنوعة الوظائف، من خلال انتشار المفردات البصرية وتوسيعها وتجميعها على سطح الورق أو القماش أو شاشة (الحاسوب) تجميعياً مؤثراً ومتأثراً، "**وإن تتابع هذه المفردات وهذه التراكيب وظهورها واختفاءها، هو نشاط وبناء مقصود وهادف، وإن لكل مفردة دورها واسهامها في البناء العام، وإن دخول هذه المفردات في البناء العام يحولها إلى رمز وإلى معنى فتكتسب صفاتٍ جديدة، وتأخذ دوراً مبرراً لنشاطها، كما أنها بتجمعها وتلاحقها تقود رؤيتنا وفكرنا، فهي إذاً تستند وتدعم وتوجه قراءتنا وتهجئتنا للصورة**"[3].

فالرسم الايضاحي يعبّر عن حالة مخيلة الفنان، فهو يحمل تأثير بصمات منتجة، التي يقول عنها ديوي: "كل خبرة شعورية تنطوي بالضرورة على قدر معين من التخيل"[4].

البعد التعبيري للرسم الايضاحي

يعالج بعض الفنانين الرسم الايضاحي، بإعادة تشكيل الفعل أو الحدث برؤية جديدة معبرة من خلال وعي الكل في الجزء والجزء في بنية الكل، وادراك بنية المتغيرات في مسيرة الحدث التطورية بإدراكٍ واعٍ للأنساق المكونة له، ومن ثم لإيجاد أنساق تصورية تستحدث تجربة بصرية بإعادة تركيب المفردات والعناصر من خلال تداخل وتفاعل فعل الوعي والفكر وفعل الخيال، والأداء، الذي يؤدي إلى تحقيق شكل جديد مبتكر ومعبر، وإعادة تشكيل علاقات بنظم معرفية جديدة، كجزء من جدلية الفكر(الشكل 5).

الشكل (5) رسم إيضاحي بالألوان المتدرجة

ويعدّ المنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) أساسياً في عملية التشكيل البصري، الذي يؤكد أن وعي الظواهر لايتم إلاّ بمباشرة الحس لها، وعليه فإنّ بداية المعرفة البصرية تأتي من نتيجة تأسيس النظم الوضعية للظواهر بعد تحقيقها بمباشرتها حسياً ثم تأويلها عقلياً. وقد يكون هذا التأويل الثاني مطابقاً لما هو محسوس أو متجاوزاً له.

[3] عز الدين شموط: لغة الفن التشكيلي (علم الاشارات البصرية)، جامعة البنات الأردنية، الأردن، ط1، 1993، ص263.

[4] ديوي، جون، المدرسة والمجتمع، ت: أحمد حسن الرحيم، مراجعة: محمد ناصر، دار مكتبة الحياة، (بيروت، 1964) ص 459.

ونظراً الى أن الرسوم الإيضاحية هي لغة فن التفكير والتعبير، والنقل والحوار والتبادل للأفكار والمعاني، فهي تمتلك مجموعة من الإشارات والتعابير البصرية المترابطة التي تؤلف المحتوى الذي يحمل في طياته التعبير المؤثر في المتلقي من خلال توحيد المفردات، إذ انّ أكثر المؤثرات في عملية الوحدة في بناء الرسم الايضاحي هو مبدأ التنوع، وخلوها منه يعني قيام وحدةٍ ساكنةٍ جامدةٍ تتكرر فيها العناصر نفسها بشكلٍ رتيبٍ كما هو الحال في التكوينات الهندسية، والزخرفية التي يمكن أن نطلق عليها بأنّها وحدة سلبية، "**بينما يضفي التنوع على الوحدة عاملاً ديناميكياً وحركياً فاعلاً يجعل عامل التعبير عن هذه الوحدة قادراً على إيصال الأفكار والمفاهيم**"[5].

ويعالج الفنانون وحدة الشكل كل بأسلوبه الخاص فمنهم من يتجه نحو الشبه، ومنهم من يحاول الالتقاء مع الأفكار البصرية المطلقة غير الممثلة بأي شبه، للوصول إلى المثال الأعلى المُطّهر من كل هفوات الحس ليعطي الإيحاء بمضمون الفكرة وماهيتها، من خلال الرموز الاصطلاحية الدالة عليها المبنية بنظم تشكيلية متوازنة المظهر ومتغيرة الحضور، للوصول بالصورة المطلقة إلى أقصى درجة من المنطق في جعل اللا مرئي مرئياً، وتحرير الشكل من ماديته، للوصول إلى خصائص بصرية بمقدورها الانتقال إلى الجمهور المتذوق لاستثارة انفعالاته الوجدانية والتأثير فيها، ويمكن معالجة الشكل تقنياً بعدة طرائق وأساليب فنية مثل: الرسم التعبيري والرسم الرمزي والرسم التجريدي الذي يعتمد التعبير بأشكال مجردة بعيدة عن الأشكال الطبيعية التي تعكس الطروحات البصرية والتخيلية للفنان، والتي يقابل كل منها تعبيراً مختلفاً يثير انفعالاً جمالياً مُعَيَّناً.

البعد الادراكي للرسم الايضاحي

تعتمد عملية إدراك الأشكال في الرسم الايضاحي على الحواس، وتحديداً الحس البصري الذي لا يستجيب لقيمة المؤثرات، بل لقيمتها النسبية من خلال العلاقة مع سياق الإدراك الحسي المحيط بها مباشرة. وإن نظام العلاقة بين الأجزاء والكل يحتم تغيرات أدائية وأسلوبية تؤدي إلى بناء خبرة فعلية متكاملة. والشرط الأساسي في بناء العمل الفني هو قيام العلاقة بين الفكر والأداء، والفعل والانفعال بين الفنان وبيئته، ووعي العناصر وترابطها في النظام الكلي لتحقيق معقولية العمل الفني. التي قال عنها ديوي: "**معقولية أي عمل فني إنّما تتوقف على حضورنا أمام المعنى الذي يجعل فردية الأجزاء وعلاقاتها بالكل ظاهرة ماثلة مثولاً مباشراً أمام أدوات الحس المتمرسة بأمور الإدراك الحسي**"[6].

وبهذا المعنى يمكن فهم الشكل على أنّه إنتاج فني منظم، يدرس موضوعياً على أساس التصور المعرفي للفنان الذي يعمل على انتقاء مفرداته من البيئة التاريخية، أو التراثية، أو المعاصرة، محاولاً إعادة بناء المفردات وصياغتها بشكل يتلاءم ومتطلبات الفكرة البصرية ،وإعادة تأسيسها بتكوين لا يشوه معناها. وإن بناء الشكل المجرد هو شيء مستقل بذاته، والعمل الفني واقعة أو بناء يتألف من ارتباط مجموعة من الأشياء بعلاقة ما. وعملية تحليل الوقائع أو الظواهر الفنية إلى عناصرها هي عملية تحليل منطقي لفهم منطق علاقاتها، بمعنى أن الوحدة المنطقية للفكر لا تتجزأ مادياً، وإنّما منطقياً فقط. وهكذا يكون البناء أو التركيب للّوحة شكلي يهتم بالعلامات وصورها المركبة وأبنيتها التكوينية كأشكال مجردة. ويكون للتركيب مهمة مزدوجة هي تحديد الأشكال من جهة، واستخلاص العلاقات المنطقية لها من جهة أخرى. أي انّ اللوحة هي

5 إياد حسين عبد الله، مصدر سابق، ص 71.

6 ديوي، جون، المدرسة والمجتمع، ت: أحمد حسن الرحيم، مراجعة: محمد ناصر، دار مكتبة الحياة، (بيروت، 1964) ص. 359.

نظـام مـن العلاقـات الشـكلية طبيعيـة كانـت أم متصـورة (الشكل 6).

الشكل (6) رسم إيضاحي بالألوان المبسطة

كمـا يقـول نجـم عبـد حيـدر: "**إن التراكميـة والتنظـيم والمـنهج تحـتم موضـوع التطـور فـي المعرفـة الفنيـة والجمالية، فلا وجود لمعرفة منتهية أو جامدة، لهذا فإنّ النمو والتطور مستمران بحكم آليـة التحليل والتركيب. وهذا واضح في الفنون عامة وفن التشكيل خاصة. وهو واضـح فـي تـاريخ نمـو الشـكل والتكـوين وتطورهمـا، واستخدام الخامات واختيار اللون والإضاءة**"[7].

كما أن للتفكيكية دوراً مهماً في إعادة صياغة الشكل بشكل عام والشكل التجريدي بشكل خاص، كاستراتيجية لإنتاج شكل جديد، أي إعادة تشكيل ما هو موجود، لأنّ كل تفكيك للشكل يفتح أمامه تفكيكاً آخر، وبالتالي لا يمكن لأي عملية تفكيكية للشكل أن تكون نهائية، وإنّما هي قراءة أوليـة تمحوهـا قـراءة ثانيـة، أي اسـتبعاد الثوابـت والمراكـز والقوالـب الجامـدة كلّهـا مـن أجـل الحصـول علـى تعـابير بصرية مبتكرة.

البعد الفكري للرسم الايضاحي

إنّ الرسم الايضاحي عبارة عن نظم وعلاقات موجودة على شكل مُعَيّن، يمكن مقارنتها ببنية الوجود الخارجي من حيث أن هذه البنية ماهي إلاّ أنظمة علاقات معينة.

وبنـاءً علـى ذلـك لا بـدّ مـن وجـوب وجـود علاقـة بـين الفكر والواقع، بمعنى أن العملية الفنية لكي تكون منطقية يجب أن تتبلور في أشكال وبُنى منطقية تتفق مع أشكال الواقع وأبنيته. ولا يعني هذا أن الفكر يستنسخ موضوعه استنساخاً مباشراً من الخبرة ومعطيات الحس، وإنّما يركبه بعد تحليل، فتغدو عندها الخبرة معيناً لا ينضب. وعليه تكون اللوحة وليدة علاقات، ووجودها الفعلي يتجلى في علاقات، أي انّ الفكر يُضفي على العمل الفني نظاماً من العلاقات الجمالية تحصل بفعل تجريد الشيء أو الظاهرة، وهو عمل ذهني إرادي قصدي فاعل، والعمل الذهني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوظيفة العقلية العليا من الدماغ، وهذه الوظائف متلاصقة وتكمل إحداهما الأخرى. وعليه يمكن أن نقول: "**إن أي انتاج صادر عن جهاز الفكر (الدماغ) لا بدّ أن يكون شكلاً من أشكال التفكير، وإذا كان يحوي شيئاً من التنظيم والمنهج والبناء التطوري، فهو نتاج فكري يمكن أن يكون بفعل تراكميته وتطوريته معرفة من المعارف البشرية. وإن أي موضوع ناتج عن وعي وإرادة هو بالنتيجة موضوع فكري**"[8].

وليس الفكر هو الذي يعين الكائن، بل الكائن هو الذي يحدد الفكر، وبناءً على ذلك فالأفكار التي نكوّنها عن الأشياء ما هي إلاّ العالم الواقعي المادي المنعكس في الذهن الواعي، فما الشعور أو الروح أو النفس إلاّ إحدى صور المادة وانعكاساً لها، لأنّ الشعور لا يوجد بغير الجسد المادي لأنّه من نتاج الدماغ، فالمادة هي الشيء

[7] نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1996)، ص274.

[8] نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1996). ص 275.

الأولي والحس والفكر والشعور هم المنتجات الأرقى للمادة، فالشعور ليس هو الذي يحرك المادة ،بل المادة هي التي تحرك الشعور، فالأشياء موجودة خارج ذاتنا، وما إدراكنا وأفكارنا إلا صور لها، وعملية التمييز بين الصور الصحيحة أو المغلوط فيها توفره الممارسة العملية.

في النتيجة فإن الرسوم التوضيحية اعتمدت على لغة غرافيكية تعكس العالم الداخلي للإنسان فكراً وشعوراً، فهي إذاً عملية فكرية واعية مماثلة للنشاطات العقلية في مجالات المعرفة الأخرى، لهذا فخبرة التفكير تعمل بفعالية في الناتج الفني الإبداعي.

نتائج البحث

- تتحدّد قيمة العمل الفني وتحديداً الرسم الايضاحي بمحتواه الذي هو انعكاس لمفهوم فكرة معينة، لأنّ المحتوى أوسع من الفكرة، والشكل هو أسلوب التعبير عن المحتوى، وعليه يجب أن تتحقق الوحدة بين الشكل ومحتواه في العمل الفني، فالشكل هو شكل محتوى مُعَيّن، والمحتوى لا يصبح محتوى إذا لم يتجلَّ في شكل مُعَيّن له وظيفة تعبيرية واضحة.
- إنّ وحدة التكوين في الرسم الايضاحي تعتمد على بنية الشكل الذي تتميز فيه النظم الشكلية بتكوينات متكاملة المظهر وقابلة للإدراك.
- إنّ فكرة النظام التعبيري وجماليات التركيب التجميعي لمفردات الرسم الايضاحي أغنى لسياق الإدراك الحسي، ومنظومة الأشكال غير مقتصرة على سياق الإدراك الحسي المحيط مباشرة بالشكل، وإنما تمتد لتشمل الأشكال الأخرى كلّها التي نأخذها بالحسبان بغض النظر إذا كانت موجودة فيزيائياً في المفردات المحيطة بالشكل أم لا.
- إن نظام العلاقات بين الأجزاء والكل يحتم تغيرات أدائية وأسلوبية تؤدي إلى بناء خبرة فعلية متكاملة. فالرسم الايضاحي ليس مجرد شكل طبيعي لاحظه الناس دون الاهتمام به، وإنّما هو موضوع خبرة الفنان المصمم بوصفه ذا معنى انصهر فيه الاضطراب الانفعالي والحدث الخارجي في علاقة موضوعية واحدة، أدّت إلى ظهور موضوع بصري معبر، وله دلالات بصرية وفكرية واضحة.
- بإمكان الرسام الايضاحي أن يستخدم التقانات والأساليب الفنية ذات الأشكال الطبيعية منها أو المجردة كلّها للتعبير عن الموضوعات المطلوب إيضاحها.

المراجع REFERENCES

بونز، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد، 1987).

عز الدين شموط: لغة الفن التشكيلي (علم الاشارات البصرية)، جامعة البنات الأردنية، الاردن، ط1، 1993.

خليف محمود خليف الجبوري (إشكالية نظم بناء الإعلان التجاري) رسالة دكتوراه في الفنون الجميلة– جامعة دمشق– 2011.

ديوي، جون، المدرسة والمجتمع، ت: أحمد حسن الرحيم، مراجعة: محمد ناصر، دار مكتبة الحياة، (بيروت، 1964).

الحارث عبد الحميد حسن، اللغة السيكولوجية في العمارة– المدخل في علم النفس المعماري، دار صفحات، 2007.

غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، االمجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 2002.

سعيد بنكراد: السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، الكويت،المجلد35، 2007.

نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1996).

Arnheim (La Pansee) editions Flammarion Paris. 1976.

Richard Hollis, Graphic Design a concise History, World of art, Thomes and Hudson Ltd Lodon, 1994.

Kate Clair, a typographic WORKBOOk, John Wiley & Sons, Inc 1999.

Gavin Ambrose & Paul Harris, The Fundamentals of Typography, ava, Academia 2006.

Philip B. Maggs & Alston W. Purvis, Meggs` history of Graphic Design Fourth Edition, Wiley, 2006.

Arnhiem, Rudulf, The Power of the center, A study of Composition in the Visual Arts, Barkley of California press, 1988.

Received	2016/11/01	إيداع البحث
Accepted for Publ.	2017/12/15	قبول البحث للنشر