Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

The Ninth International Scientific Academic Conference
Under the Title "Contemporary trends in social, human, and natural sciences"
المؤتمر العلمي الاكاديمي الدولي التاسع
تحت عنوان "الاتجاهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية، الانسانية، والطبيعية"
17 - 18 يوليو – تموز 2018 - اسطنبول – تركيا
http://kmshare.net/isac2018/

The tendency of distortion and its representations in the Mona Lisa

Dr.. Fatima Latif Abdullah
Iraq, Babylon University, Faculty of Fine Arts, Department of Art Education

Abstract : the current research is concerned with the study of the tendency to distort the subjective and objective transformations which the artist subjected to (the Mona Lisa). The research is a scientific attempt to capture the motives and psychological motivations that are going on (the self / artist) to violate the technical laws at the level of structural and aesthetic system of the icon has been on the basis of Self-completion for centuries ago. In addition, the current research attempts to reveal the concept of distortion in art, which is linked to the desire for rejection and renewal and change in the artistic patterns, including the Mona Lisa, which gives it aesthetic expressive function through multiple interpretations and meanings. The research included a single objective which defines the tendency of distortion and its representations in the Mona Lisa, as well as the definition of terms and the boundaries of temporal and spatial research, The second topic dealt with the historical trajectory of distortion in art, while the third studied the study of the Mona Lisa and a part of the life of the artist (Da Vinci).

The third item consisted of research procedures which were classified according to several steps, starting with the research society which consisted of (40) paintings (for Mona Lisa) of contemporary painters around the world, followed by the research sample which reached 4 paintings and 4% Search original. The researcher followed the methodology of research qualitative content analysis in the third step of the research procedures for the analysis of the sample, and then build a tool for research and finally used in the analysis of samples .The fourth item came in several axes, I summarized the results of the research as the researcher provides some of them agencies :

1.It is an activity that is open to various human subjects. It uses different techniques and techniques in order to activate the interpretive powers of the recipient to construct a different meaning in accordance with the identity of the recipient of the Qur'an and culture. With us based on successive readings not complete with filling gaps only when the reading of the text .

2.The second works on the implicit level (the content), which provides several aesthetic, conceptual and psychological data, different and similar, and the second, At the level of interpretation and deliberation for the recipient .

The fourth item contains conclusions of the research that the researcher mentions :

1.The distortion in the structural system of the Mona Lisa has shaken the deliberative understanding of the value of the painting itself, stripping it of its agreed physical value and giving it metaphorical expressive value. In addition, the tendency of distortion to make the panel (Mona Lisa) a technical system integrated dimensions and functions is the visual form is required and is the indication of mental perception, which

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

made a difference in terms of the psychological referral of the same painting between the distorted and original image, the icon is no longer (Mona Lisa) Stands at the same level of valuation in both cases .

2.The Mona Lisa is no longer confined to the three communicative hierarchies (art work, the artist, the recipient), but to another party, which is the meaning that he does according to the distortion that leads to continuous demolition and installation, leading to a significant change in the identity of this painting, Because the recipient or cultural achievement has been dropped in it and the psychological Hamoltho became a psychological mechanism rather than a unique (human / magical) work .

This item also contains recommendations for the researcher, including the need to work on the teaching of the curricula of artistic psychology to students of art academies in all its sections and stages because of its great importance in uncovering the secrets of the artist and the state embodied artistic subjects

نزعة التحريف وتمثلاتها في لوحة الموناليزا

أ.م. د. فاطمة لطيف عبد الله

العراق / جامعة بابل كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

ملخص البحث

عني البحث الحالي بدراسة نزعة التحريف بمحولاتها الذاتية والموضوعية والتي أخضع الفنان لوحة (الموناليزا) اليها. منطلقاً من تساؤل مفاده, ماهي نزعة التحريف, وكيف تمثلت في لوحة الموناليزا, فيما بدت أهمية البحث في أن البحث الحالي محاولة علمية للإمساك بالدوافع والبواعث النفسية التي تُسير فعل (الذات/ الفنان) كي يخرق القوانين الفنية على مستوى المنظومة البنائية والجمالية لأيقونة ظلت محافظة على اكتمالها الذاتي لقرون خلت. فضلاً عن آن البحث الحالي يحاول أن يكشف النقاب عن مفهوم التحريف في الفن والذي يرتبط برغبة الرفض والتجديد والتغير في الانماط الفنية ومنها لوحة (الموناليزا) الامر الذي يمنحها جمالية تعبيرية دالة عبر تعدد التأويل والمعاني . كما أحتوى البحث على هدف واحد هو تعرف (نزعة التحريف وتمثلاتها في لوحة (الموناليزا). كما أحتوى على تعريف بالمصطلحات وحدود البحث الزمانية والمكانية. وقد مثل ما تم ذكره أعلاه البند الاول للبحث, أما البند الثاني فقد أحتوى على مباحث ثلاث أختص الاول بدراسة (ماهية التحريف فلسفياً ونفسياً) أما المبحث الثاني فقد تناول (التتبع التاريخي لنزعة التحريف في الفن) في حين عني المبحث الثالث بدراسة (لوحة الموناليزا) وجانب من حياة الفنان (دافنشي).كما احتوى البند الثالث على اجراءات البحث التي صنفت على خطوات عدة ابتدأت بمجتمع البحث الذي تألف من (40) لوحة فنية (للموناليزا) لرسامين معاصرين في مختلف أنحاء العالم , تلتها عينة البحث والتي بلغت (4) لوحات فنية وبنسبة (4%) من مجموع مجتمع البحث الاصلي. فيما أتبعت الباحثة منهج بحث تحليل المحتوى التأويلي في خطوة ثالثة من إجراءات البحث لتحليل العينة, ومن ثم بناء أداة للبحث واخيراً استخدامها في تحليل العينات. اما البند الرابع جاء في محاور عدة , أختص الاول **بنتائج البحث** اذ تورد الباحثة بعضاً منها وكالاتي :

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

1. تُعد نزعة التحريف نشاطاً خالصاً للذات, تعمل على المستوين المعرفي والجمالي, وهي نشاطاً منفتح على شتى الموضوعات الانسانية , يستخدم في تجسيده تقنيات واساليب فنية متباينة بغية تفعيل القوى التأويلية لدى المتلقي لبناء معنى أحالي متباين المرجع تماشياً مع هوية المتلقي القرآتية والثقافية. معناً يؤسس الى قراءات متلاحقة لا يكتمل معه ردم الفجوات الا بانتهاء قراءة النص.
2. لنزعة التحريف الية عمل تأويلية تنقسم الى شقين, تعمل الاولى على المستوى الاظهاري (الشكلي) المتمثلة بالعناصر البنائية والاسس التصميمية التنظيمية و التركيبية للعمل الفني , أما الثانية فتعمل على المستوى المضمر (المضمون) الذي يقُدم معطيات جمالية ومفاهيمية ونفسية عدة , متباينة متقاربة , متضادة, على مستوى التأويل والتداول بالنسبة للمتلقي.

احتوى البند الرابع على **استنتاجات للبحث** تذكر الباحثة منها:-

1. أن التحريف في المنظومة البنائية للوحة (الموناليزا) قد زعزع من الفهم التداولي لقيمة اللوحة ذاتها, إذ جردها من قيمتها المادية المتفق عليها ومنحها قيمة تعبيرية مجازية. فضلاً من ذلك فقد عملت نزعة التحريف على جعل لوحة (الموناليزا) منظومة فنية متكاملة الابعاد والوظائف فهي الشكل البصري المتعين كما أنها الدلالة الذهنية المتخيلة , وهو ما أحدث فارقاً من حيث الاحالة النفسية للوحة ذاتها بين صورتها المحرفة والاصلية , أذ لم تعد أيقونة (الموناليزا) تقف عند المستوى التقيمي ذاته في كلا الحالتين.
2. لم تعد ارسالية (الموناليزا) مقتصرة على التراتبية التواصلية الثلاث (العمل الفني , الفنان, المتلقي) بل على طرف اخر هو المعنى الذي يُفعل وفقاً لنزعة التحريف التي تؤدي عمليات هدم وتركيب مستمر, تفضي بمجملها الى أجراء تحولاً ملحوظاً في هوية هذه اللوحة , ذلك أن المتلقي أو المنجز الثقافي له قد اسقط فيها وعليها محمولاته النفسية فأصبحت ميكانيزم نفسي أكثر من كونه عمل (انساني / سحري) فريد.كما أحتوى هذا البند على **توصيات البحث** اذ توصي الباحثة بأن يتم دراسة (لوحة الموناليزا) كمادة منهجية في ضمن مادة التخطيط والالوان لما لها من أهمية تسعف الطلبة في ضبط النسب ودقة اختيار الالوان .كما توصي بأن يتم دراسة لوحات أخرى كلوحة **(الصرخة)** ل **(مونشي)** دراسة نفسية لما تحمله من نزعة تحريفية في بنائيتها وارساليتها الدلالية. **واقترحت الباحثة** أجراء دراسة نزعة التحريف وتمثيلاتها في فن الرسم السريالي. وختاماً للبحث تم توثيق المصادر والمراجع وتثبت الملاحق.

البند الأول / مشكلة البحث:-

تعد التجارب الفنية من أكثر التجارب الانسانية جدية وخصوصية في البحث عن تعدد الظواهر وتفردها في آن واحد, فهي لا ترسم حدود المشهد الانساني لتحيله من حدود الامكان الى حدود الافتراض فحسب , بل أنها تؤسس لفعل ثقافي يعمل بشكل جاد على إنماء واكتمال التحولات المعرفية والفلسفية للذات الانسانية وتضمينها في دلالات أحالية في الغالب تستعيض عن درجة الايقنة وتستبدلها بالمؤشريه بحثاً عن معنى المعنى الذي يضرب بجذوره في صميم التعبير بعيداً عن المحاكاة , ليمتد في عمق الذات الانسانية فيستبدل بنائية العمل الفني تماشياً مع ضرورة التعبير الفني الذي اصبح شيئاً فشيئاً يقصي حدود ووشائج المرجعيه القسرية أو التداولية ليضع بصمات المعنى الشعري لا المعنى المطابق , وتحت ضغط العاطفة والانفعال أصبح العمل الفني يتأسس وفقاً لضرورة التعبير لا المطابقة والتشبيه . وعليه تتجلى خصوصية النتاجات الفنية في طابعها الجمالي التواصلي مع الاخر دون الحاجة الى شروحات مستفيضة , ويشترط عوضاً عن ذلك تشابكاً قرأتياً ذهنياً ومعرفياً معها. ونظراً لتنامي الفكر الانساني بجوانبه كافة, تنامت النتاجات الجمالية

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

من حيث الفكرة والاسلوب فأخذت تبتعد عن المطابقة في التجسيد والتعبير والاقتراب بالمقابل نحو الانزياح الدال , وبدت نزعة التحريف أداة طيعة في يد الفنان لتحقيق أقصى حد ممكن من الاثارة الدلالية بصرياً وذهنياً لدى المتلقي , وهو في ذلك أنما يمنح اشكاله والوانه وكل عناصره الفنية في اللوحة قيمة مركزية باعتبارها مرجعاً أحالياً يجمع بين الشكل والمضمون في أقصى حالات التعبير الدال , ينتزع من الارث التداولي لمقولة المطابقة الفنية تلك الهالة الاستهلاكية التذوق , وهو بذلك أنما يغير من استراتيجية التعبير الفني فيغرب المطابقة ويزعزع المحاكاة عبر إزاحة وسائل التقليد الفني المتوارث شكلاً ومضموناً سوآءا على مستوى الفكرة أم التقنية أم الأسلوب.

لقد كان لتوالي البحوث الفنية والجمالية والتنظيرية الفلسفية أثراً في إعطاء مسوغاً للفنان كي يحرف ويحور في نتاجاته , فمنذ الرومانسية صعوداً أعلن رسمياً عن فاعلية الذات , وعن قدرتها على خلق لغة جديدة ترسمها الضرورة الداخلية لا الانسياق والتداول , لغة ينشط فيها فعل التأويل المُسند الى مرجعية تستحق البحث فيها وفي امتداداتها , ومن هذا المنطلق أمكن للفنان أن يجعل من تحريفاته الفنية حقلاً يستوعب رؤاه الفلسفية ويعمق أثر نتاجاته الفنية , والتي يمكن أن نصفها بأنها إحالة فكرية تختزن في طياتها نوازع نفسية تضغط على حدود الصورة المحاكاتيه لتحرفها وفقاً لبواعث نفسية غاية في الصدق والاهمية. ومن هذا المنطلق يصبح لنزعة التحريف فعلاً نفعياً ومضامين نفسية بين قطبي الاتصال (العمل الفني/ المتلقي) ولا يشترط أن يُحدد هذا الانتفاع بحدود زمكانية ما, فهو يتجاوز مقولات الاختلاف والتنوع ليُقرأ ضمن الطابع العقلاني الذي يطيح بكل مقولة قيمية من شأنها أن تفعل الحدود الذاتية في القراءة والتأويل فيقوض جغرافية العمل الفني وجندرته , حتى وأن أسهم هذا التوجه في خلخلة النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية الاعمال الفنية ذاتها, وعليه أصبح التحريف البنائي أداة تأسيسية لسياق يستوعب مجموعة مترامية الابعاد لدلالات فكرية وبنائية متعددة المضامين وفقاً للقصدية الفنية سوآءا كانت إيحائية أم انفعالية ذوقية , إذ يشغل الياته (التقنية/ الاسلوبية) وحيله الدلالية ليوجد مقاربات شكلية تسعف المتلقي في التأويل والتأسيس للمعنى الكلي للعمل الفني , وكلما كانت نزعة التحريف ضاغطة بشكل تمنح معه العمل الفني غرابة وتفرد مميزين , كلما كان التأويل أكثر فاعلية , وكانت الموضوعات المحرفة أكثر أثارة واستقطاب لجهد التلقي , ومن هنا أخذ التحريف في لوحة (الموناليزا) يأخذ طابعاً عالمياً في الرسم والتأويل , فتعددت أوجهه في بنية هذه الأيقونة العالمية الشهيرة على مدى تاريخ الفن ولعقود مضت , وآن لهذه النزعة والرغبة الملحة في التلاعب البصري والدلالي عبر اجتزاء أو أضافة مفردات من والى هذه الأيقونة دوافع نفسية عدة ولا ريب , وهو أمر يدفع الباحثة الى تساؤل تتموضع فيه مشكلة البحث الحالي الا وهو ما هي نزعة التحريف , وكيف تمثلت في لوحة الموناليزا؟.

أهمية البحث والحاجة اليه:-

1- يمثل البحث الحالي محاولة علمية للإحاطة علمياً بدوافع نزعة التحريف , فضلاً عن الامساك بالدوافع والبواعث التي تُسير فعل ذات الفنان كي يخرق النظم والقوانين الفنية سواء في الاداء أم التلقي لأيقونة جمالية ظلت محافظة على اكتمالها الذاتي لقرون خلت.
2- يكشف البحث الحالي النقاب عن مفهوم التحريف في الفن والذي يرتبط بمسألة الرفض والتجديد والتغيير في الانماط الفنية ومنها لوحة (الموناليزا) الامر الذي يمنحها جمالية تعبيرية دالة عبر تعدد التأويل والمعنى.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

3- يفيد البحث الحالي طلبة الدراسات الاولية والعليا في مكتبات الفنون الجميلة.
هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى تعرف نزعة التحريف وتمثلاتها في لوحة (الموناليزا) .

حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة نزعة التحريف الحاصلة في المنظومة البنائية للوحة (الموناليزا) والتي قام بتنفيذها مجموعة من الفنانين المحدثين ومن مختلف بلدان العالم للفترة الزمنية (2003 -2018) .

مصطلحات البحث : النزعة : النزعة لغوياً هي موضع انحسار الشعر من جانبي الجبهة , النزعة/ الطريق في الجبل, جمع نازع , النزعة, مصدر نَزَعَ. (مجمع اللغة العربية , 2011 , ص396) – نزعَ- نزع الشيء من مكانه قلعه من باب ضرب . وقولهم فلان في النزع أي في قلع الحياة ... ونازعه منازعة جاذبه في الخصومة.... وأنتزع الشيء أي أقتلعه فأقتلع (الرازي ,1983, ص654) . اما **النزعة اصطلاحاً** هي كل فلسفة تخص الانسان بمكانة ممتازة في هذا العالم , وتعزو اليه القدرة على المبادرة الحرة والابداع , وتغيره متحلي بالوعي وبالإرادة , وبالتالي مسؤولا عن أفعاله وعن تحرره (الراوي , 199, ص: 191) . **والنزعة أجرائياً** هي القوة النفسية الدافعة التي تجعل من الفنان يقوم بإجراء تلاعب واضح بالبنية الصورية للوحة (الموناليزا). وعادة ما تكون هذه القوة مسيرة بفعل ارهاصات وضغوط موضوعية تتسلل الى مكنونات الذات لتدفعها نحو تحميل هذه اللوحة بمضامين ودلالات مثيرة لحالات إنسانية تتسم بالتشاؤم أو السخرية الناقدة في العادة.

التحريف: التحريف لغوياً / حَرَّف, يُحرف, تحريفاً, فهو محرف, تحريف الكلام عن مواضعه, تغيره وتبديل وإعطاؤه تفسيراً مغايراً لمقاصده, وتحريف النص عند المحدثين هو الاختلاف بين الاصل المخطوط والنسخة التي أخذت عنه. (مجمع اللغة العربية , 2011 , ص216). **و التحريف اصطلاحاً /** الابتعاد عن التوافق الهندسي المنظم , الابتعاد عن النسب المألوفة في عالم الطبيعة) . (البسيوني , 1965, ص282-283). وهو (كل تغيير يحدثه الرسام بغض النظر عن السبب أو الدافع, في الشكل واللون والزمان والمكان) (المياحي , 1989, ص8) كما أنه الابتعاد عن التجسيد الموضوعي للمرئيات, عن طريق التلاعب بأشكالها أو بألوانها, أو بأمكنتها وأزمنتها عن طريق جمع الاثنين معاً في حيز واحد, فلا يكون الرسم مماثلاً لأي من الاوضاع المألوفة في الطبيعة) (الترابي , 1999, ص22)

التمثلات: التمثل لغوياً / التمثل بـ(الشيء يضرب للشيء فيجعله مِثله , والمِثل شبه الشيء في المثال والقدر ونحوه حتى في المعنى, والفعل مَثل, يَمثل والتمثيل تصوير الشيء كأنك تنظر اليه. (الفراهيدي , 1993, ص675) , كما أنه (كلمة (مثل) مثّله به أي شبهه, وتمثل به: شبه به, ومثل التماثيل ومثلها صورها) (الزمخشري , 1984, ص: 581-582). اما **التمثل اصطلاحا /** التمثل مثل الشيء بالشيء , أي جعله على مثاله, فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق هو أن كل تمثيل تشبيه, وليس كل تشبيه تمثيلاً. (صليبا , 1982, ص341). و **التمثل إجرائيا /** هو الترجمة البصرية لنزعة التحريف الحاصلة في لوحة (الموناليزا) والتي تتم عبر العناصر البنائية والاسس التنظيمية في اللوحة ذاتها.

البند الثاني _ المبحث الاول / ماهية التحريف فلسفياً ونفسياً.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

أن ما يميز الفلسفة الاغريقية هو محاولتها الجادة في بناء حوار ذاتي موضوعي بين طرفي المعرفة وهما (الذات والموضوع) وبما يسهم بإضفاء طابع معنوي أقرب الى حقيقة الموجودات , دون الوقوف عند حدود أطرها المادية أو صورها الخارجية , لذا يمكن القول (أن بنية الفكر الإغريقي توجهت نحو ماهية الاشياء لا أدراك الموجودات بذاتها) , (بدوي, 1969, ص44). الامر الذي اسهم كثيراً بإزالة الفوارق المعرفية بين الذات المدركة وموضوع أدراكها, فـ(بارمنيدس 540-؟) يرى بأن هناك طريقان للمعرفة, طريق الحقيقة وأداته العقل وطريق الظن وأداته (الحواس) (الاهواني, 1954, ص130) وقد عول كثيراً على دور العقل في مقابل رفضه لدور الحواس , كما أتبعه (أنبادوقليس 495-430 ق.م) في الطرح أعلاه وأتفق معه , أما (أنكساغوراس 500-428 ق.م). فعلى الرغم من أنكاره لإمكانية المعرفة الحسية الا أنه أكد على أن الادراك لا يتم الا بالحس المغاير. فالشبيه لا يؤثر في الكشف ومعرفة الشبيه, والمختلف وحده الذي يُحدث التأثير لمعرفة ما يختلف عنه (الاهواني, 1954, ص190). تبعاً لذلك ترى الباحثة أن هناك أتفاق ضمني لدى الفلاسفة أعلاه على أن سعي الذات الى مطابقة الية التفكير بالموجودات مع الهيئة أو الشكل الظاهري للموضوعات ذاتها ووفقاً لما تتمظهر به من تشكل للحواس الخارجية هو أمر غير مرحب به على المستوى المعرفي والمعنوي في آن واحد. ذلك آن هذه الالية لا يمكن لها أن توصل الذات الى معرفة جوهر وماهية الموجودات معرفة حقه, وبالتالي نجد أنه من الضروري أن تجري الذات تحريفاً ضرورياً يضفي على الموجودات معناً خاصاً بها, مع ملاحظة أن هذا التحريف لا يركن الى قوى الادراك الحسي وحده بل لا بد من تدخل قوى العقل الذي يتجاوز بطبيعته أمدادات الحواس نحو فهم وتأويل الموضوعات (العمل الفني) عبر تشغيل المنظومة المعرفية بقوة توازي فعل التحريف ونزعته ذاتها , وعلى نحو تصل بهذه النزعة (البنائية/ النفسية) وبالفاعلية المعنوية (التأويلية) الى مصاف الارتقاء القرآتي ذو الطابع الانساني الذي يتجاوز بمدياته وإمكاناته العقلية حدود الهيئة المادية أو الصورية للنتاجات الفنية والموضوعات الحياتية بشكل عام.

حدد السفسطائيون مديات المعرفة بمديات الادراك الحسي, وهم بذلك إنما ينزعون نزوعاً ذاتياً واضحاً سائرين على خطى (بروتاغوراس480-410ق.م) الذي عد الانسان مقياساً للأشياء والموجودات كلها. وعلى هذا النحو أصبحت المعرفة بناءاً ذاتياً, وبالتالي فهي متغيرة تبعاً لتغير الذات نفسها والذوات أنفسهم في آن واحد. وعليه فحقيقة المعرفة تبقى نسبية ولا ترتقي الى مستوى المطلق أبداً (الجندي , ب.ت , ص: 430). وبكل الاحوال يمكن للباحثة القول بأن الحقيقة الثابتة للماهيات والموجودات إنما تتوقف على كيفية صياغة الذات المتلقية لها. ولا يتم ذلك الا عبر حوار جدلي بين حدود الموضوعات وتجاوزه نحو مديات الادراك الذاتي للمتلقي. أي بين النتاجات الجمالية والمنظومة الادراكية للمتلقي , الذي يملك بدوره حرية رسم الابعاد المعرفية لموضوعة العمل الفني وفقاً لفاعليته في القراءة وقنص الدلالة وقدرته في التأويل, وعليه يمكن للباحثة التأكيد على أن التحريف الذي يمكن أن تجريه الذات (الفنان) على الموضوعات والموجودات إنما هو رؤية معرفية وموقف وجودي أكثر من كونه تحويراً بنائياً فحسب, ذلك أن الوحدة الادراكية المعرفية للذات (فنان/ متلقي) هي المرتكز الاساس في قراءة ورسم ومن ثم الوصول الى جوهر الموضوعات (النتاجات الفنية). وبالتالي أصبحت معرفة الجوهر مرتبطة بفاعلية الادراك الحسي والذي يعده السفسطائيون مقياساً ثابتاً غير قابل للنقاش ذلك أنه معيار الحقيقة لديهم , الا أنهم وفي ذات الوقت أقرو بتعددية واختلاف هذه المعرفة من ذات لأخرى. لذا يمكن لأي ذات واعية ان تُسقط رؤيتها المعرفية والجمالية والفلسفية بالألية التي تجدها أكثر تعبيراً وأصدق تمثيلاً, لذا فالتحريف من هذا المنطلق هو الية

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

تتبعها الذات في الافصاح عن الكم المعرفي الذي تمتلكه والمتأتي من خبرتها الحسية وتفاعلها الايجابي مع الموجودات, لذا فالذات (الفنان) حين تحرف فأنها لا تشوه أو تقوض الموجودات, بل أنها تُقدم نموذجاً معرفياً يزداد كمالاً كلما كان التحريف اكثر قرباً من الجوهر, عبر الافصاح أو التلميح. مع ملاحظة أن هذا التحريف يجب أن يحقق متعة الاقناع (للمتلقي) علاوة على أنه بنية جذب بصري ينطلق منها كل فعل جدلي ليتمكن المتلقي من الاطلاع على المعنى المحال خلف البنيات المادية أو الوحدات والعناصر التشكيلية ليقوم بعملية التأويل وفقاً لما استقبلته مدركاته وكونته معتقداته, لذا يمكن القول أن التحريف في هذا المعنى هو حلقة تواصل معرفي جمالي بين العمل الفني والمتلقي أكثر من كونه تغيير بنائي فحسب. وعلى خلاف السفسطائيون أشاد (سقراط 369-319 ق.م) بقدرة العقل على الوصول الى حقيقة وماهية الموجودات التي تقبع عادة خلف تمظهراتها الشكلية وهيئتها المحسوسة , والعقل بذلك إنما يستدرج ويتدرج بمعرفته هذه من الجزئيات الى الماهيات أو الكليات (الجندي, ب.ت, ص:46-47). وعليه ترى الباحثة أن الاداة المعرفية لدى (سقراط) هي ملكة العقل الذي ينظم ويقنن الادراك الحسي ويوجهه ويقوده , بمعنى أخر أن مقياس المعرفة الحقه لديه هي مقياس العقل الذي يدفع الذات دوماً الى التفكير والعمل لما فيه منفعة وخير إياً كانت ماهية هذه المنفعة , نظرية أم عملية , والامر الهام هنا هو مقدار النفع المعرفي المتأتي من هذه الرؤية العقلية . لذا فالتحريف يعد أداة معرفية تفصح عن الفائدة التي يمكن استحصالها من تفعيل وتشغيل ملكة العقل في موضوعة العمل الفني , لذا فالغرض المعرفي والجمالي المتأتي من التحريف يفوق في أهميته ودلالته البناء الشكلي أو الهيئة الظاهرية المعتادة للعناصر البنائية في العمل ذاته , وهو بذلك يرجح كفة الامكان على ما هو كائن بالفعل وفقاً لموضوعة العمل الفني. ومن التعارف عليه أن (سقراط) رفض مبدأ السببية ورجح بالمقابل مبدأ الغائية , لذا نجده قد ربط فكرته عن الجمال بها. لذا نجده يضع الاعمال الفنية ضمن دائرة الاعمال النفعية هذه, بل أنه يرى فيها قيماً يجب أن تُقيم وفقاً لفائدتها والغاية المرجوة منها بغض النظر عن هيئتها أو أطارها الشكلي المتعارف عليه , فالجمال لديه جمالاً هادفاً حتى وأن أقتضى التحريف , وعلى هذا النحو لا تعد الحقيقة صفات تكمن في الموجودات ذاتها , بل أنها ذلك التحريف الذي تنزع الذات (الفنان) لإظهاره بغية الافادة منه مادياً أو معرفياً, وهو هنا يبدي نزوعاً نحو الافصاح عن المعنى والمضمون أكثر من الاهتمام بالبنية الشكلية للأعمال الفنية , بمعنى اخر أنه يرجح كفة التحريف الذي يُقدم أمثلة أو نماذج جمالية معرفية يُحتذى بها لأنها تتجاوز الرؤية التقليدية أو المحاكاتية للنتاجات الفنية نحو رؤية إصلاحية ذات طابع انساني خُلقي وقيمي بكل الاحوال. فالتحريف من هذا المنظار هو فعلاً ذاتياً منحدراً من الذات (الفنان) يُسقط في نتاجات فنية تحيل الى معنى أو معان , لذا نجده – أي سقراط- قد نادى الفنانين بتصوير نماذج صورية محرفه لغرض نفعي يدلل على جمال النفس الانسانية في التذوق والابداع والاستهلاك الذي يسمو على قيود وتبعيات العالم المادي , وأن لا يتم الاكتفاء بالصورة الحسية التي تقيد مديات المعنى , كما أن جمال الحقيقة يكمن في تقديم صورتها النفسية وانسجامها الداخلي حتى وأن أقتضى الامر التلاعب والتحريف النافع بمكنونات الصورة المادية لتفعيل مكنوناتها الدلالية.

لم يعول (أفلاطون 427-347 ق.م) على العالم الحسي ذلك أنه عالم متغير سائر للزوال, يفتقر الى الحقائق الثابتة, نسبي, صوري, خداع, واعتقد بالمقابل بوجود عالم اخر يحوي الحقائق الثابتة , الجواهر والماهيات المطلقة , أنه (عالم المُثل) وما العالم الحسي الا نتاجاً له. (كامل, 1983, ص:14) . تبعاً لذلك يمكن للباحثة القول بأن ما تتلقاه الذات من محيطها أو بيئتها الحسية هي حقائق نسبية لا يمكن الاعتماد عليها الا بعد القيام بعمليات استدلالية عقلية توصلها الى تخوم المطلق , حتى وإن استدعى ذلك تحريف صورتها

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الحسية بغية تفعيل المعنى مفاهيمياً ومعرفياً , وبذلك تصبح نزعة التحريف مفتاحاً يوصل الى الحقائق الثابتة والمعبرة دون الاكتفاء بمحاورة الواقع محاورة تفاعلية محاكاتية ضمن حدوده المادية فحسب. إذ يمكن للذات (الفنان/ المتلقي) أن ترتقي الى عالم المثل , الى مصافي الحقيقة أو الحقيقة المعبرة عندما تراعي شروط الاتزان المعبر والتناسب الدلالي في تجسيد وتذوق الموجودات دون الوقوف عند محاكاتها حسياً, إذ كلما كان التحريف أكثر أتقاناً وتعبيراً كلما كان الفنان أقدر وأصدق في التعبير عن جواهر الموضوعات , بعد أن يكون قد أدركها عبر قانون معرفي جدلي يبدأ بالجزئي وينتهي بالكلي والثابت , متجاوزاً بذلك التمظهرات الصورية الى ما وراء العناصر البنائية من قيم فكرية ومعان مثالية. إذ يتم ذلك بأدراك المتلقي للسطوح والالوان والاشكال بصرياً ومن ثم استدلال على ما فيها من معان وأحكام عقلية مثالية , تبعاً لما فيها من تحريف واختزال, ووفقاً لدوافع الفنان, ومن ثم استخدام هذه الاشكال والصور وسيلة للاستدلال على حقيقة كلية (نفسية/ جمالية) توصل المتلقي الى معرفة الماهيات المثالية المنزهة عن أي غرض مادي. ومما لاشك فيه ان التحريف من ذا المنظار ما هو الا سبيل معرفي فضلاً عن كونه حيلة جمالية يلجا الفنان الى استخدامها ليسحب متلقي عمله الى البحث فيما وراء بنياته النصية من دلالات , لا يمكن له الامساك بها الا بعد ان يبذل جهداً عقلياً ارتقائياً في التفكير وفهم مكامن الجمال فيه , ويتم له ذلك بواسطة المخيلة والتي هي في حد ذاتها موضوعاً للحدس , لذا فالمتلقي يدرك المعان ادراكاً عقلياً حدسياً في ان واحد , وبهذا المعنى نجد أن المتلقي يستخدم لعبة التحريف أيضا للوصول الى المعنى, إذ ليس المهم لديه هو الاشكال المصورة بل ماهية هذه الاشكال ذاتها. كما أكد (أفلاطون) في أكثر من موضع على أن عالم الفن هو عالم صوري يقدم صور الحقيقة ولا يدل عليها , لذا فالجميل لا يمكن فهمه بالنظر الى العمل الفني , بل يُفهم ويُعرف بالعقل كونه صفة ما فوق الحواس (مجاهد, 1977, ص: 148-149). وعليه ترى الباحثة أن (أفلاطون) لم يحط من قيمة النتاجات الفنية , بل أراد منها أن تكون هي المسلك والطريق الاصح والاقرب معرفة الى جوهر المعان والدلالات , ومنها يتم الاستدلال على صور الاصل أو المُثل حتى وأن كانت محرفة عن هيئتها المحسوسة بصرياً, فالأمر الهام هنا هو مدى تمثلها للاتزان الدلالي كبنية اساس في التصوير المعبر والمتكامل معنوياً ودلالياً وعليه فأن نزعة التحريف أن كانت مدفوعة بهذه الاسباب تصبح أمراً مشروعاً ومرحب به , طالما أنها يظهر ويكشف حقائق أو ماهيات الموجودات , أنه في الحقيقة تمثل للجوهر أكثر من كونه محاكاة للمظهر.

أما (ارسطو 384-322 ق.م) فيرى أنه بإمكان العقل أن يتعقل بعد تعقله لموضوع غاية في التجريد موضوعات أقل تجريداً, إذ يدرك الماهيات بشكل مباشر, ويدرك الجزئيات المتحققة في الماهيات وذلك بانعكاسه على الحس الذي هو بالأساس مُدرك الجزئيات بأعراضها المحسوسة, وعليه يُدرك العقل الكليات والجزئيات معاً (كرم, ب.ت, ص: 163-164). تبعاً لذلك لم يجعل (ارسطو) المعرفة عقلية محضة , بل أنها تجمع بين المعرفة الذاتية والموضوعية في آن واحد. كما أنه حدد لها نقطة بداية تنطلق من المحسوسات الجزئية لتنتهي بمدرك كلي ذو طابع عقلي, ذلك أنه طالما عد الكليات موجودات ذهنية مستخلصة من موجودات يخصها بالأفراد بالذات عبر اليات خاصه بها لا تتطابق مع الهيئة الخارجية أو مظهرية الموجودات بل بتحريفات شكليه ومضمونية في آن , تسمو بالمعرفة الى ما فوق الواقع لكنها لا تنفي أواشج التواصل مع هذا الواقع , إذ أن التحريف الحاصل في أبنية الاشكال الفتية وما يفرزه من تعدد في المعان والمفاهيم لم تزل جذوره ممتدة في الواقع , وهذا ما دفعه بالضرورة الى التعويل على العالم المادي, وعليه تصبح الذات (الفنان) هي التي تضفي على الموضوعات معناً تاماً عبر اليات قرآتية وأدائية خاصة بها, تبدأ

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

بأدراك الموضوع حسياً والتعبير عنه عقلياً عبر تحريفات تغض النظر عن مادة الموضوع وشكله , مع الاحتفاظ بجوهره وماهيته, أما المتلقي فأنه يجد متعته القرآتية في المساحة الدلالية التي تقع بين التمثلات المادية (البنى النصية) المحرفة للعمل الفني وبين الاحالات المرجعية التي يمكن أن تُرد اليها هذه البُنى. وقد نادى (ارسطو) بفكرة الجميل الخاضع للقياس , وعلى هذا الاساس , كي يكون العمل الفني جميلاً يجب أن يتصف بالوضوح والترتيب والتناسب لذا يغدو الفن بالنسبة له محظ محاكاة وتقليد منقحة, أي أعادة تجسيد الوجود بما هو موجود وبذلك تصبح مهمة الفنان التغيير من طبيعة الطبيعة , بل أنه يعلو عليها بنتاجاته (أبو ريان, 1974, ص:14), وبذلك يمكن الباحثة ان تعد التحريف وسيلة وأداة جمالية شرعية في يد الفنان تدفعه برغبة التغيير والتبدل الجمالي ليعيد رسم معالم الموضوعات وفقاً لمبررات رسمها لا وفقاً لمظهرها أو هيئتها الخارجية, بل كما يجب أن تكون عليه ووفقاً لطبيعة العلاقات الداخلية لبنيتها وتبعاً لذلك يحقق التحريف متعه السرور بالفهم والمعرفة في آن واحد. وأن هذه المتعة مصدرها العقل , ذلك أن هذه المتعة والمعرفة والتي يكون مصدرها نزعة التحريف لدى الفنان يكون لها أثر تطهيري في ذات المتلقي بغض النظر عن أي تبعيات أو محددات زمكانية, دون أن يكون العمل الفني خيالياً, ولكن بالمقابل متى ما أصبح للخيال أو اللامعقول وجوداً فيه فأننا في العادة نستقرئه وننجذب اليه على الرغم مما فيه من أمتاع وأقناع ويتم تثبيت حدود الوجود هذا من خلال الية التحريف التي عادة ما ترسخ معان دلالية تدور في فضاء معنى ما دون أن تصرح به عبر التلاعب ببنى العمل الفني الا إنها بالمقابل لا تصل بهذه البنى الى مصاف التجريد الكلي أو المطلق.

للذات الانسانية قوتان وفقاً لـ(ديكارت, 1596-1650) قوة الحس وقوة العقل , توجه هذه الاخيرة الياتها المعرفية صوب الحقائق الكلية والمطلقة متجاوزةً لأي سيادة حسية أو علائقية مادية , وبذلك فالحقيقة هي موضوعها وهدفها , أما مع الجمال فالأمر مختلف ذلك أنه يسمح عند قراءته بدخول اليات القوى الحسية والتي هي في حد ذاتها عرضة للتغيير والتبدل . وبذلك يكون الجمال مغايراً بطبيعته وموضوعاته وأهدافه للحقيقة , فالجمال نسبي والحقيقة مطلقه. (عباس, 1998, ص94-95). وتبعاً لذلك ترى الباحثة أن هذه النسبية جعلت الموضوع الجمالي المتجسد في العمل الفني غير معني بالوصول الى مرحلة الكمال المحاكاتي والكلي من حيث الشكل أو المضمون , بل أنه معني بتعدد الاذواق وتلون الظاهرة أو التجربة الجمالية كونهما تخضعان الى معيارية الذات , رغباتها , خبرتها , وعيها , وهو ما يشرع للفنان أن يُجري تحريفاً شكلياً ودلالياً في بنية الموضوعات وعلى نحو تبدو فيه قريبة من نوازع الوجدان ووعي الذات أكثر من أن تكون مطابقة أو محاكية لحقائق عقلية أو تمظهرات شكلية, بمعنى أخر, أن (ديكارت) يقر ضمناً بان جمالية الموضوعات متوقفة اساساً على قوى الحس سوآءا في الانتاج ام التلقي دون ان تلغي من سطوة العقل شيئاً والتي يحتكم اليها الفنان عند شروعه في التجسيد او بالمعنى الادق عند الشروع بالتحريف دلالياً , الذي عادة ما يمنح المتلقي الشعور بروعة الجمال والاستمتاع به نفسياً ووجدانياً وعقلياً , اذ كما هو معروف عن (ديكارت) انه عول كثيراً على التركيب النفسي للمتلقي والفنان على حدً سواء . كما ويؤكد (ديكارت) على احتواء الفنون على اختلاف أنماطها , على لذة خاصة تجمع العقلي والحسي معاً , يشعر بها المتلقي متى ما وصلت تلك القوى الى مرحلة الاكتمال في الانسجام والتوافق , ولا يمكن أن يحدث ذلك الا حينما يكون العمل الفني مرضياً للحواس ومطابقاً لقوى العقل ضمن موضوعة العمل الفني ذاته. (عباس , ب .ت , ص: 92-93) . لذا يمكن للباحثة القول أنه بالإمكان أن نضفي على الية التحريف الشكل الدلالي طابعاً جدلياً يتراوح بين أن يكون مُدرك بصرياً ومقبول عقلياً كيما يبلغ العمل الفني كماله , مع ملاحظة أن المعنى

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الدلالي هنا يبقى ضمن حدوده النسبية نظراً لنسبية ذائقة وقراءة ووعي المتلقين من جهة , واحتواء العمل الفني لكيفية بنائية تثير وتتطلب جهداً عقلياً في قراءته , لذلك يمتلك التحريف من هذا المنطلق استقلاليه جمالية تتحكم فيها عوامل ذاتية وموضوعية معاً , إذ تتفاعل هذه العوامل وفقاً لطبيعة الصور والدلالات المدركة حسياً وعقلياً .

تناول (سبينوزا 1632-1677) التحريف من منظار جدلي تفاعلي بين الذات وموضوعها لبناء فكرة ما , أما مدى مصداقية هذه الفكرة من عدمه إنما يكمن في الفكرة ذاتها وفي الكيفية أو الالية التي تتوصل بها الذات الى جوهر هذه الفكرة , لذا فهو يوحد بين الذاتي والموضوعي في نظريته المعرفية التي تبتدأ من المدرك الحسي فالاستدلال العقلي ومن ثم المعرفة الحدسية (شيخ الارض, 1962, ص: 351) . ويعد هذه الاخيرة قمة الرقي المعرفي وذلك لاتصافها بكمال موضوعاتها ونصوع معانيها التي ينشئها العقل , وتبعاً لذلك فالاستدلال الحدسي لا يكون مضطراً للأخذ أو الالتزام بحدود المدركات الحسية , فمن شأنه أن يُحرف وصولاً لجوهر الموضوعات طالما أن هذا التحريف يكون الوسيلة أو السبيل الاقرب للمعنى المراد التعبير عنه. و ربما يكون (بومغارتن 1714-1762) قد فعل الاحساس بجمالية التحريف على المستويين الشكلي والدلالي (النفسي) حينما ربط بين بُنى العمل الفني وبين ما تتركه من أثر على الشعور والاحساس , ولذلك نجده قد صنف المعرفة الى صنفين هما علم الجمال والمنطق , وأن كل ما يمكن أن يقدمه لنا علم الجمال هو الرائع أو الجميل الذي يرتبط لديه بكمال المعرفة الحية ونقص هذه المعرفة هو القبح في ذاته (اسماعيل, 1968, ص18-19). وعليه فأن تحريف البُنى الشكلية يرتبط أشد الارتباط بأثارة قوى الادراك الحسية مما يولد الاحساس بالرائع والجميل ولكن بالمقابل لا يمكن لكل المتلقين أن يدركوا جمالية هذا التحريف ومن ثم يستخلصون معانيه ويحيطون بأبعاده علماً بدرجة واحدة أو بشكل تام , إذ يستلزم هذا الامر تواجد حس مرهف يتحسس مكامن الجمال والمعاني المحمولة فيه, وكلما كان العمل الفني محرفاً الى مسافة نفسية معينة من ذائقة المتلقي كلما كان أكثر جذباً وأثارة له , إذ يعمل هذا التحريف على تفعيل حوارية جدلية بين طرفي الاتصال على مستويي الادراك الحسي للمتلقي والشكلي الدلالي للعمل الفني.

لقد زاوج (كانت 1724-1804) بين كل من العقل والحس واشركهما معاً في بناء المعرفة الانسانية والتي تمر بمراحل ثلاث تبتدأ أولاً بجمع الاحاسيس في عيانات مدركة اسساً, ومن ثم توحيد هذه المدركات الحسية في أحكام منطقية من خلال مقولات الذهن ثانياً, وثالثاً توحيد هاتين الاخيرتين بواسطة التخطيط الخيالي بغية التوصل الى توائم معرفي فيما بين المعرفة الفردية والمحيط الخارجي (عدرة , 1996, ص: 79-80). وعليه ترى الباحثة أن تحريف بُنى العمل الفني إنما يبدأ بأثارة قوى الحس لدى المتلقي ذلك أنه أول معرفة حسية تباشر بالتفاعل مع الموجودات حينما تُحدث أثراً على نحوا ما , ومن ثم يفعل هذا التحريف قوى عقلية أكثر تقدماً من القوى الحسية , إذ في هذه المرحلة يقوم العقل ببناء المعاني وفقاً للصورة الدلالية المبنية في الذات العارفة, أما قيمة التفاعل المعرفي فيتم بعد أن يحدث انسجام وتناغم وتوافق بين ملكتي الذهن والمخيلة أزاء هذا التحريف الدال على نحو يثير في ذات المتلقي لذة ومتعة متأتية من رضا المتلقي بالمعرفة المتأتية من تناسق وانسجام قوى الذهن والمخيلة وموضوعات أدراكها. كما و ينطبق كثيراً تعريف (كانت) للجمال بأنه ما يُمتع وما يُلذ من دون غاية او تصور مسبق , ينطبق على خاصية التحريف التي لا تشعرنا بأية غاية خارجية سوى الاحساس بالجمال دون أي تصور مسبق لجمالية هذا التحريف , فجل ما يقوم به التحريف هو تقديم تمثل جميل لشيء ما لكنه في ذات الوقت تمثل له أبعاد ودلالات تثير لذة راقية لدى متلقيه وتبعاً لذلك يعمل التحريف كأداة معرفية ذلك أنه يُقدم لمتلقيه توافقاً بين قواه الحسية والعقلية ,

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ويحقق له متعة ولذة ورضا مردها التعرف على الموضوعات الجيدة من جانب وانسجام قواه من جانب اخر, وتبعاً لذلك يصبح التحريف في الفن نمطاً في أنماط الجمال الحر الذي لا يتقيد بقياس ما أو تصور مسبق لما يجب أن يكون عليه لذلك يعد جميلاً جمالاً حُراً مطلقاً.

سعى (هيغل) للتوفيق في فلسفته التي دارت حول (الروح المطلق) بين العالم العقلي المطلق والعالم الحسي المحدود, وهو ما أنعكس بوضوح على فلسفة الفن والجمال لديه على حدٍ سواء أما الروح المطلق فيقصد به الموضوع الابدي اللامتناهي الكامل في ذاته , الذي لا تحده حدود ولا تعتريه قيود , غايتها ان تدرك ذاتها وتتمثل في نظم ثلاث هي الفن, الدين, الفلسفة) (مطر, 1974, ص: 151-152). يرى (هيغل) في الحقيقة أنها مجرد وجود ذهني متعالي على قوى الحواس يتموضع في الواقع الخارجي عبر وجود عيني محدد المعالم , وإذا ما أقترن ظهورها بأدراكها مباشرة ودون أقيسة فأنها لن تعد حقيقة فحسب بل تغدو حقيقة جمالية (هلال, 1973, ص:310). وعليه فأن محتوى الفن هو الفكرة, أما شكله يتمثل بالكيفية التي أبدعها به الفنان, والتي تحوي عنصري الخيال والحس معاً محدثةً بذلك توازناً وانسجاما بين الشكل والمضمون, (عبدالحميد, 1994, ص: 108) ومن هذا التطابق والتوازن يتولد المثل الاعلى للجمال ولكي يكتمل ذلك التطابق يجب أن يكون المضمون على مستوى عالٍ من الكمال والفن حين يعبر عن المطلق لا يركن أو يتعامل بالتصورات المجردة بل يجمع اليها العيانات الحسية, وتبعاً لذلك يعرف (هيغل) الجمال بأنه تجلي الفكرة بطريقة محسوسة. (هويسمان , 1983, ص70). أقر (هيغل) كما ترى الباحثة بأن معرفة الروح المطلق تجد لها مسلكاً عبر الفن, وهي معرفة تدنو من عالم الحس, يمكن للذات أن تصل اليها بعد أن تدركها عقلياً , مع ملاحظة أن هذا الادراك ليس بالبعيد عن وعي المتلقي نظراً لتموضع هذه الفكرة في مختلف مفردات الوجود من حوله , وإذا ما أدركها المتلقي أدراكاً مباشراً فأنها ستوصله الى أدراك المطلق, فالأدراك الجمالي لديه وسيلة من وسائل المعرفة الكلية والشاملة , وتبعاً لذلك تعمل نزعة التحريف على تفعيل المعان السامية التي من شأنها أن ترفع من مستوى الاحساس والادراك الانساني , عبر إخراجها بشكل لا يفترض أن يتطابق فيه الشكل مع الموضوع تطابقاً تاماً , فهو نتاج للخيال , وتبعاً لذلك يقدم الشكل المحرف الية جديدة في أدراك الروح المطلق تعمل على تطهير ذات المتلقي والتسامي بها لتترابط فيها المعرفة والجمال في موضوعة واحدة , تجلب المتعة والسرور الى النفس وتثير لذة الاحساس بالجمال الخالص وعلى نحو خاص , لتُفعل ملكة التأمل العقلي لدى المتلقي ويزيد من وعيه بعالمه الداخلي والخارجي على حدٍ سواء , ذلك أنه يقدم الموضوعات التي تعكس الذات الانسانية ليراها الكون بأجمعه. فضلاً عن ذلك ترى الباحثة انه بشكل أو بأخر أراد (هيغل) من نزعة التحريف في الفن أن تقدم الحقيقة المخفية في الظواهر المحسوسة, وأن تعمل هذه النزعة على رد الحقيقة الحسية الى الحقيقة الروحية , وعلى نحو تصبح من خلاله وسيلة من وسائل تجلي المطلق , وهو ما يعمل في ذات الوقت على ردم الفجوة أو الهوة المعرفية بين المادي والروحي . اما (شوبنهور) فيضع للذات مسلكين يمكن لها أن تسلكهما بعد إن تتغلب على الارادة وتقهرها, أحدهما مؤقت يتحقق في لحظات التأمل الجمالي والاخر دائم يتحقق في ممارسة الاخلاق الفاضلة والزهد. (عباس, 1998, ص:153-154). وعليه يمكن للباحثة القول بأن التحريف وقفاً للطرح أعلاه يسمح للمتلقي التمتع في الفن عبر تحرره من عبودية الارادة وسطوتها , لينعم بعالم جمالي حر من خلق ذات مبدعه تتمتع بصفائها وحريتها التامة, وعلى النحو أصبحت المتعة الجمالية مصدراً للحرية ومنبعاً للمعرفة في آن واحد. وهذا العالم الجمالي الذي تخلقه نزعة التحريف يُقدم ما هو جزئي الذي يحوي ويشتمل على الكلي . فهي نزعة تصور مثال الجمال لا الجمال الحسي أو المحدود أو الذي يمكن أن يتموضع بهيأة حسية

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ما, وعليه يصبح التحريف أداة كشف معرفية تقدم لنا نموذجاً مثالياً للجمال والذي يطلعنا على العنصر الابدي العام وراء المؤقت الفردي. والذي يكشف في ذات الوقت عن عبقرية فنية , تعكس مهارتها وخبرتها بوصفها مادة إنسانية لا كقدرة أدائية أدائية أو مهارة فنية.

طرح (فرويد) مفاهيم نفسية غاية في الاهمية وعلى صلة مباشرة بحياة الفرد سوآءا كان فناناً أم لا، منها (الكبت، التسامي، الصراع، الاسقاط...الخ) , وهي مجموعة من الاليات النفسية التي تستخدمها الذات للحفاظ على توازنها نفسياً وسلوكياً، واتسعت هذه الاليات لدى (فرويد) لتشمل الفن الذي يعده على تباين انماطه قناعاً يسدل على لذة خفية مستمدة ومستندة الى رغبات محرفة أو غير مقبولة على الصعيدين الانساني والاجتماعي ، وان النشاط الفني في جوهره ما هو الا عملية هروب من سطوة الكبت الضار وبالتالي أحداث توازن خيالي أو رمزي لتلك الرغبة في ذاتها (سعيد، 1990، ص:152-154) . تبعاً لذلك ترى الباحثة ان نزعة التحريف في الفن هي دافع نفسي فضلاً عن انها سلوك أبداعي تواصلي، يتم من خلاله تحويل مجرى الرغبات الغير مقبولة أو المحرمة الى صورة فنية مقبولة التداول والتأويل مجتمعياً وبالتالي تحقق نزعة التحريف توازناً واشباعاً لذات الفنان والمتلقي في آن واحد بغض النظر عن طبيعة هذا التحريف أي سوآءا كان كلياً أم جزئياً ، فانه يحقق الهدف والغاية القصوى التي يمارس لأجلها، والتي تمثل الحرية رأس الهرم لتلك الغايات المطمورة تحت هرم العادات والتقاليد والمحرمات الدينية، وإذا ما تم تحريفها وتداولها بشكل فني جميل أو مقبول فأنها ستصبح مصدراً للذة تصل ذروتها حينما يصبح المتلقي مشاركاً أو حالماً مع الفنان ضمن موضوعة العمل الفني ذاته. كما قدم (فرويد) مفهوماً آخر هو التوحد والذي ترى الباحثة انه من شأنه أن يفعل عملية التواصل الحواري جمالياً بين كل من الفنان وعمله الفني ، والعمل الفني ومتلقيه كلاً حسب خبرته الجمالية وتجربته الذاتية في انتاج وتذوق انماط الفنون ، وعلى هذا النحو تشكل نزعة التحريف الحاصلة في بنية العمل الفني قاسماً مشتركاً في عملية التواصل هذه والتي تتيح للطرفين فرصة الهروب الرمزي من سلطة الرقيب الاخلاقي اليقظ ، وبالتالي اشباع مختلف الرغبات خيالياً وعليه يصبح المضمون النفسي أو المحتوى الغريزي للأعمال الفنية هو الحجر الاساس في ابداع وتذوق الاعمال الفنية ، إذا كلما أتقن الفنان تحريف وإخفاء الغرائز خلف صورة فنية كلما أمكن له أن يمس في ذات المتلقي وتراً جمالياً يحرك غرائزه لا شعورياً فيدفعها نحو التسامي عبر الفن و الاستلذاذ به. كما يرى (فرويد) وفقاً لرأي الباحثة أن واقعية الاشكال لا يمكنها ان تمنح المتلقي لذة قرآتية ، اما التحريف فهو مصدراً مشعاً للمتعة الفنية المرمزة بفعل قدرة التخيل ، وعليه يتحرر الفنان بقدرته على تحويل الكثير من مصادر القلق والاثارة الى مصادر لموضوعات فنية تثير فينا لذة الابداع عبر تحويلها من شكلها أو تمثيلها النفسي المؤلم الى شكل جمالي محرف نسبياً ومقبول اجتماعياً وعرفياً ، وتبعاً لذلك يمكن القول أن نزعة التحريف هي مصدراً أو منشأ للأبداع ، وهي ايضاً أداة لتفريغ الانفعال والتحرر من سلطة الكبت الضار، فضلاً عن انها تستند في جوهرها على الخيال واللعب والاحلام والتي تنتهي الى عملية توازن وانسجام بين قوى اللاشعور و الأنا. اما (يونك) فلديه نظرية في اللاشعور الجمعي يرى فيها بأن الفنان عبر قدرة الاسقاط لديه يمنحنا فرصة للتعرف على كوامن اللاشعور الذي نشترك به مع بقية أفراد المجتمع ، فالفنان يجتهد في اخراج كوامن اللاشعور على هيئة رموز ، أي بالاستناد الى نزعة التحريف التي تضع بين أيدينا معادل موضوعي لكوامن اللاشعور الجمعي الذي توارثناه عن اسلافنا واشتركنا به مع اقراننا الاخرين، وما علينا الا أن نعيد انتاجه من جديد لنعيد تشكيل هويتنا الانسانية وفقاً لنمط خبري بمادة الفن ، وتبعاً لذلك تصبح نزعة التحريف

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

أداة لتعميق الوعي بذاته ، وهو وعي نسبي يختلف من فنان لآخر ومن متلقٍ لآخر على الرغم من أنهم يسلكون المسالك القرآتية والتأويلية ذاتها في اقتناص المعنى.

البند الثاني _ المبحث الثاني / نزعة التحريف في الفن .

يعد الكثير من مؤرخي الفن ارتباط التطور في الفنون مقترناً بتطور الوعي الانساني، متخذين من **الفن البدائي** دليلاً على ذلك. إذا كان هذا الأخير يخاطب الموجودات المحيطة به خطاباً فكرياً ذو نزعة مادية أكثر منه جمالياً ، ويعكس من خلاله وعيه بذاته كعنصر ي الكون المجهول بالنسبة له ، فقام بالرسم على جدران الكهوف متخذاً من صور الحيوانات موضوعاً له ، ذلك أنه طالما أعتقد أن رسمها سيمنحه حتماً قوة سحرية يمكنه من الاستحواذ عليها واصطيادها. وقد كانت تدفعه في ذلك نزعة محاكاتية واقعية ، تمكنه من التمتع بنتائج العمل التشاكلي لاحقاً , فيما بعد عرف البدائي الحياة الزراعية وبناء القرى ومارس أنواع الطقوس والعبادات وشرع بالانتقال من مرحلة الكتابة الصورية الى الكتابة الرمزية عبر رسم رموز للأشياء بدلاً عن صورها ، انه تأطير لما هو زائل بإطار الأبدي الخالد وهو ما يكشف عن تطور الية التفكير والتعقل لديه (صاحب ،206، ص:47) تبعاً لذلك تؤكد الباحثة أن الطرح أعلاه يدل على أمثلاك البدائي لنزعة التحريف كدافع يدفعه الى إعادة صياغة الموجودات على نحو يظهر فيه الجوهر والماهية و الفاعلية بعيداً عن الصورة الشكلية ، بمعنى آخر أنه كان ماهراً في إعادة بنائية الاشكال بصيغة تفصح عن قوة غائبة معرفية تكشف عن ما هو غائب فيما هو متجسد على هيأة رموز تتميز عما سواها بقيمتها الدلالية ، ذلك أننا عندما نشاهد تلك الرسوم نجد انفسنا أمام منظومة ارسالية دلالية معبرة عن عملية خلق متوازن بين حياة (الأنا) الاجتماعية و(الهو) المقدس أو المغيب أو العاتي وبما يضمن استمرار النوع وبقاءه , ومع ذلك استمر البدائي بالانصياع للقوى الغيبية بل أنه أزداد إيماناً بها واستسلاماً لقواها، الامر الذي دفعه الى الاعلاء من نزعة التحريف والتوجه صوب اسلوب فني جديد قائم على تبني علاقات شكلية محرفة تدل على الموضوع دون ان تحاكيه تماماً، فأخذ الفنان البدائي بخلق وتجسيد أشكالاً فنية لا مفردات بصرية وتوجه شيئاً فشيئاً نحو التجريد الذي قد يبلغ أحياناً حد التفكيك ليصنع معادلة بين رغباته النفسية وبين مثالية الشيء المرئي. وترى الباحثة أن رسومات البدائي التي تجسدت تحت ضغط نزعة التحريف ماهي الا مرحلة أولية لعملية تحليلية تركيبية مقصودة واعية ، أراد من خلالها بناء نظام تركيبي صوري خاص بعالمه هو يوازي وعيه ويرتبط به، ومن ثم يتعالى الى مصاف المطلق أو المثالي المتجسد في بنية الشكل لديه وعلى هذا النحو ارتبطت نزعة التحريف يقيم غائبة وروحية لم تغفل الجانب القيمي الجمالي وأن لم يكن هدفاً بحد ذاته. وتبعاً لذلك ترى الباحثة ان الفنان البدائي امتلك نزعة تحريف ضاغطة الحت عليه باستمرار، فهي من تحقق له عمله التشاكلي، ذلك أنه لم يفصل حتى تلك المرحلة بين حياة الصورة وحياة الواقع نفسه، وربما يكون هذا هو الدافع من وراء رسم البدائي لوحداته البصرية بعيدةً عن التنظيم الانشائي المقنن، فجاءت محمله بقيم تعبيرية ومضامين نفسية أكثر من تحميلها بقيم بصرية فضلاً عن ان نزعة التحريف هذه اعطته مسوغاً فكرياً وأدائياً لممارسة حرية الفعل الابداعي دون سلطة أو رقيب خصوصاً إذا ما تذكرنا أن نزعة التحريف تشمل الهيئة الصورية لا الماهية أو الجوهر، بل على العكس أنه تقديم لهما وإظهار لحقائق الموجودات ووقائعها وعلائقها الداخلية ، كما يمكن للباحثة القول أن نزعة التحريف هذه حفزت مخيلة البدائي على التماهي مع الموضوعات واهلته للإنتاج فن محمل بقيم روحية اتضحت في الفترات اللاحقة وبدت أكثر تأثيراً وفاعلية.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

تميزت فنون **بلاد وادي الرافدين** بطابع ديني ينم عن عقيدة فكرية امنت بثنائية الوجود وتصنيفه الى مادي جزئي وروحي مطلق , فسادت النزعة الدينية بشكل ملفت لدى الرافديني وتحديداً في المجتمعات الزراعية نظراً للمعطيات البيئية وخصوبة التربة ، إذ كانت هذه المعطيات دافعاً لتمجيدهم وتقديسهم للخصوبة ، فكان أول الهة لهم هي الالهة الأم (mother goddes) (باقر،1973،ص :199). وهذه النزعة فرضت عليهم الابتعاد عن ما هو مادي والتوجه صوب الروحي المجرد ، الامر الذي جعل الفنان الرافديني يلجأ الى نزعة التحريف كأداة لتقديم فن يتسامى والى حد ما الى مراتب الروحي المثالي ، لذلك اتسمت نتاجاتهم الفنية بطابع تجريدي متنوع تماشياً مع طبيعة والية التفكير للعقلية الرافدينية القديمة والتي لم تزل باحثة عن فكرة الخلود عبر جدل (وجودي/لا وجودي) متواصل وتبعاً لذلك بدت الاشكال الفنية ذات طابع تحريفي نسبي أو كلي (هاوزر، 1981، ص:27) . ترى الباحثة أنها تحمل في بنائيتها قيمة (جمالية/ روحية) تشعرنا بإرسالية حوارية منذ عقود مضت تنم عن دلالة وبنية توحي لنا بتسامي نتاجاته عن الواقع ، متحررة من قيوده ، معبرة عن الجوهر الروحي للموجودات ، ممزوجة بانفعالات الرافديني والذي لم يزل حتى ذلك الحين مقيداً برسم حياة الالهة وتقديس مكانتهم ، وهو ما يعني ضمناً عدم اهتمامه بتمثيل الواقع أو موضوعات الطبيعة لذى جاءت نتاجاته محرفة ، محملة بنزعة التجريد التي انتجت اشكالاً هندسية حيناً ومركبة حيناً آخر. فضلاً عن ذلك ترى الباحثة أن فنون وادي الرافدين أفصحت عن نزعة تحريفية لعالم سيطر عليه الفكر الاسطوري _الى حدٍ كبير_ فاتسمت تلك الفنون بإرسالية رمزية مفعمة الدلالة والتأويل لم تفقد من قدسيتها شيئاً ، مما يعني أن نزعة التحريف كانت أداة ووسيلة ناجحة لتجسيد القيم الروحية ولتوطيد العلاقة الجدلية بين عالم الفن المحرف والمركب بنائياً وبين عالم الواقع المادي والمتصارع جدلياً وقد انعكس هذا الجدل على بنية الاشكال ذاتها فجاءت مختزلة الشكل واللون احياناً ، ومركبة بين كائنات أدمية وحيوانية أحياناً أخرى . كما قد تكون كائنات مركبة بين ما هو اسطوري وما هو واقعي ، وهو ما يدل على ان نزعة التحريف قد مكنت الفنان الرافديني من ان يحقق الترابط والتناغم بين النظم الاسطورية والعقائدية والفنية في آن واحد.

امتازت **حضارة وادي النيل** بسعيها المتواصل للارتقاء بالآداب والفنون والعلوم وانتشار التجارة ، ففي فترة حكم الاسرة الرابعة أزداد التوجه الديني لدى ابناء وادي النيل والذي تمثل بسطوة سلطة الكهنة وهو ما أنعكس بوضوح على بنية الفكر المعرفي المصري الجمالي آنذاك. إذ توجه صوب تزيين المعابد والقبور ونقشها وزخرفتها بزخارف هندسية متباينة ومركبة ، أما في عهد الاسرة الخامسة فقد شهد الفن انفتاحا من نوع جديد الى حد أنه أصبح شاملاً لجميع فئات الشعب ، يعبر عن تطلعاته نظراً للتآلف والتآزر الاجتماعي الذي كان يعيشه أفراد المجتمع المصري ، وبكل الأحوال يمكن القول أن الفن المصري قد جاء معبراً عن المنطلقات الفكرية التي تمتد الى عصور مضت ليفصح عن العلاقة الابدية بين ما يكمن في العالم الروحي وما ينبض به المعتقد أو العقيدة الإيمانية التي تمسك بها المصريون بقوة وجعلوا من الحياة الدنيا جسراً موصلاً الى حياة أخرى ينعم بها من كان له نعيم في الدنيا لذى كان فن الرسم والنحت المصري يجسدان الالهة والملوك . (حسن،1974، ص :135) , وعليه اصطبغ الفن المصري بصبغة دينية اخروية، دليلنا في ذلك اهتمامهم المفرط بتشييد المقابر واعدادها كمسكن مقدس يليق بملوكهم الذين امتلكتهم نزعة الخلود والايمان بحياة ما بعد الموت، لذلك فقد جعلوا من طقوس الدفن عادات وطقوس فنية معبرة ودالة. (الزغابي ، 1989، ص:25). كما عمدوا الى جعل هذه المقابر أماكن تتصف بالقوة والصلابة والجمال في دلالة على أن السمة الجمالية هي الأخرى تخضع لفكرة الايمان بحياة ما بعد الموت، فالذات بحاجة الى الجمال في

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

حياتها الاخرة، كما كانت بحاجة اليه في حياتها الدنيا ، وهو في ذلك انما يبرز الحقيقة الجوهرية لألية الفكر الفرعوني (الزغابي ، 1989، ص:38) , لذلك يمكن للباحثة القول أن الفن المصري كان وفق الاسلوب والدلالة اكثر من ان يكون فناً محاكاتياً في جوهره ، فالأشكال والبنى الفنية قد نفذت بانفعال نفسي بسيط نسبياً ، الا إنه بالرغم من ذلك قد ظل ملتزماً ومعبراً عن فكرة الخلود واللاتناهي الضاربة في عمق وعيه وتفكيره ، فنجده وتحت ضغط نزعة التحريف قد صور الاجسام وهي منظورة من الجانب في محاولة منه للامساك بالجانب الروحي والمادي معاً، وتطور الامر فيما بعد ليفصح عن رغبةً ملحة في ممارسة فن جديد ذو طابع تحريفي ، بشكل كلي عبر أبداعه لرموز واقعية اسقط عليها الفنان لغته التداولية فأبدع لنا الكتابة الهيروغليفية ، وانطلق فيما بعد ليحرف ويشكل فأنتج نماذج فنية تجريدية خالصة ذات طابع تزييني، وهو ما يحملنا على القول ان نزعة التحريف لدى الفنان المصري كانت مسيرة ونابعة من معرفة عقلية وحدسية صارمة ذات طابع ديني متخيل .

في **الفن الحديث** تباينت نزعة التحريف من مدرسة فنية لأخرى، بل من فنان لآخر، لذا تعمد الباحثة الى التطرق لهذه النزعة وفقاً لتوجهات وطروحات كل مدرسة وليس لكل فنان، فالمدرسة **الانطباعية** اختطت لنفسها منحاً جديداً مغاير تماماً ومختلف عن الاتجاهات والمدارس السابقة لها ، منهجاً يعتمد رؤية صورية فنية لا تسجيلية حسية فحسب ، أي انها عمدت الى تسجيل الانطباع الحسي الاني الذي تبصره العين وتجسده يد الفنان آنياً بعيداً عن قوانين المنظور والنظم الكلاسيكية المتعارف عليها ، لذى بدت نزعة التحريف لدى الانطباعيين متحررة من المنحنى العاطفي الصرف وذلك لتركيزها على البيئة اللونية وما يطرأ من تغيرات عليها، وما تتركه من انطباع على ذات الفنان ، لذى ترى الباحثة أن نزعة التحريف تجلت في النتاج الانطباعي عبر التحريف اللوني والذي سيقودها حتماً الى تحريف الشكل ذاته ، لذا فقد أهملت تصوير المشاعر الداخلية للفنان وانفعالاته. (هويغ ، 1978، ص:112) كما ترى الباحثة ان الانطباعية اتخذت من التطور التقني ذريعة في ذلك بمعنى اخر، أن نزعة التحريف لدى الانطباعيين استندت الى ما قدمته النظريات اللونية والتقنيات العلمية في مزج الالوان وتركيبها فضلاً عن تصنيع الالوان تجارياً واختراع الكاميرا ، استندت عليها لتنتج فناً مغايراً عما سبقه ، فناً يخلو من النزعة السردية أو المواضيع الادبية في تصوير مشاهد الحياة اليومية، بل أن هذه المشاهد ذاتها أصبحت ذريعة للتصوير، يحاول الفنان من خلالها أن يغير من الرؤية التقليدية للمتلقي حول عالم الفن، بل حول العالم المادي ذاته، واستبداله برؤية شعرية لونية تبتهج بالحياة ولا تكتفي برسمها فقط. وترى الباحثة انه لا يمكن أن تعد نزعة التحريف لدى **التعبير**ية نزعة محدثة أو مبتدعة تؤسس لأسلوب خاص بها ، ذلك أنها اقترنت بالتعبير الدال دوماً ، لذا يمكن القول ان التعبيرية كتوجه فني أو مدرسي لها جذور موغلة في القدم وفي مختلف مراحل التطور الفني حتى تم بلورتها كاتجاه فني في خمسينيات القرن العشرين ، فهي قد اعلنت في هذه الحقبة عن اعلاءها لأهمية العاطفة والاحساس والوجدان وعلى نحو لم يسبق له مثيل من قبل (أمهز، 1981، ص79). وعلى نحو لم يعر فيه الفنان لأطر القواعد الكلاسيكية اهمية تذكر في التصوير بل ينطلق بنزعته التحريفية نحو عوالم التجارب العاطفية المفعمة بقيم انسانية روحية يشع بها مضمون الشكل لا هيئته ولونه المتألق . (أوهر،1989، ص:10) . وبكل الاحوال، اتخذت التعبيرية أسلوبين فنيين في تجسيد رؤيتها هذه ، تمثل الاسلوب الاول برؤية (كاندنسكي) و(بول كلي). حول حرية تصوير الشيء بعيداً عن محاكاته كلياً فأسسا بذلك أتجاهاً فنياً يتميز بالتجريد والتحريف الشكلي واللوني ، أما الاسلوب الثاني فقد أنطلق من رؤية ترنو الى تحريف وتحوير البنية الشكلية للإعلاء من القيمة التعبيرية للحدث ، إذ اتخذوا من الشكل الانساني

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

موضوعاً لرسوماتهم (أمهز،1979، ص:82) . تبعاً لذلك يمكن للباحثة القول أن نزعة التحريف لدى التعبيرين قد تجلت عبر تصوير واقع نفسي ممزوجاً باللاواقعية ، وعلى نحو أصبحت معه هذه النزعة أداة تشكيلية دالة تفصح عن رؤية وحقيقة ذاتية إنسانية ، يحاول الفنان الافصاح عنها في نتاج جمالي ينبض في حدة المها ويعمق الاحساس بها ، وعليه فقد مكنت نزعة التحريف الفنان من الابتعاد عن المحاكاة في التصوير من جانب والاقتراب من المحولات النفسية والارهاصات المجتمعية من جانب آخر، وهو بكل الاحوال لا يقدم موضوعة خاصة به بقدر ما يفصح عن حالة انسانية حدثت هنا او هناك. اما **جماعة الجسر (Die-Bracke)** فقد امتازت بجرأة في استخدام الفرشاة والابقاء على أثرها كما هو الحال لدى (فان كوخ) و (مونش) فضلاً عن استخدامهم الالوان جريئة وحادة ، كما امتازت أشكالهم بالتحريف الجزئي (ريد، 1985،ص:85). وفي ذلك دليلاً على أن هذه الجماعة كانت تتملكها نزعة تحريف انفعالية نفسية أكثر من سواها ، جعلتها تدور من بيئة الاشكال لتظهر الانفعال الداخلي وكأنه طاقة مكبوتة في طيات اللاشعور. أما **جماعة الفارس الأزرق (Ber.Blarre Reiter)** فقد أنصب جل اهتمامها على تعبيرية المضمون، وأن التجريد يجب ان يشمل التفكير لا التجسيد الفني فقط (أمهز،1979، ص :83). لذا يمكن للباحثة القول أن نزعة التحريف لدى هذه الجماعة قد افصحت عن تقلبات الذات بشكل مؤثر أكثر من جماعة الجسر نظراً لانشغالها بنصوع المضمون النفسي لا في التحريف الشكلي فحسب ، فبدت نتاجاتهم مفعمة بالمشاعر الدفينة والانفعالات المكبوتة في طيات المحرم أو الممنوع ، وبكل الاحوال، أن نزعة التحريف قادت الفنانين التعبيرين الى تشويه البنية الشكلية عبر التبسيط الشكلي والتعقيد اللوني المبالغ فيه ودمج الواقع بالرمز، وبما يفصح عن انفعالية وجدانية تحول الرؤية الموضوعية للوجود الى رؤية ذاتية ذات مسحة غرائبية أحياناً. وبالمقابل لم يبتعد **الوحوشيون** كثيراً عن التعبيرين في لجؤهم الى نزعة التحريف للتعبير عن المشاعر والعواطف والاحاسيس الذاتية للفنان ، لأنهم صاغوا لنفسهم جدلية جديدة بين التعبير عن هذه العواطف وبين الاحتفاظ بالفكرة المتحررة التي تميل الى البساطة والنقاء وعدم التقيد بالقوانين الكلاسيكية في الرسم وهو ما جعل نتاجاتهم تتسم بالتلقائية في التعبير والفطرة في الأداء والاسلوب ، فأشكالهم متحررة من ارتباطات العالم الخارجي وألوانهم منسقة على نحو مختلف عما سبقهم كما (رفضوا مبدأ التظليل كلياً مستعينين في صياغة أشكالهم باللون والخط فقط).(مولر،1988،ص66)، وقد مثل قمة هذه النزعة التحريفية الفنان (فلامنك) الذي جعل من خلجات قلبه مصدراً ودافعاً للرسم دون اي يهتم بآلية الاسلوب أو يتقيد بالقوانين. أما (ماتيس) فقد كان فنه نتاجاً لسطوة العقل والمنطق ، إذ طالما أكد على أن الادراك اساس كل شيء (مولر، 1988،ص:66). لذا اتخذت نزعة التحريف لديه طابعاً رومانسياً وعلى نحو كانت معه رسوماته بمثابة استراحة فنية للمتلقي نظراً لما فيها من نقاء أ وصفاء بعيداً عن ضغوط الواقع المعاش، لذا يعد دافع التحريف الشكلي لديهم دافعاً تعبيري يفصح عن صفاء المضمون الأني والمباشر والمعبر، فهو يحرف ويرسم بإحساسه ليس ألا. وفقاً لما تم ذكره ترى الباحثة أن نزعة التحريف التي أمتلكها الوحوشيون دفعتهم الى تجسيد الاشكال بعيداً عن الواقع ،فبدت محرفة جزئياً من حيث الشكل واللون ، فضلاً عن استخدامهم تجانسات غير مألوفة في التظليل والتي تتخذ عادة اشكالاً هندسية كالمستطيلات، وهم بذلك يكونوا قد اتفقوا ضمناً مع سابقيهم في استثمار عنصري الشكل واللون كبنى اساس في إفراغ خلجاتهم الذاتية وتجسيد نزعة التحريف المعبرة لديهم بأشكال والوان فنية، بمعنى آخر أنهم سعوا الى إيجاد مماثلات مادية تكشف وتظهر رغبتهم في التحريف المقارب وبشكل كبير لحقائق الموجودات الداخلية أو الجوهرية، دون أن يمس من نقاوة التعبير شيئاً ، ومما يجدر ذكره أن نزعة التحريف هذه لم تدفعهم الى قطع الاشكال بعنف أو استخدام اللون أو الالوان القاتمة والاجواء الحلمية المظلمة ، بل جهدوا في تشييد أشكال مبسطة معبر عنها بقيم لونية بعيداً

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

عن التعقيد ، فقدموا نتاجات فنية محرفة بتلقائية ومجسدة بروح بدائية الفطرة والمزاج. كما وترى الباحثة إن **التكعيبيون** شغلهم الاهتمام ببنية اللوحة كثيراً، لذى عمدوا الى تحريف الاشكال على نحو مختلف تكون فيه محوراً مركزياً للرؤية التي تقوض وتحرف اعتيادية النسق البنائي كلياً أو جزئياً عن هيئتها في الواقع ، ووفقاً لنزعة تحريف تركن الى دور العقل في الأداء واختيار التقنية ، مبتعدين عن التزويق اللوني أو التشويه الشكلي المعبر، أنه شكل منطلق من الواقع تم تحليله وإعادة بناءه وفقاً لروحية العمل الفني لا وفقاً لمحددات العالم الواقعي وهو ما دفعهم بالضرورة الى نبذ فكرة المحاكاة والنمذجة والتوجه صوب البحث عن الحقائق والعلاقات الجوهرية والتعبير عن مدى تعقيدها جمالياً وعلى هذا النحو امتلكت نزعة التحريف دافعاً قوياً في المضي قدماً بهذا الاتجاه ، وعدت أداة تنفيذية في الوقت ذاته ، فعمدوا وفقاً لها الى وضع مظاهر الاشياء المتعددة جنباً الى جنب على سطح اللوحة وعلى نحو يمكن للمتلقي أن براها من جوانب عدة للإفصاح عن فلسفة التعقيد الوجودي الذي تدمج فيه الذات مع الواقع ,اذ سعى الفنان التكعيبي وفي المقدمة **(بيكاسو)** الى الافصاح عن العلائقية الجديدة التي تربط الفن بالواقع عبر أشكال تجمع ما بين الامامي والجانبي معاً (باونيس،1990، ص :198). وبتعبيرية دلالية متعددة الاحالات، وهو ما يفصح عن امتلاك الفنان لنزعة تحريف عالية يمكن لها أن تتعالى على قوى الادراك الحسي في الأداء الفني أو التجسيد ، لذا احتكمت لوحاتهم الى التأويل العقل الدلالي لا الى التداول البصري المتعارف عليه أو المتفق معه بعيداً عن المحاكاة الشكلية او العاطفية المفرطة. وعلى الرغم من تنوع واختلاف مراحل التكعيبية بين التحليل والتركيب والكولاج الا انها هدفت بمجملها الى تحريف الاشكال جزئياً أو كلياً واختزالها والزهد في استخدام الالوان التي تسمح بتداخل الاشكال ووضعها باتجاهات متعددة.(أمهز، 1981، ص:97). وفي ذلك دلالة واضحة على أن نزعة التحريف قد ساعدت الفنان كثيراً على أعادة صياغة الواقع بعد تحليله وفقاً لرؤية ذاتية لا تنفصل عن الوجود المادي، ولا تلغي حدود المنطق العقلي والفكر الفلسفي أثناء الرسم بحثاً عن عوالم مطلقة يتسامى فيها الفنان والمتلقي على حدٍ سواء. في حين ركز **السرياليون** جل اهتمامهم بالجانب النفسي اللاشعوري لذى جعلوا منه مادة اساس ومنطلق لبناء نتاجاتهم الفنية على مستويي فن الأدب والرسم. (نيومايز، 1986، ص:185). وعلى هذا النحو توجه اهتمامهم صوب البحث في أعماق الذات الانسانية والتي تمكنهم أن استطاعوا كشف اسرارها أن يؤسسوا فناً جديداً يتسم بحرية التعبير والاداء متخذين من نزعة التحريف شعاراً واداةً لهم مادام أن الواقع أصبح مؤلماً والفن الواقعي اصبح مفرغاً من المتعة والفائدة، لذى مكنتهم نزعة التحريف من ابتداع الاشكال المنزاحة عن المألوف كلياً أو جزئياً في الغالب. فضلاً عن ذلك فقد اعطتهم مسوغاً لتحريف بيئتي الزمان والمكان معاً وعلى هذا النحو قادتهم نزعة التحريف الى الاعلاء والتسامي بالرغبات والغرائز المكبوتة، مبتعدين عن ترديد مفردات الواقع او محاكاته، مقتربين أكثر فأكثر من عالم آخر، عالم الحقائق الخفية، عالم المسكوت عنه، عالم الذات المظلم، إذ فيه تتجلى الحقيقة، وهي هدفهم الأوحد الذي سعوا جاهدين اليه. تبعاً لذلك ترى الباحثة أن نزعة التحريف قد فعلت اليات اشتغالها بعيداً عن سلطة العقل أو سطوته ، ذلك أنها رأت فيه محدداً لحرية الذات روحياً وإبداعيا، فالعقل أوصل الذات الى خوض حروب مدمرة ، وبالتالي فهي عاجزة عن التعامل مع الواقع ومعطياته نظراً لاعتمادها أمدادات العقل ، في حين أن اللاشعور والحرية يمكن لها ان تحقق ذلك، ومادام العالم الواقعي تسيره اللاجدوى فالأجدر بالفنان تحريفه وتحطيم قوانينه العقلية ، وأبداله بواقع جديد تكون الفاعلية فيه لمخيلة الفنان وهي تؤسس وتشكل بنى فنية من رموز وإشارات مستمدة من عالم اللاوعي وأن كانت غريبة أو شاذة أحياناً ، الا أنها تقدم للمتلقي ما لا يمكن قوله صراحة أو البوح به علانية لأي سبب كان .اما الفنان **التجريدي** فقد عمل على الاعلاء من مفهوم الفكرة والشكل بحد ذاته في محاولة للكشف عن

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الجوهر، باستخدام لغة شكلية محملة بأفكار ما دون الغاء العاطفة والشعور للأعلاء من الجوهر الروحي للموجودات عبر علاقات تشكيلية تتصف بالتناغم والاتزان والايقاع والتجانس. لذلك يمكن للباحثة القول أن نزعة التحريف جعلت من الفنان التجريدي يبتكر وسيلة فنية وأدائية أكثر نقاوة وشفافية من سابقية تركز في مجملها على ما تقيمه التكوينات عبر علائق بناية وتصميمية تقام بين العناصر الفنية التي من شأنها أن تحقق الانسجام بين ملكتي الأدراك والاحساس معاً، وعليه فأن نزعة التحريف دفعت الفنان الى ابتكار اشكالاً فنية من شأنها ان تحقق الجمال الخالص وفي ذات الوقت كانت دافعاً وراء ابداع توجه فني جديد من حيث التقنية والاسلوب والفلسفة متحدياً حدود الشكل نحو عالم الأفكار المثالي الذي يتسامى بالأحاسيس الى مصاف المطلق.أن ما سعى اليه الفنان التجريدي هو الوصول بالفن الى المثالي والخالص والسامي وهي سمات تتجلى بوضوح في الموسيقى ، فأجتهد في تحويل العلاقات التشكيلية الى علاقات موسيقية لونية، شكلية، دلالية، محملة بطاقات روحية، كما تجلت في رسوم (كاندنسكي) (بهنسي، 1960،ص:114). فأطلق على فنه فن الضرورة الداخلية، كما عده الفن الذي يفسح المجال لانفعالاته الداخلية واحاسيسه ورؤاه ان تتمظهر بكل حرية دون قيود. في حين عني (موندريان) بالبحث عن الحقيقة الداخلية عبر علاقات تشكيلية أو شكلية هندسية خالصة، وبأقصى اختزال لوني ممكن مقتصراً على (الأحمر ، الأصفر، الأزرق) في الغالب دون أن يغفل مفهومي الشمولية والاتزان (مولر،1988، ص142-143) وعلى وفق ذلك ترى الباحثة ان نزعة التحريف لدى (موندريان) قد اخضعت لتنظيم هندسي عقلي اعلى مما هو لدى (كاندنسكي) مما أكسب الأشكال تحريفاً كلياً عن الواقع محولاً اياه الى مربعات ومستطيلات متعامدة أو مرتبة افقياً وهو ما دفعه الى تقديم فن ذو علاقات بنائية جمالية كلية خالصة متوخياً من ذلك بلوغ الحقيقة والطاقة الروحية في الموجودات , و بكل الاحوال دفعت نزعة التحريف الفنان التجريدي الى اعتماد الاسلوب الاختزالي والتجريد في تأسيس شكل جمالي مستخدماً العناصر الفنية وسيلة ناجحة في تحقيق ذلك ، وهو في حقيقة الأمر إنما يختزل العالم الواقعي ومن ثم يقوم بصياغته بعالم فني جمالي يعتمد بنائية التشكيل المعبر والمقصود لذاته.

البند الثاني - المبحث الثالث / الموناليزا، ايقونة الفن الأصيل.

تعد (الموناليزا) من ابرع اللوحات الفنية التي رسمت على مدى تاريخ الفن الطويل ، وهي لوحة نصفية تعود للقرن السادس عشر لسيدة تدعى (ليزاجيوكندو) زوجة تاجر مشهور في ذلك الوقت، رسمت من قبل عبقري الفن (ليوناردو دافنشي) بأسلوب غاية في التفرد وهو تصوير المرأة من الجانب والامام معاً مما أكسبها طابعاً ثلاثي الابعاد اسهم في ايضاح تفاصيلها. وقد كان (دافنشي) قد بدأ رسمها منذ عام (1503) وانتهى منها (1510). يتم الاحتفاظ بها حالياً في متحف اللوفر الفرنسي ولم يتسنى ل (دافنشي) تسليم اللوحة الى صاحبها (فرانسيسكو) نظراً لاستغراقه مدة طويلة في رسمها مما اضطره الى اخذها معه حيثما ينتقل وهو ما تسبب في الحاق بعض الاضرار فيها .اذ تصور اللوحة صورة شخصية لامرأة تحتل مركز اللوحة جالسة بثبات على كرسي وعلى نحو يظهرها بشكل جانبي في حين صور رأسها وأكتافها ملتفين قليلاً باتجاه المتلقي، أما وضعيت ذراعيها والعلاقة بينهما وبين مسند الكرسي فقد خلقت نوعاً من الاحساس الحقيقي بوجود مسافة حقيقية بين هذه الشخصية والمتلقي فضلاً عن أنها أفضت الى اكساب جو اللوحة، مزيجاً من الحس الغامض والتعبير النفسي الذي يسري دبيبه في ذات المتلقي والذي تؤججه تلك الابتسامة الغامة والساخرة (ليمان،2004، ص:125). كما يظهر المنظر الطبيعي خلف الشخصية براعة (دافنشي) في رسمه للمنظور الجوي الذي يعطي المتلقي احساساً وكأنه يقف داخل اللوحة لا خارجاً عنها ، فضلاً عن رسمه للعينان وهما تحدقان بالمتلقي وكأنهما يرصدان تحركاته اينما يتحرك ، ومرد ذلك أن (دافنشي) قد

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

جعلهما متعامدان على سطح اللوحة وهو نوع من الخداع البصري المتحذلق الذي اتبعه (دافنشي) عن طريق رسم هندسي معقد ، أكسب العينين طابعاً غامضاً وساحراً لم يتمكن احدٍ من فهمه حتى الآن . (محسن،2002،ص:56). وعلى هذا النحو تمتعت (الموناليزا) بدرجة عالية من الدهشة والحيوية واكتست بطابع وجودي أنساني فعلي يتجاوز أطر وجودها المادي ، فهي بكل المقاييس تحيا وكأنها كائن مستقل ، ينمو ويتغير على نحو مستمر، فنراه متجدد ومختلفاً الى حدٍ ما كل مرة ننظر اليه فيها ، فيؤثر فينا تأثيراً عجيب يجمع بين الجمال والصمت والفرح والحزن في لحظة قرأتية واحدة ، وربما هذه هي السمة المشتركة في الرسوم الشخصية ل (دافنشي) لذ اغلب مؤرخي ونقاد الفن أجمعوا على تشابه ملامح الوجه في رسوم البورتريت لدى (دافنشي). و على الرغم من الدهشة الجمالية والاحالات الوجودية للوحة (الموناليزا) الا أن ذلك لم يمنع النقاد والمتذوقين من محاولة معرفة صاحبة أجمل لوحة في العالم , الا ان هذه المحاولة لم يكتب لها النجاح فهي لا تحمل توقيعاً محدداً مقارنةً برسوم البورتريات في عصر النهضة والتي تحتوي على بيانات الشخص المرسوم ، وهو ما أضفى عليها طابع الغموض الذي لا يخلو من الرومانسية المتعالية على ان تستند لشخصية ما أو توثق لحقبة ما، فهي امتداد زمني يمتد مع عمق لا شعورنا الشخصي والجمعي لتوحي لنا بديمومة الحياة وثباتها ، وان تبدلت المفاهيم الجمالية وتوالت الازمنة ، ومما يفعل هذا التأويل هو رسمها بتقنية ضبابية تتلاشى فيها الخطوط المحددة للشكل والفاصلة للألوان، وهو ما جعلها- أي الألوان- تتداخل على نحو تفرد به (دافنشي) في الرؤية والتنفيذ خصوصاً إذا ما عرفنا أنه اضاف اليها التزاماً وأتباعاً بقواعد المنظور والتي تمنح تفاصيلها إيهاماً وضبابية أكثر كلما ازداد عمقها وابتعدت المسافة التي تفصل بينها وبين المتلقي.(هويغ، 1978،ص 116). و بكل الأحوال أمكن ل(دافنشي) عبر عبقريتة الفريدة أن يقدم حوارية جمالية متخيلة ، ممتزجة بمرجعيات مادية تمثلت بشخصية المرأة والمنظر الطبيعي الذي خلفها، أنها حوارية جمع بين الخيال والجمال والواقع الافتراضي الأجمل ، ذلك أن المنظر الطبيعي هو مزيج من مباهج الطبيعة تم جمعها في حيز اللوحة لاوجود لها في الواقع في اشارة الى جمالية التلازم الترابطي بين الذات وبيئتها وهو ما يفضي دلالة على تبدل آلية تجسيد هذه العلاقة على مستوى الشكل والمضمون بعيداً عن السرد او الاختزال.

مؤشرات الأطار النظري.

1- أن التحريف نزعة انسانية أكثر من كونه أداة فنية يتم من خلالها إحالة الموجودات من مرتبة الايقنة الى مرتبة المؤشر أو الرمز ، وعادة ما تكون هذه النزعة لها دوافع ذاتية وموضوعية تتراوح شدتها وفقاً لمقولة "البيئة والجنس والعصر والسلطة" التي يرضخ لها (الفرد، الفنان) . لذا يعد التحريف نزعة تحقق أهداف فكرية بكل أطرها (جمالية، مجتمعية، دينية، سياسية...الخ) أما قيمة هذه الاهداف فتقيم من خلال جودة التعبير ودقة التوصيف التي ينفرد بها (الفرد، الفنان) عن الآخر، لذا فقد تباينت نزعة التحريف فأنتجت لنا وفقاً لتباين (الأفراد، الفنانين) روائع النتاجات الفنية ومنها لوحة (الموناليزا).
2- أن نزعة التحريف ماهي ألا لعبة قوامها حذاقة التمويه والتبدل الاحتيالي للمعنى الذي يفرزه واقع فني مجتث عن أصله لأغراض فنطازية في ذهن الفنان ، يوجد فيما بعد لهما مماثلات مادية (العناصر الفنية) تدمج في توحد غريب بين دلالة الشكل المحرف ومضمونه النفسي دمجاً لا يمكن الفصل بينهما كما لا يمكننا فصل خيال الفنان عن ذاته أو فصل نزعة التحريف عن دوافعها

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

وتمثلاتها لأننا سنوقف نشاط بيئة أو منظومة حياتية وزجها في تراتبية الكون المحاكي، القاتل والمميت للأبداع بشكل بطيء.

3- أن نزعة التحريف تحدث لدى (الفرد، الفنان) حالة من أعادة الاستثارة أثناء الفعل الابداعي أو تلقيه ، فتخلق تجربة تكتسي بنسق فني جديد، فيحدث تحول انتقالي من تجربة (الفرد، الفنان) الى تجارب (النحن)، وهو ما يؤشر الى تبدل معرفي في آلية بناء التجارب والخبرات الذاتية عبر تفاعلية تخترق الحواجز الدفاعية للانا وللأخر فتنصهر الحواجز وتتوحد المشاعر في علاقات انسانية حميمة ، وعلى هذا النحو تعمل نزعة التحريف على أعادة صياغة التجارب الفنية والانسانية في قوالب معنوية جديدة ترتقي بقوى المتلقي الادراكية العقلية وتعمق احساسه بالواقع.

4- منحت نزعة التحريف الفنان فسحة نفسية للتلاعب بالقيم الجمالية والقيمية للمفردات البيئية وأهمها لوحة (الموناليزا) أيقونة الفن الأصيل ، لذا نزع الفنان الى تقويض فرادتها، وهو في ذلك إنما يحرر ذاته من عقدة الكبت والدين والعرف ، ليتخلص من مخاوفه ولينطلق مطلعاً الاخرين على دوافعه ونزوعه نحو الحرية في التعبير الدال.

5- تفعل نزعة التحريف من الانتاج القرآتي للمتلقي ، إذ تعمل على اكمال الصورة البصرية الغير مكتملة دلالياً وتحويلها الى صورة مدركة ذهنياً وهو ما يشير الى اتسام هذه النزعة بالتجدد القرآتي والتعدد الدلالي والتنوع الاسلوبي.

6- تتيح نزعة التحريف الفرصة (للفنان، المتلقي) أن يفعل من رؤيته الذاتية لينتج فلسفة وجودية تنطلق من وعيه وشعوره بإرهاصات مجتمعه وهو بذلك أنما يقدم وعياً مركباً يجمع بين الذاتي والموضوعي في مجموعة خطابات وعلاقات جمالية (بنائية، دلالية) تتظاهر في حوارية تعبيرية تشمل كل الاحاسيس بغض النظر عن لغتها الأم.

7- تعمل نزعة التحريف على تحويل العناصر البنائية الى علاقات أحالية المعنى، من المعنى الاول الى الذي يليه ، وبكل الاحوال تتعالى هذه الروابط عن النمطية والتراتبية في التجسيد. وصولاً الى علاقات تبادلية أو استبداليه وتراكبية ، يتجه المتلقي صوبها للبحث عن سمات أو خصائص يفترض وجو دها في العمل الفني ، على اعتبار أن بناه تحوي معناه ، وفي حقيقة الامر أنه يبحث عن معناه الذاتي المفقود داخل العمل الفني لا خارجاً عنه دون ان يبوح بذلك.

8- تباينت نزعة التحريف مفاهيمياً لدى الفلاسفة الجماليون بين أن تكون ذات طابع غائي كما هو الحال عند (سقراط) أو ذات طابع مثالي كما هو الحال عند (افلاطون) أو أن تكون واقعية مثالية، أو أن تكون مثالية متخيلة كما هو الحال لدى (كانت) أو مدركة حدسياً كما هو الحال لدى عند (برجسون) و(كروتشة) وهكذا تنوعت المفاهيم التي يمكن أن نؤطر نزعة التحريف ضمنها الا انها وبكل الاحوال أصبحت أداة معرفية أن لم تكن نمطاً معرفياً في حد ذاته ، نظراً للمعطيات المعنوية والدلالية الكبيرة التي تقدمها للمتلقي.

البند الثالث – اجراءات البحث .

1 - مجتمع البحث / تالف مجتمع البحث الحالي من (40) عملاً فنياً يمثل لوحة الموناليزا تعود الى عدد من الفنانين من مختلف بلدان العالم .

2 - عينة البحث / تكونت عينة البحث الحالي من (4) نماذج اختيرت بطريقة قصدية .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

3 – منهجية البحث / اعتمدت الباحثة اسلوب تحليل المحتوى التأويلي في تحليل العينة وذلك باستخدام اداة بحث صممت خصيصاً لهذا الغرض لتحقق هدف البحث الحالي . بعد ان تم الحصول على صدقها والتحقق من ثباتها (ملحق 1) .

عينة(1) , الموناليزا الضاحكة للفنان (كوكا) , سلوفاكيا , 2008.

تكونت هذه اللوحة من شخصية شبيهة بشخصية (أي تي) _ وهي احدى الشخصيات السينمائية المتخيلة والتي تميزت بقبحها الجسدي_ هي تمثل مركز الجذب البصري والمرتكز الامامي للوحة ، تقف وقفة اللوحة الام (الموناليزا) بذات الرداء، والخلفية التي في الصورة بدت شبيهة الى حدٍ كبير بخلفية اللوحة الاصلية من حيث ضبابية المشهد وعتمة الالوان وتجسيد البعد الثالث بأسلوب محاكاتي فائق الدقة.

بدت نزعة تحريف واضحة الاشتغال في هذه العينة على المستوى الشكل أولاً، اذ أستبدل وجه (موناليزا) بوجه الكائن (أي تي) حيث تم تحريف الوجه كلياً عبر استبدال ملامحه الادمية بملامح قبيحة ، اذ تم استبدال العينين والأنف والفم وبشرة الوجه، وأمتد التحريف يشمل اليدين أيضاً، فأصبحتا يدين لضفدع صغير، أو كائن الحرباء، في محاولة من الفنان لأبدال النظرة المثالية والجميلة للحياة والتي حملتها لوحة (الموناليزا) بنظرة غاية في البشاعة والأسى تتمثل بأنزال القبيح منزلة الجميل من حيث الشكل والدلالة ، فجاء شكل الوجه محرف كلياً عن وجه (الموناليزا) الاصلي ، ذلك الشكل الذي يغفوا ببراءة طفل على السطح التصويري ليحل محله كائن غريب، بشع، مشوه، وجل مبتغى الفنان من ذلك هو خرق التراتبية (الجمالية، المثالية) التي طالما تغنت بها الانسانية كأنموذج جمالي يحتذى به، وهو في ذلك أنما يقوض كل معان سامية وأصيلة وقيمة للحياة عامة ليوجه الانظار صوب الخبايا الداخلية المتصارعة والمتضاربة للذات الانسانية والتي يحاول الكثير إخفاءها خلف قناع الشخصية وتبدلاته. فضلاً عن ذلك فقد صور الفنان عبر نزعته التحريفية هذه مشهداً درامياً يختصر أزمة كل ذات بشرية ذاقت ويلات الحروب و الدمار و التسلط , والتي تركت بصمات العزلة واليأس والوحدة على معالمها، فشوهت جمالية الحياة وحولتها الى نموذج لا ينتمي بأبسط تفاصيله الى عالمنا الذي نحيا فيه وهو تحريف يطال مستوى المضمون ولاريب ، الامر الذي يعكس الرؤية التشاؤمية التي تعتلي ذاته، والتي تلح عليه لإفراغها بأقسى حد تعبيري، فاتخذ من لوحة (الموناليزا) وسيلة لتحقيق ذلك فأستخدم الالوان بدرجات أكثر عتمة من اللوحة الأصل، وخطوط متعرجة وأكثر عنفاً من السابق ، وهي تتحاور بنائياً مع الشكل الرئيسي الذي يلحظ المتلقي فيه تحريفاً وخرقاً مستمراً في كل مرة يلتقيه فيها. كما استخدم الفنان تحريفاته البنائية بدقة عالية على مستوى الشكل والمضمون لتغيب الحضور المادي لإيقونة الجمال (موناليزا) وبشكل قصدي، فقد استنفذت فاعليتها الجمالية والانسانية في الحياة، في خضم الحروب والعبث وتسيد الطابع البرجماتي للحياة، وهو ما أدى بالضرورة الى قطع الحوار التواصلي بينها وبين المتلقي ، فما كان من الفنان الا أن يحرف شكل الوجه كلياً، ليتحول الى بنية مادية تتحاور بلغة أخرى وتبدو أكثر قرباً من الواقع الافتراضي أو المثالي الذي تتحدث به (الموناليزا) فغرائبية الشكل واحتدام التأويل عبر علاقات نصية غاية في التعقيد جعلت من المعنى بيئة غير قابلة للتحديد، أنه معنى معاش، لا يوصف يمكن تخيله دون الامساك به. كما لم يعبر الفنان عن حالة فردية تعاني أزمة ما بل عن أزمة كونية تعانيها الانسانية ، عن أزمة أنسان يشمل الانسانية كلها ويمثلها بمعاناتها، عزلتها، انطواءها ، ولبلوغ هذه الغاية أعاد الفنان بناء اللوحة من جديد وكأنه أعاد بناء العالم طبقاً لحقيقته

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الداخلية بصورة أكثر مصداقية مما هو عليه. وقد عالج الفنان هذه القضية بآلية أسلوبية دينامية ذات طاقة تعبيرية تلامس كل الذوات وتتحاور معها حواراً وجدانياً، عاطفياً .أن نزعة التحريف هذه عملت على تفكيك القراءة التأويلية للوحة (الموناليزا) الاصل بشكل كلي، وأحلت محلها قراءة أحالية لا يسهل تحديد معناها الخاص بدقة، الا أن كل ما يمكن ان يقال عنه أنها تحمل المتلقي على البحث في ما وراء الشكل (أي تي) لاكتشاف مواضيع المدلول والابهام فيه . فالتحريف هنا يطرح سيل من الاسئلة. لماذا وصلت البشرية الى هذا المصير؟ وكيف يمكن معالجة الامر؟ ومتى يتوقف هذا التشويه؟...الخ وذلك عبر تغييب الحضور الجمالي للعناصر و الانساق البنائية للوحة الاصل (الوجه، اللون، الخطوط، الفضاء، الابتسامة). وقد نجح الفنان في توظيف قوة الرمز وجهده لتكثيف مصادر القلق والحزن على الواقع فينا، وهو في ذلك إنما نجح في توليد ميزات (نفسية، جمالية) في ذواتنا وعلى نحو يضعنا في تماس مباشر مع شعورنا و لا شعورنا الشخصي والجمعي معاً ، فالشكل المشوه هنا إنما يرمز الى تشويه بهجة الحياة فينا فنعاني الأزمات كما اسلافنا الاولين ، فنحن شئنا ام أبينا نتحاور ونندمج ونتبادل الاحزان والأدوار المؤلمة التي تمنحنا إياها الحياة وبهذا المعنى تعمل نزعة التحريف كأداة لأحداث توزن نفسي لدينا إذ تسمح لنا بالتفتيش عن مخاوفنا الدفينة وإظهارها الى حيز الوجود دون وجل أو تردد ، فكسر القيود , والبوح بطرحه كان أساساً فكرياً أنطلق منه الفنان في بناء لوحته هذه.

عينة رقم (2) الموناليزا السورية للفنان وسام الجزائري , سوريا , 2013 .

تألف العمل الفني من لوحة ذات مقاطع درامية ثلاث ، الأولى تمثل صورة فوتوغرافية لفتاة رميت بالحجارة فأصيبت بجبهتها وسالت منها الدماء .وتألف المقطع الثاني من صورة رسمت بآلية محاكاتية لشخصية (الموناليزا) وقد سالت الماء من جبهتها في مقاربة شكلية مع المقطع الأول، فيما تألف المقطع الثالث من (لوحة الموناليزا) وقد سالت الدماء من الموضع ذاته في المقطعين السابقين.

بدت نزعة التحريف فاعلة الاشتغال في هذه العينة ، إذ عمل النسق البنائي المتنقل بين التحريف الجزئي في المقطع الثاني والكلي في المقطع الثالث والمحاكاتي في المقطع الأول، عمل على تشذيب النسق البنائي التراتبي لمفهوم الصورة الشخصية وتفعيل دلالتها التأويلية، وذلك عبر تحريف قصدي يصاغ وفق رؤية نسقية تفصح عن دوافع عدوانية لا شعورية قصدية ، يمتلكها البعض ضد المرأة ، ورمز جماليتها (الموناليزا) وهو بذلك إنما يستهدف الانسانية دون انسانه بذاتها ، دليلنا في ذلك هو التصويب في الموضع ذاته، في دلالة على رغبة ملحة بالحاق الاذى والالم بهذه الايقونة الوجودية (المرأة) والجمالية (الموناليزا) ، فهذه الايقونات مستهدفة وبقصدية عالية لتفكيك قيمتها الانسانية والجمالية بكل محمولاتها الوجدانية ، وكأن الفنان في ذلك إنما أراد أن يتوخى ثبوتية الاتفاق الجمعي على قيمة الثيمة الأخلاقية والفنية لهاتين الايقونتين. وأن ما يميز هذا العمل هو احتواءه على تحريف شكلي جزئي بشكل (الموناليزا) في المقطع الثاني والثالث ،

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الا أنه وفي المقابل قد فعل من قيمة التحريف في مضمون هذه الاشكال المحرفة ، وهو بذلك إنما يدفع المتلقي الى الانتقال من حالة التقييد والنمطية في تأويل الصورة بنائياً او سيميائياً الى الانشغال بحراك تفسيري يردم من خلاله ثغرات المضمون التي تموضعت في لانساق اللونية للصورة (لون الدم) .ونظرة (الموناليزا) الحزينة والبائسة والتي تنم عن نهاية تعيسة لكل ما هو معطاء وجميل، أن نزعة التحريف هذه قد الحت على الفنان ليولد في ذات المتلقي تعالقاً نفسياً بين ما هو كائن ومتفق عليه كعرف قيمي وبين ما يمكن أن يكون عليه كنتيجة لتناقضات المجتمع فكرياً ، فردياً كان أم جمعياً، وعلى هذا النحو عمل الترابط التعبيري على انتاج (موناليزا) جديدة، محرفة شكلياً ذات محمولات ومضامين نفسية تفصح عن الخوف الدفين، والتحريف الذي يطال أجمل الأحاسيس، والقلق من مستقبل أيل للسقوط ، وتهميش لإيقونات الجمال ، وتقويض لمثالية المرأة، وهو ما يقودنا الى القول بأن نزعة التحريف الجزئي في هذا النض قد فعلت من الانفتاح التأويلي للمعنى، بل بتماهي الحدود بين المعنى الافتراضي والوجودي للنص ذاته (لوحة الموناليزا) فالمعنى الوجودي يشتق من شكل المرأة الواقعي في المقطع الأول في حين يتراوح المعنى بين الافتراض والتأكيد في المقطعين الثاني والثالث وعلى نحو تعمل على انبثاق المعنى الشمولي الذي يحوي الم البشرية جمعاء من واقع اللوحة ومرجعها بعد أن يجردها من ماديتها وخصائصها الوجودية. كما و أن لخاصية التحريف في مضمون لوحة (الموناليزا) اثراً بدى أكثر انحيازاً لبعد نفسي يفرز شتى انواع الرهاب الاجتماعي ، فمن حيث الأسى والدمار والمعانة يأتي الحل ، الا أن هذا التحريف لمضمون (الموناليزا) يحمل حلاً آخر ، يقع في منطقة وسطى بين ثنائية التماثل والتغيير، فهناك مقاربات شكلية في اللوحة برمتها ، أي بين المقاطع الثلاث وأن لم تكن خاضعة لمبدأ المطابقة التامة ، الا أنه وبالمقابل هناك تغايراً دلالياً على مستوى المضمون أدى بالضرورة الى انزياح الاحساس بالجمال والالفة والحنان الذي عهدناه في اللوحة الأصل (الموناليزا) ليحل محله الرهاب بكل ما يحيط بنا في واقعنا الوجودي الذي تنبأ له الفنان وأقام له أيقونة أخرى ربما هي أكثر تعبيراً في عالمه الافتراضي، وفي ذلك دلالة واضحة على أن التحريف نزعة انسانية وأن كانت غارقة في الشكلية، فاستحضار ثيمة القلق والخوف والعبث لا تتأتى الا عبر نمطاً محرفاً يترك أثراً في ذات المتلقي دون أن يحدث بالضرورة انفصالا بين الشكل والمضمون للنص ذاته.

عينة رقم (3) , الموناليزا الكارتون للفنان مارتن ميسفيلت , الصين , 2003.

تصور اللوحة شخصية (الموناليزا) وقد جسدت بشكل سريالي محرف عن الواقع كلياً وذلك عبر تحريف الوجه وبتكبير الانف والفم والفك السفلي الى حد يثير معه الاشمئزاز ، فضلاً عن تحريف الرقبة وتحويلها الى افعى تلتف حول الجزء العلوي من جسد (الموناليزا) وامتدت نزعة التحريف لتشمل المنظر الطبيعي خلف (الموناليزا) والذي بدى وكأنه بقايا من مستنقعات وأحجار عفى عليها الزمن.

أن نزعة التحريف في هذه اللوحة قد شيدت و بشكل لا يقبل الشك مقاربات (مفاهيمية/ تطبيقية) بين مفهوم الجمال و تمثلاته في الواقع المادي المتناقض , وعلى نحو يدفعنا الى ان نقارن قمة جمال (الموناليزا) بعمق القبح والتناقض الذي يعج به الواقع ويتخذ منه نموذجاً جمالياً متعال ، أنها مقاربات سريالية بين المثال الجمالي المتجسد في الخيال والقبح اللاإنساني المتموضع في اللاشعور الشخصي والجمعي ، وما التلاعب والتحريف ببيئة شخصية (الموناليزا) الا دليلاً على تبادل المفاهيم الجمالية والانسانية ، واستبدال القيم الفنية وتحويلها الى قيم فوضوية تعج بالقبح والتهشيم

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

والانزياح وتفكيك المرتكزات والدعائم الاساسية لمفهوم الجميل ذاته والذي طالما وجد فيه الفنانين مجالاً للإفصاح عن العلاقة الكونية التي تربط الانسان ببيئته. ولطالما حوت لوحة (الموناليزا) الاصل على قيم جمالية تجسدت في كل جزء من أجزائها، كابتسامتها الساحرة، ورقبتها المغرقة في الأنوثة والتي اتخذ منها الفنان هنا ذريعة لتأسيس أيقونات تحولت الى فك قبيح يعلوه أنف أشبه بمنقار طير كاسر وتلك الابتسامة التي تبعث الهدوء والسكينة والمتعة في النفس تحولت الى مصدرٍ للقلق والاشمئزاز وما يفعل تلك الاحاسيس هو تحريف الفنان لعنق (الموناليزا) لتصبح أفعى تدور حول الجسد بدهاء وخبث منذرة بالقضاء عليه وقتله وكأنه يقول، أن أجمل الايقونات مادية كانت ام مفاهيمية من الممكن القضاء عليها انطلاقا من ذاتها وفي نفسها وذلك عبر الالتواء عليها وأحاطتها برعب وخوف وخطر يعمل بمجمله على خنق القيم وتضيق المساحة حولها حتى تنهار وتنهزم. فضلاً عن ذلك فإن ما يميز هذه اللوحة هو معرفة الفنان بالحقيقة الموضوعية لتناقضات المجتمع واستناده الى الفكر الوجودي الذي يرى في القبح شيء جمالي في حد ذاته لذا فقد عمل جاهداً على تأسيس قراءة جديدة للوحة (الموناليزا) تنطلق من تشظي عالي الدقة لفكر (الموناليزا) الغامض، وقيمها المستودعة فيها ، تشظي يرتكز على أزاحات زمنية غير قابلة للتحديد أو التأطير، فنزعة التحريف لدى الفنان أفرزت مضامين تضلل البيئة المتكاملة للذات الطبيعية المتوازنة عبر تحريف بنيتي الشكل والمضمون معاً، وهذا ما حتم على الفنان ان يكمل اللوحة بانسجام مفاهيمي يدلل على تحلل الواقع المثالي في لوحة (الموناليزا) والذي تمثل بالمنظر الطبيعي خلفه وتحويله الى بقايا طبيعة بالية، وبذلك أبدع الفنان في دمج النسق البنائي للوحة مع النسق النفسي للمتلقي، متخذاً من طروحات (فرويد) سبيلاً في تحقيق ذلك فاللوحة تجعل بشكل أو بآخر المتلقي ينتقل من حالة الادراك والتوازن التي اعتاد عليها عند مشاهدته للوحة (الموناليزا) الى حالة إدراكية أخرى تستند الى رؤية فلسفية وفكرية لذات الشخصية (الموناليزا) بعد أن لوثها التاريخ والتكنولوجيا ، وعلى هذا النحو استعار الفنان بناه النسقية من عالم الاحلام واللاشعور ليدخلها في عوالم افتراضية على مستوى المعنى ، مغايراً في دلالته للأثر النفسي والمعنوي والشكلي والصوري للوحة (الموناليزا) الاصلية.

عينة(4) الموناليزا بعد رحيل الاسلامين للفنان محمود فهمي , مصر , 2014.

يتكون العمل الفني من لوحة مكونة من مقاطع أربعة ، يبدأ المقطع الأول بلوحة (الموناليزا) الاصلية والتي كتب فوقها (قبل الثورة) ثم تألف المقطع الثاني من لوحة (الموناليزا) وقد ارتدت حجاباً اسلامياً فقط وكتب عليها (عام الثورة) فيما يصور المقطع الثالث شخصية (الموناليزا). وقد ارتدت برقعاً ولم يعد يظهر منها سوى عينيها وكفوف يديها ، وقد كتب عليها حكم الاسلاميين ، فيما صور المقطع الرابع شخصية

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

(المونااليزا) وهي تجلس مسترخية على أريكة وتضع يديها خلف رأسها فيما تضع أقدامها بوضعية مباشرة مع نظر المتلقي وقد كتبت فوق المقطع (بعد رحيل الاسلاميين عن الحكم).

تكشف نزعة التحريف في هذا العمل عن تقلب واضح في مزاج الفنان تماشياً مع تقلبات الوضع السياسي ، فأسقطه بشكل مكثف ومختزل في شخصية (المونااليزا). إذ حرف فيها تحريفاً جزئياً في الشكل ابتداءاً في المقطع الثاني وصولاً الى تحريف دلالي للمضمون يرتقي ليصل الى المنطقة المضيئة في شخصية الذات والتي تحوي الجانب الديني والسياسي معاً، فشكل (المونااليزا) تنقل بين مستويات التطرف الاسلامي والتبدل السياسي ، وعلى هذا النحو عملت نزعة التحريف على اعادة تراتبية السلطة والارهاب الديني الى واجهة الحياة مهما كانت مفرطة في الفردية والخصوصية وهو ما يكشف عن رغبة الفنان في المقارنة بين قيمة الاثر وحجم التأثر، أي بين الدال (شكل المونااليزا المحرف جزئياً). والمدلول وهو الأثر النفسي الذي يرسخه النص في ذات المتلقي بما فيه من مضامين نفسية تشظي بنية الذات وتقوض بؤرتها المركزية (الوعي الجمالي) من الداخل حتى تتحول القيم الجمالية الى قيم مفرغة من محتواها الانساني والتاريخي ولذائقي لتغدوا اداة لضرب كل الثوابت القيمية في المجتمعات أو الاتفاق الجمعي عليها الا وهو أيقونة المونااليزا . إن جل ما فعلته نزعة التحريف هو الاعلاء في قيمة التداول الساخر للإنسانية المتمثلة بلوحة (المونااليزا) ، فأفرزت نزعة أخرى هي التهكم وعلى المستويين الشكلي والدلالي وهو ما سمح ببناء عدد لامتناه من المعان كمعطى تأويلي ذاتي، يختزل الإحساس بالتحول والتحرر الذي يصل في نهاية المطاف الى مقاربته للانفلات، وقد تجلى ذلك في المقطع الرابع من هذه اللوحة للتخلص من نزعة الكبت الذي مارسته سلطة الاسلاميين على كل ما هو جميلٍ وراقٍ، وهو ما يقودنا الى تأسيس معنى آخر يقوم على اختزال الشروحات والاسباب لهذه البدايات والنتائج ، وبكل الاحوال عملت نزعة التحريف على تأسيس نسق جمالي جديد لنص (المونااليزا) قائم على ازاحات مفاهيمية ونفسية . كما أن تنوع التحريف في البنى التشكيلية يرافقه بالضرورة تنوعاً انفعاليا قرأتياً للعمل الفني برمته، فتوالي الإخفاقات عملت على تداعي فعل التأويل مبتدأ بين التدهور في التطبيق بدءاً من المقطع ومنتهياً بالفكر المنفلت والمتحرر في المقطع الخير، وبكل الاحوال تبقى الصيغ الافتراضية لحدود المعنى المحمول في اللوحة جهداً ذاتياً قيد التشييد يصدر من ادق وأعمق نقطة في وعي الذات بمتغيرات الثورة السياسية والدينية المتزايدة الخطورة. ان ما يمكن قوله أن التنقل من التحريف الجزئي الى الكلي في هذا النص انما هو رحلة قرآتية تنقل المتلقي من التخيلات الجزئية الى الاطر الكلية للتحولات السياسية كما يمكن له لتفكير والتأمل عميقاً في الالية المناسبة ومن ثم التفاعل مع هذه التحولات ، والفنان بذلك إنما عمل جاهداّ على ثيمة العمل الفني اساساً وذلك عبر تحميله برؤية اخلاقية ، مجتمعية متأزمة ، وهو ما أفرز بدوره مضمون نفسي آخر الا وهو الفساد الذي يأتي كردة فعل ضد تعنت سلطوي يدعى التدين.

البند الرابع - نتائج البحث :

1. تعد نزعة التحريف نشاطاً خالصاً للذات تعمل على المستويين المعرفي والجمالي، نشاطاً منفتح على شتى الموضوعات الانسانية يستخدم فيه تقنيات واساليب فنية متباينة بغية تفعيل القوى التأويلية لدى المتلقي لبناء معنى أحالي متباين المرجع تماشياً مع هوية المتلقي ذاته، وهنا يؤسس الى قراءات متلاحقة لا يكتمل معه ردم الفجوات الا بنهاية لغة النص.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

2. لنزعة التحريف الية عمل قرآتية تأويلية تنقسم الى شقين تعمل الأولى على مستوى الشكل والعناصر البنائية والاسس التنظيمية والتراكيبة للعمل الفني، أما الثانية فتعمل على مستوى المضمون الذي يقدم معطيات جمالية و مفاهيمية نفسية عدة ، متباينة، متقاربة، متضادة، على مستوى التأويل والتداول لدى المتلقي .
3. تعمل نزعة التحريف على صهر القراءة وتوحيدها في بعدين هما (لوحة الموناليزا، المتلقي) وعلى نحو لا تكتمل معه صورة المعنى أن لم يصبح الفهم بنية من بنى اللوحة ذاتها، (فالموناليزا) مهما بلغت أوج جمالها لا يمكن لها أن تمتلك قدرة الصياغة الكلية وبشكل تام، بل أنها تستدعي المتلقي كي يغوص في بنائية تشكلها لينتج المعنى الجيد ويفهمه.
4. تبنى نزعة التحريف على الاختلاف الدلالي ، وعليه يتولد المعنى عبر تعدد الدوال الشكلية واللونية المحرفة فضلاً عن تمايزها بعضها عن البعض الاخر، الا انه وبكل الاحوال يتفرد المعنى المعطى عبر نزعة التحريف فنياً بأنه ينبثق من شبكة العلاقات البنائية (العناصر الفنية) فالدال يتمركز حضوره على نحو شكلي يتخذ درجة الايقنة أو المؤشر أو الرمز، الا أن المدلول يبقى محافظاً على غيابه على الرغم من تواجده المفاهيمي أو الاتفاقي ، وبالتالي فأن المعنى الغائب والمنفلت هو ما يعطي نزعة التحريف صفة الجمالية والتجدد المستمر، وبهذا المعنى فهي ليست بالبنية المغلقة أو الاحادية الاتجاه في القراءة والدلالة ، بل انها شكل خطابي مرمز. متعدد الوجوه والمستويات والابعاد الدلالية ، تستدعي من المتلقي أكثر من استراتيجية قرآتية حتى يتم الامساك بالمعنى المراد البوح به.
5. ان ما تم تحريفه في لوحة (الموناليزا) يهدف الى حملنا لنرى ونسمع ما تعانيه الذات البشرية من الام ومحن تدفعنا شيئاً فشيئاً نحو الانخراط في تفكير وجودي مترامي ومتعدد الاحاسيس لننتهي الى نتيجة واحدة هي الاحساس بثيمة الانسان ازاء هذه التبدلات البيئية المصاحبة لوجوده.
6. أن مجمل التحريفات الحاصلة في لوحة (الموناليزا) تعمل وفقاً لمحورين، الاول هو محاكاة الواقع نفسياً من خلال تمثيل معطياته الحسية ، وذلك عبر الاضافة والحذف والاستطالة والتصغير...الخ ، والثاني هو تأويل هذا الواقع بشكل خاص، وعلى نحو يتدخل في هذا التأويل الحس الغنائي أو الشعري بشكل كبير.
7. من يحرف في لوحة (الموناليزا) أنما يحرر نفسه من عقدة الكبت والقرف والتقاليد فضلاً عن مصارحته ومكاشفته الاخرين بنقطة انطلاقته الاولى نحو التسامي والحرية والابداع.
8. أن اشكالية الصورة الذهنية أو التمثيل الصوري للوحة (الموناليزا) داخل ذهن المتلقي انما تقوم على اساس مفهوم المخطط ، بمعنى آخر أنه كي تثير اللوحة الجديدة اشكالية ذهنية ينبغي على الفنان ان يتمكن من نظام ما من انظمة الصياغة الفنية كي يصور العالم البشري الذي يعيش فيه ويدركه ويعبر عنه باستثمار نزعة التحريف التي تسعفه في الذهاب الى ما وراء التقلبات الحياتية، ويخلق صياغاته الابداعية الجديدة التي يتم تصويرها أو تجسيدها في المستقبل.
9. أن التداخل الهائل للوحة (الموناليزا) جعل منها مادة نفسية متزايدة الالتحام بنوازع الذات وتقلباتها الاجتماعية وهو ما أسس لجدل واسع حول السمة الجمالية والدلالية الاحتمالية لهذه الايقونة، تجلى عبر نزعة التحريف الحاصلة ببنيتها الشكلية ، لذى فأن الموقف القرآتي المتخذ حيالهما قد شكل مقدمة جمالية صادمة للذائقة الفردية التي اعتادت على تبجيل إيقونة الجمال هذه والتي رأت في هذا التحريف انسلاخاً للطبيعة الانسانية الخيرة التي طالما حملتها (الموناليزا) الا ان حقيقة الامر تتعدى ذلك فنزعة الشر لا يمكن لها ان تنطفئ من تلقاء ذاتها ، بل من خلال تسليط الضوء عليها , معالجتها وكبحها بشدة وحزم

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

حتى لا تؤدي الى دمار النظام الاجتماعي والنفسي للفرد، لذلك نجد أن نزعة التحريف هذه بدت كوسيلة أو أداة فنية وجمالية في آن واحد.

10. أن نزعة التحريف الحاصلة في بنية لوحة (الموناليزا) هي عملية دينامية في جوهرها، انها تحويل للعمليات النفسية اللاشعورية أو اللاواعية والخيالية الى معان انسانية يمكن اكتشافها بواسطة التأويل الفني والنفسي المتفق عليه ، وعلى وفق ذلك تصبح نزعة التحريف مصدراً لكل المعان الممكن ان ترد في ذهن المتلقي، وما مستويات التأويل الحسي أو المباشر للصورة الشكلية الا تمظهرات تاريخية لقيمة لوحة (الموناليزا) ذاتها.
11. تباينت مستويات نزعة التحريف الحاصلة في لوحة (الموناليزا) من نموذجاً أو عينة لأخرى، الا أن ما يمكن ملاحظته أن العينات بمجملها تتحدث بحديث الذات الذي يراعي الانفتاح الزمكاني لهذا الحديث كونه أولاً وأخيراً قضية انسانية وأزمة ذوق عام لاتقف عند حد جغرافي أو وجودي معين.
12. فعلت نزعة التحريف عملية تفكيك وتهشيم العلاقة الارتباطية والتراتبية التي هيمنت على ذائقة المتلقي لعقود مضت حول القيمة الجمالية للوحة ذاتها، وذلك عبر أعادة تركيبها بتحريف شكلي يزيد من تعالي الدلالة الايقونية لتتحول الى دلالات مؤشرية، للتحولات الفكرية للذات والبنائية الفنية للأعمال الفنية ذاتها.

الاستنتاجات:

1. لم تعد ارسالية (الموناليزا) مقتصرة على ثلاثية الاطراف بل على طرف اخر هو المعنى الذي يفعل وفقاً لعمليات هدم وتركيب مستمرين , لربما افضى بمجموعة الى اجراء تحولاً ملحوظا في هوية هذه اللوحة , وذلك ان المتلقي او الخبرة الثقافية لديه قد اسقط عليها كل محمولاته النفسية فأصبحت ميكانيزم نفسي اكثر من كونها عمل انساني .
2. من المهم جداً عند قراءة التحولات المستحدثة على لوحة (الموناليزا) ان نلاحظ الدور التراتبي في انبثاق الدلالة ,لان الدلالة قد تطغي على بقية انساق العلاقات المركبة في ابنية (الموناليزا) ,الا ان هذا التراتب لا يصنعه التحول فحسب ,بل ان ردود افعال المتلقين تشترك في تفعيل هذا التحول .اذ لا تتساوى الاستجابة الانفعالية والنفسية بدرجة حدتها لدى الجميع , فمنهم من يستفز قرآتياً او دلالياً عبر تركيزه على الجملة الارسالية للصورة , ومنهم من يركز اهتمامه على التحولات الشكلية فيتمثل ذاته او يبحث عن هويته فيها لكنها تبقى ضمن اطر الخارطة الشكلية لهذه التحولات فقط .
3. على الرغم من ان التحولات الحاصلة انطلقت من الواقع ، الا نه في حقيقة الامر واقعاً جديداً أخترقت فيه لوحة (الموناليزا) مفهومي الزمان والمكان، لم يسلبها القدرة على التحرك الدلالي ، بل فعل من التوتر القرآتي لدى المنتج ، بل ان هذا التحول أفصح عن تلك السلسلة الطويلة من انظمة التعاقب الدلالي المتراكب ، وفضح الحيل التي أتبعها المنتج في تأجيل أو أرجاء المعنى.

التوصيات :توصي الباحثة أن يتم دراسة (لوحة الموناليزا) كمادة منهجية في ضمن مادة التخطيط والالوان لما لها من أهمية تسعف الطلبة في ضبط النسب ودقة اختيار الالوان .كما توصي بأن يتم دراسة لوحات أخرى كلوحة (الصرخة) ل (مونشي) دراسة نفسية لما تحمله من نزعة تحريفية في بنائيتها وارساليتها الدلالية .

المقترحات: تقترح الباحثة أجراء دراسة نزعة التحريف وتمثيلاتها في فن الرسم السريالي.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

المصادر حسب ورودها :

مجمع اللغة العربية (2011) : " معجم المعاني الجامع ، المعجم الوسيط " ،ج17، ط (5) مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر.
الرازي : محمد ابن أبي بكر (1983) : " مختار الصحاح "، دار الرسالة، الكويت.
الراوي ، عبد الرزاق (1992) : " موت الانسان في الخطاب الفلسفي ،هيدجر، شتراوس، فوكو" ، ط (1) ، دار الطليعة ، بيروت.
البسيوني، محمود (1965) : " الثقافة الفنية والتربية "، دار المعارف، مصر .
المياحي، عاد محمود (1989) :" خصائص رسوم المراهقين وعلاقتها ببعض سماتهم الشخصية "، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
الترابي، فاطمة لطيف (1999) : "أثر خصائص رسوم الاطفال في الرسم العراقي المعاصر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل .
الفراهيدي، الخليل بن احمد (1993) : "كتاب العين" (ج3)، تحقيق: مهدي المخزومي، منشورات اسوة.
الزمخشري، جار الله أبي القاسم (1984) : " اساس البلاغة" ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.
صليبيا، جميل (1982) : " المعجم الفلسفي "، ج2، دار الكتاب اللبناني .
بدوي، عبد الرحمن (1969) : " ربيع الفكر اليوناني "، مكتبة النهضة المصرية، ط (1).
الاهواني، أحمد فؤاد (1954) : "فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط "، دار أحياء الكتاب العربي، القاهرة.
الجندي، انعام (ب .ت): "دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية"، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر, بيروت.
كامل، فؤاد، واخرون (1983) :" الموسوعة الفلسفية المختصرة"، ت: سمير كرم مطبعة أوفسيت الميناء، بغداد.
مجاهد، عبد المنعم مجاهد (1977) : "علم الجمال في الفلسفة المعاصرة"، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
كرم، يوسف (ب .ت) : "تاريخ الفلسفة اليونانية"، دار القلم، بيروت.
أبو ريان ، محمد علي (1974): " الفلسفة ومباحثها"، ط (3)، دار الجامعات العربية، الاسكندرية.
عباس، راوية عبد المنعم (1998): " الحس الجمالي وتاريخ الفن ، دار النهضة المصرية، بيروت.
شيخ الارض، تيسير (1962) : "أبن سينا"، دار الشرق، بيروت .
اسماعيل ، عز الدين (1986):" الاسس الجمالية في النقد العربي"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .
عدرة، غادة المقدم (1996):" فلسفة النظريات الجمالية"، منشورات جروس بروس، طرابلس- لبنان .
مطر، اميرة حلمي (1974): " في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر"، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
هلال، محمد غنيمي (1973):" النقد الادبي الحديث"، دار الثقافة ، دار العودة، بيروت، لبنان.
عبد الحميد، شاكر(1994) :"التفصيل الجمالي"، دراسة في سيميولوجيا التذوق الفني، سلسلة كتب العالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت.
هويسمان، دنى (1983) : "علم الجمال"، ت: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

سعيد، ابو طالب محمد (1990) : "علم النفس الفني"، ط(2)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة التعليم العالي، جامعة الموصل.
صاحب، زهير واخرون (2006) : "دراسات في الفن والجمال"، ط(1)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الاردن.
باقر، طه (1973): "مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة"، ط(1)، ج1، دار البيان، بغداد .
هاوزر، ارنولد (1981) : "الفن والمجتمع عبر التاريخ"، ج(1)، دار البيان، بغداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
حسن، حسن محمد (1974) : "الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر"، ج(1) ط(1)، دار الفكر العربي، بيروت.
الزغابي، زغابي (1989): "الفنون عبر العصور"، ط(1)، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت.
هويغ، رينيه (1978):"الفن تأويله وسبيله"، ج(1)، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق.
أمهز،محمود(1981):" الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970"، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت.
أوهر، هويست (1989):" روائع التعبيرية الالمانية"، ت: فخري خليل واخر، دار الشؤون الثقافية لعامة، بغداد .
ريد، هربرت (1985) ا: "لفن اليوم" ط (2)، ت: محمد فتحي، دار المعارف، مصر.
مولر، جي، ويلغر فرانك (1988) :" مئة عام من الرسم الحديث" ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد
باونيس، الان (1990) : "الفن الادبي الحديث" ، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد .
بهنسي، عفيف (1960) : "اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة"، مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق .
ليمان، اوليفر (2004) : "مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين" ، ت: مصطفى محمد، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت .
محسن، محمد عطية (2002) : "الفن والجمال في عصر النهضة ", عالم الكتب، القاهرة .

ملحق(1) أداة البحث

ت	التحريف	تمظهراته	تصلح	لا تصلح	الملاحظات
1-	تحريف الشكل	أضافة			
		حذف			
		استطالة			
		تركيب			
		تحوير			
		استبدال			
2-	تحريف اللون	كلي			
		جزئي			
3-	تحريف الخط	خشن			
		مقطع			
		متكسر			

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

			متداخل		
4-	تحريف المضمون	ذاتي			
		موضوعي			