الخطاب البصري لفن النحت بين الأستعارة والأبتكار لمنحوتات (امبرتوجاكومتي _ هنري مور)

علي جبر حسين

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي(الخطاب البصري لفن النحت بين الاستعارة والابتكار) دراسة مقارنة بين اعمال النحاتين امبرتو جاكومتي وهنري مور كما يهدف البحث الى الكشف عن الية الاستعارة وتوظيفها ابتكاريا، وقد لجا الباحث الى اختيار عيناته بشكل قصدي بتحقيق اهداف البحث،هذا مايخص الفصل الاول من هذا البحث حيث شمل الفصل الثاني اربعة مباحث تناول الاول منها الاستعارة وانواعها والية توظيفها واشتغالاتها وتناول المبحث الثاني الابتكار مفهوما وكذلك الخطاب البصري بين المتحول الشكلي والابتكار،اما المبحثان الثالث والرابع فقد تناول المتحول الشكلي لدى النحاتين امبرتوجاكومتي وهنري مورفضلا عن مؤشرات الاطار النظري وكذلك الاستنتاجات التي ظهرت من خلال البحث في النتائج والتي تخص النحاتين.

الفصل الثالث: ويتضمن مجتمع البحث ومن ثم تحليل العينات التي تم اختيارها بأسلوب قصدي

الفصل الرابع: ويشمل نتائج البحث، والاستنتاجات والتوصيات

الفصل الاول

مشكلة البحث:

أعتمدت الدراسات الجمالية والفنية وبما يخص حقل الفنون التشكيلية على تجارب وخبرات الفنانين التي اسهمت في أرساء قواعد وأسس فكرية لتأكيد المجال المعرفي هذا كعلم منهجي قابل للقراءة والتحليل العلميين، وقد أعتمدت هذه التجارب والخبرات من حيث الاسس والمنطلقات على اساس ذاتي يهدف تأكيد النزعة الفردية للتعبير، فقد اسهمت هذة المحصلات الفكرية التي ظهرت على شكل نتاج أنساني مثل السطوح الثلاثية الابعاد

المنظورة التي رافقت الوعي البشري ولفترات طويلة أسهمت في رفع قدرة التلقي والابصار في رصد المتحول الفكري والجمالي في المشهد التشكيلي ولاسيما المعاصرمن حيث الاستعارة وتوظيفها او امكانية الخلق والابتكار، فباتت التجارب الفنية دراسات أسست لما بعدها من أبحاث تنشد قراءة التحولات والطروحات الثقافية .

تنوعت التجارب الفنية بين الخلق والابتكاروالاستعارة للتعبير عن المضامين والرؤى على وفق سطوح بصرية تمثل الاستعارة أحدى التوظيفات الرئيسية التي أعتمدتها الطروحات الفنية، ومن الفنانين الذين أعتمدوا أستعارة الأشكال وتوظيفها للخروج بسطح بصري متفرد هما (امبرتوجاكومتي) و(هنري مور)والذين يشكلون مادة البحث الحالي، ولدراسة المتحول الشكلي من خلال الأستعارات وتوظيفها ضمن تجارب منطقية تعيد صياغة الشكل البصري ضمن هذه الأستعارات للوصول الى الشكل الأكثر تحقيقا لمتطلبات التجربة الفنية ذاتها. حيث يتضمن البحث دراسة تحليلة مقارنة بين اعمال الفنانين (امبرتوجاكو متي) و(هنري مور) للخطاب البصري المتشكل في أعمالهما ومدى فاعلية نظم الأستعارة للأشكال في أظهار الاعمال النحتيةعلى وفق خطاب بصري مبتكر.

أهمية البحث:

تعد الدراسات الخاصة بالمنجزالابداعي الانساني من الاهمية بحيث اصبحت الشغل الشاغل للباحثين العلميين في شتى المجالات والاصعدة ، ويعد مجال الفنون من الحقول المعرفية الغنية بالتجربة الانسانية ، ففي الوقت الذي ركز الانسان طاقاته لابتكار ماهو جديد أو لأظهار تشكيل فني بمعالجات جديدة ، أو موضوعات مشكلة تعاصر المتغير الحديث الحاصل في حياتنا اليومية ركز أخرون طاقاتهم الفكرية والأبداعية لدراسة ما تم أجازه على يد المفكرين والفنانين مما أتاح للباحث والمطلع والدارس فرصة أكبر لمعرفة البناء المعرفي التراكمي الحاصل في البنى الفكرية وفي اليات أظهار الشكل بالنسبة للأختصاص الدقيق. وتعد الدراسات النقدية والتحليلة والمقارنة من الأهمية بحيث تمكن الباحث والمطلع من معرفة المنجز الفكري التشكيلي التراكمي ولفترات زمنية محددة ، وفهم المضامين ، وتقييم النتائج التي تحدد مدى فاعلية تجربة عن تجربة أخرى مما يفيد الطالب في فهم العملية الفنية بصورة أوضح وادق. حيث تكمن أهمية البحث الحالي في فهم المتحولات الشكلية ضمن الخطاب البصري الموحد ومدى فاعلية الأستعارة للأشكال في أبتكار سطوح بصرية ضمن الخطاب نفسه، والذي سيمكن من فهم التجربة الفنية المتفردة

في القدرة على توظيف هذه الاستعارات وتقديميها ضمن خطاب بصري متفرد. وهي بحد ذاتها إضافة معرفية تفيد الدارس والمتخصص فضلاً عن إغناء المهتمين بما يثري معرفتهم بالتجربة الخاصة بالفنانين جاكومتي وهنري مور، ويبين أيضا الأستعارة للأشكال وتوظيفها وأثرها بالنتيجة على شكل المنجز البصري، بما يخص مجتمع بحثنا الحالي بشكل خاص.

هدف البحث:

التعرف على أليات الأستعارة الشكلية وعملية توظيفها أبتكاريا. التعرف على ملامح الاستعارة والابتكار لدى كل من اعمال (امبرتو جاكومتي) و(هنري مور).

حدود البحث:

يعنى البحث الحالي في أعمال النحاتين امبرتوجاكومتي وهنري مور من خلال دراسة تحليلة مقارنة للتعرف على أليات الأستعارة الشكلية وعملية توظيفها أبتكاريا، أعتمادا على الوثائق التي درجت في البحث على شكل صور لأعمال فنية لاعمال النحاتين المذكورين والموثقة في المصادر الأجنبية والعربية والتي سترد في قائمة المصادر.

وبما أن المجتمع واسع ولايمكن أحصائه بدقة فقد أختيرت العينات بشكل قصدي وبما يحقق التعرف على ملامح الأستعارة وعبقرية الابتكارالتي تحدد الخطاب البصري لكلا النحاتين

تعريف المصطلحات:

الخطاب البصري:

الخطاب: "ما يوجهه الانسان لغيره من الكلام ، وفصل الخطاب هو ما ينفصل به الامر من الخطاب ، وهو تمييز الحق عن الباطل ، والخطاب هو الكلام الملخص الذي ينبه المخاطب على المقصود من غير لبس والذي لايحتوي على أختصار مخل ولا أشباع ممل"[1] كما يمكننا ان نعرفه بانه **"الخطاب المفتوح هو خطاب يوجه علانية الى بعض أولي الامر"**[2].

البصر: "يبصر بصراً، عَلِم به ورآه،تبصرهم أي تجعلهم بُصراء ومنه تبصير فلما جاءتهم آياتنا مبصره، وتبصره نظر اليه يبصره وطلب ان يراه وإستقصى النظر إليه وتأمله وتعرفه"[3].

[1] – أبن منظور،لسان العرب المحيط:باب الخاء، بيروت،دارلسان العرب،1956ص212.
[2] – المصدر نفسه،ص214.
[3] – الفيروز ابادي، المحيط،بيروت،دار العلم للملايين،1967ص102.

التعريف الأجرائي للخطاب البصري:

هي وسيلة إتصال مع الآخر من خلال وسيط منظور قوامها النظر الى الأشكال. التي تحوي على فكرة ما يراد البوح بها. فهو خطاب منظور على وفق اشكالَ تحوي مضامين يراد التعبير عنها.

الإستعارة في اللغة:

بمعنى طلب الشيء، وإستعار الكتاب أي طلبه. وفي الإصطلاح بمعنى: (إستعمال اللفظ في غير ما وضع له، بعلاقة المشابه بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي. يذكر في الكلام لفظ المشبه به فقط ويؤتى ببعض لوازم المشبه به ويسمى **(إستعارة بالكناية)** وسمي اللازم**(إستعارة تخيلية)** كقوله: "**وإذا المنية أنشبت أظافرها، فأنه شبه المنية بالسبع، وأثبت لها بعض لوازم السبع وهو الظفر فالمنية إستعارة بالكناية، والإظفار: إستعارة تخيلية**"[1]. وبما أن الإستعارة هي عملية إستعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي بغية الوصول الى هدف بلاغي أو لإعجاز في البيان. فيصح وصف عملية نقل الشكل الطبيعي ووضعه في مكان آخر على وفق صور ضمن ترتيب معين بالإستعارة الشكلية. وللإستعارة أركان:

1-المستعار منه، وهو المشبه به.

2-المستعار له، وهو المشبه. ويقال لهذين (طرفي الإستعارة).

3-المستعار وهو اللفظ المنقول.

التعريف الإجرائي للإستعارة:

إستعمال الأشكال الواقعية والرموز وإستخدامها ضمن آلية تنظيم للأشكال خاصة للخروج بأشكال وصور جديدة.

الإبتكار: "**هو القدرة على أبتكار المعاني وعلى أنشاء معان غير مألوفه وغير متداولة**"[2].

"**والتفكير الابتكاري هو القدرة على انتاج افكار جديدة تتميز بالطلاقة والمرونة والاصاله التي لم تكن مطروقة سابقا**"[3]. والابتكار في العمل الفني هو الأتيان بعلاقات شكلية غير مألوفة تبعا لتعريف الأبتكار الوارد الذكر .

التعريف الأجرائي للأبتكار: توزيع الأشكال بما يخدم هدفا فكريا ما، على أن يكون هذا التوزيع من خلال الوصول الى وضع علاقات جديدة ونظم غير متداولة لعلاقات تنظيم الأشكال. حيث يعتبر هذا الاخراج فريدا من نوعه وأصيلا.

---

[1] - أبو الهلال العسكري، علم البيان العربي ،بيروت:دار النهارللترجمة والنشر،1982ص362.

(1) سعدي جاسم ، تعليم التفكير، ص16 .

([3]) - المصدر نفسة ، ص 20 .

الفصل الثاني

الأطار النظري

المبحث الأول / الاستعارة :المفهوم والتوظيف :

تعتمد عملية تنفيذ العمل الفني التشكيلي على فكرة الإستعارة الشكلية من المحيط الخارجي كون العملية التصويرية هي محاولة لإعادة تشكيل صور للعالم للخارجي وبذلك تعتمد العملية ككل على إستعارة أشكال من الواقع المعاش. ويمكننا أن نتناول البداية الاولى لنشأة الاستعارة "**منذ أن وقعت عين الانسان القديم لاول مرة على قطعة حجر ليست مجرد حجارة ، بل بوصفها ايضا اداة او سلاحاً له طاقة ومعنى عميقاً وهذا ما يسمىب(الادراك الحسي التحولي)** " [1] "**ان هذه الاحساسات لا نفهم معناها إلا بعد تنظيمها بنسق ادراك معين**" [2] .ومن هنا تكمن فكرة الاستعارة في توضيح الغامض وبيان الظاهر غير الجلي بعملية حصول المبالغة ، "**إذ يستعار الموضوع الذي هو من شيء معتاد ويتحول إلى شيء غير معتاد** "[3]، ويشار لهذه النقطة بان "**الاستعارة استخدام شكل في غير محله، لكن العلاقة قائمة بين المعنيين الاصلي والمجازي ، وهي علاقة المشابهة**"[4]. حيث تختلف الإستعارة عن المحاكاة فالمحاكاة تشكيل صورة فنية على وفق شكل حياتي مجسد بطريقة نقل الصورة والتعبير عنها بدون الخروج عن تفاصيلها. فتكون الصورة المشكلة محاولة تقترب من تصوير شكل مطابق للأصل بما يحقق تجسيد لحدث ما أو تشكيل للقطة ما. و إذا إعتبرنا إن الحياة وبما فيها من أشكال واقعية هي محاكاة لمثل عليا وأشكال خالصة على وفق وجهة نظر المثاليون فأن العمل الفني هو محاكاة للمحاكاة. وعليه فهو يختلف عن الإستعارة التي تتضمن إستعارة شكل معين وإستخدامه ضمن آلية شكلية تخضع لنظام معين وعلاقات تنظيمية بين الأشكال والعناصر للخروج بشكل مغاير للشكل الواقعي. ولذا "**فان جوهر الاستعارة يكمن في كونها تنتج فهماً لشيء ما وتجربة او معاناة انطلاقاً من شيء آخر**" [5] . كما انها تعتمد في الفن على الابدال والتغيير ، "**ومن خلال ربط**

([1]) روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص 127 .

([2]) ناثان ، نوبلر ، حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، تر: فخري خليل ، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا ، المأمون ، بغداد ، 1987 ، ص 24 .

([3]) التهاوي ، محمد علي الفاروقي ، كشاف لمصطلحات الفنون ،، ص 995 .

([4]) جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 ، ص 19 .

([5]) لايكوف ، جورج ، ومارك جونسن ، الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة : عبد المجيد حجفة ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1996 ، ص 23 .

الدلالات ، وذلك عن طريق قصدي واعٍ كما أن خصوصيتها تتحدد بازدواجية الرؤيا" [1]، **"إذ تحقق ترابطاً بين شيئين مختلفين فيكون تأويلها نابعاً من تفاعل بين المؤول والنص ، وتفرض نوع النص ونوع المعارف لتلك الثقافة وتقوم وظيفتها على عملية ترابط بين مضامين التعابير ، ونظرتها إلى المراجع ، نظرة غير مباشرة"** [2] وعملية البحث في مصادر الاستعارة تتحدد بالوسط الاجتماعي للفنان ومحيطه الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه جميعها . **"إذ أن ذلك هو الذي يساعده على انتاج الصور"**[3] ، وفي ضوء تلك الحقيقة فان **"كل مجتمع او عصر يتضمن سلماً للقيم يحتوي على عناصر ثابتة مثل السماء ، الارض ، الذهب والنور تعد حقائق متميزة مقابلة لقيم اخرى سلبية مثل الماء ، التراب، الظلام ، وهنا تستخدم الاستعارة لفهم موضوع آخر"** [4].ولذلك فان **"اغلب القيم الاساسية في ثقافة ما يجب أن تكون منسجمة مع البنية الاستعارية لاغلب المفاهيم الاساسية في تلك الثقافة"** [5] .وقد تناول الفلاسفة مفهوم الاستعاره ومنهم (هيغل) فيفهم الاستعارة على انها **"استخدام صورة مجازية ، تتضمن مدلولا مدركاً من قبل الوعي ، بشكل ظاهري وهي تمتلك جميع خصائص الرموز ، لذلك يتجلى المدلول ، من خلال الاقتباس من الواقع العيني وتربطه صلات ما"** [6] . وتعتبر الاستعارة و**(الرمز)** * من اسرة واحدة وقد اشار النقاد الى انها **"لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزاً،أي ما لم تسعف على ايجاد حالة رمزية"**[7]. والاستعارة تختلف عن الرمز، لان الرمز متعدد المعاني وينفلت إلى التعددية المفاهيمية في حين ترمي الاستعارة إلى معنى محدد من هنا **"فان الاستعارة تتحرك في مستويين منفصلين ومتوازيين ومتزامني المعنى احدهما مع الاخر في وقت واحد . الاول يكمن في العمل (داخل العمل الفني نفسه) على**

([1]) عصفور ، جابر احمد ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب ت ، 1982 ، ص 395 .

([2])آيكو ، امبرتو ، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 160 .

([3]) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص 261 .

([4]) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 164 .

([5]) آيكو ، امبرتو ، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد ، المصدر السابق ، ص 160 .

([6]) هيغل ، الفن الرمزي ، تر: جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1964 ، ص 154 .

* الرمز : أن الرمز هو شيئاً يمثل لشيء آخر اما الاستعارة فهي رواية تستخدم منظومة من المقارنات الضمنية وغالبا ما تتضمن الرموز بما يقدم مستوى او اكثر من مستوى واحد من المعاني فالمفتاح (رمزاً) يرمز إلى القوة أما الحقيبة ترمز إلى الثروة في لوحة البرخت ديورير (مايكل انجلو) .

([7]) مصطفى ناصف ، الصورة الادبية ، ط3 ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1983 ، ص156 .

مستوى السطح الملموس بينما يوجد الآخر خارج العمل الفني أي مستوى الافكار والمفاهيم التي تشير اليها هذه العناصر الداخلية" [1] .

اما علماء السيمياء والبنيوية والدلالة ، فقالوا "**أن الاستعارة تقوم على علاقة التشابه**"[2] فهي تأسيس علامة بين قانونين ونظامين للدلالة "**متموضعين على مستويين مختلفين**"[3].وكان الفنانون في مختلف العصور قد حاولوا استغلال الجمالية ومنها الاستعارة والرموز الدلالية ، ومن خلال ذلك تم فهم الفنون في مختلف فترات التاريخ ومنها فنون بلاد وادي الرافدين التي عملت الاستعارة فيها بديلاً للظاهرات الفعلية . "**تظهر فيها الصور والتماثيل غالباً في النحت والرسم من خلال تصوير الانسان في العالم المحيط به ويكون هذا الانعكاس متغيراً في الانماط وفي مختلف عصور التاريخ والتيارات الفنية وهي تمثل دلالة لاشياء وظاهرات وافكار فهي تعمل وتفهم معترف بها في تلك المجتمعات ، كاستعارة الحيوان والنبات والاشكال الاسطورية**" [4] .

وعملية البحث في مصادر الاستعارة تتحدد بالوسط الاجتماعي للفنان ومحيطه الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه جميعها . "**إذ أن ذلك هو الذي يساعده على انتاج الصور**" [5] ، "**وهنا تستخدم الاستعارة لفهم موضوع آخر**" . [6] ولذلك فان "**اغلب القيم الاساسية في ثقافة ما يجب أن تكون منسجمة مع البنية الاستعارية لاغلب المفاهيم الاساسية في تلك الثقافة**" [7] .

كما يمكن أن تكون "**الاستعارة وسيلة اعلامية للتعبير عن حالة توصيل خطاب وذلك عن طريق علامات محملة بقدرات تهيئها لنقل تجارب الخطاب**"[8]. إلى المشاهد .
وللإستعارة أركان وهي:

المستعار منه: والمستعار له: والمستعار.

حيث يطلق على الأول والثاني طرفي الإستعارة وهذا ما يخص اللغة، أما في حقل الفنون التشكيلية نستطيع أن نعتبر الركن الأول المستعار منه يتكون من مجموعة من

([1]) مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ص 27 .
([2]) James H-pichering-literatare-Macmillan p.c.1982
([3]) خرايتشنكو ،ميخائيل ، طبيعة الاشارة الجمالية ، مصدر سبق ذكره ،ص 4 .
([4]) المصدر نفسة ، ص 22 .
([5]) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المصدر السابق ، ص 261 .
([6]) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المصدر السابق، ص 164 .
([7]) آيكو ، امبرتو ، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد ،مصدر سابق ، ص 160 .
([8]) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المصدر السابق ، ص 35 .

الموجودات الطبيعية والصناعية حيث تشمل على سبيل المثال لا الحصر: كل الموجودات الواقعية التي تشكل نسبة كبيرة منها الخزين الصوري للفنان والتي تشمل الأشكال العضوية الطبيعية الكون الأشكال المرسومة سابقاً الموجودات الطبيعية والصناعية والتي بدورها تشمل كل ما أنجز بواسطة الوجود البشري. فضلاً عن الصور الرمزية بتأثير الدين والفكر الميثولوجي والمستعار له هو العمل الفني. المادة الأساسية للمنتج الفكري الذي يظهر على شكل عمل فني.

المستعار وهي المفردة التي تمثل عالماً مستقلاً يهبها خصوصية ومعالم ثابتة مميزة لها والمفردة أو العنصر الشكلي بلغة النقد الفني قد تمثل أي شكل واقعي له وجوداً عيانياً في الطبيعة وأي صوراً وتحديداً الرموز التي إتفق عليها البشر بحكم الفكر الميثولوجي أو الذاكرة الجمعية بما يخص الدين أو الشعوب القديمة والبدائية.

فقد حققت الاستعاره اهدافا تكمن في توضيح المعنى وبيانه، باستخدام اشكال أوقع وابلغ في النفس، وهذا ما نلاحظه في الاشكال النباتية للتصوير الاسلامي العربي. كما انها حققت "**تأكيد المعنى والمبالغة ، لان الاستعارة ابلغ دلالة والغرض هو ايضاح** "[1] الفكرة وابراز "**الصورة البلاغية بمظهر جميل من اجل الاشارة وتحفيز الخيال**" [2] ، كذلك نجده في التكوينات الهندسية النباتية للتصوير الاسلامي العربي . كذلك سعت الاستعاره الى اختزال المعنى الواسع بإشارة فهي اوضح واجمل وابلغ من الحقيقة وهذا ما يحمله التجريد في الفن .

"**وبشمولية اكبر هي تجاوز الشكل الظاهري إلى الاسس الاولية وكذلك البحث في وظيفة ، فحددوا له ثلاث وظائف هي (الاخبار ، الاقناع ، التأثير)**" [3]

وكان الفنانون في مختلف العصور قد حاولوا استغلال الجمالية ومنها الاستعارة والرموز الدلالية ، ومن خلال ذلك تم فهم الفنون في مختلف فترات التاريخ التي عملت الاستعارة فيها بديلاً للظاهرات الفعلية . "**تظهر فيها الصور والتماثيل غالباً في النحت والرسم من خلال تصوير الانسان في العالم المحيط به ويكون هذا الانعكاس متغيراً في الانماط وفي مختلف عصور التاريخ والتيارات الفنية وهي تمثل دلالة لاشياء وظاهرات وافكار فهي تعمل وتفهم معترف بها في تلك المجتمعات ، كاستعارة الحيوان والنبات والاشكال الاسطورية**" [4] .

([1]) روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، المصدر السابق ، ص 144 .
([2]) بهيجة العلي، المصدر السابق ، ص133 .
([3]) صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة)، القاهرة ، 1992 ، ص 25 .
([4]) خرايتشنكو ،ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية ، ترجمة : عبد المجيد جحفة، ط1، دار بوتقال للنشر، المغرب ، 1996، ص22 .

يعتمد التشكيل بصورة عامة على إستعارة الأشكال الواقعية والأشكال ذات الحظور الفعلي في الذاكرة الجمعية للمشاهد والفنان في نفس الوقت وهذا ما يحقق تواصلاً بين المتلقي والفنان حيث إعتمدت كثير من الأعمال الفنية على الإعتماد على فكرة موجودة أصلاً في ذهن الإنسان وهذا ما يكسب الأعمال الابداعية قوتها وتأثيرها.

إلا أن ما يعني بحثنا هذا تحديداً هو إعتماد العمل الفني للفنانين (امبرتوجاكومتي) و(هنري مور) على إستعارة أشكال من الواقع مع إحتفاظها بواقعيتها وتشكيل أعمال فنية ذات مضامين تتعدى التأويل الخاص بوجود هذه الأشكال فلا تعني (السمكة) ما يخص (السمكة) من فكرة وتأثير بل يتعدى الفنان ذلك وبمساعدت إستعارات أخرى الى التعبير عن مضامين لا تعبر عنها أشكال كالسمكة والقمر والنبتة كلاً على حدة وهنا ينظر الباحث الى مجموعة من الأعمال للفنانين والتي تمثل مجتمع بحثنا الحالي الى الكم الهائل من الإستعارات التي تعمل ضمن منظومة على خط مواز لفكرة التعبير المباشر لك مفردة. فالأشكال التي نشاهد لاتمثل فقط معناها ورمزيتها بل يضعها الفنان ضمن خارطة يهدف من خلالها الوصول للتعبير عن مضامين أبعد مما تقدمه المفردة الشكلية أو العنصر الشكلي.

نستنتج مما تقدم أن غاية "**الاستعارة ليست لاعتبارها صوراً حسية ، وانما المتعة الحسية هي الخطوة الاولى لبداية خارجية متميزة في التجربة الابداعية للخيال** "[1]

المبحث الثاني

1- الابتكار مفهوما :

هي الفعالية التي بموجبها يتم إنتاج معانٍ جديدة غير مألوفة وغير متداولة. يستعمل المصطلح حديثاً بالتعبير عن فعل الإنتاج للجديد والمُغاير "إبتكر المهندسون تصحيحاً جديداً وإبتكر العالم لقاحاً جديداً أي لم يكن معروفاً من قبل والشكل لا يتم إبتكاره كونه ثابت الوجود ويحقق وجوداً عيانياً إلا أن الفنان عندما يحقق عملاً يطلق عليه إبداعاً هو بالضرورة مايعني به علماء النفس بالتفكير الإبتكاري حيث يُعرِف فتحي عبد الرحمن التفكير الإبتكاري "**بأنه نشاط عقلي مُركب وهادف توجهه رغبة قوية في البحث عن حلول أو التوصل الى نوابع أصلية لم تكن معروفة سابقاً**"[2] أو يقول في محل آخر "**بأن التفكير الإبتكاري يتميز**

(1) مصطفى ناصف ، الصورة الادبية ، مصدرسابق ، ص 138 .
(2)–د. فتحي عبد الرحمن، تعليم التفكير، ص 69

بالشمولية والتعقيد لانه ينطوي على عناصر معرفية وإنفعالية وأخلاقية متداخلة تشكل حالة ذهنية فريدة"[1].

إذ يصبح الفنان المنتج بالضرورة مُطالباً بما هو جديد وغير مألوف وهذا ما يؤكده ناثان فوبلر في حوار الرؤية "**أن الفنان الذي يبحث عن الأشياء المهمة لديه لا يستطيع أن يلجأ الى الأشكال والرموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي إستنفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط وإستعمالاتها المتكررة. عليه أن يجد تركيبات جديدة للمفردات الشكلية تملك تأثيراً جديداً ومباشراً ومرادفاً في الأهمية لما يريد أن يقول**"[2].

يعد سبيرمان[3] أول من قدم تفسيرا للعملية الأبتكارية وأكد فيه الجانب العقلي عندما أشار الى أمكانية تفسير النتاج الابتكاري بأستخدام ثلاث أسس وهي أدراك الخبرة وأدراك العلاقات ثم أستنباط المتعلقات . ويذهب مالتزمان[4] الى تحديد عدة أتجاهات في تفسير العملية الابتكارية هي :

الأتجاه التقليدي:

حتى يرى أصحاب هذا الاتجاه ان التفكير الابتكاري هو التفكير المعني بالوصول الى الحقيقة عن طريق الاستنتاجات المستمدة من المبادئ الأولية او المقدمات " **أذ يمكن أستخلاص نتائج جديدة وصحيحة من خلال الترابطات الموجودة بين هذه المقدمات والمبادئ الاولية**"[5].

الاتجاه الترابطي:

لقد اعتمدت النظرية الترابطية (Associationnisme) وهي نظرية برزت في القرن التاسع عشر ومن أبرز فلاسفتها " هيوم Hume " و" بولهان Paulhan "حيث يرى " هيوم **"أن الترابط يحدث في حالات التشابه أو الاقتران الزماني أو المكاني. أما بولهان فيرى أن الترابط يحدث على شكل قانون نسقي يتمثل في أن العناصر العقلية تميل تلقائيا إلى تكوين تأليف عضوي ذا غاية باطنية ، يؤكد أصحاب هذا المبدأ تكوين أرتباطات بين المثير والاستجابة أذ ان عملية التفكير الابتكاري الارتباطي هي الوصول الى تكوينات**

---

[1]– المصدر نفسه، ص.

[2]– ناثان نوبلر ، حوار الرؤية، ص232.

[3] –عبد السلام، كراسة تعليمات القدرة على التفكير الابتكاري،ص 245.

[4] – تغريد خليل،اثر الارشاد التربوي الجماعي في تنمية التفكير الابتكاري لدى طالبات المرحلة الاعدادية،ص 45.

[5] –ضياء الدين ،خصاص الفكر المبدع،ص 20.

جديدة من عناصر أرتباطيه بحيث تتوافر فيها شروط معينة وتكون ذات فائدة لم يدركها الافراد ولا توجد من قبل، حيث يكون ذلك دليلا على أرتفاع المستوى الابتكاري".[1]

الاتجاه الجشتالتي:

" حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن التفكير الابتكاري يبدا عادة مع مشكلة ما، وعلى وجه التحديد تلك الذي تمثل جانبا لم يكتمل بعد، وعند أيجاد الحل للمشكلة نبغي أن يؤخذ الكل بالحسبان ، أما الاجزاء يجب فحصها وتدقيقها ضمن أطار الكل ، حيث يؤكد هذا الاتجاه تنظيم أو توفيق المعلومات بطريقة ذات معنى أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء".[2]

أتجاه المذهب الانساني:

" يؤكد هذا الاتجاه على الطبيعة الانسانية التي تؤكد أحترام الانسان والخبرة الذاتية التي يمر بها الفرد ، حيث يؤكد هذا الاتجاه أن الافراد جميعا لديهم القدرة على الابتكار والذي يعتمد على المناخ الاجتماعي لكل منهم".[3]

نظرية التوظيف والأبتكار(4) :

تعود هذه لنظرية الى سترنبرك ولوبارت وتذهب الى ان الافراد يستطيعون ان يوظفوا افكارا او خططا او مشاريع مختلفة ويستنبطوا منها الاصيل والمبتكر وهذا بالنتيجة يعتمد على اربعة عناصر :

1- المصادر المعرفية : أن اي عمل يربط عدة مهارات معرفية ذات مستوى عالي فهو يتطلب بجانب حل المشكلات مهارة تعريف المشكلة وذلك بأكتشاف الفجوه أو النقص بالمعلومات المتوافرة ، والحاجة الى اضافة الجديد الذي يمثل الحل ، او بمعرفة النقص في الاجراءات المستخدمة والابتكار يتضمن التحول والتغيير مابين أيجاد حلول للمشكلة وأنتاج حلول جديدة غير متداولة .

2- المصادر الشخصية : السمات الشخصية التي تعد مهمة وأساسية لتيسير العناصر المعرفي للأبتكار لتطبيقها والوصول بها الى تحقيق الاهداف وهي:

أ- الاسلوب المتجدد للتفكير والقدرة على رؤية الاشياء بطريقة جديدة .

---

(1) -صباح حنا،يوسف حنا،علم النس التكويني(الطولة والمراهقة)،ص298.

(2) -قاسم محمد،نحو نظرية الابداع،ص80.

(3) -فتحي مصطفى،الأسس المعرفية للتكوين العقلي،ص507.

(4) -Laura E. Cild Developmen,232.

ب- أحتمالية الغموض والمثابرة في فترات عدم التأكد من وضوح الاهداف الابتكارية مما يساعد على تطوير اسلوب الابتكار.

ت- الرغبة وفي المغامرة او المجازفة والتحدي بما يعزز درجات التفكير .

ث- تشجيع قناعات الفرد بأفكاره الاصليه.

3- المصادر الدافعية : في العمل الابتكاري يجب ان تكون الدافعية مركزة على الواجبات (المهام) أكثر منه على الاهداف اذ أن التركيز على الواجبات يحث على العمل والرغبة في النجاح ، اما التركيز على الاهداف يبعد الانتباه عن الواجبات وهذا يضعف الاداء ويؤثر سلبا على الابتكار.

4- المصادر البيئية : يمكن ان توفر البيئة الضروف الاجتماعية والفيزياوية التي تساعد على ظهور الافكار الجديدة وتستطيع ان تكبحها في نفس الوقت.

ولا شك أن الابتكار سواء كان في العلم أو الفن أو الشعر أو أي مجال آخر يمثل دورا كبير في عالمنا المعاصر فإليه يعود الفضل في الكثير من الحلول الجديدة والنافعة للمشكلات التي يعاني منها الفرد والمجتمع. ومن المعروف أن الحضارة الإنسانية بشكلها الراقي وما حدت إليه من مستوى وما حققته من انتصارات واكتشافات وأنظمة اجتماعية واقتصادية وسياسية راقية وآداب رفيعة هي وليدة عملية الابتكار. "**إن هذه العملية تعبر عن الوجه المشرق للجانب الإنساني وإبرازه وتنميته ، فالفن والموسيقى والشعر والأدب وغيرها من الفنون تعمل على تنمية ذوق الإنسان وإرهاف إحساسه**"[1]. كما أن الاختراعات في مجال العلم والتكنولوجيا كانت سببا رئيسيا في راحة الإنسان وتطوير نمط حياته. فقد اختصرت المسافات بين أجزاء العالم وجعلته في متناول يده كأنه قرية صغيرة، كما حمته من أخطار بعض الأوبئة والمجاعات وطورت أساليب حياته، وحسنت تقنيات الإنتاج وغيرها من مظاهر الثورة التكنولوجية والمعرفية التي يعيشها الآن. وهكذا تمكن الإنسان بفضل الابتكار تطويع الطبيعة لصالحه وحل مشكلاته .

ومهما بلغ الإنسان من نجاح أو تقدم في العمل أو الحياة، فإنه يظل يتساءل عما إذا كان سيبلغ النجاح في نهاية المطاف، لذلك فإن الكثير من الأفراد أو المؤسسات الناجحة تظل على الرغم من نجاحها تنظر إلى المستقبل بنوع من القلق وتهيأ نفسها لمواجهة المصاعب التي يحتمل أن تقف في طريق نموها وتقدمها ، إننا بدلا من أن ننتظر حتى

[1] سرور، ناديه: مقدمة في الإبداع .الأُردن، عمان :ديبونو للطِّباعة والنَّشر والتوزيع.2006،ص38.

تحدث المشكلات وننشغل في إيجاد حلول لها ، نحاول توقع هذه المشكلات ومن ثم نأخذ في الإعداد لمواجهتها بحيث تكون هناك خطة جاهزة تستخدم وقت الحاجة وهذا ما يميز التفكير الإبتكاري كتفكير مبادر يسبق الحدث قبل وقوعه، لذا فإنه يمثل قمة النشاط العقلي

طبيعة الابتكار :

كما أسلفنا سابقا أن للابتكار تعاريف متعددة توضح طبيعة هذه العملية وخصائصها. ونستشهد هنا بتعريف " جلفورد Guilford , 1959 " الذي يقول عن الابتكار بأنه " **تفكير في نسق مفتوح يتميز الإنتاج فيه بخاصة فريدة هي تنوع الإجابات المنتجة والتي لا تحددها المعلومات المعطاة** "[1]. وتعريف " تورانس (Torrance) " **بأن الابتكار هو عملية إدراك الثغرات وما بين المعلومات من احتلال أو عناصر مفقودة أو عدم أتساق لا يوجد له حل متعلم ، والبحث عن دلائل ومؤشرات في الموقف وفيما أدى الفرد من معلومات ووضع الفروض واختبارها ، ثم الربط بين النتائج ، وربما إدخال بعض التعديلات على الفروض ثم إعادة اختبارها وأخيرا مشاركة وتبادل الإنتاج الإبتكاري والحل مع الآخرين** "[2]ومن خلال هذين التعريفيين وغيرها من التعاريف يلاحظ أن التفكير الإبتكاري هو تفكير يتصف بالمرونة من خلال وضع الفروض واختبارها وإجراء التعديلات عليها وإعادة اختبارها، كما أنه تفكير في نسق مفتوح ، فالمعلومات ليست مقدمة بل يمكن فحصها لكي ندرك ما بينه من ثغرات ، كما أنه تفكير منطلق يؤدي إلى محاولات تستهدف الوصول إلى استجابات غير عادية أو جديدة لحل المشكلات ، وغالبا ما يؤدي مثل هذا التفكير المنطلق إلى استجابات ينظر إليها باعتبارها أعمالا إبتكارية .

كما يوصف الابتكار بأنه نمط من التفكير التباعدي Divergent Thinking الذي يسعى إلى حل المشكلة بأسلوب متفرد يتسم بالجدة ويبتعد عن الأنماط المعتادة. والذي يؤدي إلى اقتراح أكثر من حل واحد مقبول للمشكلة ولا يقتصر ذلك على حل المشكلات، بل إلى اقتراح أساليب جديدة في مختلف المجالات . ويقف التفكير التقاربي Convergent Thinkingعلى الجانب الآخر لأنه فهو تفكير يعتمد حل المشكلة بأسلوب معتاد وشائع، وهو تفكير يعتمد أساليب تقليدية في التوصل إلى حل واحد صحيح لكل مشكلة ويلعب التخيل والتصور في عملية الابتكار دورا هاما، وربما تستعمل كلمة تخيل استعمالات مختلفة

[1] جروان،فتحي:الموهبة والتفوق والابداع،ط1 الامارات العربية المتحدة:العين،دار الكتاب الجامعي،1999،ص88.
[2] حوراني، منير، تعليم مهارات التفكير، الأمارات العربية المتحدة، العين :دار الكتاب الجامعي،2002،ص62.

، ولكن يعني التخيل في علاقته بالابتكار، هو القدرة على تجسيد أو تصوير شيء ما وتجاوز الحقائق المعطاة. وعلى أية حال، يجدر بنا التمييز بين عمليات التخيل والتصور التي من شأنها أن تأتينا بأفكار جديدة وحلول مبتكرة وبين عمليات التحقق التي يجريها الإنسان المبتكر للتحقق من صدق هذه الأفكار والحلول وإمكانية تطبيقها

ففي الحالة الأولى نكون بصدد عمليات الاكتشاف ، وفي الحالة الثانية نكون بصدد عمليات التحقق وكل هذين النوعين من العمليات ضروري للابتكار . فالإنسان المبتكر لا يعرف بالضبط عما يبحث في بداية الأمر. إنه ينظر ويفتش بين الأشياء محاولا دراسة الأنظمة والقوانين التي تحكمها وتسيرها. وكلما توصل إلى تصور معين فإنه يضع هذا التصور موضع الاختبار ليتحقق من مدى صدقه وعموميته

ويرى " فوشوكي " و" موسكو فسكي Faucheux & Moscovici " الابتكار بأنه "**الحدث أو الفكرة اللامعة التي تنشأ في وقت معين وأن هذه العملية ذات طابع تطوري هدفها ثراء المعرفة بصورة تدريجية وقد اهتم بالناتج النهائي لعملية الابتكار أكثر من اهتمامهما بتطورات العملية نفسها والآليات الخاصة بها.**"[1]

ويعتبر " تورانس Torrance " الابتكار نوعا خاصا من حل المشكلات يتضمن نتاجا فكريا جديدا وذا قيمة، يتطلب تغييرا في الأفكار المقبولة سابقا أو رفضا لها كما يمكن أن يكون حل المشكلة مبتكرا إذا تطلب التفكير إثارة شديدة ومثابرة تدوم لفترة طويلة، أو تكون المشكلة المطروحة في بداية الأمر غامضة غير محددة بحيث تصبح صياغة المشكلة نفسها جزءا مهما من الحل .

ويرى (تورانس) " **أنه بالرغم من وجود بعض الثغرات في تحديد العوامل التي تؤثر في الابتكار، فإن البحوث التي قاموا بها مع مساعديه أشارت إلى الأساليب الضرورية لتنمية الابتكار مثل وجوب احترام الأفكار المثيرة وغير العادية التي يقدمها الطلبة وتشجيع المواقف المثيرة للابتكار عند المعلمين، وتطبيق مهارات التفكير الابتكاري ومكافأة الأصالة عند الطلبة وتشجيع النقد والتقويم وتنمية الشخصية الابتكارية**"[2].

ويشبه (كوستلر) " **عملية الابتكار بعملية إعادة التوليد التي تتبعها العضويات الدنيا في نموها العضوي من خلال تخليف نفسها مجددا من قطع مفيدة ومثل هذا الأمر موجود**

[1] عبيدات، سهيلة، الدماغ والتعلم والتفكير، ط1 الاردن :عمان، دار الفكر،2007،ص46
[2] القريطي:عبد المطلب،الموهوبون والمتفوقون،القاهرة،دار العربي،2005،ص82

أيضا في الحيوانات العليا من أجل خلق أجزاء من الجسد"[1]. ويرى " كوستلر " أن ما يجري في العمل الابتكاري هو تراجع لقفز أحسن Reculer pour mieux sauter حيث النفس تلجأ إلى العمليات العقلية ما قبل الشعورية، وتستعيد سيولة وحيوية نفس الطفل الأصيلة. إن مثل هذه الحالة النفسية شائعة عند الأطفال والحالمين والمبتكرين. ولكن في الحالات المرضية تتراجع النفس دون أن تقفز فيما بعد. أما في حالة المبتكر، فإن الأفكار تترابط بطريقة جديدة ومن ثم فإنه يرى الأشياء في ضوء جديد.

ويقول (كوستلر) في هذا السياق " **إن عملية انتزاع شيء أو مفهوم من سياقه العادي والنظر إليه في سياق جديد هي جزء أساسي من العملية الابتكارية. إنه عمل تخريب وعمل خلق في آن واحد وذلك لأنه يتطلب كسر عادة عقلية وصهر عناصرها من أجل تركيب جديد. إن كل عمل مبدع في العلوم أو الفنون أو الأديان يشتمل على نكوص إلى مستوى أكثر بدائية وانتزاعه من سياقه المألوف، إنه عملية تراجع من أجل قفزة أحسن، إنه تحليل يسبق التركيب**"[2]

مراحل الابتكار :

قدم (والس) وصفا لأربعة مراحل تمر بها عملية الابتكار. وتعتبر مرحلتي التفريخ والإلهام مرحلتين خاصتين بهذه العملية دون غيرهما من العمليات النفسية

1. مرحلة التحفيز: Preparation

تتضمن هذه المرحلة كل ما يتعلمه الفرد المبتكر خلال حياته والخبرات التي اكتسبها حتى لو كانت عن طريق المحاولة والخطأ. ويمكن القول أن كل ما يتعلمه الفرد في حياته يمكن أن يفيد في عملية التفكير الابتكاري. "**وإضافة إلى المعلومات الهائلة التي يحملها الفرد المبتكر فإنه يحتاج في أغلب الأحيان إلى تدريب خاص بالأعمال الابتكارية وفق برنامج معد مسبقا. وقد لا يحتاج الفرد في بعض الحالات إلى مثل هذا التدريب والإعداد خاصة في مجال الأدب والشعر**"[3].

أما في حالات الابتكار العلمي فمن الضروري قبل أن يكون الفرد مبتكرا أن يكون عالما، ويعتبر التدريب الخاص والإعداد المسبق ضرورة ملحة للابتكار في مجال الفنون لأن المعرفة بالأساليب الفنية تعتبر شرطا ضروريا لأية عملية ابتكارية في هذا الميدان. وقد

(1) القريوتي:يوسف وعبد العزيز سرطاوي،المدخل التربية الخاصة،الامارات العربية المتحدة،دار القلم للنشروالتوزيع،1995،ص34
(2) الكناني: ممدوح، تنمية اساليب السايكولوجيا والابداع، ط1،الاردن،دار المسيرةللنشر والتوزيع والطباعة،2005،ص28
(3) دانيال:كيفل،الشفرة الوراثية للانسان،تر:احمد المستجير،الكويت،سلسلة عالم المعرفة،العدد712،ص263

تستغرق عملية التحضير سواء كان في مجال الآداب أو العلوم فترة طويلة. كما تحتاج إلى معرفة صحيحة وعميقة بأساليب البحث والنظريات بأساليب البحث والنظريات والمعلومات التي سبق أن توصل إليها الآخرون في قبله في هذا الميدان، أي أنه من الضروري أن يعرف الأساس الذي يقف عليه لكي يكمل البناء. إن معرفة المبتكر لحاجات تخصصه ونقائص النظريات فيه يقوده إلى الاكتشاف والتجديد في ميدان اختصاصه .

2. مرحلة التفريخ: Incubation

لا ينشغل الإنسان المبتكر في هذه المرحلة بالمشكلة شعوريا، "**وتكون عملية التفكير في حالة من عدم النشاط الظاهري ولا يظهر أي تقدم نحو الحل أو الانتاج الابتكاري. ويعمد المبتكر إلى تحويل أنظاره عن المشكلة الرئيسية إلى أشياء أخرى بعد أن مر بمرحلة التحفيز، على أمل أن يهتدي إلى الحل النهائي مع مرور الزمن**"[1]. وهناك افتراض لم يدعم بعد يقول أن المشكلة التي تشغل فكر المبتكر مدة طويلة تظل في حقيقة الأمر نشيطة في منطقة تحت الشعور بعد أن يتركها مؤقتا، ومع أننا لا نعرف كيف يأتي الحل إلا أن الحل قادم ربما يأتي بعد الاستيقاظ من النوم أو أثناء ممارسة نشاط يومي .

ويتباين سلوك المبتكر خلال مرحلة التفريخ من فرد لآخر ومن موقف لآخر، ربما يغلب على سلوك الفرد أثناء هذه الفترة القلق والإثارة مع الشعور بعدم الراحة وحتى الإحباط ويصبح سهل الإثارة يستسلم للعوامل المشتتة. وقد يشعر فرد آخر بالحزن والاكتئاب. "**إن ممارسة الفرد للاسترخاء أو الكسل أو النوم تحدث لديه نوع من التغيير والذي يمكن أن يقلل من تأثير عوامل الكف أو الدفاع أو التداخل، ويهيء الفرصة لبزوغ الابتكار من خلال دفعة قوية جديدة وانطلاقة إلى الأمام**"[2].

3. الإلهام: Iliumination

يظهر الحل في هذه المرحلة وكأنه جاء بشكل فجائي ومن بعيد، ويكون مصحوبا بحالات عاطفية من النشوة والارتياح. "**ومرحلة الإلهام ليست مرحلة منفصلة ومستقلة لوحدها، وإنما جاءت وليدة كل الجهود التي قام بها المبتكر خلال المراحل السابقة. فقد يأتي الإلهام خلال النوم إذ ذكر ديكارت** "[3]أن مبادئ الهندسة التحليلية جاءته على شكل حلمين إثنين . وذكر العالم " فردريك كيلولي Fredriek Kekule " **أنه توصل إلى حل**

(1) فور:توم ستر،مجتمع التقنية العالية، تر:عبدالعزيز كامل،الاردن، دار الكتاب الاردني،1989،ص400
(2) بيرد:تي سلي،بيانات حيوية،مجلة العلوم،الكويت،العدد1،كانون الثاني،ص32
(3) نجم عبود نجم،ادارة الابتكار،الاردن،دار وائل،2003،ص57

مشكلة ترتيب ذرات الكربون والهدروجين في مركب البنزين أثناء الحلم حيث رأى أن هذه الذرات ترقص على شكل حلقة فقاده هذا الحلم إلى الفكرة المعروفة بإسم حلقة البنزين والتي تعتبر إحدى الميادين الهامة في ميدان الكيمياء العضوية"[1]

4. مرحلة التحقيق: Verification

يختبر المبتكر في هذه المرحلة صحة وجودة ابتكاره من خلال تجريبه، وربما تجري في هذه المرحلة بعض التعديلات أو التغييرات على الإنتاج الابتكاري من أجل تحسينه وإظهاره بأجود صورة . وعلى الرغم من أن المراحل الأربعة السابقة موجودة في عملية الابتكار، إلا أنه يجدر بنا النظر إلى الابتكار بوصفه عملية ديناميكية متفاعلة مستمرة شأنها شأن الكثير من العمليات النفسية الأخرى. "**إنها دائما عملية متداخلة المراحل ومتفاعلة وموجودة. وهذا ما يتعارض مع تقسيم عملية الابتكار إلى مراحل متمايزة**"[2] ومع هذا فإننا ننظر نظرة خاصة إلى مرحلتي التفريخ والإلهام باعتبارها مرحلتان أساسيتان يلقيان الضوء على العملية الابتكارية نفسها بشكل مباشر .

المبحث الثالث / المتحول الشكلي في أعمال امبرتو جاكومتي

"البرتو جاكومتي(1901–1966) نحات ورسام ومصور سويسري الاصل وهو ابن المصور الانطباعي جيوفاني جاكومتي(1868–1933) وابن عم الدادائي اوغوستو جاكومتي(1877–1947) انهى البرتو دراسته في جنيف في عام 1919 واقام بعدها في ايطاليا ثم استقر في باريس في عام 1922 حيث تتلمذ على يد النحات الفرنسي انطوان بوردل (1861–1929) في الفترة الواقعة بين عامي (1922–1925) "[3]. و أحد فناني القرن العشرين الكبار وصاحب أول أعمال اتسمت بفن التجريد. "نحت جاكومتي في عام 1926 عمله «الزوجان» Le couple، وفي عام 1928 نحت «امرأة . مِلْعَقَة» Femme-cuillère. انضم جاكومتي إلى الحركة السريالية في عام 1930 لكنه سرعان ما قطع صلته بها وتابع بحثه الفني منفرداً متوحداً، وصبّ اهتمامه كلّه في تعابير الوجه الإنساني والجسد. في عام 1930، وبعد لقائه بالأديبين الفرنسيين آراغون (1897–1982) Aragon، وبروتون (1896–1966) Breton، تأثَّر بالسريالية وانضم إلى الحركة ونحت في هذه الفترة:[4] «الكرة المعلقة» La Boule suspendue، و«القصر في الساعة الرابعة» Le Palais à quatre h

---

(1) المرزوقي:محمد منصور،وعي الابتكار والياته،الجزائر،مطبعة بوكراع وهران،2007،ص187

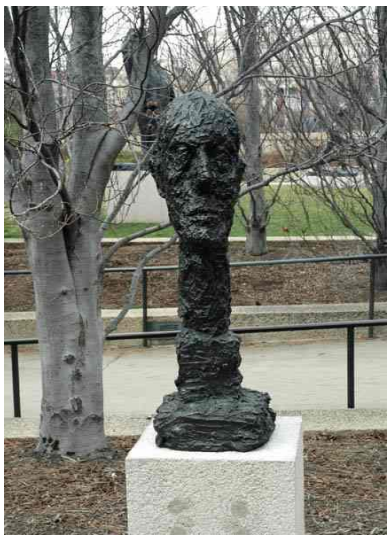
(2) الغذامي:عبدالله،الوعي والاوعي، بيروت،مكتبة انطوان،2009،ص223

(3) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير،ص31.

(4) *Sculpture Since 1998*. Oxford: Oxford University. Causey, Andrew. Press

ابتداءً من عام 1935 بدأ ينحت تماثيل تدرجت في صغرها، متطاولة الشكل مستدقة تكاد تكون مسطحة ولا يحيط بها شيء. في عام 1945 مارس **الرسم** والتصوير أحادي اللون تقريباً monochrome، وكان يرسم أشخاصاً معزولين لا يحيط بهم شيء. بعد ذلك راح جاكومتي يزيد من أحجام منحوتاته فنحت شخصيات ثابتة، أقدامها ضخمة وكأنها مزروعة في الأرض متجذرة فيها. وأعضاء أجسادها مشدودة متطاولة. ثم نحت شخصيات حركية مثل: «الرجل الذي يمشي» L'Homme qui marche، و«الرجل المترنّح» L'Homme qui chavire، وجمع على قاعدةٍ واحدة شخصيات ورؤتأثّر جاكومتي بالحركة **التكعيبية** بعد اتصاله بالنحات والرسام الفرنسي هنري لورانس (1885–1954) H.Laurens، وبالنحات الليتواني جاك ليبشيتز (1891–1973) Lipchitz، لكن جاكومتي أدار ظهره للتكعيبية التي بدت لناظريه مؤسسةً عبثية تماماً، وسرعان ما انخرط في الحياة الجديدة vita nuova في عودته للواقع.

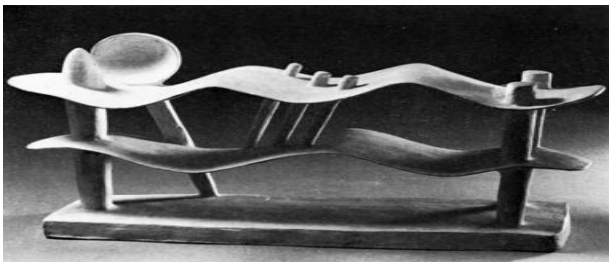
"لجأ جاكومتي إلى تلوين الأعمال النحتية ذات التعابير السادية كما يظهر في منحوتته: «امرأة مذبوحة» Femme égorgée. عمل جاكومتي بين عامي 1935 و1940 على أنموذج (موديل) وحيد، وراحت منحوتاته تصير أصغر فأصغر حتى أن بعضها لم يكن يتجاوز طوله السنتمتر الواحد. وأرادت الأقدار أن تكتمل فصول أسطورته الشخصية حين حُفظت منحوتاته كلّها من التلف والعطب في علب أعواد الثقاب خلال سنوات الحرب"[1].



(1) Berk. Laura E, chilled development, 4th, ed , London, Ally and Becon. 1997.p87

في عام 1945 مارس جاكومتي الرسم الأمر الذي جعله يرسم وجوهاً بحجمها الطبيعي لكن وجوهه هذه استطالت واستدقَّت إلى أن صارت على النحو الذي عُرفت به أعماله واشتهرت كلها. وكانت تتكرَّر في أعماله موضوعات تناولها في مجموعات ثلاث هي: مجموعة المنحوتة النصفية، ومجموعة الوجه الواقف الجامد الوجهي، والوجه في وضعية المشي. ثم بدأت تظهر له ابتداءً من عام 1948، مجموعات تناولت موضوع الحركة مثل: «ثلاثة رجال يمشون»، و«الساحة».

كما ظهرت له مجموعات أخرى تناولت موضوع الثبات لكن دون أن يعبأ بعلاقات نسب أحجامها مثل: «القفص»، و«البقعة الخالية من الأشجار في الغابة» La Clairière، و«الغابة»، و«رجل يعبر ساحة».



وعَى جاكومتي صعوبة تمثيل الكائن الإنساني الذي يُغيِّر على الدوام من سلوكه وتصرفاته وملامح وجهه وطريقة تفكيره، وتُعطي تماثيله الانطباع بأنها حاضرة غائبة. وتصوير الموت في أعماله ضرورة ظهرت مبكرة جداً، وما كان لها أن تُرضي التكعيبية التي اتجهت نحو نوع من الخلود التصوري للشكل، ولا التخيُّل السريالي الذي اتجه نحو ديناميكية تكرارية الرغبة.

تُمجِّد أعمال جاكومتي كلّها سرّ طريقة رؤية الأشياء في الواقع. من هنا استطالت الوجوه في لوحاته، واستدقَّت وصارت معالمها غير محدودة وغير واضحة. وظهر عنده هذا الشَّطط البصري، حيث يصير الوجه الصغير المنحوت نصباً ضخماً، وحيث الوجه الذي يمشي يكتسب سكونية الوجه الثابت، في نوع من التناقض بين الحركة والثبات، وبين الفرد والمتعدد.

في نصٍّ شهير كتبه جاكومتي في عام 1946، شرح كيف أن الموت يفرض نفسه في واقعه اليومي الفاتن. ومنذ تلك اللحظة شرح كيف بدأ هو برؤية مظاهر الحياة تحت أوجه

الموت، فرأى الحركة تحت مظهر الثبات، وتنوع الواقع المعيش تحت مظهر الثباتية النهائية، والتعدُّدية تحت مظهر الفردية. وكان كل مخلوقٍ يبدو لناظريه كائناً حياً ميتاً بآنٍ معاً.

آخر أعمال جاكومتي التي أبدعها بين عامي (1960– 1966) مجموعة من التماثيل النصفية لزوجته آنيت Annette، ومجموعة تماثيل نصفية للمخرج السينمائي إيلي لوتار Elie Lotar. وهي أعمال مُقلقة مؤثِّرة من مجموعات الفن المعاصر، مهلوسة في وجودها، لا يمكن الإمساك بها، كمن يقبض الريح في دلالاتها الميتافيزيقية.

"منذ عام 1950 اهتمَّ فلاسفة، أمثال سارتر Sartre وبونتي Ponty، وكتّاب أمثال جُنيه Genet وباتايّ Bataille، وشعراء أمثال بونج Ponge وشار Char، بأعمال جاكومتي واهتموا بفرادتها واعترفوا أنها تُجَسِّد، نحتاً وتصويراً ورسماً وحفراً، خُلاصات فكرهم ومنهجهم ورؤيتهم للواقع الإنساني"[1].

حصل جاكومتي في عام 1962 على الجائزة الأولى في بيينالي البندقية قبل أربعة أعوام من وفاته. وفي عام 1966، أي بعد ثلاثة أعوام على وفاته، أقيم له معرض في متحف «الأورانجوري» Orangerie في باريس ضمَّ قرابة 300 عملٍ من أعماله في النحت والتصوير والحفر ظلَّت حتى ذلك الحين مجهولة تقريباً

(1) Thompson, Jon , How to read a modern painting, Abrams ,2006.

المبحث الرابع / المتحول الشكلي في أعمال هنري مور:

"هنري مور Henry Moore (عاش 1898- 1986م). نحات إنجليزي، تتمثل أعماله في موضوعات خشبية أو حجرية. وقد صمم الكثير من هذه الأعمال لتظل قائمة في أماكن مفتوحة"[1].

ويستخدم مور الفجوات والفتحات في أعماله ليؤكد صفة الأبعاد الثلاثة فيها. وهذه الفتحات تخلق إحساسًا بالكتلة أو الحجم. ويربط مور بين الفتحات وسحر الكهوف في جوانب التلال والمنحدرات الصخرية الشاهقة. ومن الأمثلة الدالة على هذه الأعمال القطعة التي نحتها من خشب الدردار، وأطلق عليها اسم الشكل المضطجع (1935م)، الذي أعيد إنتاجه في شكل تمثال من البرونز في المتحف العالمي الحديث.

وتمثال مور البرونزي الذي يُطلق عليه اسم الأسرة (1949م) يبين كيف يُبسط أشكاله الإنسانية، وكيف يتعامل مع النسب في حرية. وتتكون أعماله من أشكال متتابعة محدبة (منحنية إلى الخارج)، ومقعرة (منحنية إلى الداخل)، مما يخلق تضادًا ثريًا من الضوء والعتمة. والمثال الجيد على هذا هو التمثال الحجري الأسرة (1955م).

"وُلد مور في عائلة تعمل في استخراج الفحم الحجري في كاسل فورد، قرب ليدز. التحق بمدرسة ليدز للفنون، ثم الكلية الملكية للفنون في لندن. وحين كان نحاتًا شابًا تأثر بالنحت المكسيكي والإفريقي. وتعكس أعماله المبكرة البساطة والفخامة اللتين تُميزان هذا النحت"[2].

وقد أثارت أعمال مور المبكرة ردود فعل مختلفة بين النقاد. وبدأ يجذب انتباه الجمهور الواسع بلوحاته، التي تُصور الناس أثناء الغارات

(1) Beckett, Jane; Russell, Fiona .*Henry Moore: Space, Sculpture ،Politics* .(1Burlington, Vermont: Ashgate, 2003P233

(2) Grohmann, Will . *The Art of Henry Moore* . New York: H.N. Abrams, 1960P142

الجوية إبان الحرب العالمية الثانية، وهم يلجأون إلى محطات السكك الحديدية تحت الأرض. وتشمل أشهر أعماله ملك وملكة (1953م)؛ شكل مضطجع (1965م).

وإذا كان لكل نحات منطلقاته الجوهرية الناتجة عن تجربته ومعايناته القوانين الطبيعية وعن النقد الذي تمليه عليه أعماله، نقد الآخرين له ونقده هو لنفسه، فإنّ لهنري مور أيضاً خصائص استحوذت على اهتمامه وبلورت النتاج الذي توصل إليه. من هذه الخصائص طريقة تعامله مع المواد المستعملة في النحت. فلكل مادة طبيعتها وقوامها، وثمة علاقة بين النحات والمواد التي يستعملها، لأن هذه المواد هي التي تساعده على صوغ تصوراته وتجسيدها. يدرك الفنان أنّ الحجر، مثلاً، صلب وكثيف وينبغي ألاّ ننزع عنه طابع الصلابة والرسوخ وألاّ نعمل على تطويعه إلى درجة تجعل منه مادة لينة ورخوة فيبتعد عن منطقه الخاصّ. من هنا يشكّل فهم الفنان لمواده ومعرفة حدودها وإمكاناتها وطريقته في التعامل معها شروطاً أساسية من شروط العمل الفني.

الخاصية الثانية تتمثّل في التركيز على الأبعاد الثلاثة. عندما يفرغ النحات من إنجاز منحوتة جديدة، تتخذ هذه الأخيرة شكلاً واقعياً داخل فضاء محدد. هكذا تتحوّل الكتلة الجامدة إلى عمل فني له وجوده الخاص وله شكله القائم بذاته داخل المحيط العام الذي ينوجد داخله.

أما الخاصية الثالثة فتطالعنا في مراقبة الأجسام الطبيعية، ذلك أن مراقبة الأجسام التي في الطبيعة تشكل جزءاً من حياة الفنان، فهي تغذي معرفته بالأشكال وتحافظ على حيويته وتمد وحيه بعناصر جديدة. يتحدث هنري مور مطولاً عن أشكال الصخور والأحجار ويلاحظ كيف أن الطبيعة تعمل على صقل الحجر ومنحه أشكالاً متنوعة. كذلك الأمر بالنسبة إلى الأصداف الرائعة والمتينة في تكوينها على الرغم من التجاويف التي تتألف منها. ويلتفت إلى جذوع الأشجار وما فيها من قوّة تشابك وسهولة انتقال من شكل إلى آخر وهي تمنح الفنان مثالاً للنحت على الخشب في حركته التصاعدية. وهكذا فإنّ في الطبيعة عدداً لانهائياً من الأشكال والأحجام والإيقاعات المختلفة التي يمكن الفنان أن يغرف منها ويثري تجربته المتعلقة بمعرفة الشكل.

إنها نظرة هنري مور الخاصة إلى مفهوم الجمال، وهو يعتبر أن هدفه ليس الجمال بالمعنى الذي عرفناه في المرحلة الإغريقية المتأخرة أو في مرحلة عصر النهضة. فبين الجمال في التعبير وقوة التعبير هناك اختلاف فعلي. الأولى تسعى إلى دغدغة الحواس، بينما الثانية فترتكز على قوة داخلية أكثر أهمية وأكثر عمقاً مما تقدمه الحواس. وهكذا فإنّ وظيفة العمل الفني لا تكمن في نقل الواقع وإعادة ابتكار أشكاله، وإنما في الدخول في أعماقه. العمل الفني، بهذا المعنى، ليس طريقة لتزيين الحياة بل هو التعبير عن معنى الحياة نفسها.

يتحدث هنري مور عن اللحظة الواعية واللحظة غير الواعية في العمل الفني. يقول إنّ الفنان عندما ينكبّ على إنتاج عمل فني ما، ينخرط بكليته في العمل، وهنا يحضر الجانب اللاواعي، أما اللحظة الواعية من شخصيته فهي التي تساعده على "**معالجة المشاكل المطروحة وتوجيه الذكريات وتجنيبه الركض في اتجاهين متعاكسين في آن واحد**"[1].

في تأريخه لتلقّي العمل الفنّي، يعتبر هنري مور أنّ النظر يحتاج إلى وقت وإلى تعلّم. كذلك الأمر بالنسبة إلى التقاط صورة الألوان والأحجام. ويأخذ، مثالاً على ذلك، الطفل الذي يبدأ بتعلّم الرؤية وكيف أنه لا يميز في البداية الأشكال إلاّ انطلاقاً من بعدَين اثنَين فقط، وكيف يعجز عن الحكم على المسافات، ويصعب عليه تقدير العمق، عمق الأشياء المرئيّة. في وقت لاحق، وبغية القدرة على التفاعل مع محيطه، يضطرّ عبر حواسه الخمس أن يوسّع طاقاته للحكم بصورة تقريبية على المسافات الثلاثية الأبعاد. وعندما تكتمل هذه الجهوزيّة التي من شأنها تسهيل ضرورات الحياة اليومية، قلّة من الناس تسعى إلى الذهاب أبعد من ذلك، أي أنّ الغالبية لا تبذل الجهد اللازم على المستويين الثقافي والعاطفي والذي يتطلّبه فهم الشكل في وجوده داخل فضاء معيّن. أما الفنان فينطلق من هذه الضرورة بالذات مخترقاً، عبر رؤيته وتمثله لها، الأشكال والأحجام مهما كانت كبيرة، كأنما يمسك بها في قبضة يده. لذا فهو يتمكن من التعرف على الأشكال الأكثر تركيباً وتعقيداً، وعلى تداخلها في ما بينها.

وهنا تقتضي الملاحظة "**أنّ فنّ النحت الأوروبي، ومنذ العصر القوطي، اعتلاه الغبار ودخل في فوضى كبيرة حجبت الشكل المنزَّه، إلى أن جاء النحات برانكوزي الذي نفض طبقات الغبار المتراكمة فوق النحت الأوروبي ودفع في اتجاه وعي حادّ للشكل. ولقد أنجز**

[1] هنري مور ،معنى الفن،تر :فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر ،بغداد1994،ص22

أعمالاً تقوم على الشكل البسيط، المصقول، الذي يذهب إلى معانقة الشكل بدون مواربة. هكذا تبدو تجربة برنكوزي متفرّدة وتكسب معناها العميق بصفتها لحظة تاريخية مهمة في تطوّر فن النحت المعاصر"[1].

من جهته، عمل هنري مور على إنجاز الشكل المنسجم مع الفضاء الخارجي. وتبدو أعماله (صغيرة كانت أم كبيرة)، حين الإفراغ منها، كأنها جزء من هذا الفضاء، وكأنها ولدت معه في آن واحد. بعض منحوتاته الصغيرة التي لا يتجاوز علوّها بضعة سنتيمترات تعطي الانطباع بأنها ضخمة، عالية، عظيمة التكوين. ولئن كان يركز على الوجه الإنساني في عمله، فإن الأشكال الموجودة في الطبيعة: الأصداف والعظام والصخور والحصى وجذوع الأشجار كانت، كما سبق أن ذكرنا، تستهويه وتسترعي انتباهه، وكان يتأمل في صياغاتها الكثيرة المتعددة. أما عن معنى الأشكال التي يشي ظاهرها بالتجريد، فتحيلنا على مرجعيات مختلفة ترتبط بالتاريخ الإنساني نفسه، منذ أقدم العصور حتى أيامنا هذه، فالأشكال المستديرة تحيل على الخصوبة والنضج، بما أنّ الأرض نفسها مستديرة، ومعها الكثير من الثمار. هذه الأشكال لها حضور في اللاوعي الجماعي، وهي أساسية في العمل الفني بقدر ما تمنحه حضوراً وحيوية. ولا يعني مور أن يقدم منحوتة تحكي وتروي وتمثل العالم الخارجي، بل ان ما يعنيه فعلاً هو ما يرشح به العالم وكيف ينعكس في ذهنية الفنان وأحاسيسه، وفي هذا المجال يشكل البعد النفسي عاملاً مفصلياً في تحقيق فعل النحت.

لقد التفت هنري مور أيضاً إلى "الفنون البدائية" في مراحلها وجغرافياتها المختلفة. صفة "البدائية" هنا لا تعني، بأي حال من الأحوال، الفن في لحظات تكوّنه الأولى، أي الفن المبتدئ، المتردد والذي لا يزال يتلمّس طريقه. الفنّ البدائي هو غير ذلك تماماً. والأثر الذي تركه على الفنانين المعاصرين كان حاسماً. فهو يتميز ببساطته ويصدر عن أحاسيس مباشرة وقوية. وبساطته لا تشبه البساطة الجوفاء التي تغلب على قسم كبير من نتاجات الفن الحديث. بساطته حقيقية، والبساطة الحقيقية، كالجمال، فضيلة طبيعيّة.

إنّ الاهتمام المتزايد بالفن البدائي مسألة شديدة الأهمية. لقد بدأ هذا الاهتمام فعلياً أواخر الخمسينيات من القرن الماضي مع السورياليين، وكذلك مع عدد من الفنانين الطليعيين ومن بينهم بيكاسو وبراك وماتيس وجياكوميتي وبول كلي... من هنا نفهم كيف أن هنري مور تغذى بصرياً من خلال زياراته المتكررة للمتحف البريطاني حيث طالعته الفنون

[1] الان باونيس،الفن الاوربي الحديث ،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد1990،ص288

السومرية والفرعونية والفنون الإفريقية وما قبل الكولومبية، ومن هذه الأخيرة استوحى الأشكال المستلقية (وهي كثيرة في نتاجه وتتمثل بالأخص في المنحوتات التي تمثّل نساء مستلقيات)، كما استوحى القوة الداخلية من الفن الفرعوني.

ما لفت أيضاً انتباه هنري مور في الفن البدائي هو الوفاء للمواد التي كان يستعملها الفنان القديم وكيف أنّ هذا الفنان كان يبدي ذكاء غريزياً فطرياً للمادة التي يستعملها، وهذا ما ظهر في دقّة استعمالها وفي استغلال إمكاناتها إلى أقصى حد ممكن. "**وإذا كان الفن البدائي يقدّم منجماً من المعلومات للمؤرخ ولعالم الاجتماع، فإنّ بعض الفنانين المحدثين تمكنوا من استيعاب هذا الفن وتقديره ورؤيته بعين جديدة. صحيح أنّ دراسة تاريخ الشعوب البدائية تساعد على فهم الظروف التي نشأ ضمنها هذا الفن لكنها غير كافية**"[1].

هناك مسألة أخرى يتطرق إليها هنري مور وتتمحور حول العلاقة بين الهندسة والنحت. الاثنان يتعاطيان مع الكتلة ويقومان على العلاقة الجمالية بين الأحجام والكُتَل. لكن عملياً، الهندسة ليست تعبيراً صافياً كالنحت، لأنّ هدفها النفعي الوظيفي يحدّ من اندفاعها داخل الفنّ الصافي.

لا بدّ من الإشارة أخيراً إلى أنّ الوعي النقدي الذي يمتلكه هنري مور مشفوعاً بموهبة فنية كبيرة يفسر الخطوة المتقدمة التي خطاها الفنان في مجال الرسم والنحت، كما يسوّغ الموقع الذي يحتله كأحد أبرز النحاتين في القرن العشرين.

مؤشرات الإطار النظري

1. يتعدد الخطاب ويتنوع تنوع المحتوى الذي يتضمن الخطاب، فهناك الخطاب ذو المحتوى الفكري والخطاب ذو المحتوى الرمزي والخطاب ذو المحتوى الوجداني الذي يشكل نوع الخطاب البصري للعمل الفني.
2. تكون الإستعارة على انواع منها إستعارة المفردة الواقعي وتوظيفه بطريقة لا تغير شكله الأصلي وهي الإستعارة المباشرة، وإستعارة المفردة التي يتم توظيفها من قبل الفنان بطريقة الإستعارة غير المباشرة. فضلاً عن الإستعارة التخيلية التي بموجبها يقوم الفنان بتوظيف مجموعة مفردات لتشكل إستعارات من مجموعة من الرموز ومن الإستعارات التخيلية.

[1] هربت ريد،النحت الحديث،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد،1995،ص31

3. نوع الوظيفة التي يضعها الفنان لإستعارة ما كأن تكون الوظيفة جمالية أو تعبيرية أو رمزية، فضلاً عن الأداء الوظيفي لكل مفردة يتم إستعارتها من الواقع (إستعارة موضوعية) أو من المخيلة (إستعارة تخيلية).
4. الإبتكار والأداء الإبتكاري الذي تحدده عدة عوامل مثل أصالة الشكل وعدم مألوفيته، الجدة في تقديم الشكل ضمن دراسة مسبقة، و وضوح الهدف الكلي للعملية. الطلاقة العالية في القدرة على إستخدام وتوظيف المفردات المستعارة جمالياً ووظيفياً والمرونة في معاملة الأشكال ضمن آلية تنظيم تضمن وحدة الخطاب البصري للعمل الفني ككل.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث الاعمال الفنية النحتية لنحاتين جاكو متي وموروالتي تمثل مجموعة كبيرة من بداية عملهما الفني الإحترافي وحتى وفاتهما، والتي كان لزاماً على الباحث إحصاء المجموع الكلي للأعمال وإختيار عينة لتمثيل مجتمع البحث والتي تتراوح ما بين 20% الى 30% ونظراً لكبر حجم المجتمع من جهة والدراسة ليست إحصائية بل تحليلية مقارنة تخص الخطاب البصري لكلا الفنانين، لذا لجأ الباحث الى الإستعانة بعينة قصدية على وفق آليات الإختيار التالية:

1- حاول الباحث إختيار العينة التي تنسجم مع خصوصية مشكلة البحث.

2- أن تلبي أهداف البحث.

فلذلك سعى الى تقسيم تجربة الفنانين الى ثلاث مراحل:

الأولى: المرحلة المبكرة.

الثانية: مرحلة التحول.

الثالثة: مرحلة النضوج او الإستقرار.

لذا إختار الباحث (20) عملاً للنحات جاكومتي، (24)عملاً للنحات هنري مور بطريقة قصدية تنسجم مع ما ذكر أعلاه.

عينة البحث:

لجأ الباحث لإختيار (5) عينات لكل فنان والقيام بتحليلها ودراستها وفق آلية إستمارة التحليل على أن تمثل عملين: المرحلة المبكرة و عملين مرحلة التحول وعملين مرحلة النضوج والإستقرار لكلا الفنانين.

منهج البحث:

إعتمد الباحث المنهج التحليلي المقارن والذي يلبي متطلبات مشكلة البحث في الخروج بنتائج تحقق أهداف البحث من كشف آلية الإستعارة وتوظيفها إبتكارياً.

تحليل العينات:

عينة رقم (1)

إسم الفنان: امبرتو جاكو متي

إسم العمل: إلعقرب

السنة: 1931

القياس: 30cm

المادة:برونز

التحليل:

عمل العقرب هو واحد من مجموعة اعمال جاكومتي التي تتسم بقدرة عالية من الابتكار الشكلي.اذ يسعى جاكومتي في هذا العمل فضلاً الى مجموعة اعماله الأخرى الى خلق (خطاب) بصري محدد يحاول من خلاله الإرتقاء بالشكل للوصول الى التاثير الذي تحدثه الموسيقى في الإنسان ولخلق (المحتوى الوجداني للخطاب) حاول جاكومتي توظيف شكل العقرب واخراجة بطريقة ابداعية لخلق قيمة جمالية مضاعفة حيث قام الفنان(بإستعارة) الشكل الواقعي للعقرب بطريقة (الإستعارة المباشرة) للمفردات وبساطتها مما أكسبها إحساساً عاطفياً لنوع الخطاب الوجداني للعمل. كان (الأداء الوظيفي للمفرداة) موفقاً في إظهار العفوية الكافية بتحقيق الإيصال المرجو من خلال خلق خطابات بصرية مجردة وهذا يخص الهدف الكامن وراء محاولات جاكو متي بالوصول بالعمل و تأثيره في المتلقي بقدر تأثير فعل الموسيقى. فقد نستطيع إعتبار جاكومتي قد (إبتكر) طريقة أخرى لتوظيف المفردة جمالياً وحسياً بعيداً على تأثيرها الرمزي والفكري وخلق علاقات لعناصر شكلية ضمن أجواء نفسية معينة لخلق أجواء مثيرة وعاطفية حتى تتميز أعماله (بالأصالة) و الإبتكار. (موضوع) الطرح بضمان إستلام الخطاب بسير وسهولة بدون تعقيد أو صلابة. بتأثير اللون

السحري للفنان جاكومتي حيث نستطيع تلمس (تحول) الفنان في ابتكار الشكل الى توسيع المساحات ومداخلتها ببعضها البعض حتى تصور عالماً غير موجود في الواقع وتصل بالفنان الى إخراج أشكال (إخراجاً إبتكارياً) يحقق هدف الفنان الأساسي بخلق أجواء بصرية ترقى الى أثر الصوت في الإنسان هذه طبعا تاثيرات الفكر الوجودي.

عينة رقم (2)

إسم الفنان: امبرتو جاكومتي

إسم العمل: القصر في الرابعة فجرا

السنة: 1932

القياس:80cm

المادة:مواد مختلفة

التحليل: عمل نحتي بنائي مختلف عما اعتدنا ان نرى من اعمال جاكومتي يتسم بتجاور المستعارات حيث تساعد التسمية في تأكيد (نوع الخطاب) وشكله. إذ لا معنى من تسمية (القصر في الرابعة فجرا) إلا شكلاً من أشكال التسمية التي تشترط شكلاً معيناً من الخطاب تقود المتلقي الى فهمه بطريقة أكثر وضوحاً وإيصالاً. حيث يظهر (المحتوى الوجداني للخطاب) الذي يظهر من خلال عدة أشكال : عامود فقري، طائر، جذع امراءه و أشكال قضبان المعالم ترمز الى الحياة اليومية حيث (إستعار) الفنان مفردات واقعية تشكل بتجمعها شكلاً البيئة فهي محاولة أن (يوظف هذه المفردات) بطريقة لخلق موضوع عاطفي مركزاً على اهمية اللون في العمل ومحاولاً إظهار المفردات بطبيعتها المختزلة ليحاكي مايجول بخاطر المتلقي من الشعور بالعدم وكذلك لإظهار شكل للطبيعة يحوي تأثيراً عاطفياً، في محاولة من الفنان الى إستنطاق شكل الطبيعة لإظهار بعد آخر فضلاً عن البعد الجمالي للمشهد البيئي وهو القيمة العاطفية للمشهد ذات الأثر الوجداني فهو بهذا (يبتكر) طريقة أخرى للتأثير العاطفي ولخلق خطاب بصري ذو تأثير وجداني بطريقة (أصلية) متفردة غير مألوفة بالنسبة للإظهار لا بالنسبة للتوجه، حيث (يتحول) الفنان هنا من تشكيل أكثر واقعية للموضوع الى تشكيل أكثر تبسيطاً مع الإحتفاظ (بالطريقة) بإظهار الشكل والمرونة والإنسيابية بما يخص وسيلة التعبير الخاصة بالفنان.

عينة رقم (3)

إسم الفنان: امبرتو جاكومتي

إسم العمل: رجل ماشي

السنة:7 194

القياس:100cm

المادة :مواد مختلفة

التحليل: يقدم جاكومتي عمله المسماة رجل يمشي بطريقة تقترب منها الى الازدراء اقرب منها الى الواقع فالعمل يحيلنا بالضرورة الى الأعمال ذات المحتوى الفكري الوجودي حيث تأخذنا اسلبة العمل وطبيعة اللون المستخدم الى مفهوم فكري (نوع الخطاب) وجوداً من نوع آخر، إذ يحاكي المتلقي بطريقة واعية قاصده يلعب فيها الشكل واللون دوراً أساسياً للتعبير عن فكرة قوامها الشعور بالوجود بما نعرف ونؤمن حيث يبدو لنا عند النظر للعمل بانه رجل يمشي ليتلاشى مع الوجود غابت فيه التفاصيل الدقيقة وظهرت ملامحه التي تثير فينا حساً جمالياً وعاطفياً (المحتوى الفكري للخطاب) الذي يظهر في العمل بطريقة لا تدل على معنى معين بل لتحاكي شكلاً معيناً من الإحساس المتوافر في كل منا مع غياب (المحتوى الرمزي للخطاب) من خلال ظهور شكل مباشر بطريقة الاسلبة التعبيرية تشبه فنون الأطفال مع التركيز على (المحتوى الوجداني للخطاب) جمالياً وبتركيز على العاطفة الإنسانية التي تأخذ دورها الحقيقي في الحياة. فهنا يتشكل مشهداً يمثل الحقيقية الإنسانية بعيداً عن الصور الإنسانية الحقيقية التي تعبر عن الإنسان بصدق. حقق الفنان ذلك من خلال (الابتكار) مجموعة كبيرة من المفاهيم بواسطة إستعارات مباشرة وواضحة لتتحرك ضمن مدلولاتها الوعي الوجودي بدون أن تحتمل تأويلات أخرى مع إختزالها وتبسيطها لتبدو (ابتكارات تخيلية) للناظر إلا أنها واضحة المعالم لا بتفاصيلها بل بمعناها. وإكتفى الفنان بهذه القدرة الابتكارية حيث استطاع الفنان حلق شكلا جديدا متداخل مع الفضاء ليعطي فضاءاً ضمنياً غير واضح المعالم فكان (شكل التوظيف) متداخل ليعطي قيم جمالية ووظيفية لإبراز الجانب النفسي للطبيعة الإنسانية فكان (أداء المفردة الوظيفي) عاملاً إيجابياً في إبراز الفن لدى الفنان حيث (إبتكر) الطريقة المثلى للتعبير عن هذا الازدراء بإلغاء تفاصيل الوجوه وبالتعبير عن الشكل العام للموضوع (الفكرة) الكلية للعمل بطريقة (أصلية) متفردة من حيث دمج الشكل المستعار وتوظيفه للخروج بشكل واضح المعالم (الوضوح) و (الجدة) ظاهرة في العمل حيث يشعر المشاهد بإنتماءه للشكل وللجو العام وللشخصية في العمل النحتي. تنتظم

الشكل بطريقة سلسلة ولا نشعر بإقحام شكل على شكل آخر أو تأثير مفردة على مفردة أخرى فهو بذلك يقدم العمل الذي يمتاز (الانسيابية) و(الطلاقة) من حيث إظهار الفكرة.

عينة رقم (4)

إسم الفنان: امبرتو جاكو متي

إسم العمل: ثلاثة على الطريق

السنة: 1949

القياس:85cm

المادة:مواد مختلفه

التحليل: يتوجه جاكومتي بنفس(بخطاب) في هذا العمل حيث نستطيع ان نتلمس نوع (المحتوى) ظاهراً من خلال الشكل المتعدد (للفكر) و (نوع االابتكار) حيث عمد الفنان الى ابتكار مجموعة شكلية من الرموز تعددت لتشمل مفردات كثيرة من الواقع المعاش حتى لتبدو كعمل سريالي فقد إستعار الفنان (إستعارات مباشرة) من الواقع مثل الجسد الادمي ليوظفها بطريقة تعبر بشكل أو بآخر على نوع خاص من الحياة بطريقة رمزية في محاولة منه لخلق عوالم خاصة وفي محاولة منه لإظهار الشكل الخاص والمميز لخطابه البصري من خلال توظيف المفردات بطريقة تحقق هدف الفنان للسعي الى هيمنة الشكل على الموضوع في أعماله. حيث يعد العمل محاول (أبتكارية) لتحقيق الشكل الاسمى الذي يعبر عن الاحساسات بعيدا عن الموضوعية لعدم ارتباط الفن كلغة بصرية للموضوع بل بالاحساس، (الاصالة) واضحة في عمل الفنان، وقدرته على خلق أشكال مميزة قادرة على التعبير عن الوجدان البشري بالرغم من كون الخطاب ذو محتوى رمزي لم يؤثر شكل التوظيف على (وضوح) العمل بالرغم من قلة عدد الاستعارات وتنوعها فقد خلق الفنان ألية ربط خاصة بالموضوع تهبه حيوية مميزه، مما فعل عملية (الاخراج الابتكاري) للعمل.

عينة رقم (5)

إسم الفنان: امبرتو جاكو متي

إسم العمل: ايقونه

السنة: 1960

القياس:30cm*90cm*

المادة:مواد مختلفة

التحليل: يتشكل (نوع الخطاب البصري) الظاهر على العمل بطريقة حيوية وحرية في اخراج العمل. يحاول الفنان هنا خلق (خطاب ذو محتوى الرمزي) من خلال تأثير المفردات ضمن نسق معد خصيصاً للخروج بهذه النتيجة. قام الفنان (بإستعارة) اشكال هندسية موظفاً إياها بطريقة ترفع من قيمة بعضها البعض. (إستعارات) مباشرة لأشكال مألوفة لدى المشاهد مثل الدائرة، الخط الهندسي، الخطوط المقوسة و المربع على أرضية فاتحة اللون وقد كان (للأداء الوظيفي للمفردة) أثراً على رصانة العمل حيث أكسب التوظيف حيوية للعمل بالرغم من عدم قدرة الشكل الهندسي التفاعل مع الوجدان البشري فهي محاولة من الفنان لتحويل المدركات الحسية الى أشكال هندسية يسهل إستلامها من قبل المشاهد حيث تترك أثراً كأثر الموسيقى وهذا ما يسعى وراءه كاندنسكي حيث يعد عمله (إبتكاراً) لأشكال أصبحت فيما بعد ميزة لأسلوب الفنان من خلال تحويله للذائقة الفنية بشكل عام فأصبحت بعد ذلك إن لا ضرورة لوجود الرمز أو الموضوع الواقعي أو المفردة المعرفة لتهبنا نشوة جمالية التوزيع للعناصر والتوظيف الملائم يقوم بهذه المهمة. (أصالة) التجربة وتفردها من خلال خلق عوالم غير مألوفة والتي تبدو بالظاهر سهلة الإخراج لانها تلتزم بمفردات بسيطة وسهلة على المتلقي (الوضوح) في الفكرة والإحساس يجعل من العمل (مبتكراً) وذو (إخراج إبتكاري) مميز لأسلوب الفنان وشكل الخطاب البصري المتفرد.

عينة رقم (6)

إسم الفنان: هنري مور

إسم العمل:عائلة

السنة: 1945

القياس: 17cm*7cm

المادة:برونز

التحليل: يحاكي هنري مور مفهوم العائلة ككيان اجتماعي ضمن آلية (نوع الخطاب) حيث يظهر شكلاً مختلفاً عما هو مألوف للشكل العام لتجسيدنا رؤية العائلة يتنوع الخطاب من حيث (المحتوى الفكري) الظاهر بتجسيد العائلة كنواة مجتمعية والتي تواجه عدة تحديات ظاهرة في (المحتوى الرمزي للخطاب) الواضح في شكل الاب والام والاولاد وكأنها مركب عاطفي فهي (إستعارة) مجازية للموضوع الانساني الأساسي للعمل بحيث تعطي شكلاً للعاطفة الانسانية بالمحصلة النهائية للعمل ،وزع الفنان أشكاله بطريقة متداخلة مبسطاً معظم مفردات الشكل العام للسطح البصري ومعتمداً اللون الخامة(البرونز)كقيمة جمالية أساسية للعمل. إعتاد متي على تبسيط السطوح بعد تقسيمها الى أشكال وكتل تكمل بعضها البعض لإظهار الشكل محققاً مجموعة من الإختزالات جعلت الشكل هنا غير مألوفاً ومميزاً وهو بطريقة إختزالية فقد حقق (تحولاً) من الواقعية المشخصه الى الواقعية المختزله ذات التفاصيل الغير دقيقة مقسمة الى مربعات وحتى وصوله الى مربعات بطريقة أكثر تبسيطاً وإختزالاً ليظهر لنا شكلاً خاصاً ومميزاً بطريقة (إبتكارية) غير مألوفة.

عينة رقم (7)

إسم الفنان: هنري مور

إسم العمل:شكل مستلقي

السنة: 1945

القياس: 19cm*6cm

المادة:برونز

التحليل: (نوع الخطاب) المميز في هذا العمل يعود بنا الى أشكال سابقة لكي يتم تبسيطها وتوظيف مفرداتها بما يخدم شكلاً مميزاً للجسد الانساني بطريقة عفوية (المحتوى الوجداني للخطاب) الظاهر في اللوحة يعمل بطريقة وجدانية بالرغم من (إستعارة) شكل

أحد الحركات التي استوحاها النحات من ايام الحرب وعملية استلقاء النساء والاطفال في الانفاق خوفا من القصف والقيام (بتوظيفه) بطريقة الطاقة التعبيرية المزدوجة كي يعطي رمزاً لبيئة الحياة في الحرب تنسجم مع شكل المشهد الطبيعي وهذا يصح أيضاً على (توظيف المفردات) الأخرى و(إستعارتها) من قبل الفنان وتوظيفها ضمن شكل معين. (يبتكر) هنري مور شكلاً مميزاً لإظهار أجواء معينة ذات تاثير نفسي عاطفي وبطاقة تعبيرية مزدوجة لتتحرك عين الناظر بين المشهد الانساني والموضوع ذو المحتوى الإجتماعي ذو الأثر المحزن. (الإخراج الإبتكاري) للعمل يظهر من خلال القدرة على الإيصال والتعبير بوضوح مع إمكانية تنفيذ السطح بمهارة عالية.

عينة رقم (8)

إسم الفنان: هنري مور

إسم العمل:ام وطفلها على المقعد المقوس

السنة: 1956

القياس: 9cm*6cm

المادة:برونز

التحليل: يمكننا من الوهلة الأولى النظر الى العمل والحكم على (نوع الخطاب) الذي يعتمد بتنظيم أشكاله على إستعارة مفردة الشكل البشري ، والمفرده التي تشكلت بطريقة تضمن للعمل (محتوى رمزي للخطاب)، فقد إبتعد الفنان عن الواقعية بطريقته المعهودة وإكتفى بإكساب السطح بساطة تكنيكية والتي تمت بصله الى الأشكال البدائية ان صح التعبير، فيبدو هنري مور هنا وهو يستعيد بطريقته (الإستعارة التخيلية) لرموز طالما حفظت في أذهان الناس وضمن تأثير مجتمعاتهم عن مايتحلى بة مفهوم الامومة. إلا إننا نلاحظ وجود شكل المقعد وقد إكتسب شكلاً مميزاً من خلال التأثير السايكولجي للفنان حيث إمتاز العمل (بنوع توظيف) مختلف ومغاير للمألوف من حيث اعتبارة قاعدة في فضاء العمل من خلال الشكل العام لتوزيع المفردات وتوظيفها في فضاء العمل كرمز على وفق أشكال أساسية للعمل ودأب على مليء الفضاء من خلال حركة الطفل، ولا يعود السبب فقط لطريقة توزيع الأشكال إنما بسبب طبيعة الرمزية فيه، مما يكسب العمل طاقة تعبيرية أعلى الى جانب المحتوى الرمزي للعمل ليعزز من قوة الرمز ومن(وضوح) و(جدة) الخطاب ذو المحتوى الرمزي للعمل. بطريقة

أصلية ومتفردة. تبين (التحول) في إستخدام المفردات الشكلية لدى جاكومتي ومعاودة إستعارتها أو إستعارة متشابهاتها من الرموز الأكثر تكثيفاً وإختزالاً مما يجعلنا نعد العمل كونه مُخرج بطريقة إبتكارية غير مألوفة عند سابقيه.

عينة رقم (9)

إسم الفنان: هنري مور

إسم العمل: ثلاثة ارباع

السنة: 1983

القياس: 7.5 cm *7.5cm

المادة:برونز

التحليل: يضع هنري مور ضمن رؤية فكرية خاصة بتجربة الشكل الى مساحات هندسية مسطحة وإشارات قد تبدو عفوية للوهلة الأولى محاولاً بذلك خلق (نوع خطاب) جديد يتلائم مع متطلبات العمل النحتي الحديث في الفترة التي ظهرت فيها تجارب فنية كثيرة ومتنوعة وقد يكون لإهتمامه بتبسيط السطوح أثراً على أعمال هذه الفترة من ناحية الشكل إلا أن النظريات المثالية القديمة تنظر الى الخطوط المستقيمة بقدسية قد تؤثر في الفنان لخلق (خطاب) يمتاز (بمحتوى فكري) يحاول أن يرتقي الى خلق خطاب آخر ذو (محتوى وجداني) معتمداً على حقائق بعيدة جداً عن رؤية الفنانين المعاصرين له، الخطوط المبسطة فوق بعضها، المساحات الملساء الفارغة قد تقلل من قيمة العمل جمالياً خصوصاً وإن هنري مور يمتلك ذلك الولاء المطلق للشكل الطبيعي وللأشكال العضوية وتداخل المساحات. هنا يحافظ هنري مور على ولاءاته محولاً كل المفردات الى هندسية محتفظاً بجمالها وحيويتها، حيث(إستعار) الفنان أشكالاَ هندسية كالمثلث والدائرة والمربع محاولاً(توظيف الإستعارات) لخلق عالم هندسي متكامل، قد يحاكي هنري مور الشكل من خلال رؤية أفلاطون للشكل الهندسي الأجمل الأمثل المتكامل. تتضح عملية (إبتكار) الشكل بجلاء في هذا العمل الذي يبدو ذو خصوصية ويبتعد عن المالوف ونستطيع أن نعده (أصيلاً) إذا ما قورن بالاعمال النحتية التجريدية (فالأصالة) صفه ملازمه لهذا العمل الذي يعد من أعمال هنري مور التي حاول من خلالها أن يبتكر أشكالاً مغايرة غير مألوفة ولكنها تمثل وجوداً فعلياً من خلال أثرها على المتلقي والتي يحاول الإرتقاء بالشكل الى هارمونية دفع به الى عدم محاولة إيحاء من خلال المفردة فكان التأثير شكلياً جمالياً بحتاً فيعد بذلك

(إخراجاً) إبتكارياً لشكل ذو خصوصية وتميز والذي يعد بحد ذاته (تحولاً) منطقياً لمجموعة التجارب التي دأب الفنان على التواصل معها لخلق خطاب جمالية متعددة.

عينة رقم (10)

إسم الفنان: هنري مور

إسم العمل:قوام مستلقي

السنة: 2008

القياس:m24

المادة:مواد مختلفة

التحليل: (نوع الخطاب) الظاهر في هذا العمل يحاكي مشهد للطبيعة العذراء وكما يبدو للوهلة الاولى إن الفنان حاول أن يظهر وبشدة الجو العام الذي يخلفه لنا لدى مشاهدتنا منظراً طبيعياً. أو مشهداً ما، ولتحديد نوع الخطاب العام للعمل والذي يبدو إنه ذو (محتوى وجداني) ظاهر وذلك لغياب الفكرة الموجهة والواضحة والتي تميز المحتوى الفكري للخطاب رغم اقترابة من الشكل الانساني فضلاً على عدم وجود رموز بشكل أساسي في العمل المعني حيث إعتمد الفنان هنا الى (الإستعارة) أساساً قوياً لوجود العمل الفني المعني حيث إعتمد الفنان هنا الى (إستعارة) اشكال بطريقة غير مباشرة وواضحة حيث تنوعت الأشكال ولكنها لم تخرج عن كونها أشكال ممثلة للطبيعة كالأغصان والأشجارووالاجزاء العضوية . إعتمد متي على عنصر اللون كأساس لنجاح العمل حيث ومن باب محاكاة الشكل العام للطبيعة إعتمد اللون الابيض لشكل الطبيعة. (التوظيف) للمفردات الشكلية المستعارة كان موزعاً على إمتداد سطح العمل بحيث يمكن مشاهدته من كل الأوجهة بحيث يمكن مشاهدتها من الأعلى أو من الداخل أكثر من كونك مشاهداً خارجياً للعمل وهذا كان بفعل (شكل التوظيف) و(الأداء الوظيفي للمفردة) حيث أخذت المفردة مكاناً مختلفاً عن مكانها الطبيعي إذا كنا نشاهد العمل من الداخل فهي محاولة من الفنان لإستدعاء المتلقي داخل عالم مفترض من قبله وليست محاولة لإنشاء صورة تنتظر المتلقي لمشاهدتها. وهو بذلك (إبتكر) طريقة جديدة للنظر الى الطبيعة لا بطريقة الإختزال أو التحوير بل بطريقة إظهار الطبيعة بشكل جديد أو بإستدعاء المتلقي للنظر الى الطبيعة الخاصة ب(متي) من الداخل فيكون هنا المشاهد أو وعيه احد المفردات التي يتم توظيفها لغرض الوصول الى شكل جديد من التذوق الجمالي للعمل التشكيلي حيث تمثل طرحاً (أصيلاً) للفكرة المتناولة والتي إمتازت

(بوضوح) و(جدة) عاليين من خلال وضوح الموضوع والهدف وتحقيق الإحساس الوجداني لدى المشاهد بطريقة جميلة وناعمة تبدو من (خلال المرونة) في إنسيابية العين على إمتداد السطح البصري و(الطلاقة) في إظهار الموضوع الذي نلاحظ من خلاله (التحول) لدى جاكومتي من بدايات المشهد الطبيعي بطريقة المختزله الى محاولات تغيير طريقة الطرح للأشكال البصرية للسطح البصري للعمل والذي يمثل للفنان إخراجاً إبتكارياً من حيث زاوية الرؤية الخارجة عن المألوف مع محافظته على وضوح وطلاقة الموضوع الأساسي للعمل.

الفصل الرابع

النتائج:

1- ظهر الخطاب الوجداني في ثلاثة من العينات من مجموع خمس لدى الفنان امبرتو جاكومتي في حين ظهر الخطاب الفكري في عينة واحدة والخطاب الرمزي في عينة واحده.
2- ظهر الخطاب الوجداني في ثلاثة من مجموع خمسة للفنان هنري مور في حين ضهر الخطاب الرمزي في اثنان من العينات من المجموع الكلي.
3- أستعار الفنان امبرتوجاكومتي أستعارات مباشرة وبطريقة موضوعية في اربع من عينات البحث.
4- أستعار الفنان هنري مور مفرداته بطريقة مباشرة في خمس عينات من مجموع عينات البحث .
5- ظهرت الاستعارات المباشرة في الاعمال المبكرة لدى الفنان هنري مور وضهرت الاستعارات غير المباشرة في اعمال هنري مور المتأخرة.
6- ظهرت الاستعارات المباشرة للفنان امبرتو جاكومتي في كل مراحلة مع أختلاف نوع الاستعارات.

الاستنتاجات:

1- ركز امبرتو جاكو متي على الخطاب (الوجودي) أكثر من غيره من الخطابات . في حين ركز هنري مور على الخطابين الرمزي والوجداني في أن واحد .
2- غلب الجو العاطفي على أعمال هنري مور بتأثير الخطاب الوجداني ، وغلب الجو الفكري العاطفي على أعمال امبرتو جاكو متي بتأثير الخطاب الرمزي.
3- ركز هنري مور على تكثيف خطاباته بتأثير الخطاب الرمزي.

4-ركز امبرتو جاكومتي على أستعارات مباشرة (أشكال هندسية) بتأثير الخطاب الوجداني.

التوصيات:

يوصي الباحث بعد الانتهاء من عملية جمع النتائج والخروج بأستنتاجات بما يلي:

1- عمل دراسة للتحول الشكلي في أعمال هنري مور.

2- عمل دراس للتحول الشكلي في أعمال امبرتو جاكومتي.

3- دراسة التاثيرات الشرقية على اعمال هنري مور.

4- دراسة تأثير الشكل الهندسي في خلق خطاب بصري وجداني عند امبرتو جاكومتي.

المراجع:

1. القرأن الكريم.
2. أبن منظور،لسان العرب المحيط، بيروت،دارلسان العرب،1956

المصادر:

3. أبو الهلال العسكري، علم البيان العربي ،بيروت:دار النهارللترجمة والنشر،1982.
4. التهاوي ، محمد علي الفاروقي ، كشاف لمصطلحات الفنون،المغرب،ب-ت.
5. الكناني: ممدوح، تنمية اساليب السايكولوجيا والابداع، ط1،الاردن،دار المسيرةللنشر والتوزيع والطباعة،2005.
6. القريطي:عبد المطلب،الموهوبون والمتفوقون،القاهرة،دار العربي،2005.
7. القريوتي:يوسف وعبد العزيز سرطاوي،المدخل التالتربية الخاصة،الامارات العربية المتحدة،دار القلم للنشروالتوزيع،1995.
8. الغذامي:عبدالله،الوعي والاوعي، بيروت،مكتبة انطوان،2009.
9. المرزوقي:محمد منصور ،وعي الابتكار والياته،الجزائر ،مطبعة بوكراع وهران،2007.
10. الفيروز ابادي، المحيط،بيروت،دار العلم للملايين،1967.
11. آيكو ، امبرتو ، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987.
12. باونيس،الآن،الفن الاوربي الحديث،تر:فخري خليل،بغداد،دار المأمون،1990.
13. بهيجة العلي ،الصورة البلاغية ،دار القدس ،الاردن،2006.
14. بيرد:تي سلي،بيانات حيوية، مجلة العلوم،الكويت،العدد1،كانون الثاني.

15. تغريد خليل،اثر الارشاد التربوي الجماعي في تنمية التفكير الابتكاري (لدى طالبات المرحلة الاعدادية)،2007.
16. جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979.
17. جروان،فتحي:الموهبة والتفوق والابداع،ط1 الامارات العربية المتحدة:العين،دار الكتاب الجامعي،1999.
18. حوراني، منير، تعليم مهارات التفكير، الأمارات العربية المتحدة، العين :دار الكتاب الجامعي،2002.
19. خرايتشنكو ،ميخائيل ، طبيعة الاشارة الجمالية ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، ط1 ، دار بوتقال للنشر ، المغرب ، 1996.
20. دانيال:كيفل،الشفرة الوراثية للانسان،تر:احمد المستجير،الكويت،سلسلة عالم المعرفة،العدد712.
21. روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
22. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب ، الكويت ، 1992 .
23. صلاح فضل ، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة)، القاهرة ، 1992.
24. صباح حنا،يوسف حنا،علم النس التكويني(الطفولة والمراهقة) ب–ت.
25. ضياء الدين ،خصاص الفكر المبدع،مكتبة انطوان،بيروت،1999.
26. عصفور، جابر احمد ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب ت ، 1982 .
27. عبد السلام، تعليمات القدرة على التفكير الابتكاري،2003.
28. عبيدات، سهيلة، الدماغ والتعلم والتفكير، ط1 الاردن :عمان، دار الفكر،2007.
29. ناثان ، نوبلر ، حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، تر: فخري خليل ، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا ، المأمون ، بغداد ، 1987.
30. نجم عبود نجم،ادارة الابتكار،الاردن،دار وائل،2003.
31. لايكوف ، جورج ، ومارك جونسن ، الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة : عبد المجيد حجفة ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1996.
32. مصطفى ناصف ، الصورة الادبية ، ط3 ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1983 .

33. مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب.
34. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985.
35. فتحي عبد الرحمن، تعليم التفكير،دار العربي،القاهرة،1983.
36. قاسم محمد،نحو نظرية الابداع،مطبعة الكمال،بغداد،2006.
37. فتحي مصطفى،الأسس المعرفية للتكوين العقلي،القاهرة،1997.
38. فور:توم ستر،مجتمع التقنية العالية، تر:عبدالعزيز كامل،الاردن، دار الكتاب الاردني،1989.
39. سرور، ناديه: مقدمة في الإبداع .الأُردن، عمان :ديبونو للطِّباعة والنَّشر والتوزيع.2006.
40. سعدي جاسم ، تعليم التفكير.ب–ت.
41. شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير.
42. هربرت،ريد،معنى الفن،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد1994.
43. هربرت، ريد،النحت الحديث،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد،1995.
44. هيغل ، الفن الرمزي، تر:جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1964 .

المصادر الاجنبية:

45. Berk. Laura E. chilled development, 4th, ed , London, Ally and Becon. 1997,
46. Thompson, Jon , How to read a modern painting, Abrams ,2006.
47. James H-pichering-literatare-Macmillan.1982.
48. Thompson, Jon , How to read a modern painting, Abrams ,2006.
49. Berk. Laura E, chilled development, 4th, ed , London, Ally and Becon. 1997.
50. The Art of Henry Moore Grohmann, Will New York: H.N. Abrams, 1960. .
51. Henry Moore: Space. Beckett, Jane; Russell, Fiona1977.
52. 1Burlington, Vermont: Ashgate, 2003

Sculpture visual discourse between metaphor and innovation

ali jebur hussein

Summary:

Addresses current research (visual discourse Sculpture between metaphor and innovation) a comparative study between the work of

sculptors Lamberto Jacomte and Henry Moore as research aims to reveal the mechanism of metaphor and employ innovative, resorted researcher to choose specimens is my intention to achieve the goals of the research, this Mai_khas the first quarter of this Search terms included a second chapter four topics dealt with first, including metaphor, types and mechanism employed and Achtgaladtha and eat the second topic of innovation concept as well as the optical between unstable formal and innovation discourse, either Alambgesan third and fourth dealt unstable formal with sculptors Ambertojacomte and Henry Morvdila theoretical framework indicators as well as the conclusions that emerged from During the search in the results, which is for sculptors.

Chapter III contains the research community and then the samples that have been selected in a manner I mean analysis

Chapter IV: includes search results, and conclusions and recommendations