سيمياء الجورنيكا-طرائق التعبير بين التركيب الجمالي والدلالـــــي

د. شيماء وهيب خضير .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2016/5/29 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

إن هذه الدراسة التحليلية السيميائية، أوضحت بأنّ هناك تنوعا واسعا في الأنظمة الجمالية ومديات الإيصال للبلاغ والخطاب، اذ أن خصوبة هذا الجهاز المفاهيمي للسيمياء رصد ذلك المستوى الناضج والمبتكر والمتقدم لهذا الأسلوب النقدي التحليلي الجديد اختلاف تأسيساته النظرية والفنية، فاتحا الباب على مصراعيه لاكتشافات جديدة في القوانين المحركة للنصوص الفنية المختلفة وأخيرا فإنّ البحث ليس إلاّ بداية، فهل تستطيع المناهج الألسنية قراءة الأعمال الفنية خارج مرجعيات اللغة؟ وهل يمكن الإمساك بالتحول البنيوي في رسوم(بيكاسو) سيميائيا يمكن أن يأخذه باحث آخر في منهج آخر (كالتفكيك) مثلا. وهذا ما يجعل تعدد القراءات غنى لاكتشاف الأثر وتسليط الضوء على اللوحة التي مازالت موضع تقدير عالمي، على صعيد الفن و الدلالة.تناولت الدراسة مقدمة وتأسيس نظري تكون من: جذور اللوحة، السياق الاجتماعي، خصوصية التشكيل، طرائق التركيب عند بيكاسو. وبعد تحليل العينة توصل البحث الى مجموعة نتائج اهمها:

إن الأشكال والعلامات في هذه اللوحة، تتجلى بقيمتين إبلاغيتين

الأولى: المعنى والذي يمكن في فعل الاتصال و فعل القول من خلال البث المتواصل لخطاب اللوحة و المتجدد في كل مرحلة و حقبة.

الثانية : من خلال جمالية الأشكال المكتفية بذاتها و لذاتها، فليست بالضرورة أن تكون وعاء حاملاً لرسالة ما (تنقل وثيقة تاريخية لمعركة أو حرب)

الكلمات المفتاحية (سيمياء، جورنيكا، تركيب جمالي).

المقدمة:

تتكوّن المادة الخاصة (بالجورنيكا GUERNICA) من واحد وستين اسكتشا أو تخطيطا ولوحة وسبع صور فوتوغرافية لحالات تقدُّم ونمو الجورنيكا، وتكمن اهمية هذه الدراسة في كونها تبين لنا كيف كان الفنان يفكر و يتخيل كثيرا ويضع في لوحته بعض الخطوط القليلة الكافية التي تمكنّه من رؤية بعض الملامح القليلة الأساسية للعمل، والتي تذكره بها بعد ذلك، وأيضا قد لا تكون هناك استمرارية كافية في التخطيطات الأوّلية... اما مشكلة البحث، فهي من أين يبدأ المرء تغييره؟ عندما يوجد رسم فيه القليل من الخطوط و التفصيلات... وهل كان ذلك فقط هو الموجود في عقل الفنان؟ إنّ الكثير من التفكير

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يحدث دون أن يكون هناك تسجيل أو تمثيل له على اللوحة ولا نستطيع أن نقرر أنّ كل تخطيط يقف مقابل كم مماثل من الإبداع، ففي بعض الأوقات قد يترك الإبداع الكبير القليل من الآثار، وفي أحيان أخرى قد تكشف رسومات كثيرة عن فكرة واحدة متكررة ولذلك يقول إرنهايم : " إنّ الافتراض الأساس الذي أقره هنا أنّ كلّ ما صنعه الفنان على الورق لم يكن عشوائيا أو اتفاقاً أو مجرد لعب، لكنّه يوضح من أجل تحسين و تقدّم مهمته الفنية وعند افتراض ذلك فإنّنا يجب أن نسأل في كل خطوة" (ينظر:عبد الحميد،1981،ص54).

ماذا فعل بيكاسو ولماذا فعل؟ هنا تكمن اهداف البحث والإجابة ستكون ضرورية ومناسبة ضرورية لأنّنا بدونها لن نستطيع تفسير ما نرى ومن هنا حدد إرنهايم أسئلته:

1- كيف استحث بيكاسو على المادة التي صورها؟

2- لماذا اعرض هذه المادة بهذه الطريقة؟

إنّ الإجابة سوف تخبرنا عن بيكاسو نفسه كفنان وسوف تخبرنا أيضا بأشياء عن الجورنيكا... ذاتها.

الاطار النظري

جذور اللوحة:

في يناير 1937 كلّفت الحكومة الإسبانية، في المنفى بيكاسو بعمل لوحة جدارية كبيرة لمبناه في المعرض الدولي الذي كان سيفتتح في باريس في يوليو من نفس العام، وقد أصيب بيكاسو بحيرة شديدة وفكّر في أنسب الطرائق لتنفيذ هذه المهمّة إلى أن جاء اليوم السادس والعشرين من أبريل سنة 1937م حين قصفت الطائرات الألمانية – بإيعاز من فرانكو- بطريقة وحشية قرية الجورنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الإسباني، وهنا فقط وضحت الرؤية أمامه، وتحدد الطريق الذي كان يجب أن يسلكه، وقد ظهر التخطيط الأوّل من الجورنيكا في أوّل مايو 1937م بعد أقل من أسبوع لقصف الألمان الوحشي للقرية، لكن الجذور العميقة لا تتعلق فقط بعام 1937م، فقد كان موضوع الحرب الأهلية الإسبانية يشغل بيكاسو حتى قبل أن يبدأ بالجورنيكا (خاصة في مجموعتين من الحفر سميتا "أحلام وأكاذيب فرانكو"). فالحرب هي وقائع طويلة ومعقدة وهي مصدر خصب للمعلومات السياسية والعسكرية والإحصائية، كما أنّها زودت الفنان بصور فوتوغرافية لا حصر لها لآلات الحرب و المدن المدمرة. (عبد الحميد،ص56).

السياق الاجتماعي:

في سنة 1937م كانت القرية الصغيرة (الجورنيكا) يعيش فيها عشرة آلاف شخص، ولا يمكن حشدهم كلّهم بالطبع في لوحة واحدة، ولكنّه ما يجب ملاحظته هو أنّ اللوحة لا تعرض أي زحام على الأطراف، هناك تسعة أشكال في اللّوحة، ولكلّ منهما دور متميز مختلف بطريقة واضحة عن الأشكال الأخرى، أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر.

إنّ حبكة اللوحة كما يرى إرنهايم تتحكّم فيها النساء فالرّجل الذي نصفه إنسان والنصف الآخر تمثال ليس أكثر من قاعدة غير متحركة و كذلك الثور غير متحرك، بارز لكنّه غير فعّال، بينما النسوة يصرخن ويندفعن ويجرين و يسقطن... والجدير بالذكر أنّ قرية الجورنيكا أثناء الهجوم كانت إلى حدّ كبير قرية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

من النساء و الأطفال، بينما كان أغلب الرّجال في جبهات القتال، ومع ذلك فقد كانت النساء والأطفال دائما عند بيكاسو رمزا للإكتمال التام للجنس البشري (ينظر: نيومايز،1996 ،ص155).

ففي عديد من لوحات ورسومات الفنان احتفى لجمالهنّ ورشاقتهنّ و حيويتهنّ كما أنّ انتهاك حرمة النساء والأطفال كان في رأيه موجها أساسا إلى جوهر الجنس البشري. لقد كان رسم في هذا العمل يقع على محور مأساوي، ناجم عن فكرة الخصام والحرب.

لقد كان السياق السائد يدعوه إلى اكتشاف البنية العميقة التي تتمحور حول الوجود، و العدم...وهكذا فالسياق هو الوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص الزمان والمكان وهوية الفاعل... وكل ما بنا حاجة إليه من أجل فهم وتقويم ما يقال وما يرسم.(ينظر: محي الدين،1997،ص201)، "وبذلك يصبح للعمل الفني وظيفة تواصلية تظهر في فن وتختفي في فن اخر، وان العمل نفسه يقوم بقيمة تسجيلية لها تحولاتها التي تطرأ على العلاقة التي تربط بين العمل نفسه والشيء المعبر عنه".(وهيب ،2015 ،ص30).

وعند النظر إلى الجورنيكا فإنّ أهمية السياق تكمن في فهم المقاصد عبر وسيط الرسم وعلى عكس ذلك لا يمكن أن تمرّ الإشارات كإخبار تواصلي لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد.(محمد،2008،ص24).

وعلى الأساس هذا فإنّ السياق أصبح طاقة مرجعية يجري القول من فوقها وتمثل خلفية للرسالة التي أراد (بيكاسو) إيصالها... و التي تمكّن المتلقي من تفسيره .(ينظر: ترنس،1986،ص76).

وهكذا نقع في هذا المفهوم على:

1- السياق العام ← الحرب

2- السياق الاجتماعي ← مأساة

3- السياق المرجعي ← وحدات رمزية

4- السياق الفني ← مختزلات تجريدية- تعبيرية

5- السياق التاريخي ← أسطوري

وفي ضوء هذا فإنّ الجورنيكا تقوم على منظومة من العلاقات التركيبية الاستبدالية.

فالتركيب آن يرتبط بالحقل الفني و يقوم على بنية متكاملة والعلاقات الاستبدالية هي خلخلة في بعض أجزاء النظام لصالح التاريخ الرّمزي للحدث.

خصوصية التشكيل:

يمكن أن تنشأ خصوصية ما أسلوبية أو موضوعاتية أو شكلية جديدة للتعبير، يمكن أن تنشأ طبعا نتيجة إلى عوامل ومرجعيات تطرق على موضوع اجتماعي، وببساطة فإنّ المضمون الاجتماعي الجديد، لا يعبّر عن نفسه أبدا تعبيرا مباشرا بل يلجا دائما إلى الخطوط المنحنية ولا بدّ لكل من يحاول وضع سوسيولوجيا جديدة للفن أو تلمس طرائق عرض جمالية... أن يدخل هذه المنحنيات .(فيشر،1998،ص149-195).

ومع ذلك أليس صحيحا أنّ ما نطلق عليه (الأسلوب) هو التعبير العام في الفن، لعصر ما أو مرحلة اجتماعية أو سياسية ما. ألا نستطيع أن نميز نفس الأسلوب في موقف عام يمتد من الملابس إلى الشوارع والفن والمفاهيم والاتجاهات الحياتية الأخرى؟.

إنّ هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم و مشاعرهم...وعدوها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم.

ومن هذا المنطلق إنّ ما كان يسعى إليه (بيكاسو) قبل كل شيء هو قوة التعبير، والإفصاح القاطع المؤثر... لكنّه لم يحاول قط أن يجذبنا إليه، ولم يكن ليخطر على باله أن يجعل من فنّه مهدئا، يريح الذهن، كما فعل (ماتيس) مثلا... إنّه أحب أن يثيرنا، أن يقلقنا، أن يهزنا من الأعماق، إنّ ألوانه تتعارض أكثر ممّا تنسجم وتكويناته، ومنها الجورنيكا ... مثيرة بسبب تحوّله من الجمال العابر إلى جوهر ما نسميه الجمال الوضعي... ذلك بسبب هجوميته وخطوطه التي تمتلك ليونة ماكرة، وله قدرة أيضا على أن يكون صلبا، مفاجئا فولاذيا، خشنا، لقد كان باختصار تعبيري سنّ نهجا بفضل تجربته التكعيبية، أكثر ثورية من التعبيرية.

وفي عام 1937 برز في فن(بيكاسو) اتجاه جديد، وكان مرجعه سياسيا (الحرب الأهلية الإسبانية) حتى ذلك الحين كان منهمكا بمشكلاته الفنية والشخصية... أمّا هنا... فصار أسلوبه أسلوب شعب وهمّه أيضا، أن يعبر أن إرادة لا حدّ لها للقوة... فكل شيء يلمسه يحوّله حالة أخرى أن يجعله شيئا خاصا به وحده.. (ينظر: مولر،1988،ص82).

والسؤال ما هي هذه الخاصية وما مخرجاتها الفنية؟.

يقول(بيكاسو) :

" فيما مضى كانت الصورة تمرّ بمراحل قبل أن تأخذ أشكالها النهائية، كل يوم كان يمر كان يأتي معه بجديد، كانت الصورة مجرد إضافات... أمّا في حالتي فالصورة مجموعة تخريبات إنّي اعملها ثم أحطمها، وفي النهاية على الرغم من ذلك فإنّي لا أفقد شيئا، فالأحمر الذي حذفته من مكان ما يظهر في مكان آخر... فهذا يستطيع الإنسان أن يكتشف الطريق الذي اتبعه... قد أفكر في أثناء إنتاجي، في اللون الأبيض وعند ذلك أضع اللون الأبيض، ولكني لا استطيع أن استمر طوال الوقت وأنا أفكر في الأبيض ووضعه على اللوحة... إنّ الألوان كالملامح تتبع التغيرات المصاحبة للانفعالات... إنّني عندما أبدأ في رسم الصورة أحسّ بأنّ هناك شخصا يعمل معي... ولكن عندما أصل إلى نهايتها أشعر كنت أعمل بدون معاون".(البسيوني،1961،ص99_100).

ويرى (بيكاسو) أيضا أنّ العلامات، أي سيميولوجيا الصورة حاضرة في الفن إذ يضيف: " لا يوجد فن موضوعي أو غير موضوعي، كل شيء يبدو لنا مقنعا في صورة ما... حتى في الميتافيزيقا فإنّ الأفكار يعبّر عنها برموز (علامات) بصرية... تأمّل تلك البساطة إن يفكر الإنسان في التصوير بدون أن يرتبط ب" دلائل" إنّ أي شخص أو عنصر أو دائرة كلها دلائل بصرية واستجابتنا لها تتفاوت قوة أو ضعف..." .(البسيوني،1961، ص 102).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وعليه نجد أنّ خصوصية التشكيل عند (بيكاسو) تنبع من رؤيته الذاتية وتتخذ من العلامات البصرية مأخذا جماليا... إنّه يعيد إنتاج الأشياء لا الأشياء نفسها... وبذلك يكون أحدث انحرافا في منظومة الفن الحديث. تقوم على فكرة النسق المتعدد، لذلك عد فن(بيكاسو)- في مراحله التكعيبية مثلا الأكثر حسما وجذرية في الرسم الأوّل من القرن العشرين لقد كان فنه يستخدم الأشكال والألوان لقيمها التشكيلية لا لنقل الواقع ومحاكاته... بل لرصده.

طرائق التركيب عند بيكاسو:

يمكن تلمس طرائق التركيب في (الجورنيكا) كأنموذج من أعماله في الوقوف على الأسئلة التالية:

كيف استحث (بيكاسو- PICASSO) على اختيار المادة التي صورها؟ ولماذا عرض هذه المادة بهذه الطريقة؟ إنّ الإجابة سوف تخبرنا ببعض الأشياء عن تركيبات بيكاسو...

- اللوحة توحي بالظلمة ⟵ قصف المدينة لم يحدث ليلا.
- وجود مصباح ⟵ أمل، إضاءة... خارج الزمن.
- لا توجد سماء في اللوحة ⟵ المدينة قصفت بالطائرات.

هنا تقع على تعارضات سيميائية يمكن دراستها من حالات اللوحة وبنية عرضها.

في المستوى الرأسي تكون الأشكال مترابطة، لكنّها معزولة في المستوى الأفقي وتعرض اللوحة تناسقا بين اللون و الشكل والارتفاع والعمق الفراغي واللوحة أحادية اللون "مونوكرامية" تمّ تكوينها بالأسود و الأبيض وميزة المنوكروم بالأسود والأبيض إنّه يعطي اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد، ويعرض الفنان بذلك عالما أقل مادية وأقرب ما يكون إلى عالم التمثيل البصري للفكرة وفي الجورنيكا لا يوجد دم أحمر ولا فروق بين النار والضوء أو بين التعقيدات الشكلية للموتى والأحياء... فالأشكال قد تمّ اختزالها إلى أشكال تعبيرية ذات مدلولات تفسيرية أكثر من كونها سردية أو قصصية.

إنّ أحادية اللون تميل إلى تحريك اللوحة في اتجاه تفكيك الخصائص بدلا من التعبير عن الأشياء أو تمثيلها وفي ذلك تأكيد لعزلة المشهد الملحمي، وفي نفس الوقت فإنّ أحادية اللون تخلق وحدة تختزل كل الوقائع إلى ذلك التضاد السيميائي بين الدراما والواقع... بين النور كعلامة والظلمة كوجود.

إنّه يعبّر عن طريق التركيب عن الدلالات التقليدية والتلقائية الشائعة عن التقابل بين الخير والشرّ، النصر والهزيمة إنّها الثنائيات الواقعة عند(سوسير) في العامودي والأفقي وبين العلامة- المرجع.

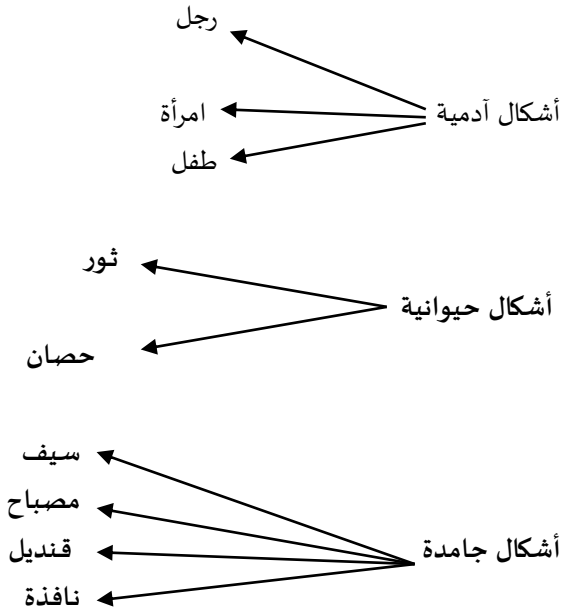
وفي (الجورنيكا) وتركيبها يتم الامتداد بالتمييز الأساس (الشكلي) من مشهد القصف وموقف الثور من خلال استخدام ألوان مختلفة. إنّ التضاد اللوني هو علامة على تنافر بين وجود الأشياء... وعليه فإنّ أنساق الأبيض و الأسود يؤكد وحدة كل شيء اشتملت عليه اللوحة سواء كان حياً أو ميتاً، إنسانا أو حيواناً، هوجم بعنف أو لم يهاجم، إنّ كل شيء ينتمي إلى نفس العشيرة... إسبانيا إلى حياة معذبّة خلدّها (بيكاسو)(عبد الحميد،1987،ص61).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

- **قراءة لوحة الجورنيكا سيميائيا:**

1- المسح البصري:

في هذه اللوحة ثلاث إحالات رئيسة في بنية التركيب العلامي



تنبني اللوحة (شكل **1**) على مناخ لوني (سطح لوني) واحد وهو التباين الضدّي للونين الأسود والأبيض، فتبدو كأنّها (لأول وهلة) مرسومة من لونين حياديين فقط وهذا ما سندرسه في الإجراء الثاني في التحليل العلامي، حيث تتموضع اللوحة في كينونة اللون الأبيض والرمادي المسوّد الناتج في تشكلنه للمفردات التي تشكل أركان اللوحة الرّئيسة بأشكالها المختلفة. بينما تعم الظلال والألوان الغامقة المعتمة للأرضية خالقة بذلك تضايفا واضحا على السمة الأساسية في المظهر الإخراجي للوحة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إنّ تجلي لعبة التضاد (تناوب الضوء والظل) ضمن إيقاع بصري هو الذي يجعل الخلفية التسطيحية الفراغية(اللون الغامق) يدفع بالأشكال نحو السطح فتطوف فارضة نفسها بهيمنة واضحة لتمثلها باللون (البيض والفواتح من الألوان) التي سندرسها لاحقا، والذي يحدد ويخفف من هذا الانغلاق الشكلاني هو الحدة الهندسية لبعض الخطوط والتي تقترب من قياسية أدوات الرّسم والقياس ولكنّها تبقى محافظة على رشاقة تنفيذها وتناغم خطوطها. فبالنسبة لحركة الأشكال الآدمية نجد خمسة شخوص أيقونية بشرية، رجل محارب وأربع نساء، في الوقت الذي ظهرت اثنتان منهنّ في تجسيد كامل الجسد، أكتفي بتمثيل الثالثة ضمن دالة الرّأس فقط كتمظهر للطير المنطلق في الفراغ، أمّا الشكل البشري الخامس فهو الطفل الصريع وسط أحضان المرأة، وتبدو جميع الأشكال قد فتحت أفواهها مرعوبة مذعورة صارخة. وتبقى الأشكال الحيوانية في حالة صراع بكل تفاصيلها وأعضائها الفيزيائية الطبيعية، وتكاد لا تجد حلا لتشابك نسيجها الشكلاني بينها وبين دلالات البشر، فكانت قصدية الانغلاق (التمظهر الشكلاني المباشر) للثور خاصة.

الثور هنا إمّا يكون:

الثور ← قوة، هو قاتل

ضحية (مقتول)

فقد تكون الضحية هي إسبانيا بدلالة الثور المقتول ضمن الفلكلور الإسباني في لعبة مصارعة الثيران الشهيرة، وربّما هو قوة وبأس ورمز العنف والدمار، ولن نعتمد إلى أي من المفهومين أعلاه مخافة انغلاق النص، ليبقى مفتوح التأويل ضمن تعالق (الثور) مع العلامات المجاورة والساندة له.

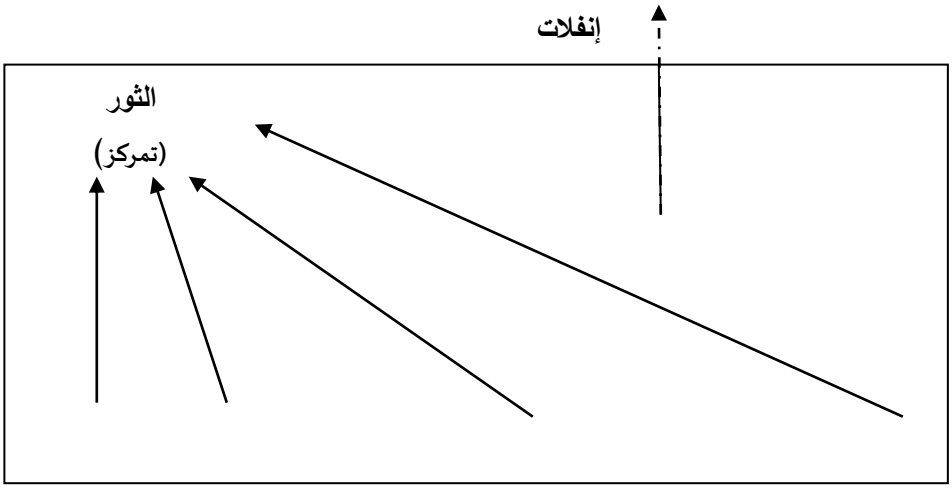
التحليل العلامي:

- الإنشاء التركيبي للعلامات:

إنّ مركزية العمل الفني مبنية على الانطلاق البصري من قمّة مثلث متساوي الساقين، يتشكل مظهره الهندسي من القمّة من خلال القنديل، بينما تشكل القدم واليد (كالأطراف) قاعدة استناده.

فيكون توجيه نقطة النظر من الأسفل إلى الأعلى وهذا ما تمّ تحقيقه لدينا ببنية واعية وخاصة في إبدال شكل أيقون الرأس في أقصى يسار أسفل اللوحة باتجاه الأعلى، فبمتابعة المخطوط التوضيحية للشكل أدناه والمنطلقة من اتجاه دالة البصر- العين- نحو مديات اتجاهها للرعب الحقيقي الذي يبدو أنّه آت من الأعلى، فالموت آت من الأعلى، إذاً ما هو مصدره؟ سنحلل ذلك لاحقا...

من خلال متابعة فاحصة للمسح البصري للوحة، نلاحظ أنّ الفكرة الثانية، تتمركز في دال واحد و هو(الثور)، والذي تنطلق باتجاهه كل الخطوط المستقيمة الوهمية المنبثقة من أيقونات العيون في تشكيل الوجوه التي تحويها، فلماذا الثبات هنا على حساب تخلخل توازن الأشكال الملحمية في هذا المشهد الدرامي، للإجابة: فهو هنا إلزام تشكيلي، يقول أنا مهم أنا خطير. لربّما يكون السكون هنا بقوة وعزم هو سبب الموجود، أي بسبب الحالة المتوترة سبب العنف والهياج والاحتجاج، إذاً هناك فعل سابق ونتيجة لاحقة، فالآثار هي آثار حرب ومخلفات معركة أو هجوم، قصف، اعتداء، تحطيم والمسبب هو الثور، وكما يتضح ذلك من الخطاطة التالية:



بهذا يكون بيكاسو قد كسّر التوقع في تفعيله لمفردة الثور في خطابه الثانوي خلف نصه العملاق هذا، ضمن تمظهر هذه المفردة في انسيابية المشهد الدرامي.

- الخط:

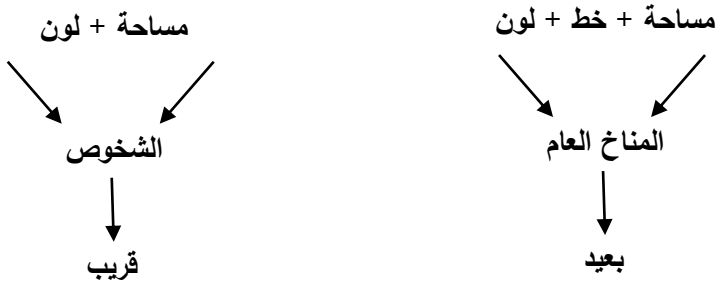
يعمل الخط هنا كعلامة مساندة في التمظهر الشكلاني للمفردات وذلك من خلال الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية، أو بكليهما معا، ففي الوقت الذي تبرز معظم المفردات الشكلية من خلال الفصل اللوني بالتبقيع اللوني، فإنّه يتم اعتماد الخط كمؤشر فاصل وعازل لبقية المفردات وبعض التفاصيل الداخلية مثل الأحياز الموجودة في كل الأطراف الحيوانية والبشرية، حيث تمّ الاعتماد بهذا الإخراج الدراماتيكي على اختزالية اللون عنده إلى أحاديته، فعندما تكون جغرافية اللوحة بيضاء فاللون الأحادي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

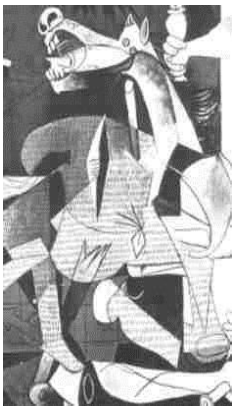
هنا سيكون الأسود بكل تفرعاته اللونية الشبحية من تدريجات الرصاصي والرماديات الملونة، محلقة بالموضوع إلى جو من الاختزال القدسي في صمت وصخب مجرد في آن واحد.

وفي ضوء ما تقدّم يمكن أن نفرض القانون المعادل التالي:

الأسود (بتدرجاته الهارمونية البسيط) = الأبيض والرماديات والفاتحة.

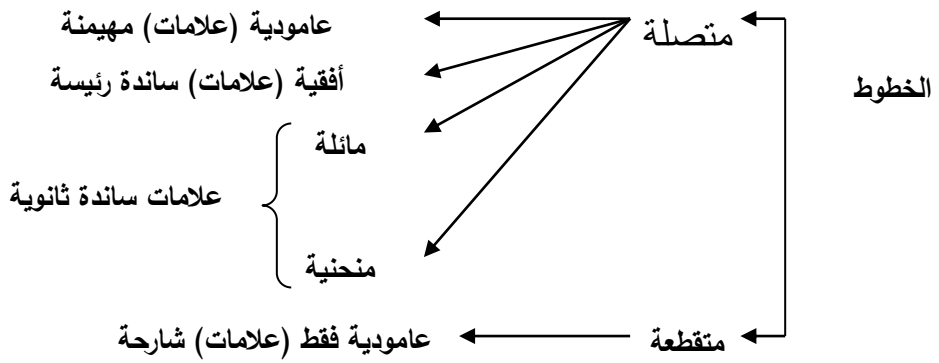


أمّا الخطوط المتدرجة المتعرجة والموجودة على جسد الحصان، والتي يضيفها الفنان في مرحلته النهائية للوحة، فهي هنا تشتغل ضمن مبدأ علائقي بتأويل ذهني أقرب بشكلنته للمضمون إلى إشارية الجريدة وكأنها قريبة من رسوم الأطفال. .



وما يحملنا إلى أرجحية الخط في ذاتية الفنان كثرة استعماله للخط ضمن منهجه التنفيذي لبعض أعماله الفنية فتبدو اللوحة للوهلة الأولى كأنها تخطيطات كبيرة.

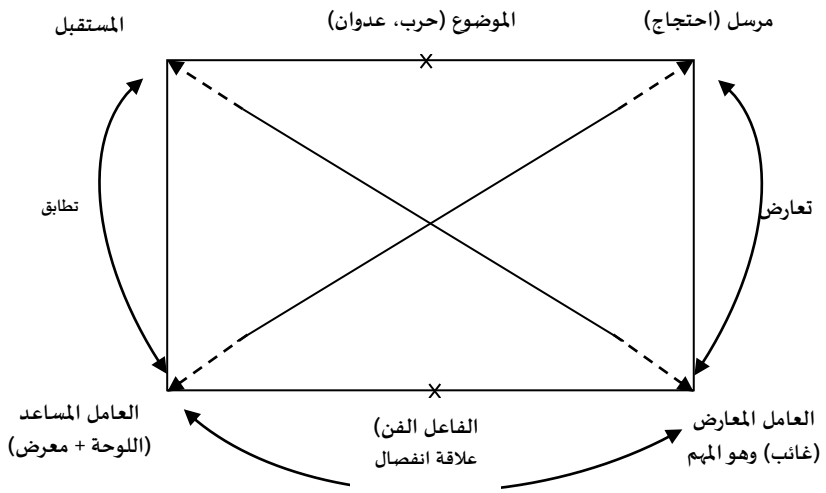
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



توزيع الأشكال علاميا:

تشتغل الأشكال الآدمية هنا كعلامة مرجعية في حين تكون دالة الثور والحصان (علامتان لذاتهما)، فالعلامة هنا اعتباطية، فالمعنى هنا قد عجل الفنان بانزلاقه وجعل الدال يطوف في الفضاء باحثا عن معان له من خلال اللوحة، فالثور هنا ضمن هذا التحليل دلالة الشرّ والحقد وبسبب الدمار وقد لا يكون ... وهنا تكون اللذة والمتعة في الانفتاح التأويلي إلى مديات بعيدة وكأن اللوحة لا تنتهي، فهذا الحيوان المفيد في يوميات البشر، استحال هنا إلى دال له معنى مغيب وعلينا مسك هذا المعنى من خلال بقائه مع الأشكال والعلامات التي تحيطه لتعطيه بذلك صيرورة في داخل العمل الفني. أمّا الأشكال الهندسية وبما فيها من الهرم المعتدل والمثلث والمقلوب والأجزاء الهندسية الأخرى، مجرد علامات مصاحبة غايتها مساندة العلامة الأصلية. أمّا القنديل فهو رمز والمصباح الكهربائي والشكل الشبيه بالبيضوي فهو رمز كذلك، لأنّه لكل منهما علاقة مسببة لهدف الإنارة والضياء وسط عتمات الليل، ولكنّه هنا لا يعطي نورا، وكأنّه قد فقد مسببات وجوده وكينونته.

ولدراسة نظرية التلقي فنبدأ بالخطاطة التالية والمستمدة تخطيطها من مربع غريماس:



مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

خلال الفعل الفاعل للفنان بأدائه والتي هي اللوحة (النص الفني) ك(عامل مساعد) يرسل خطابا إلى العالم (المستقبل) رافعا راية الاحتجاج (المرسل)، و(الموضوع) هنا هو الحرب، عدوان، قصف، غارة ... الخ. فيبقى (العامل المعارض) هنا هو مغيب. إنّ كسر العرف أو التوقع في السياق السائد المألوف، أحدث تحولا في النظام وخلق نظاما جديدا بنسق جديد هو نظام الشكل فنحن الآن إذا أمام تشفيرات جديدة ويبقى المدلول غائبا، لأنّ هذه الأشكال ليست لها معاني قبلية بل تنفتح إلى معاني جديدة وهو ما نطلق عليه درجة الصفر الكتابية. إنّ الاستعارات التي اعتمدها الفنان من الواقع ضمن دلالات أيقونية تميل بالمتلقي إلى الواقع فتبدو للوهلة الأولى كأنّها تغلق المعنى وهذا مهم وذلك مخافة الانغلاق خارج مركزية اللوحة، فبمعنى أنّ بؤرتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكتسب عمليتها التحويلية صيغة مشروعة. إنّ هذا الانغلاق هو الانطلاقة الأولى في تلك التطابقية المغلقة الأيقونية ولكنّها من خلال النسيج التعالقي للعلاقات والمتواليات تدخل في رحاب الانفتاح، أي انّ المرحلة الأولى الانغلاقية هنا غايتها انفتاحية للمعنى، بدليل أيقون وجه الفتاة الجانبي هنا هو استعارة أو كناية لطائر مع الاحتفاظ بالدلالة التعبيرية البشرية ذاتها ضمن تحصيل جماعي مع بقية المفردات الغاضبة.

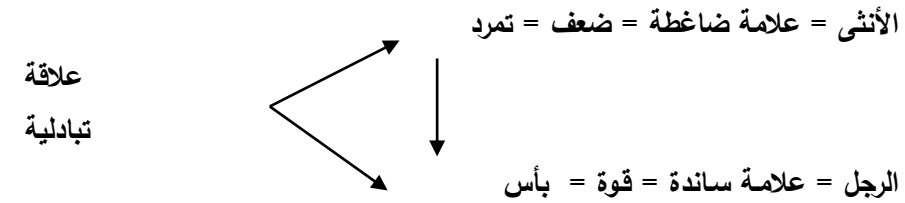
إنّ هذه الآلية التعبيرية تفتح الآفاق أمامنا بإيحاءات لانهاية لها تساوي حرية، تحليق، فضاء، سماء، إرادة ... الخ. إنّ القدرة التأويلية للمتلقي مباحة وبشكل جزئي وبشكل يقود إلى انزلاق المعنى بشكل تدريجي، وإلاّ لاستحال العمل إلى نص مرفوض بشكل كامل ولا يتعشق بأي صورة من الصور مع ذهنية المشاهد، لاسيما أنّنا ندرس العمل ضمن تجميد أو إيقاف الحقبة وهي ثلاثينيات القرن المنصرم، ولا ندرس تلك العناصر الفوق نصية والتي هي خارج بيت الدرس موضوعة بحثنا، وإلاّ لاستحالت إلى بوستر إعلاني هائل مغلق غايته كوسيلة إيضاح إعلامية ليس إلاّ. ومن خلال محاولة تفكيك الأشكال وفك تعالقاتها الدالة والتي من خلال هذه التعالقات تكونت البنية الصحيحة الأساسية للخطاب الذي تبثه اللوحة، فإنّنا سنكون حيال مفردات أيقونية شكلية تفقد بثها الخطابي المطلوب وهو غاية من غايات الفن لتحقيق المقصد الجمالي. لدينا إذاً أربع مفردات أنثوية ومفردة رجولية (المحارب).

4 × أنثى = مجتمع رئيس 1 × رجل = مجتمع ثانوي

وهذا ما نلاحظه كنظام محرك في كثير من لوحات بيكاسو حيث تكون المفردة الأنثوية، مغضوبا عليها وغالبا ما يصورها الفنان مضطهدة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ضمن نسق لوحاته التراجيدية الملحمية، بينما تكون مفردة الذكورة أو الفحولة تشتغل في عنديات أخرى ومواقع بعيدة ونائية عن تلك التي تشتغل بها مفردة الأنوثة.



وكذلك الضاغط اللوني الأحادي يشتغل مع الفنان ضمن تلقائية مستمرة يراد بها التخلص من العوالق المادية الفيزيائية المباشرة، وهذا الأمر حدا بالفنان إلى الاستغناء عن اللون الأحمر، والذي كان لمحصلة حتمية ضمن علامة مهيمنة في العمل، لأنّ وجوده قسري في حالات المعركة والموت والقتل، ولكنّه تم إقصاه من اللوحة، وتركت للألوان الحيادية تفتح ذهنيتنا إلى تأويلات لانهائية ضمن خطاب إحتجاج عارم.

- الألوان وتضاداتها:

والآن إذا قمنا باختبار لوني لمحاولة فهم أهمية التضاد اللوني بين الغامض والفاتح والتحقق من المعادلة المفروضة التالية:

[أسود = (غامق) = بنية السطح] يعادل أبيض = (فاتح) = بنية التبقيع

[رصاصي غامق+ بني+ بنفسجي معتم] يعادل (أبيض مصفر+أزرق فاتح + رمادي فاتح)

وذلك بفرض الصورة السلبية للوحة (Négative). فكيف تكون الموازنة؟ وهل أنّ المعادلة أعلاه بتساوي الطرفين هي المعيار الجمالي لتحقيق القيمة الجمالية ضمن هذا المرسل؟ بمعنى آخر هل بقيت العلامات بكل تضايفاتها وتعالقاتها تحمل ذات الدلالة؟.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وهل إذا استحال الأسود كبنية تسطيحية إلى بنية تبقيعية، حافظ على كونه (علامة لونية) مهمة في العمل؟.

يبدو واضحا أنّ لعبة اللون الأسود تتجلى بتسطيحه للعمل الفني وكأنّه يحتضن العلامات ويحمل أشكال ومفردات اللوحة ليقدمها بصورة أكثر وضوحا وقولا.

- العلاقات بالأشكال:

- علاقات التأليف:

وهي التجاورات الأفقية (كنائية). وهي تشمل رجلا ← امرأة ← طفلا ← حيوانا← جمادا. إنّ هذه القراءة الأفقية تكاد تشبه حرة الطابعة اليدوية، وكأنّنا نبدأ من أقصى يمين اللوحة وربما يسار اللوحة لننطلق إلى أقصى الجهة المعاكسة وندور بعدها بدوران لولبي في استطلاع مرئي لكافة الأشكال ويكاد هذا الدوران لا يتوقف إلا برصد العلاقات في الفقرة التالية.

- علاقات الاختبار:

وهي العلامات الإيحائية، وهو موحيات التلقي للمعاني الاستعارية من خلال فحص المرجعيات للعلامات من كونها علامات نوعية أو مرجعية، فالإنسان مثلا يظل إنسان فهو علامة مرجعية، بينما الشكل البيضوي فهو ربما يرمز للضوء، أو ولادة جديدة، أو يعني البيضة ذاتها ... وغيرها من الإحالات الدلالية، فهو علامة نوعية.

إنّ هذه الأشكال البصرية المتناغمة والمتلاحمة في آن واحد على سطح اللوحة تستند في تحايثاتها على مبدأين:

أ- الإنتظام: من خلال الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة بأنواعها، حيث توحي بإيحاء مرئي إلى ما هو غير مرئي (مغيب).

ب- اللإنتظام (الفجائية): من خلال الانحرافات الشكلانية و المتوزعة بتكرارية في العمل، فكأنّ هذه الأشكال تحاول القبض على مدلولاتها الهائمة في فضاء التجريد.

إذا تتمظهر على السطح حالة سكون بدلالة (الإنتظام) ليعقبها حالة إنفجار بدلالة (اللإنتظام الفجائي) اللامستقر للأشكال، اذ أنّ هذا الترديد العشوائي للسكون والقلق في توزيع الأشكال يخفف من وطأتها والذي ينوء العمل تحت ثقلها.

نتائج البحث

من خلال تحليل اللوحة سيميائيا توصلت إلى النتائج الآتية :

1- إنّ جميع استعارات الأشكال و العلامات في اللوحة هي من الطبيعة و الواقع، على الرغم من تمظهرها التجريدي و طرحها بنظام جديد يختلف عن السياق السائد في تلك الحقبة، حيث تحتفظ هذه الأشكال بمرجعها من الواقع الطبيعي المعاش، و هذا نهج لطالما اعتمد من قبل الفنان ذاته في مختلف نشاطاته الفنية سواء أكانت رسما، ام نحتا أم خزفا، فالقانون المحرك عنده اعتماد الإنسان كقيمة أساسية و الحيوان كقيمة ثانوية ، و تبقي الجمادات هي أشكال ساندة ضمن تكوين الخلفية في اللوحة أحيانا.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- اعتماد التقابل اللوني بين الغامق بأشد عتمته متمثلا في اللون الأسود و درجاته المختلفة و بين الفاتح بأقصى ضيائه متمثلا بتدرجات الأبيض، اذ أنّ مبدأ التضاد هذا هو العنصر المهيمن في خلق القيمة الجمالية.

3- إن الأشكال و العلامات في هذه اللوحة، تتجلى بقيمتين إبلاغيتين :

الأولى: المعنى و الذي يمكن في فعل الاتصال و فعل القول من خلال البث المتواصل لخطاب اللوحة و المتجدد في كل مرحلة و حقبة.

الثانية : من خلال جمالية الأشكال المكتفية بذاتها و لذاتها، فليست بالضرورة أن تكون وعاء حاملاً لرسالة ما (تنقل وثيقة تاريخية لمعركة أو حرب) بل ستظل هذه الأشكال تحتفظ بجماليتها الخاصة من خلال تمظهرها (كل شكل على حدة) أو من خلال تعالقاتها، اذ أن انزياح التفاصيل وصولا إلى التجريد في الزمان و مكان آخر تتحين الفرصة لإعادة اشتغالها من جديد في ظروف و مراحل متحاثية متجددة .

4- إن قياس اللوحة الهائل يشعرنا بضآلتنا أمام حجمها، و كأنّها تتحدانا في محاولة إدراك الكارثة بكل ما تحمله من صيغة جمالية، و هو أسلوب اعتماد الفنان استعماله في أغلب لوحاته الملحمية المنحى، و إنّ اعتماد نسبة 1:2 (الطول / العرض) كانت غايته رصد تكرار و تركيب الأشكال المجرّدة بنظام (عشوائي و مستقر في آن واحد بقصدية عالية، وصول إلى حالة الإستقرار و الثبات، فلم يكن لينجح الموضوع في أي حال من الأحوال لو كان عموديا.

5- إنّ جميع مفردات العمل البشرية والحيوانية تفتح أفواهها صارخة كدلالة طلب للاستغاثة (ما عدا الطفل الصريع)، و كذلك فإن الأطراف (الأيادي و الأقدام) هي متفرقة الأصابع، و سيتثني من ذلك اليد القابضة على السيف، و تبقى العيون محدقة جاحظة بهلع شديد فيما تبقى عينا الطفل مغمضتين إشارة للموت، فتكون الوحدات الصغرى هي (العيون + الأفواه + نهايات الأطراف البشرية).

6- إن الأشكال الهندسية في هذا العمل، تستطيع أن تشتغل بمفردها كوحدة إنشائية صغرى حاملة طاقة جمالية و فنية في أي عمل فني آخر ، و لكنّها بتضايفها مع بعضها البعض و مع بقية المفردات و الشخوص تشكل و تخلق أضعاف تلك الطاقة في البث الجمالي المتولد باستمرار و الذي اكتسب العمل رصانته من خلال تلك المنظومات الهندسية و تضايفاتها.

7- إن هذه الدراسة التحليلية السيميائية، أوضحت بأنّ هناك تنوع واسع في الأنظمة الجمالية و مديات الإيصال للبلاغ و الخطاب، اذ أن خصوبة هذا الجهاز المفاهيمي للسيمياء رصد ذلك المستوى الناضج و المبتكر و المتقدم لهذا الأسلوب النقدي التحليلي الجديد اختلاف تأسيساته النظرية و الفنية، فاتحا الباب على مصراعيه لاكتشافات جديدة في القوانين المحركة للنصوص الفنية المختلفة .

و أخيرا فإنّ البحث ليس إلاّ بداية، فهل تستطيع المناهج الألسنية قراءة الأعمال الفنية خارج مرجعيات اللغة؟ و هل يمكن الإمساك بالتحول البنيوي في رسوم (بيكاسو-Picasso)؟ فإنّ ما تناولناه سيميائيا يمكن أن يأخذه باحث آخر في منهج آخر (كالتفكيك) مثلا. و هذا ما يجعل تعدد القراءات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

غنى لاكتشاف الأثر و تسليط الضوء على اللوحة التي مازالت موضع تقدير عالمي، على صعيد الفن و الدلالة.

المصادر

1. فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، مكتبة الاسرة، 1998.
2. ، كيرزويل، أوديت، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار افاق عربية للثقافة والنشر، ط1، 1985.
3. مولر، جي اي وزميله: مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون،1988.
4. محمد، بلاسم، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرّسم، دار مجدلان، عمان،2008.
5. محي الدين ،جمال، مسائل في الفن التشكيلي، من الفن البدائي إلى الفن الحديث، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997.
6. نيومايير، سارة، قصة الفن الحديث، ترجمة:رمسيس يونان، القاهرة، مكتبة الانجلومصرية ،19960.
7. عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعارف،الكويت، 1987.
8. وهيب، شيماء، التحول التقني والمفهومي في تشكيل ما بعد الحداثة، مجلة الاكاديمي تصدر عن كلية الفنون الجميلة_جامعة بغداد، العدد71، 2015.
9. سيرنج، فيليب: الرموز في الفن والأديان و الحياة، ترجمة الهادي عباس، دار دمشق للنشر، 1992.
10. البسيوني،محمد، أراء في الفن الحديث، القاهرة ، دار المعارف، 1961.
11. هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Guernica Semiotics… methods of Expression between Aesthetic and Semantic Composition

Shaymaa' Wheab Khodher…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 29/5/2016 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

This semiotic analytical study has shown that there is a wide diversity in the aesthetic systems and the ranges of reception for the rhetoric and the discourse. The fertility of this semiotic conceptual system monitored this new mature, innovative and advanced level of this new critical analytical method with its different technical and theoretical foundations. Thus, it opened the door wide to new discoveries in the laws, which motivate different artistic texts. Finally, the research is just a start. Can the linguistic methods read the artistic works outside the linguistic authorities? Is it possible to capture the structural transformation in Picasso drawings? Semiotically another researcher in another method (such as deconstruction) can take that. This makes multiple readings a source of richness to discover the impact and highlight the painting, which is still universally appreciated, in terms of art and significance. The study dealt with an introduction and a theoretical foundation that consisted of: the roots of the painting, the social context, the specificity of the composition and the methods of composition of Picasso. After analyzing the sample, the research reached a set of results, the most important of which are:

The shapes and marks in this painting are reflected in two communicative values:

The first is the meaning, which can be done in the act of communication and the act of saying through the continuous and renewed broadcast of the discourse of the painting in every stage and era.

The second is through the aesthetic forms that are self-contained that it is not necessary to be a container carrying a certain message (transferring a historical document of battle or war).

Key words: (Guernica Semiotics, Aesthetic, Semantic Composition).