التحول الرمزي للعلامة الشعبية في الرسم العراقي المعاصر

م . جهينة حامد حساني
جامعة واسط / كلية التربية

المقدمة

واكب التحول الاجتماعي – التحول العلامي للمفردة الشعبية التي باتت مجهولة الخطا والمعايير المرجعية لما أتسمت به من تغيرات وظيفية للاشكال الشعبية والعادات والقيم فضلاً عن الاعراف الاجتماعية الاخرى خلال سنوات الحرب والحصار حصراً، وأن بحث مثل هذا التحول الرمزي في العلامة الشعبية للّوحة المعاصرة يمكن أن يعيد ويثبت قوانين الاعراف والقيم المفقودة بل وينطلق بها في التأويل والانفتاح الاشمل بين القديم والحديث المتحول، وفق معالجات بنائية مؤصلة قدمت في أربعة فصول.

أشتمل الفصل الأول على أهمية البحث والحاجة إليه، وأهدافه في الكشف عن ماهية الوحدات الشعبية المتحولة بين المبادئ والتطبيق داخل اللوحة المعاصرة – ضمن فترة زمنية محددة بين (١٩٨٠ –٢٠٠٠)، أما الفصل الثاني حيث (الاطار النظري) فأشتمل على ثلاثة مباحث :

١- المبحث الاول: المفهوم الشعبي.

٢- المبحث الثاني: التحولات الاجتماعية وأثرها في المفهوم الشعبي ضمن فترة حدود البحث.

٣-المبحث الثالث : التحول الرمزي – بثلاثة محاور :

(٣-١) هل الرموز تتحول ؟ أم لا ؟

(٣-٢) العلامه – مفهومها – سياقها.

(٣-٣) الرسم – التحول الاسلوبي – الوحدات المستعارة

وتحقق في الفصل الثالث إجراءات البحث إبتداءً بالاعمال الفنية (عينة البحث) ومجتمعه، وتحليلها على وفق مؤشرات الاطار النظري في صياغة المحاور الاستقرائية وصولا للفصل الرابع... لأهم النتائج والاستنتاجات المستخلصه لتحقيق هدف البحث الذي نطمح إليه، وبعدها قدمت أسترسالاً المقترحات والتوصيات المرجوه للفت الانظار والعمل وفق ماهو ممكن ومستطاع خدمة للصالح العام.

الفصل الأول

١- أهمية البحث والحاجة اليه

٢- هدف البحث

٣- حدود البحث

أهمية البحث والحاجة إليه

هناك تحولات كبرى في سياق الفن تميزت بخصوصية المعالجة الاجتماعية منها على وجه التحديد الضاغطة باتجاه هذه التحولات من أجل دراسة البنية الثقافية للنظم الشعبية كالعادات والتقاليد فضلاً عن الاعراف الاجتماعية المتوارثة عبر آليات الحضور والغياب وتبدأ من صياغة الافتراضات الاولية وتنتهي بالأنشطة الابداعية في التفكير والقدرة على نقل المعلومات الحقيقية للعلاقات بين العناصر المعرفية المتواكبه للارتواء الفكري والجمالي، الأعم والاشمل والاعمق حضارةً واستشهاداً بالانماط الاجتماعية والاخلاقية عبر- إسقاطات تحوليه مواكبةً وبدلاً للأفتراض الطبيعي، فهي تحلل في أتساع أفاق مدى التاريخ والحدث في رؤى التأويل، للبعد التحولي - وتركب في متابعة تكوين مترادفات تسلسلية مقارنة عبر معالجات تقنية تدخل في لعبة اللاتناهي - فمن البديهي لم يكن الفن يوماً رصف متلاحق الاحداث المتحولة، بل واكب التحول في تحول لكي ينفي الجدلية الحركية (التحولية)، وتجدر الإشارة هنا أن الفن لايهدف الى نفي المفردة الشعبية المتحوله بل أنه استثمر العقد الشعبي الثابت في متحول التحول وصولاً للثابت في التحول، وفق عملية ترتيب المحمولات المعرفية بشكل يضمن سلامة إيصالها، لذا تكمن أهمية البحث في تلمس هذه المحمولات ومتابعة إعادة الصياغة للوظيفة الشكلية داخل اللوحة مع الحفاظ على الهوية المحلية في تجذير خصوصية الفهم للعلامة.

أهداف البحث

١- دراسة المضامين الاجتماعية الضاغطه للتحول العلامي الشعبي داخل اللوحه المعاصرة.

٢- دراسة الكيفية الاستعارية للمفردة الشعبية المتحوله وفق القوانين الجمالية المرمزه داخل اللوحة المعاصرة.

حدود البحث

يقتصر البحث على تحليل الاعمال الفنية في الرسم العراقي المعاصر للفترة بين عام (١٩٨٠-٢٠٠٠) بأعتبارها مرحلة جديدة أرتبطت بمتغيرات تحوليه عكست مضامينها الوظيفية في أشكال ونظم فنية لها سماتها الجمالية الخاصة.

الفصل الثاني الإطار النظري :-

المبحث الأول: المفهوم الشعبي

١- المبحث الثاني: التحولات الاجتماعية

٢- المبحث الثالث : التحول الرمزي

(١-٣) المحور الاول : الرموز هل تتحول

(٢-٣) المحور الثاني: العلامة – مفهومها – سياقها

(٣-٣) المحور الثالث: الرسم – التحول الاسلوبي – الوحدات المستعارة

المبحث الأول المفهوم الشعبي:-

يعد كل من الرقص والالعاب و الأحلام وتفسيرها و شعائر المآتم و آداب الضيافة والزواج فضلاً عن العادات والتقاليد المتوارثه الأخرى أنشطة سلوكيه تمارسها جماعة من الناس للتعبير عن وجدانهم وحاجاتهم الانسانية النابعة من ذاتهم التي لم تتسلل أي قسط من التعليم او التمدن او التصنيع،فهي فطرية وجدت متى ما وجد الانسان على حد تعبير (بيرن):(أنه فكره الانسان البدائي او الانسان المتبربر عبر عنها في كلمة او فعل او عقيدة او عادة او قصة او اغنية او قول مأثور)[١]،والاصطلاح العالمي لهذا المفهوم: لفظ من مقطعين (فولك – لو) وضع له مجمع اللغة العربية كلمتي (المأثورات الشعبية)[٢]، فنحن على يقين – أن لكل علامة او رمز شعبي ارتسامه الخاص في صراع

الحياة عبر صفات متأصلة ومقتصره بحدود بيئةٍ او بقعةٍ معينة من بقاع العالم – تحت أسقاطات العوامل الجغرافية، والاوضاع الاجتماعية بشكل عام التي تحدد السلوك الانساني والنظم المعرفية، لواقع مجتمع بأسره تجمع بين الوعي واللاوعي من جهة – وبين العفوي والتلقائي من جهة أخرى لوضع الأسس الحضارية الملتحمة بين العقل والفكر والحدس والشعور على وفق مفاهيم تلائم الطابع القومي، والملامح الوطنية، على مر الأجيال، تربط الماضي بالحاضر للاستشراق بالمستقبل، فاسحة مجال أكتساب الخبرات، والمهارات المعرفية ومن ثم تهيئة الحوافز الابداعية المتجددة ضمناً عبر عناصر تحتفظ بقدرتها التواصلية داخل نظم شكلية متناصه مع الواقع المعاش في مظاهر مشتركة، أنه (العنصر الديناميكي في الحياة الاجتماعية وبالتالي يشكل عنوانا للثقافة الشعبية الحية المتداولة عند فئة من الناس عن طريق الحفظ والذاكرة وقوة العادة)[٣] حسبما يصفه (تومز) عالم الفلكلور، فالشعب صانع التاريخ، والتراث الشعبي هو قوام الحياة وتاريخها الازلي داخل النفس الإنسانية أنه تلك (العناصر الثقافية الحية، والمؤثرة الفعالة، تساير الشعب في تطوره مسايرتها لحياة الافراد في سلوكهم وعلاقاتهم، وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة أو التي ماتت وظائفها، وتعدل الحلقات القابلة للتعديل، بحيث تساير مراحل التطور، وتضيف وهي دائما تضيف حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها)[٤]، فسيرة (عنتره بن شداد) على سبيل المثال – تلك القصة الشعبية التي أستهوت كثير من الناس، والمجتمع بحالة عبروا عنها برسوماتهم ومصوراتهم فضلا عن أشعارهم ومسمياتهم وأمثالهم، بل دخلت كسمة أو عرف أجتماعي (محاربة التفرقة العنصرية)[٥]، في صراع الخير والشر– نصرة الضعيف على القوي رموز شعبية تنفتح بعلامات أخرى تناقلها الناس وعبرو عنها في سلوكهم الانساني فضلا عن مظاهر حياتهم المشتركة – لمدلول السمو والرقي لذات الدال الشعبي– الشجاعة والبطولة، تجسدت في حركة الفرس الراقص، البطل المسلح برداء الحرب ذي الشارب الكث، والعين الكبيرة ... الخ وهي من الصفات التي أعتاد الناس عليها وتداولها .

المبحث الثاني التحولات الاجتماعية:- منذ القدم حدد الانسان بكونه كائناً ناطقاً عاقلاً صانعاً للأشياء التي أصبحت تصنعه، ومولداً لمعاني الصور (تصورات منفرده) التي

أصبحت تخلو من المعنى، أنها صورة مهتزه للحياة الانسانية المتعريه – سيما المعاصر منها، المليئة بالمثيرات الخارجية نتجه عنها مخرجات أستجابية كمعالجات أجتماعية توغلت في أعماق النفس الانسانية حتى باتت مفقودة أو متنصله النظم والقيم عن الاعراف والعادات الشعبية على مر الزمن للأرتباطها بالوضع الآني المعاشي، وما الحصان العربي الاصيل (الا علامة شعبية دالة في محور البحث) لمدلول الشجاعة والبطولة كما تحدثنا عنه، وأنه معنى واحد للاشكال متعددة التعبير لذات المضمون الشعبي دخل في أشعارهم وأمثالهم للتمجيد والتثمين بالبطولة والبطل المحارب الذي لايرضى بالضعف واليوم أنتقل انقلابا أن لم نقل أنيهارا وظيفيا لدال البطولة والتضحية والعدل والجمال الى جر العربة وحمل الاثقال لضرورة العيش والحاجة المعيشية، ومن صفات راكبه البطولة والفروسية ذي العضلات المفتولة القوية والشارب الكث، والعينان الكبيرتان لمدلول الشهامة والتضحية الى دال الانسان (العادي) أن صح التعبير و قد يكون الطفل او حتى الرجل المسن الضعيف يركب الحصان، وهي علامة شعبية تعبرية أنفصلت عن واقعها الانساني المتحول، فالجوع والعطش، ومشاعر الضعف والارتياح حتى الخوف قابلة للتحويل والتعديل داخل البيئة الاجتماعية التي تعمل على صقل هذه الدوافع الطبيعية بما يتلائم والعادات الشعبية للمجتمع الذي يعيش فيه، من شجاعة، وقيم البطولة، ومكارم الأخلاق رغم وجود الكثير من التناقضات الفردية المجتمعة في استمرار الحياة، وتأكيد أعرافها عبر الاجيال المتعاقبة أساس الكون في أنسجام منظم بين إيقاعات الحياة المختلفة من وجهة نظر الفثاغورسيين (الكون أنسجام وموسيقى وعدد)[٦].

المعنيين:

الأساسي وهو مشتق من التسمية العفوية الذاتية

الجديد وهو مشتق من أسيقة الوظائف الاجتماعية المتوافقة

تعبيراً تحت امرة الظروف الخارجية المهددة للواقع الانساني المعاش تواصلا تفاعلياً لذات الموضوع الناطق تضامناً وأنسجاماً في سلوك الوحدة الإنسانية، فالسلوك الإنساني هو (انعكاس للمؤثرات الخارجية ليس الا)[٧]، والتي نتج عنها تكوين متناظر التركيب يرتبط بنمط جماعة ما، وبالتالي يتحقق دليلها الاساسي في البرهان والاستنتاج للعلاقات الانسانية المتحولة ضمن دائرة المعارف الاجتماعية تظهر في مجموعة متداخلة

لمؤثرات وعوامل حضارية وأقتصادية وسياسية يتفاعل بعضها مع البعض والتي تحدث تغيرا وتبدل في العلائق الانسانية الثابتة نسبياً وصولاً لهدف معين تجسد في صور عقلية ضرورية غير محددة الاتجاه، وهي أصل جميع همومنا (أن جميع التغيرات أنما هي امور ترجع الى انفعالات داخلية لاتبالي بالجواهر الطبيعية مطلقا وانما ترتبط بالمظاهر الخارجية)[٨]، لأشكال التعبير الإنساني وهي ضرورية داخل النظم والسلوك الاجتماعية المتحول كمرحلة انتقالية لدافع الاصل الذي يتفق فيه سلوك الفرد مع وضعه الاجتماعي عبر نصوص حركية معبرة محفوظة من السقوط لازالت موجودة داخل المجتمع الانساني العريق ...

المبحث الثالث التحول الرمزي

لكي نتوصل الى صورة تجعل الاتصال ممكننا وأكثر يقينا وجب ربط الشعور الجمعي بالشعور الرمزي (الشعور الجمعي هو شعور رمزي وهو لايوجد بدون الرمز) على حد تعبير (بيلاه)[٩] وإليه يعزو أصل تأسيس الرمز في الاعتبارات الجمعية، حتى بات يدخل ضمن مصنفاتها الجمعية عبر علاقات أنشائية ورؤية شمولية أكثر دقة ترتبط بعدة أسئلة أستهلت أستناداً للعلاقات التواشجية في :- هل الرمز ثابت أم متحول ؟ وأن كان ثابت كيف يواكب التحول الاجتماعي؟ وأن كان متحول كيف يؤكد أصالته الاجتماعية؟ أن الظواهر الاجتماعية ترتبط بشكل عام بالاشعور الجمعي، وبذلك ترتبط الاشكال الرمزية بالنظم المتحولة تأسيساً لفكرة (بيلاه)، يمكن القول أن عملية التحول الرمزي تتناسب طرديا مع النظم الاجتماعية فكلما أزدادت الاحداث الاجتماعية تعقيداً زادت الحاجة التمثيلية لمعلومات محدده المسار بنظم رمزيه تدخل كأشكال تعبيرية في إيصال المعاني الثقافية، كأفكار العقائد، القيم، أو للتعبير عن الجوانب العاطفية والادراكية للتجارب والتفاعلات الاجتماعية في توجيه السلوك الانساني ومن ثم المحافظة على استقرار النظام الاجتماعي لأنه خير من يقوم بمهمة إيضاح وتمثيل مفاهيم الاشياء حيث تكمن الوظيفة الرمزية في (إكتمال القدرة المعقلنه للفكر – ليس الفكر المجرد انعكاس للعالم، فهو يمقول الواقع)[١٠]، فلولا الواقع الاجتماعي لسار الرمز طليقا في مختلف الاتجاهات ولما تأثر الناس به وبسوابقه المرتسمة يعرفه (بيرس) بأنه (علامة تشير الى

الموضوع الذي يعبر عنه عبر عرف غالبا مايقترن بالافكار العامة والتي تدفع الى ربط الرمز بموضوعه المشار اليه)[١١]، وقد يختلف الرمز بين الوحدات الاجتماعية الواحدة في طريقة التصوير وعرض الصراعات التحولية بين الماضي والحاضر، فبعضها يكون صالحها والبعض الاخر غير معروف ولايستيطع القيام بأي مهمة – الا انها تلتقي في نقطة واحدة تتمركز حول الاتصال الثقافي المتقارب في عناصر مكونة الواحدة للأخرى ومعتمدة بعضها على بعض في تكوين مسميات جديدة تعيد نفسها من جديد لأصولها المفقودة لان التحول (لايبدل الاشياء تبديلا – بغير معالمها كافة بضربة واحدة، والذي يحفظ في جوانبها قدرا من عدم الاختلاف)[١٢]، لذلك وجب الإحاطة العامة بمفارقات النظم الشكلية المتضادة والمتصارعة لايجاد الروابط البنائية في أواصر شكلية متداخلة والمقدمة عبر مواضيع الحياة الانسانية الواحدة، في كل مكان وفي كل زمان وعليه فالمعنى واحد (أجتماعي) لكن الذي تغير هو شكل الوظيفة بين جدلية – الامس واليوم السابق واللاحق تجسدت في صياغات رمزية مثيرة ومعبرة لذات المضمون الواحد العام (أجتماعي) لا لذاته الخاص (فردي)، وهكذا يرى (ريتشاردز) في تقسيمه الى العلامة على أنها تتألف من :المشار إليه الفكرة، الرمز وترتبط بشكل مثلث في علاقات سببية بين الفكرة والمشار اليه من جهة وبين الرمز والفكرة من جهة أخرى

الفكرة Thought

الرمز Symbol المشار إليه Referent

فالطرف الأول المثلث علة في وجود الطرف الثاني منه العلاقة بين الرمز والمشار اليه علاقة غير معلله وغير مباشرة ولاتتم الا من خلال وجود جانبي المثلث[١٣].

المشار إليه ⟷ الفكرة ⟷ الرمز

وبالتالي فالفكرة هي المحور الاساسي في نشؤ كلا جانبي العلامة لأنها تسهم في أدراك رموز الاشياء المحددة بين الصور الحقيقية وغير الحقيقية كمصنفات تسهم في جعل الفئة او الحادثة الاجتماعية رمزاً منطقياً تستطيع عن طريق التفكير بشكل متميز

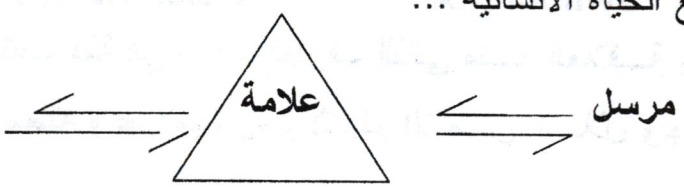
لمعرفة عناصره الجوهرية بصورة أفضل ووضعه في مكانه المناسب[١٤]، خصوصا وأن قدرة العلامة التوليديه لانظير له أي قابلية العلامة للتحول الاجتماعي أنها (ليست حقيقة فردية ثابتة بل متحركه بحركة المجتمع الذي يؤثر فيها كما تؤثر هي فيه أيضا)[١٥].

ولأجل فهم اللغز الانساني الذي بات موضع أستفسارات عدة، وأنطلاقا من حضور الرمز في توجه الاحداث المنقولة يمكننا تحديد صوره أدراكية معلنة بين الاتجاهات التحولية تمر في مختلف الحقول الانسانية وجوانبها المتعدده عبر التاريخ لا على اساس ارشفة الاحداث وأنما من منطلق علامي نسقي دال، مدرك التواصل الانساني بين الماضي والحاضر فالعلامة عبارة عن (بدائل لا للأشياء الفعلية وحدها وأنما للعمليات والصور، وللأفكار الانسانية)[١٦]، فالصورة الصحيحة تحددنا بالادراك المحدد للأشياء إلا أنها لاتدخل بالتفاصيل الانشائية لهذا الشيء أو لذاك الشيء فهي مازالت ضائعة بين مشكلة التمييز والتخصيص للنمذجه السياقية (فبدون النمذجه لايمكن بالطبع أدراك الصورة)[١٧]، فالسياق هو الرسالة الانسانية (للوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان وكل ما بنا حاجه اليه من أجل فهم وتقويم مايصور أنه الغلاف المحيط الذي يحال اليه كي يتمكن المتلقي من أدراكه)[١٨].

عبر علاقات ثلاثية المبنى تشكلت بين ...

مرسل ——— علامة ——— مستقبل

فالرسالة تبدأ اساسا من الفرد وتعود الى الفرد بمعالجات أنعكاسية تحتمل الاخذ والعطاء و الحذف والإضافة والحضور والغياب، لتأكيد حضورها المحلي وفق بناء نسقي أنتسل من واقع الحياة الانسانية ...



ضمن دائرة المعارف الاجتماعية التي توحد المعنى من بين المعاني وأن مفرده واحده بأمكانها ان تعيد المعنى الحقيقي او الرمز القديم – بدلالات المعنى الحديث، لأن التحول شمل بعض الوجوه (لايبدل الاشياء تبديلا بغير معالمها كافة بضربة واحده، والذي يحفظ في بعض جوانبه قدرا من عدم الاختلاف)[١٩]، وبالتالي يمكن القول ان

طبيعة حقائق الاشياء لاتكمن في الاشياء بل عبر العلاقات التي تكون بين الشيء وبين إدراكه ومن هذا سوف يكون السياق مؤلف من علاقات أكثر من كونه مؤلف من أشياء وأن اهمية الشيء وحقيقته لاتقر ولاتحدد الا بأكتمال التفاعل النصي عبر سير النظم الرتيبة بين الأشياء لا وبل تشتق مستويات أخرى من المستوى الاول منفتحة بسياق أخر وبشكل أخر، أطلق عليه (سروكن) (بالشكل الاعظم الذي يعطي فائدة كبيرة للثقافة)[٢٠] تنتسب أبعاده المرجعية للمستوى الاول أبتداءً فالسياق هو (المرجع الذي يحال اليه المتلقي لكي يتمكن من ادراك مادة العرض، وهو أيضا الطاقة التي يجري العرض من فوقها فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من قراءتها وأستيعابها)[٢١]، لمصادرها الأولى أعتماداً والمسوغة لعملية اكتشاف التراث برؤية شاملة لاتتقيد بالترتيب العرفي بين مرسل ومرسل اليه في عملية استقراء استعاري منتسل من فهم الاشياء لذات الحدث، فالسياق يبحث جاداً عن أسباب التحول الانهائي في عمليتي التحليل والتركيب للأسس الجوهرية المنطقية ذات الاشكال المختلفة أستناداً للتكوين الشامل في علاقاته الخارجية والداخلية حيث اساليب العرض، وطرق التعبير، وهي أهم من الرمز والعلامة ذاتها لأنه الوجود الحقيقي لجوهر الشيء (المرجع)، ولايهمه أن كان صادقا او كاذبا أو غريب غير مقبول للعيان بقدر مايهمه الوظيفة التعبيرية التي تحقق له ميزة التواصل (الاشياء لا كما هي في ذاتها فحسب ولكن كما يتلقاها المتلقي، والطريقة التي بها يتقبل الانسان)[٢٢]،لذلك يبقى الشكل في وحدة كبرى من اللألتباس المشوش فالقيمة التعريفية للنص لاتكتمل في وجود طرف من يتلاقاه لأنه قد ينفيها وقد يؤكدها لذلك، فالقيمة الحقيقية تكتمل في المعالجة التطبيقية لبنية التحول والمكتملة داخل اللوحة، في الرسم وليس أدل على صحة مانقوله (الإدلاء الفني هو أساس عملية الاتصال والتخاطب.)[٢٣]، فلا يمكن الإقرار والاعتراف أبداً بأي نموذج قائم بين مرسل ومستقبل بحد ذاته كرسالة اجتماعية لانها في حالة توالد لأقرب أتصال أنساني (الفن) واحد من أرقى ثمار الحضارة الانسانية وأكثرها أبتكاراً وقوة، أنه خير مايعبر عن المشاعر ومطامح وتطلعات الانسان بدلالات الفنون القديمة التي لازالت الى يومنا هذا واسطة نطالب بها وشاهد نرتقي به، ومنه لأعمق الحقائق الإنسانية، وسط الازدحام المتشابك للأشكال المتداخلة، وعلى مر العصور أصبح الفن هو

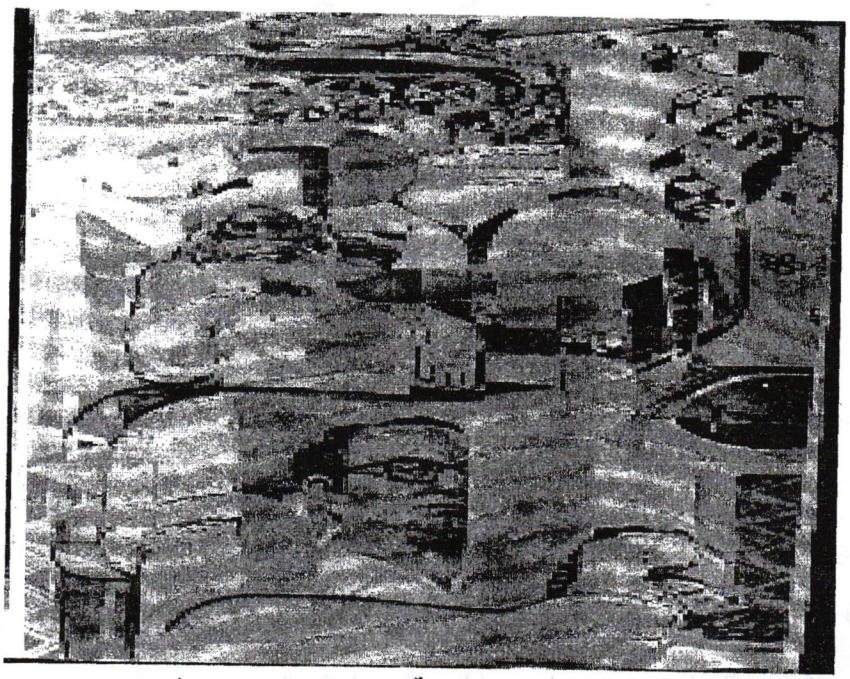
الاساس في الحضارة والحياة الأفضل لأنه حدد مغزى الوجود الانساني عبر تفسير المثيرات البيئية في صور نهائية تعرض مفهوم الحرية ورقي حضارته التي تغور في أعماق العلل الخفية حيث التفاعل الواعي بين التراث الانساني المعاصر والمتبادل بين مكونات الاسلوب الفني[٢٤]، فالأسلوب هو(التعبير المنظم في الفن)[٢٥] على حد قول (فيشر) لأنه النتيجة المتقدمة في مدارك واقع المجتمع المتحول بين فوضى وغموض للحقيقة الثابتة والمنسفة في حتمية المعالجة الفنية التي تناسب العصر وصفه (هاوزر) (بالمدينة الفاضلة) لأخر صورة مبتكرة التوهم في مأساة العالم لمعنى أفضل من الحقيقة الواقعية الضاغطة[٢٦]، سوغت برؤية تصدم المشاهد – على وفق معالجات غير تقليدية تحتمل الحذف والاضافة المتناصه أنتسالا من الواقع التقليدي، وما التغيرات الاجتماعية الا ثوابت أساسية تشكلت في ثنائية داخل نفسيه الفنان العراقي وهي وليدة اللوعة والمعاناة وحال الدفاع عن الذات والمجتمع معا بل عن المبادئ والمعتقدات أيضا التي أنضجت التحول الحاسم في كيان الفن العراقي نحو البحث عن الاسلوب (فكري جمالي محض) يعبر عن تعقيدات الحياة ويحمل هموم الانسان ومشاكله وقضاياه أنه تلك الرسالة الفكرية الثائرة بأهداف واعظه ليست بالمزوقة المزينة كمجرد طرح ثقافي في تواكب الذوق الشعبي أنه أشبه بـ (الوثيقة الاجتماعية) التي يمكن بواسطتها ترشيح الخطوط العامة لتاريخ المجتمع أو تقديم مسح تام تقريباً للأنماط الاجتماعية[٢٧]، فبدأ الفن كلغة او وسيلة للتعلم داخل السياق، تحمل قوانين ثابته للمجتمع عبر رموز عامة متداولة داخل الثقافة الانسانية وفق صفات ومميزات أسلوبية تشكل الفرد وتنقله من مرحلة الى أخرى،فكان التوجه للجانب الاجتماعي وبصورة خاصة – المواضيع الشعبية ظهورا واضحاً على الرغم من هذا لم يكن التراث سليل اللوحة الفنية او الفنان لانشغاله خلال فترة الثمانينات والسنوات التي تلتها بمواضيع الحرب والحصار تلك التحولات العميقة الراهنة افصحت عن أنبثاق تيار فني يناظر الحاجات المتزايدة للفن الاصيل ويلبي متطلبات الانجازات الفنية الحديثة، برموز معصرنه تواصلا كأقرب نص أو رساله أنسانية تخاطب الواقع الاجتماعي المعاش وهذا لايعني أن الرسام العراقي أصبح رساما أجتماعياً بقدر ما تشير اليه، وهو لايستطيع أن يرسم ويوظف افكاره الا في هذا الجانب

بل على العكس أراد الفنان التمسك بهويته المحلية تأكيدا لأتجاه التحولات الاجتماعية الكبرى لما وجده من أنضمار وأنحلال عن الاعراف والتقاليد السائدة فالمجتمع هو (الجذر المعتمد والاكبر في خلق الفن الاصيل وفلسفته الشاملة)[٢٨]،والفنان والتجربة أذن يعبران في شقين مختلفين لصياغة الاسلوب: الأول: يصاغ وفق سلطة الاشكال لضعف المضمون الاجتماعي الضاغط وبذلك فهو يتحمل القبول او الرفض المقارنته بالواقع، الثاني: يصاغ وفق سلطة المضمون لضعف الشكل الاجتماعي الضاغط وبذلك فهو يتحمل الاستحسان والقبول لمعالجاته التقنية المتنوعة – وصعوبة مقارنته بالواقع بل يخلق بعد أثر عميق داخل معناه الجذري (الفعلي)،في كل الأحوال المعنى واحد بين الاساليب المختلفة لضرورة التركيب الأشد صرامة وأكثر حكمة ودقة وينفذ إلى أسرار العلاقات المتبادلة وراء النص. ولكي لانضيع بين طرفي شكل ومعنى واجب علينا تعيين المفردات التي تحدد صورة التعبير ومن ثم نتعرف على أهمية الاستعارة لطريقة التركيب (التحول الاسلوبي)[٢٩]، في جدليتين متناقلتين بين عملين:الأول العالم المحيط والثاني المادة التقنية، تحت مظهر لعمل واحد متكامل في صراع التحولات الغامضة تعرب عن الاحساس الناضج لذات المعالجة الفنية الخاصة، فالأسلوب هو تعبير خاص عن نظام متحد في شكل تركيبي متماسك ومتصل بقاعدة هذا النص الخطابي أو ذاك بين أنغلاق وانفتاح مؤسلب بآلية اللوحة من جهة، والمجتمع من جهة أخرى (سمات اللوحة المعاصرة) فالعملية الكلية يصفها " مونر " بـ(التطور التركيبي) التي مهدت الطريق لتطور جديد عبر أساليب فنية عبرت عن أثارت ضغوط الثقل[٣٠]،فثمة اقتراحات مختلفة رسخت الجذور الإنسانية، وطورت التجربة الفنية المعبرة عن الموضوعات الاجتماعية المتماسكة بوحدة التراث الشعبي، يرتبط الأسلوب بالموضوعات الجادة التي يعيشها الشعب وهو أنعكاس لعمق المأساة الاجتماعية المتحوله كوسيلة نضالية تؤكد وعي الفنان وألتزامه القومي والوطني في عدة معالجات أسلوبية بغية الوصول الى قانون آخر يؤخذ به أو حكم يلتزم بحكمه فنبني على أساسه صيغة شمولية كسمة محدده كل حسب أسبابه، فمعالجات عقد الثمانين تختلف عن معالجات عقد التسعين في اعادة التكامل الانسب للحقيقة المثلى، فالفن هو (العرض المثالي للحقيقة المستعارة هدفه تربية الحواس نحو إدراك كامل لكي

يحفزنا على إصلاح الواقع المعاش نحو تعبير مرتقى الى تأسيس نصي مستعار من مادة الواقع الاجتماعي التي قد يتغذى العمل الفني عليها)[٣١]،وعليه فالاستعارة الشكلية ليست طيف الاصل من صورة الواقع المعاش والتي قد لاتثيرنا داخل اللوحة في الوقت نفسه ليست هي بعملية تجمع علامات ورموز من الواقع، والتي لاتثيرنا أيضا كمعالجة استعارية إزاء هذا التحول، يتطلب الموضوع الوقوف إزاء هذه التحولات بثابت وليس بمتحول يسانده العودة إلى التراث الشعبي لكي تعطي صورة من الاستقرار الاجتماعي المتحول خلال الوضع الراهن تحتمل الإضافة والتنمية في تلميحات باقية من الواقع فالفن (ليس لهواً او عبثاً وانما ينبغي ان يستخدم لتحسين المجتمع، وذلك بأن يرينا صورة معالجة لجراحة المتعددة في تنمية كرامتنا وتحسن كياننا ومن ثم يقودنا الى معرفة انفسنا)[٣٢]، فالاستعارة هي: مقولة مفهومه او قابلة للتصديق أن صح التعبير تؤسس علائق وثيقة وجديدة لاحداث التحول[٣٣]، يمكن توضيح العملية الاستعارية لكي لانضيع بين الواقع المفهوم، والواقع غير المفهوم فكلاهما لاينجمع أطلاقاً مع الاخر في لوحة واحدة فليس بوسع الدال الشكلي – العمل بدلالتين متنافرتين في الوقت نفسه ولهذا يستوجب عملية (الالتفاف) التي تقطع حبل الوصل بين الطرفين في تشكيل وظيفة جديدة أستعانة بالاساس الوظيفي الاول لتكتسب مستوى أخر في التأويل والانفتاح الدلالي عن طريق أجتياز مراحل تتابع الاشكال الدالة الى مرحلة هيكلية العلائق بين تحليل وتركيب من جهة وحضور وغياب من جهة أخرى، لتحقيق الثابت في المتحول فالعملية أشبه بعملية (حمل السابق على اللاحق وتحويل المكتسب الى رصيد الاستشراق التحولي، في تفسير مامضى بمنطق مالم يمضي في لعبة الاتناهي بأعادة الترتيب مجدداً)[٣٤]، أخذت أنماطا مختلفة ترتبط بالعملية الابداعية وفق شكل وطبيعة الاتصال والتواصل للتفاعل بين بعدين السابق واللاحق، المنقول والمنسوخ داخل عناصر اللوحه، فكل جزء يعتمد على الاخر في علة متناغمة بين حاجات الحضور والغياب، وأن حدث أي خطأ فهو ضروري كي لايضحي الفنان بشيء أكثر أهمية منه [٣٥]، فالفنان الأصيل ليس بكائن مخلوق من عدم لايتحمل الخطأ والاخفاق كالمنهج الرياضي في معالجاته الفنية وماهي إلا استجابات تواكبية للتحولات الاجتماعية اساسا، التي يترتب عليها بالضرورة أنقلابا هائلا في نوع

الانتاج والمعالجة فالإبداع هو: مجموعة من الاليات الديناميكية بين التفكير والقدرة على نقل المعلومات، وإيجاد العلاقات للفرضية الاولى بين عناصرها، والمشروطة بعوامل البيئة الفنية التي تتشبع بمحيط الفنان [٣٦].

الفصل الثالث إجراءات البحث / التطبيق



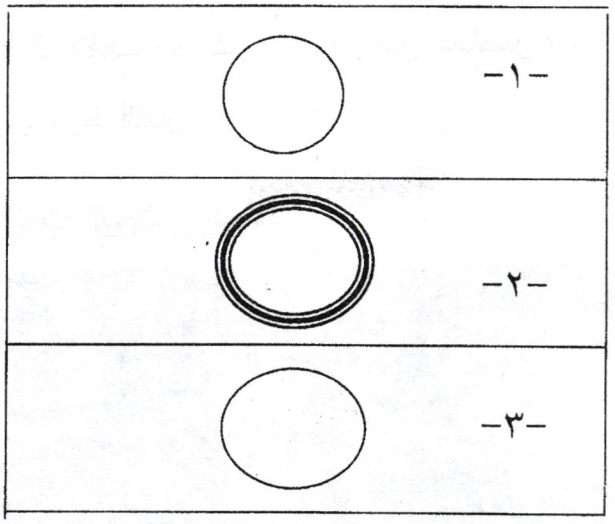
(١) / الفنان والمعركة / ١٩٨٠ / نزار سليم

يدرس العمل الفني الواقع الاجتماعي عبر علامات رمزية شعبية تستنطق الحدث الضاغط (فكرة الحرب) في مجموعة شكلية متناصة بأواصر التركيب البنائي لموضوع العمل تجسدت بأبعاد ومستويات خطابية تنتسل من الحدث التاريخي بجدليتي الماضي والحاضر – الحذف والاضافة لضرورة الأسلوبية – انفتاحا بمعالجات تقنية داخل نظام ثقافي مبرمج.

تحليل العمل الفني

أنتسلت علامات العمل الفني من وحدات البساط الشعبي بين قيم لونية متناغمة الالوان تجمع بين (الحارة والباردة) داخل إيقاع شكلي متصل – (معين، مثلث، مستطيل، دائرة، ونصف دائرة) تنفتح بثلاث مستويات خطابية تحت وطأة المعالجات التقنية تأسلباً ثنائيا في نصوص دلالية لتسلسل الحدثي الذي لم يتبلور بأتجاه واحد بين حدث المعركة – الواقع الاجتماعي – الفنان ذاته

في



الاول/ أنفتح نصاً مع موضوع المعركة المحلية بدلالة (آلة الحرب الدبابة) + (البساط الشعبي)، الثاني:أنفتح نصا مع الواقع الاجتماعي في (الوجه الانساني المتحجر صبرا وعطشا)+(ورق الجرائد الملصق (إستقبال جماهيري لقواتنا المسلحة)،اماالثالث/أنفتح عند وجه الفنان وإسقاطاته الانتفاضية مع الرموز الإسلامية وتشمل القيم الشكلية (القبب والمناثر) + النصوص الكتابية (بسم الله – سبحان الله – كربلاء). هو صراع الماضي والحاضر تكرارا – ينعقد أشارة في نقطة المركز المضموره – حيث المستوى الثاني بجدليتي الحضور والغياب، الثابت والمتحول بين ثقل القيم اللونية – الالوان الحارة (الاحمر – الاصفر – الجوزي) وأنزياح الكتل الشكلية – (تضايف الواقع وشبه الواقع الى مافوق الواقع)، داخل نظام أسلوبي يقترب من الرسم الجداري حصراً، حيث تكتمل المقوله المرجعية – قانون الحياة (تذهب وتأتي ومن ثم تأتي وتعود) – بأعادة الحدث الماضي بالحدث الحاضر في نصفي قرصي الشمس والقمر المتلاحمان عند ذات المستوى مركزاً وبدوره ينتقل تحاوراً مع كلا المستويين لاسترجاع أنضماره من جديد تأكيداً، مع المستوى الاول فأدخل من جهة اليمين نصفي قرصي الدائرة لصراع الماضي والحاضر– الخير والشر بدلالة العين الحامية والحافظة والمرتبطة بدال الافعى التي تنام وعينها مفتوحة،في حين أدخل مع المستوى الثالث مواكبة "– عين (عنترة بن شداد) لمدلول البطولة والانتصار في صراع الحق والباطل بدلالة الوجه الاسمر، والشارب الكث والعين الكبيرة، وهو عرف أجتماعي سار عليه في وصف شجاعة عنتره،وبدورها

تنتقل الى العين الشاخصة والشاهدة لأكتمال الاسترسال الحدثي به وإليه داخل المستوى الثاني في نصفي قرصي الدائرة(الشمس – والقمر كنتيجة حاسمة لأنتصار معركة الخير– معركة الفنان أشارة تناظرية – عين الفنان بعين البطولة (عنترة)، تحت مقولة الماضي في (واقعة الطف) – والحضار الآني في (المعركة) ذلك المتراكم الشكلي المتواصل بساعد الفنان وهي تشق الجدار علامة الحاضر تقابلا مع المستوى الاول من جهة ، والنصوص الكتابية فضلا عن الزخرفية المرتسمة علامة الماضي تقابلا مع المستوى الثاني من جهة أخرى .

البعد التحولي في التأويل

يحقق البعد الدلالي الرمزي دلالته المعرفية الشاملة والعميقة فكريا وجماليا بمغذياتها الايقونية المستعارة داخل برنامج أسلوبي استلهم من أسقاطات المضمون الدلالي على الدال الشكلي فسلطة النص تبدو أقوى من سلطة الشكل بدلالة المعالجات التقنية التي تقترن من الرسم الجداري ولا سيما البساط الشعبي التي تجسد السلطة النصية بنزعة درامية أحتملت الحذف والاضافة للضرورة الدلالية فقد ضايف الفنان بين آلة الحرب(الدبابة) مع البساط الشعبي حيث المستوى الأول، فضلاً عن المساحات الفضائية الاخرى من اللوحة شملت المستوى الثاني والثالث على التوالي، وفق تعريفات مميزة تحقق معنى الايصال والتواصل الحضاري (العمق الحضاري) مع موضوع الحدث / الواقع الاجتماعي / الفنان ذاته، تنفتح بنصوص ممقوله أسترسالا بصراع الحاضر والماضي⇐ حيث المستوى الاول – الخير والشر ⇐ المستوى الثاني – الحق والباطل ⇐ حيث المستوى الثالث، إذ يشترك ويتناظر كلا المستويين الاول والثالث في قيمه اللونية والشكلية، للانغلاق بالمستوى الثاني حيث الواقع الاجتماعي– نقل معاناة والهموم الانسانية من جهة، وكبعد مرجعي للفكر الحضاري من جهة أخرى،فثمة صور للعين الحامية/ الحافظة – الماضية/ الحاضرة – الشريرة/ بالخيرة وهي أشكال متعددة التعبير لمعنى واحد، قد تبدو غريبة عن واقعها الشعبي داخل النظام العلامي لأكثر من شكل دلالي لأكثر من صورة تعبيرية، ولأكثر من مستوى استرسالي خطابي تأكيدا بين الثابت والمتحول، فالفنان عندما أدخل مفرده العين أو البساط الشعبي وغيرها من المعالجات

التقنية فضلاً عن (الكولاج) بهذه الاطر العلامية المختلفة اشارة للواقع الاجتماعي والبيئة المحلية تأكيداً وثباتا، نفس الوقت أنطلق بها ومنها في التواصل القصصي للحدث النصي بين العلائق الرمزية داخل اللوحة من جهة او من جهة اخرى لمواكبة التحول في تأكيد جدليتي الحضور والغياب – فغياب الشيء بحضوره تداخلت هذه الفلسفة النصية لأيجاد المرجعيات التي باتت مفقوده شيئا بشيء فما معنى العين او البساط داخل اعرافنا الاجتماعية الآنية؟أنها قد تقف كنصوص علامية حائرة على وفق ماجاء باللوحة لاختراق الواقع بصدمه أجتذاب النظر نحو المضمون الفكري الضاغط .

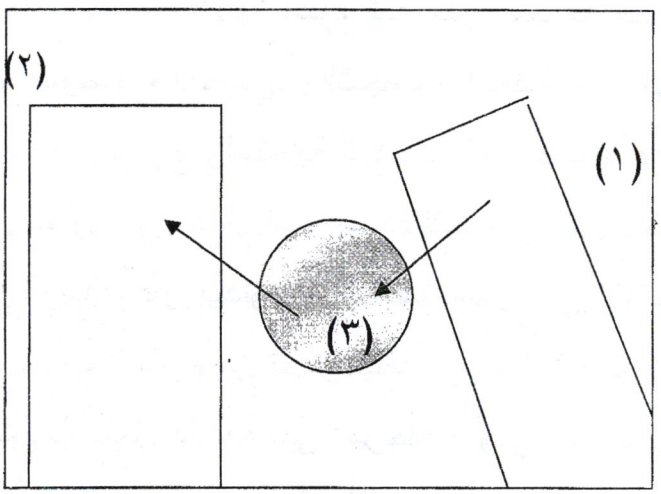
(٢) أمل العودة / ١٩٨٦ / إبراهيم العبيدي

يستقي إبراهيم العبيدي موضوعه العلامي – عاداتنا الشعبية داخل مجموعة رمزية من العلائق الشكلية المتأصرة تواصلا خطابيا على وفق مقولة النص عبر برنامج تعبيري يصور واقعنا الاجتماعي المستعار بدلالاته المحلية ووحداته الشكلية المشخصة التي تعطينا احساساً عميقا بتلك الشاعرية الدرامية وفق أبعاد جمالية فلسفية تحدد منهجه الرؤيوي أستهلالاً وأشارة .

تحليل العمل الفني

يستطرق العمل الواقع البيئي (أجتماعي) لموضوع المقاتل المسافر بنظم لونية محدده أنسجاماً وتقابلا داخل وحدات شكلية متناظرة ايضا للقمية الرمزية – وقد استعان الفنان بالبنية الخطية تنشأت وحداته الشكلية ، الملتقية انغلاقا عند نقطة المركز بتكوين اشعاعي لذات المضمون الاجتماعي الضاغط للمعتقد الشعبي (رش الماء وراء المسافر).

حيث تتقدم بؤرة العمل في مركز السيادة الانشائية بين جانبي: الأيمن – والأيسر تقابلا مع التواصل الحركي من اليمين الى اليسار تسلسلا دراميا(٢)، البنية الشكلية للنص أقوى من البنية الفكرية للمضمون الاجتماعي فلم يضحي الفنان بالشكل على حساب المضمون، بل بقي محتفضاً بكلا الجانبين وبالتالي نسق علامي يشكل أسيقة أستعارية داخل اللوحة.



المضمون = الشكل

في

البنية الشكلية – المفردة الرمزية – القيمة اللونية

فالبنية الشكلية للباب المفتوح (المائله) تناظرت مع البنية الحركية للمقاتل في حين تفاعلت المفردة الرمزية للباب المفتوح بقفلها (السرقي) مع رش الماء لليد المبسوطه من جهة وساعة المقاتل واليد المقبوضه من جهة أخرى، شكل الخطاب النصي بين الانغلاق (قفل الباب، وقبضة يد المقاتل)، والانفتاح (رش الماء واليد المبسوطه) وحدة صوريه مؤسلبة تحت وطأة البنية الاجتماعية المتحولة ثباتا في (الباب المفتوح وقفلها المقفول)، إذ تقترب فكرة المعالجة العلامية على وفق الاسلوب الواقعي الرمزي للقيمة اللونية أخذت مسراها الجدلي في أستخدام الازرق الشذري لتشكيل هويته تأكيدا، ولحل مفارقاته المحلية الثابتة بين غطاء رأس المقاتل وحقيبته من جهة ونطاق المقاتل وفضاء اللوحة – للون الاخضر الغامق من جهة أخرى ، في حين تضايف الاوكر بدرجاته اللونية مع الزي العسكري وصحن الماء ومن ثم الى لون الباب المفتوح أنتقالا تواصليا بين ..

اليمين – واليسار

هناك ثلاث علامات أحتوائيه بدلالة الحفظ والحماية تنتشر كرموز محليـة كونهـا نصوص خطابية بين العسر واليسر لقفـل البـاب المفتـوح – أولا، والإنـاء، والمـاء المسكوب– ثانيا، وقبضة اليد المبسوطة– ثالثا تشاكلا مع النص القرآني للأية الكريمة(ان مع العسر يسراً) ذات الموضوع الاجتماعي، ثمة حدود للجدلية الشعبية: فهنـاك حداثـة عرفها الفنان وهناك الموضوع التحولي، والشخصية المحلية، وأن الرؤية الجدلية تجـري بينهما في تنافذ وحضور وخروج وأستجابة أنها محاولة تكييف وأعادة تعريـف، المـواد والتقنيات تفتح مجال التأويل والانتقال الى عدة دلالات تكاد تكون مفقـوده عـن واقعنـا الاجتماعي بل تبدو غريبة وغير متداولة لذلك عمد الفنان الى احداث صدمه وهي أساس الطاقة الابداعية للاجتذاب النظر ومن ثم ترسيخه في إعادة تعريف عبر التحول الرمزي للعلامة الشعبية المتحولة داخل اللوحة ففي المرحلة الأولى: من جهـة اليمـين أسـتعان بتشكيل الرسالة الخطابية / أما في المرحلة الثانية: من جهة اليسار استعان بالقيمة اللونية أكثر من الشكلية لأكتمال الهوية الانسانية وتأكيدها بعد تحولها وتشكل النص العقدي عبر المستوى الثالث حيث بؤرة العمل الفني فقد أدخلت الإثارة التأكيدية للواقع المفقود تحـولا رغم أن بعض المفردات تنفي بعض في التمثيل والتشخيص المؤسلب، بإسقاطات الحرب والحياة الاجتماعية ومن ثم قيمة المعالجة الانشائية للأشكال الشعبية استعارة.

البعد التحولي في التأويل

تحققت القيمة الدلالية بشكلها التعبيري عن واقع المجتمع بأبعاده ومعالجاته الشكلية واللونية تحت رموز متقابلة ومتناظرة بجدلية الاستعارة المتناقضة فالفنان عنـدما حـذف وأضاف وأضاف وحذف لضرورة الحدث الضاغط ولاسيما الواقع الانـساني المتحـول الذي أثار الفنان المبدع باصالته الثابتة، ومن ثم أثار المجتمع المتحول بعاداتـه وتقاليـده المفقودة، عمد الفنان في معالجاته الانشائية الى لفت الانظار لكي يذكر بل دائمـا يـذكر بالمتحول الثابت داخل النص الثقافي حيث الرسالة الإنسانية المكتملـة والموجهـة بـين مرسل – ومستقبل – بين مادة – وفكرة – وفعل، برمجت وفق بنـاء تقنـي لعلامـات ورموز شعبية داخل بناء حضاري مؤسلب بمقولة اللوحه فتنزاح النظم الاجتماعية لصالح

التقنية الإخراجية وتتعالق الكليات المعرفية في أنساق ونظم صوريه لذات المعنى المفقود.

وعندما أدخل الفنان القيمة اللونية او الرمزية وحتى الشكلية، لم يسقط المعنى المتحول المفقود عن واقعه التحولي، بل على العكس أكده داخل بنائه العرفي (المجتمع) من جهة وأنفتح به الى أبعد من ذلك داخل بنائه النصي (اللوحه) من جهة أخرى.

وعلى سبيل المثال لو أخذنا الفكرة العامة لنص اللوحة في خطابه الرسالي (رش الماء وعودة المسافر بأمان وسلام الى أهله) أنتقلت عبر نصوص رمزية الدلالة الى :

١- لكل شده ساعة فرج.

٢- ساعة عن ساعة فرج.

٣- مع الاية القرآنية كما ذكرنا سابقا.

التي باتت غريبة عن قوانينها القسرية فأدخل عليها أستضافة اللون الازرق الشذري مع القبعة وحقيبة المقاتل للتدليل المحلي فضلا عن الشعار الجمهوري بدلالة البيئة (عراقية) بين جدلية الحذف والاضافة – أنتسالاً من واقعه العلامي المستعار بين الجديد والقديم المفقود استرسالا في التأويل والتأكيد في التحول

(٣) العطش / ١٩٩٩ / ماهود احمد

يتأسس عمل ماهود احمد على مادة المحيط والبيئة المحلية المنزاحة لصالح النص الخطابي في مجموعة أنساق شعبية متعاقدة رمزا مع اللوحة التشكيلية الأكثر والأعمق والأشمل حضورا – للسمات الشكلية والهيئات التحولية بصيغ درامية معبرة تستسرق النظر بأبعادها الفلسفية التي أحتملت الحذف والاضافة الاستعارية داخل برنامج حضاري المؤسلب بخصوصية المعالجة الثقافية .

تحليل العمل الفني

يتحاور عمل الفنان بثنائية جدلية تأسيسا عبر مساحات لونية (الغامق والفاتح) ونظم شكليه بين (التضخيم والتحويل) تغمر فضاء اللوحة ببنائها الاحتوائي داخل تكوين دائري منغلق بثلاث مستويات دلالية تشاكلا نصيا مع الواقع الاجتماعي المتحول في ثلاث مشاهد: المشهد الأول : شكل الاسقاط الرمزي (الحصان العربي) للدلالة المحلية، الذي شغل معظم مساحة اللوحة في بنائه التكويني المنعقد بين الظل والضوء لأبراز وتسليط بعض المعالجات الأسلوبية، المشهد الثاني: وهو الشكل التعبيري لدلالة الاسقاط الاول تواصلا خطابيا بدلالته المحلية، المشهد الثالث: أنه الإسقاط ألتأكدي لبنية المستوى الثاني وهنا تواصل أخر يرتبط بمقولة النصوص السابقة – للمستويات التي سبقته حيث مقولة اللوحة في نقل وتصوير الطابع الانساني المتحول.

فالفنان حذف ركاب الفرس (البطل – الفارس) ودلالته البطولية للحماية والحفاظ– وحمله – بدلا من الرموز العلامية أنتسالا من قيمها الدلالية – الشجاعة والقداسة في :

١– لونه الأبيض ⟵ رمزاسلامي دلالة الصفاء.

٢– وقوف الطير على رقبته ⟵ دلالة البطل الغائب (الشهيد).

٣– البساط و الزخرفة الإسلامية (عليك عون الله) ⟵ دلالة البيئة لواقعة ألطف)

٤– الهلال والكره ⟵ دلالة الكمال للرمز الاسلامي.

٥– البنية التكوينية له ⟵ دلالة الاحتواء – رب العائلة – الخيمة.

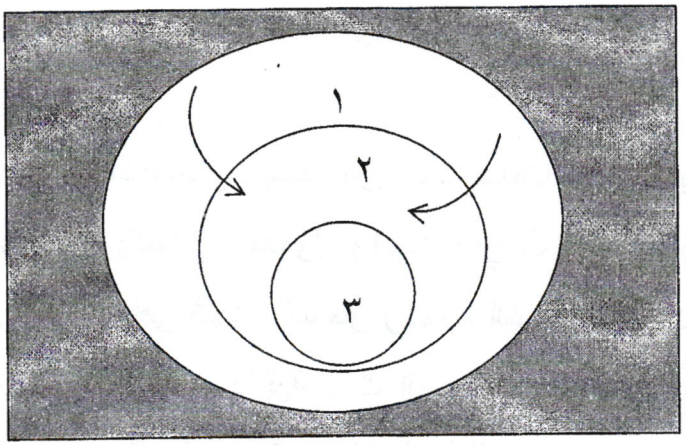
في حين تنصلت المرأة المتألمة صبرا (واقع حال مجتمع) عن قوانينها العرفية في :

١– الجلوس أسفل الفرس ⟵ احتماء .

٢– أبدال دلالة العباءة لمعنى الستر ⟵ بدلالة البيئة المحلية.

٣- التجرد من دلالة الامومة ← إلى دلالة الاحتواء والامان.

اما المستوى الثالث : تجرد من دلالة الطفولة الى معنى الامان والاستقرار كنتيجة حاسمة وثابتة لذلك المتحول الرمزي لأساس التحول الاول (الاجتماعي).



في رسالة حضارية تستقر مركزا – في البؤرة الانتفاح التأويلي صعوداً ونـزولاً، وبالعكس – نزولا وصعودا بين أنفتاح وأنغلاق بين مد وجزر تشاكلا نصيا لواقع الحدث من جهة وآلية المعالجة الانشائية للوحدات المشخصة من جهة اخرى لقد مثل الفنان التوجهات الشعبية من خلال علامات المحيط والفهم الشعبي للقصص التي تتحدث عن الناس والبيئة، إن محاولة قراءة عمل الفنان ماهود أحمد مواكبة بين قيم لونية – لون الفرس الابيض وثوب المرأة للدلالة القدسية، وواصل اللون الاحمر للطير مع احمر ثوب الطفل وساق الفرس، في حين ناظر رأس الفرس بالقيمة الشكلية لرأس الطفل ومن ثم انتقالاً إلى رأس الأم وتتواصل تناظرا خصلتي شعر رقبة الفرس مع خصلتي شعر المرأة ثم خصلتي شعر ذيل الفرس واستلت المعالجات الفضائية بقيمها اللونية بين الفاتح والغامق (الازرق والاسود) لدلالة القداسة، أنها صورة من الابداع أعتمدت على تعويض شيء بشيء أكثر أهمية منه داخل المعالجة النصية، في السابق المرأة تركب الفرس – اصبحت تجلس مطمئنة تحت الفرس بدل البطل المفقود وما أتسم به من شجاعة وفروسية وتضحية في نصرة الحق على الباطل فضلا عما كان للمرأة دور في حياة البطل للفارس (عنترة – وامرؤ ألقيس) مثلا اليوم تظهر داخل سياق اللوحة بدون فارس اسقاطا رمزيا بعلامة الحصان إبدالا تحوليا في الوقت نفسه يعد ثابتاً نصياً لكلا الشكلين البطل المجهول أو لفرسه الذي بات مفقود المعنى العرفي واليوم حمله الفنان معنى الحاجة الاجتماعية

للحماية والحفاظ دلالة الخيمة، ومعنى الشجاعة وسماته الشعبية المنسوخة ، فضلا عن العلامات الاشارية للرموز الشكلية المتناصة وحمل معنى الستر بستر الخيمة الفرس (الرجل) لدال العباءة المفقود مع مدلول البيئة المحلية، المستقرة أمناً بسكينة الطفل حيث المشهد الثالث.

البعد التحولي في التأويل

أنتقى ماهود احمد صورة جدلية من وحي حياتنا الاجتماعية بسمات تراثنا الشعبي تحقق معنى التواصل الانساني المتحول والحضاري المنقطع بصيغة أشمل وأكثر دلالة وتعريفاً – داخل إطار ثقافي ثابت، استعار رموزه الشعبية داخل نظم تستقي قيمها الشكلية من وحي الخيال، قدمت بصيغ دلالية لذات الهوية المحلية وأكدت واقعها المتناقض في علامات ورموز شعبية تتصارع للأدلاء بأبعادها المرجعية المفقودة قدماً نحو الانفتاح والتأويل في تأكيد الثابت المتحول بدل الانغلاق الدلالي، حاور الفنان المفردة الشعبية لصالح البنية الاجتماعية المتحوله وظائفها – إجتذاباً للنظر في الاسترسال والتعرف على الحقيقة الدلالية المفقودة فمثلما فعل الفنان في أعماله ومعالجاته السابقة، اليوم يقدم معالجة أخرى تستقي قوانينها الاستعارية بأبعاد فكرية اجتماعية فضلا عن كونها قيمة جمالية تثيرنا بنظامها الاسلوبي بين حضور وغياب في تعويض شيء بشيء أخر اكثر منه وقع وأسقاط دلالاته، رفع الفنان دلالة الستر من العباءة للمرأة المحتضنه طفلها الى دال الفرس بدلا، وواكبه مع الرموز الاسلامية والشعبية تأكيداً وتواصلاً نصيا لرسالة اجتماعية أنظمرت مع مرور الزمن وتحولت عن خطابها العرفي في ...

شكل – وفكره – ومعنى – ووظيفة

وبالتالي

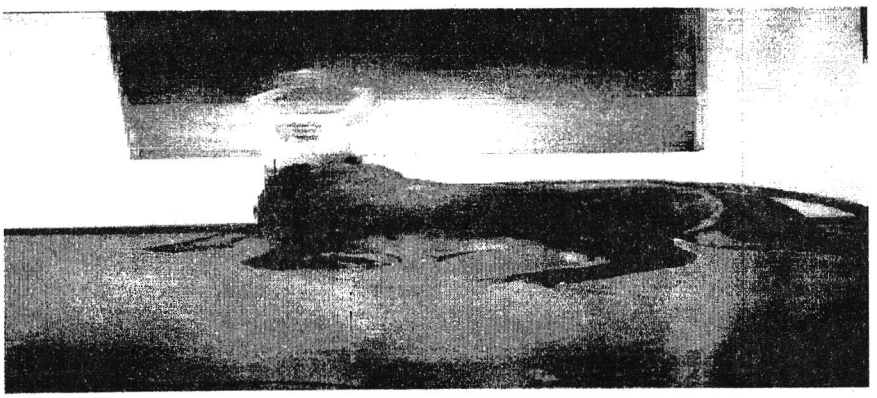
في

دلالة البيئة – طابع اسلامي – طابع نفسي – دلالة جمالية

عراقي الحماسية والحفاظ التخفي والستر زينه

ظهرت معالجة الفنان مواكبة بهذا التناقض الجدلي الصريح وكأنها متصلة عن واقعها العرفي هي الاخرى كما حدث مع مفردة العباءة / الحصان مثلا – إن الواقع

الايقوني استقى مادته البنائية من الاعراف الاجتماعية وعلى اساسه انبنت الصيغة الرمزية... حيث أستوعب الفنان المضمون الدلالي بشكله الكامل وعلى أثره أنطلق في معالجة الواقع والانفتاح، والاستيعاب التأويلي، تواكب موضوع الستر – والعباءة – والحصان في ترابط بمدلول الرجل الغائب انتظاراً وأملاً، يرتبط بستر غطاء الكعبة (ريتاج) للرموز الاسلامية المقدسة من جهة والمحلية من جهة أخرى والمتضايفة مع السياق العام بذلك أخذت العباءة الدلالة المحلية، والقدسية، والستر المفقود وهي ثلاث نصوص تأويلية يكتمل بها النص ويقفل دلالة وأستيعابا حيث تبدو سلطة النص قوية نوعا مابدلالة اسقاطاتها الشكلية المتحوله قد تكون البنية النصية للأشكال الاستعارية مضغوطة تحت وطأة المضمون الاجتماعي وهو المدلول الأكثر سلطة وقوة ...



(٤) حامل الراية / ٢٠٠٠ / علاء بشير

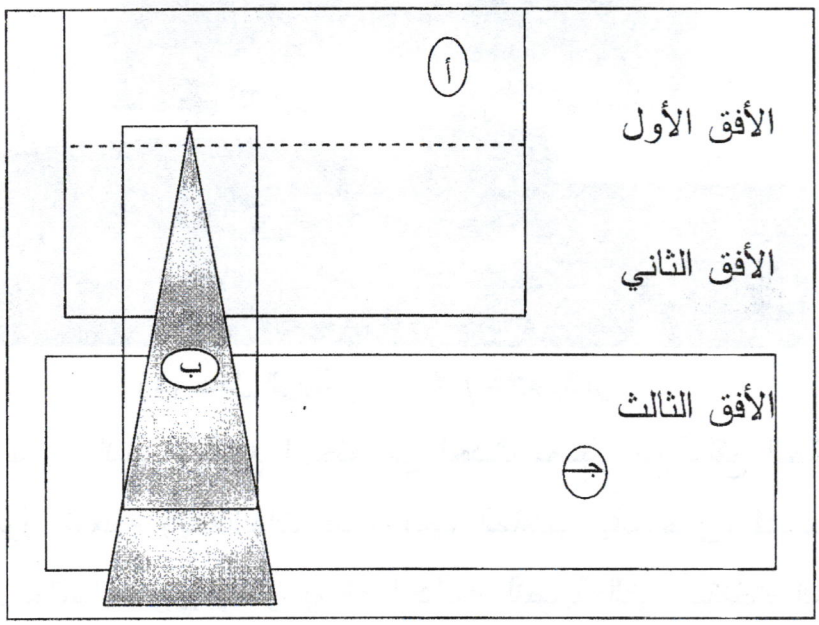
يتأمل العمل الفني الطابع الاجتماعي لحدث تصير مع واقع الحال الانساني في علامات ورموز شعبية وبمعالجات تقنية تعيد الماضي بالحاضر، قدمت بلغة الاشكال المركبة داخل نظام بصري ينطق بواقع القداسه النصية التي أحتملت الحذف والاضافة وصولا للتعيين المكتمل عمقا مرجعياً ونصا ثقافيا بأبعاد جمالية فلسفية حضارية.

تحليل العمل الفني

يتأسس العمل الفني على نظام تقني جديد – غير معروف يجمع الإنسانية في ثلاث أبعاد تأويلية بين : رسم – نحت – وتسليط أناره، تأكيدا على بعض الدلالات الاستعارية تعبيرا، منتسلة القيم اللونية والنظم الشكلية فضلا عن المساحات الفضائية بحركة متوازية تتشكل بتكوين هندسي (مثلث)، ابتداء من القمة العليا في حقل (ب) مرورا بجهة اليمين

واليسار في حقل (جـ) . تأكيدا لنقطة السيادة ، فضلا عن المعالجات اللونية والشكلية احاطة ، وهي إعلان عن الصمود والشجاعة للتحرر من الضغوط التحولية (المعاناة الانسانية لمتراكم الحصار) والاجتماعية (للمتحول العرفي الذي شمل العادات والتقاليد).

أنها رسالة ثقافية تقف اليوم لتقول كلمتها بوجه الحرب والحصار وماولدهُ من مآسي الدمار والألم والحرمان لجأ إليها الفنان ليشكل إنفعاله بعلاقات تركيبية أغنت الرؤية، وأثارت العقول، والمشاعر، وأيقظت الضمائر أنها تنطق بما عجزت الانسانية عن النطق به – فثمة محنة عالمية تعيشها اللوحة والفنان ومن ثم الانسانية – أختلاف القيم والموازين " والكيل بمكيالين " عبر الفنان عنها بمستويات دلالية عدة ، تتراوح بين معالجاتها الاسلوبية الدالة فالعمل يجمع أكثر من معالجة تقنية وأسلوبية لكن لمعنى واحد (ذاته) لاحظ



المستوى الأول (أ) / وظف بشكل لوحة مقسمة الى لونين الاسود في الاعلى – والاحمر في الاسفل (الافق الاول)، المستوى الثاني (ب)/ وظف بشكل هيكلية شخص مسجون بين الاحمر والاسود – حيث مكان السجن او المعتقل (الافق الثاني)، المستوى الثالث (جـ) / وظف بشكل بناء تحنيط يجمع بين الاسود (الجسم الحيواني) والاحمر حيث (الارض الرمله) – (الافق الثالث).

الاسود – الاحمر

القيمتين اللونيتين اللتان دخلتا بصيغ درامية متناقضة بين الخير والشر في صراع الماضي والحاضر المتأسلب تحت بنية نصيه متناقضة بين صور المعاناة الانسانية في صراع الجسد المركب- واقع حال مجتمع الإنسان السجين المحاصر المتحول تحت ركاب الزمن الآني، تجسد في بنية سجن أو شباك الدهر الذي أخترق جسم الانسان ذاته، وواكب حياته وصور الإنسان الطليق الحر وهو يرفع مشعل الحرية دلالة النصر والتواصل، حيث جمع الفنان بين المستوى الاول والثالث في اللون- الأحمر القدسي الثائر، والأزرق الشذري المحلي قيمتين تصارعتا مع شعلة النصر (الحمراء والزرقاء) مع تسليط الانارة (الحمراء والزرقاء) في تشكيل بنية المستوى الثاني- حيث الجسد المركب، يجتمع في دلالتي كلا المستويين ...

القداسه ← ترتبط بقداسة البراق الذي عرج بالرسول الكريم ﷺ للأرث الاسلامي.

المحلية ← ترتبط بالثور المجنح ذي الرأس البشري للأرث الرافديني.

وكلاهما تخاطب نصي لذات الشكل المركب أراد الفنان إشعال نار الحرب ولهيب المعركة داخل النفس الانسانية – في رؤية العالم المنفرج لم ولم تكن اللوحه مجرد حقيبة تعيد الماضي المفقود أو المتحول الى نص المعاصره بل أراد الفنان القول مالم تستطيع الحياة التعبير عنه أو الدلاء به – دفاعا عن نفسها ... أنها حرية الحياة المتكبله أملاً وتصيراً، لقد عوض الفنان شيء بشيء للضرورة النصية وضايف مفرده على حساب مفرده أخرى في استكمال الرسالة الاجتماعية بشكلها المكتمل الدقيق فمثلما حذف الفنان رأس الانسان المقدس من البراق او من الثور المجنح ضايفه بدلا برايه الحرية التي تجمع بين المحلية والقداسة في حين تضايفت يد الانسان المحاصرة وجسده بدلا لأجنحة الثور المجنح والبراق الاسلامي المرتبطة بدلالة القوة – (قوة النسر).

البعد التحولي في التأويل :

يتحقق المعنى المطلوب في العلامات والرموز المستعارة بطريقة إيحائية داخل صياغات شكلية مؤسلبة لصالح المضمون الاجتماعي الضاغط على البنية التقنية عبر برنامج ثقافي يجمع الماضير بالحاضر- اليوم بغد بلغة الأشكال المحلية والطاقات التعبرية للنظم الجمالية المضغوطة، فتنزاح القيم العلامية عن واقعها العرفي لصالح

العام- بحكم طبيعة المعالجة من جهة، واعادة الواقع المتحول من جهة اخرى فتتضايف ألبنا الشكلية المستعارة بين حضور وغياب مع الجسم المركب عبر مداخلات انشائية لونية فضائية تنتظم داخل عمل حداثوي مركب ببنائه التعبيري ينفتح بمستويات خطابية عدة في تكوينه الشامل الذي يجتذب الأنظار، ويثير الدهشة، كلنا يعرف إن الحيوان المركب سما مدلوله الرمزي- معنى الفكر والحكمة لكلا المرجعين الرافديني والاسلامي في علامة الرأس الإنساني، حذف الفنان هذه المفرده وراكب الجسم المقطوع الرأس(حيوان- ثور) بجسم أخر منزوع الرأس (أنسان) بدلا- يرفع ذراعيه دلالة القوة واشارة النصر بدليل- راية النصر والحرية بدل أجنحة البراق أو الثور المجنح المفقوده.

في حين حافظ الفنان على البناء الانشائي العام للتكوين الاستعاري للمثلث (△) وهو المدلول المحلي تضايفا لذات الجسم المركب بدل الدليل الكلي للشكل المفقود إشارة للاستعارة المرجعية المنسوخة تحولاً، وقد لا تفي بالغرض هذه المعالجة الشكلية بنظر المتلقي إذا ماقورن بين الواقع العرفي لشكلها الشعبي ومرجعها الحضاري الرافديني والاسلامي لوجد الفارق كبيرا جداً ... !. إننا نتساءل عن القيمة الحقيقية للتأويل الأكمل والاشمل؟ أين تحققت؟ في محوري من؟ الماضي؟ أم الحاضر الاني المستعار؟ نحن نعرف وعلى يقين أن المضمون الفكري الضاغط للتحول الاجتماعي أقوى من الدال الشكلي بدلالة المعالجة التقنية المتنوعة من جهة والبنية الشكلية المجردة التي تقترب من العالم الاخر (فوق الواقع) من جهة أخرى،لذلك ظهرت البنية النصية بشكلها الابداعي المتضايف بين عدة أطر لمحاور الصياغة الشكلية المتنوعة بين الشك واليقين بين الحرفي المترجم وبين الابداعي المبرمج وهو في حالة توالد مستمر وأنفتاح أشمل لذات البعد الشعبي المستعار اصلا فالبراق بقي براق وبقيت قيمته القدسية وطابعه الفكري العظيم سواء في بنائه الانشائي (△) او الشكلي المتراكب أو في قيمته الرمزيه – دلالة للهوية المحلية او في نقل وتصوير واقع حال انساني أو بأي شكل أخر، أنها رسالة الإبداع الحقيقي- الشامل- العام لرؤى العالم المتحققة داخل ثورة بركان وأحتجاج في انتصار وثبات لذات المتحول الاجتماعي، ولذات الشكل الشعبي المحدد النص وفق قوانين وصيغ الكل تعارف عليها واخذ بها- شكلا ومعنى .

الفصل الرابع

١- النتائج ومناقشتها ٢- الاستنتاج ٣- المقترحات ٤- التوصيات

النتائج ومناقشتها

بعد الانتهاء من دراسة وتحليل الاعمال الفنية (عينة البحث) - " التحول الرمزي للعلامة الشعبية في الرسم العراقي المعاصر " توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية :-

١- فيما يخص فترة عام (١٩٨٠ -١٩٩٠):شكل التحول الاجتماعي فعلا ضاغطاً أتخذ من واقع الحياة الانسانية صورة الحرب والمعركة - فضلا عن المواضيع الاخرى التي دخلت في ملابسات تجمع بين الاستقرار والتماسك نوعاً ما للعادات والأعراف الاجتماعية عكست إسقاطاتها التحولية في معالجات تقنية اهتمت بالخامه والمواد التعبيرية فضلا عن المعالجات الواقعية الاكثر حاجة كونها وسيلة إيصال وحوار مفهومة لأجل الحفاظ وصيانة الاعراف الاجتماعية المتحولة مقتربة بذلك من الاسلوب الواقعي او شبه الواقعي حصرا تجسدت تحت أسقاطات موضوعية - الشكل على حساب المضمون.

٢- فيما يخص فترة عام (١٩٩٠ -٢٠٠٠): وهي الأكبر والأكثر تحولا بسبب حرب الخليج من جهة والحصار الجائر من جهة اخرى لما ولده من دمار وأنهيار للبنا العرفيه السائدة داخل المجتمع لذلك ظهرت الحاجة لمعالجات فنية تجمع بين الرمز الاجتماعي والمعنى الفكري- التقني كما في معالجات (ماهود أحمد) (علاء بشير)عكست حضورها الوظيفي برؤية تثير الجدل نتيجة لاسقاطات المضامين الاجتماعية على حساب الدال الشكلي المضغوط وقد يتسوى بينهما (المعنى / الضاغط) و (الشكل / المضغوط) نوعاً ما في رؤية تجذب النظر .

الاستنتاجات

١-انبثقت معظم المعالجات الشكلية للأساليب المتشكلة من فلسفة حضور الشيء في غيابه (الحضور والغياب).

٢-لم يقصي الفنان العراقي المعاصر المفردة الشعبية عن واقعها العرفي بل أكد المفقود بالمفقود- التحول الاجتماعي بالتحول الرمزي منه للأسترسال المرجعي ومن ثم الانفتاح منه وبه الى تفسير التحولات الشعبية والرمزية.

٣-أنطلق الفنان من فكرة أجتذاب النظر لتأكيد العمق المرجعي للتحول الرمـزي داخـل اللوحه.

٤-ابتنى الفنان فكرة نصه الخطابي على حساب تقنيته للضرورة العلاجية في اسـترجاع المرجع المفقود من جهة ، وللضرورة المحاورة التحولية للمجتمع المنـسوخ مـن جهـة أخرى وبذلك يتحقق الابداع في مواكبة الجمع بين حمل السابق على اللاحـق، وتحويـل المكتسب الى رصيد الاستشراق .

٥-لم ينفي الفنان المفرده المرجعية كذلك التحوليه للوحدات الشعبية المستعارة بل أكـدها وأنطلق بها الى عالم أخر (مافوق الواقع) أنفتاحاً وتأويلاً أشمل وأعمق من السابق فـي كلا الحالتين.

٦-لايشمل التحول الكل بل ترك بعض الدلالات البنائية (الجزئية) استدلالا لبنيـة الكـل ومن الكل يمكننا تحقيق قيمة الجزء ومرجعه المفقود – تواصلا أنـشائيا عبـر علاقـات بنائية منظمة .

المقترحـات

تقترح الباحثة بما يأتي:

١-ضرورة الاحاطة العلمية بوحدات التراث الشعبي وأقامة الندوات التواصلية استضافة فضلا عن تنشأت مؤسسة متخصصة للعناية بالتراث الشعبي.

٢-أرشفة وتوثيق الوحدات الشعبية ووضعها بين ايدي الدارسين ككـراس أو (فولـدر) استطلاعي يروي القصص والتحولات الشعبية للأعراف الاجتماعية المتجسدة في ممثلات صورية من المتحف البغدادي تستقطب الدارسين والزائرين في الوقـت نفـسه تـستثري العقول بذلك الخزين المرجعي.

التوصيات

١-توصي الباحثة بأجراء دراسة ميدانية لقياس نسبة التحول الاجتماعي عـن الاعـراف والقيم الشعبية.

٢-اجراء دراسات أخرى تستطلع واقع حال المجتمع خـلال الـثلاث عقـود الماضـية للاستزادة والفائدة العلمية الدقيقة.

٣-اجراء دراسة مقارنة بين التحولين العلاميين للفن العراقي المعاصر قبل وبعد الثمانين مع تحديد أي اسقاط اشد كسمة خاصة للمعالجة الوظيفية توجها.

الهوامش

- القرآن الكريم .

١- العنتيل، فوزي: الفلكلور ماهو؟ ، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٢.

٢- مرسي، أحمد: مقدمة في الفلكور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٨.

٣- جرجيس، عاصم عبد الأحد: توظيف الموروث الشعبي في المنظر المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩، ص ١٦.

٤- يونس، عبد الحميد: دفاعاً عن الفلكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٣، ص١٣.

٥- قانصو، اكرم: التصوير الشعبي العربي، سلسلة كتب ثقافية، (٢٦٣)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، ص ١٥١.

٦- غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، سلسلة كتب ثقافية، العدد (١٤٦)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠، ص ٦٤.

٧- الذاودي، محمد: في الدلالات الميتافزيقية للرموز الثقافية، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥)، العدد (٣)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ١٩٩٧، ص٢١.

٨- دوي، جون: الفن خبره، ت : زكريا ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ، نيويورك، ١٩٦٣، ص ١٦٩.

٩- دوزي، إينو: جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ت: د. قيس النوري، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٦٣.

١٠- ـــــ : الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ت : محمد سبيلا وأخرون، ط١، دار الامان، الرباط، ١٩٩١، ص ١٥٨.

١١- علي عواد : شفرات الجسد، ط١، عمان، الأردن ، ١٩٩٦، ص ٩٤.

١٢- دوزي ، أينو : جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ، ص ١٢٤ .

١٣- قاسم، سيزا: مدخل الى السيميوطيقيا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، منشورات عيون، دار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٢٣-٢٥.

١٤- دوز، إينو، مصدر سبق ذكره، ص ١٥١.

١٥- قاسم ، سيزا : مدخل الى السيميوطيقيا ، ص ٣٠.

١٦- للمزيد راجع : أ- سيرنج، قيليب: الرموز في الفن، الدين، الحياة، ت: عبد الهادي عباس، ط١، دار دمشق، سوريه، ١٩٩٢، ص٦.

ب-سانتيان، جورج: الاحساس بالجمال، ت : د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، بلا ، ص ١٢٦.

١٧- أفسيانيكوف، ميخائيل، وميخائيل فرابشنكو: جماليات الصوره الفنية، ت: رضا ظاهر، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٤ ، ص٢٤.

١٨- أرمينغو، فرانسوار: المقاربه المتداوله، ت: د. سعيد علوش، مجلة النقد المعاصر، مركز الانماء القومي، العدد (٤) ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٦٢.

١٩- دوزي ، أينو : مصدر سبق ذكره ، ص ٢١٤.

٢٠- عمر، معن خليل: نقد الفكر الاجتماعي المعاصر، ط١، دار الافاق الجديد، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٥.

٢١- علي ، عواد : شفرات الجسد ، ص ١٥.

٢٢- المسدي ، عبد السلام : القضية البنيوية ، ط١، المطبعة العربية، تونس ، ١٩٩١ ، ص ١٢.

٢٣- عبد الحميد، شاكر : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة كتب ثقافية، العدد (١٠٩)، عالم المعرفة ، الكويت ، ص ١٠٩.

٢٤- للمزيد راجع : الخطيب عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٨ ، ص١١٧.

٢٥- فيشر ، أرنست: ضرورة الفن : مشيل سلمان ، دار الحقيقة، بيروت، بلا ، ص ١١٨.

٢٦- هاوزر ، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : منذر عبده جرجيس وأخرون ، سلسلة الالف كتاب، (٦٨٥) ، بلا ، ص ٧٤.

٢٧- ويليك ، رينيه: نظرية الادب ، ت : محي صبحي ، ط٣ ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ، بلا ، ١٩٧٢، ص١٣١.

٢٨- الخطيب ، عبد الله: الادراك العقلي في الفنون التشكيلية، ص ٥٧.

٢٩- جيرو ، بير : الاسلوبية ، ت : منذر عياشير ، ط٣، مركز الانماء، حلب، ١٩٩٤ ، ص٦٥.

٣٠- مونر ، توماس: تطور الفنون ، ت : علي أبو دره وأخرون، ج٢ ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١م، ص ٩٩.

٣١- مونر ، توماس: تطور الفنون، ج١، ص ١٣٨.

٣٢- ريشارد ، أندريه : النقد الفني ، بلا ، مطبعة الثقافة، دمشق ، ١٩٧٩م، ص ٤٧ والبعده.

٣٣- ر.روجيرز ، فرانكلين: الشعر والرسم ، ت : مي المظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦٨.

٣٤- المسدي، عبد السلام : القضية البنيوية، ص ٤٧.

٣٥- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال، ت : أنور عبدالعزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة، نيويورك ، ١٩٧٠م، ص ٢٤٠.

٣٦- روشكا ، الكسندر : الابداع العام والخاص، ت : د. غسان عبدالحي ، سلسلة عالم المعرفة ، (١٤٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص ٣٨.

قائمة عينات التحليل

ت	اسم العمل	اسم الفنان	تاريخ الإنتاج	المادة	المصدر	الصفحة
١	الفنان والمعركة	نزار سليم	١٩٨٠	مواد مختلفة	نزار سليم – الفن العراقي المعاصر	٣٦٤
٢	أمل العودة	ابراهيم العبيدي	١٩٨٦	زيت على قماش	مركز الفنون	٣٦٧
٣	العطش	ماهود احمد	١٩٩٩	زيت على قماش	قاعة فجر للفنون	٣٧٠
٤	حامل الراية	علاء بشير	٢٠٠٠	مواد مختلفة	قاعة شداد للفنون	٣٧٤