التطور البنائي في اللوحة التشكيلية

فريد خالد علوان
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

ملخص البحث: ينعكس المسار الزمني لتطلعات البشر على نتاجهم بحافز تمثيل الرؤى بافضل صورها الممكنة ، فأخذ التعامل الجمالي مع القيم العاطفية منحى ارتقائي كلما ظهرت أفكار واندثرت اخرى ، فامكن اقتناص متغيرات ادائية لبسها ثوب الفن خلال مروره بحيز الزمن والتطور الثقافي الذي يسري عليه ، وبذلك امكن تحديد مؤشرات عامة اعطت للبناءات الفنية تسميتها التطورية عند مدركيها ، وقد اختص الفن العراقي المعاصر باستقداماته التطورية ايظا من جهة البناء الفني وتقدمه ، فاراد الباحث التعريف بذلك التبدل في بنية الاعمال الفنية المنجزة في العراق بانامل فنانيه . فتولد في ذهنيته السؤال التالي (كيف تمثل التطور البنائي على اللوحات التشكيلية في مسيرة الرسم العراقي المعاصر ؟) وصاغ منه عنوان دراسته الحالية بمسعى الكشف عن هذه الاشكالية من خلال وضعها في بحث منهجي تضمن اربعة فصول وملحق للمصادر واخر لنماذج العينة ، ففي الفصل الاول حدد الباحث مشكلة البحث واوضحها مع الحاجة اليه ، واهميته واهدافه ، كذلك حدود الدراسة وتحديدا للمصطلحات ، بعدها انتقل

الى الفصل الثاني المتضمن على اربعة نقاط رئيسية تدرس بغاية التعريف بمؤطرات البحث التنظيرية ، حيث كانت العناوين كالتالي (المرجعيات الفكرية في بناء الوحدات البصرية ، تغير القيمة الجمالية في الاشارة البصرية ، الاسلوب البنائي في تطور الاشارة البصرية واخيرا المؤثرات البنائية في الرسم) وبعد ان اكمل الباحث استعراض هذه الاراء ومناقشتها ، تحول البحث الى الفصل الثالث الذي احتوى على الاجراءات العلمية للدراسة من عرض منهج البحث ومجتمعه وعينته واداة التحليل لينصب ذلك في تحليل العينة المنتقاة ، وتتمخض الدراسة عن جملة من النتائج والاستنتاجات وتكتمل بذلك مسيرة البحث .

وقد كان من النتائج :

١. تطور استخدام الاشكال التعبيرية في البناء الفني من خلال تغيير مراكز ومستوى تمثيلها الاشاري .
٢. تطور الاعتماد على البناءات الضمنية المصغرة من حيث ظهورها واختفائها في لوحات دون اخرى .
٣. الاعتماد احيانا على البروز الشكلي او استخدام البعد الثالث كمعاضد بنائي للوحات المنفذه .

مشكلة البحث والحاجة اليه: ان محددات الرغبة الانسانية في التنافس البناء بداعي ارضاء الذات عن وجود قيما ترسم الدوافع والتطلعات قادت مسيرة الفكر البشري (حتى على فرص تعرج ذلك المسير) مندفعا متنقلا بين ما سبق وما هو متاح وما سيلحق ، فأمكن من ذلك ان يساير الفن ما يرجى منه من امكانية ان يحمل في طياته الاهداف والامال ويتحمل عبيء النزعات والرغبات وفق مسلمات امتلاك القدرة الارضائية ، مما يشير بالنتيجة الى مشارب العقل المنتج للاثر المُنتج . وكالعديد من الاثار البشرية امتلك الفن

عموما(والرسم خاصة بصفته مادة هذا البحث) جوانب او اوجه متعددة تتكامل في نسيج التعبير الجمالي ، من فكرة ومضمون ومحتوى ، ومن عناصر مادية واسس حسية تمتزج في مؤطرات الوجه المرئي من اللوحة الفنية . وما تلك العناصر والاسس الا متاريس يحمي بها الفنان فكرته ويرجو منها ان تُبلغ عواطفه وغاياته ، فأخذ يعاملها وفق تصور مسبق تارة ، وعفوي تارة اخرى ، فتوالدت البناءات المباشرة من ذاتها او بتعاضدها مجتمعة ، فأسترسلت الخرائط الجمالية كل منها لها طابع وكيان يرتبط بايديولوجية او زمكانية او ذاتية الفنان .

ومن تسنح له الفرصة بدراسة مثل هذه الانسجة البنائية للعناصر المادية والحسية يمكن له التعرف على الخزين الجمالي الذي تولده ، فضلا عن تعاقب مختلف السرع والاهداف في نشوء واندثار بنى اثر أُخر ، اي ان الرسم في جانبه البنائي اتخذ ردائه اطوارا متزامنة او متلاحقة او متعاقبة . ومن ذلك اراد الباحث الاطلاع والتعريف بمشكلة البحث الحالي وايجاد التحليل والتفسير المناسب لها (على ماتتسع قدرة البحث من استيعاب) ، والتي ضمنها في سؤاله التالي (كيف ارتسمت البنى (التقنية – الحسية) اثناء مرورها في البعد الزماني ؟) .

وتتكشف الحاجة لمثل هذا البحث من حيث اشارة التطور البنائي في الرسم الى عملية خلق الاسلوب او حتى الاسلوبية وفق مدى توجه مسيرة البناء الفني وامكانية تحديد قواعد بنائية قد تسهم في رسم معالم مذهب فني يقود او يساهم في قيادة الذائقة الفنية وانتشار قيم معينة في اطر محددة .

اهمية البحث:بما تم كشفه في مشكلة البحث والحاجة اليه تسنى للباحث التعريف بأهمية هذه الدراسة واشاريتها نحو مرتكز مهم يكشف عن مستوى التنقل الواعي بين بنى جمالية تحدد الدوافع وامكانية الانتقال المستقبلية في

مسيرة الفنان ، وان عدم وجود دراسة سابقة دللت بشكل مباشر عن هذا الطرح يعاضد اهمية البحث الحالي ، فضلا عن اضافته (الفنية – الاكاديمية) لحقل البحوث بشكل عام وفي الفن خاصة .

اهداف البحث:يحاول الباحث كشف الهدفين ادناه :

١. دراسة وكشف البنى المُنتجة تقنيا وفق ارتباطها الزماني .

٢. تبيان التطور والتحول في العمل الفني وفق معرفات واضحة تسهم في اظهار قيمته الجمالية

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة اللوحات الفنيه للرسامين المعاصرين في العراق المنفذه ضمن الفتره من العام ١٩٩٠ حتى عام ٢٠٠٢ المعروضه في المتاحف العامه وصالات العرض الفنيه ، والمنشوره في الكتب والمجلات والمصادر المختصه .

وقد اعتمد الباحث العقدين الاخيرين زمنيا كونهما غنيان بالاستقدامات التقنية والفكرية التي خلعت على فناني العراق المعاصرين تناصا وتأثرا .

تحديد المصطلحات:

١ . التطور:

((وحدة عملية تتحكم فيها الاجزاء السابقة في الاحقة ، ويخلق الجميع معنى كليا)) (١٣ ، ٣٥٢)

((حركة في هيئة نسق معين ، يغير النظم البنائية وينقلها الى نظام اخر)) (٢٦ ، ١٧)

التعريف الاجرائي :

(انتقال البناء الفني شكلا او مضمونا من وجهة ادائية الى وجهة اخرى ، لتعطي هذه الحركة زخما وديمومة في مسيرة الفن كناتج للتطور) .

٢ . البناء:

((طريقة عمل وانشاء واخراج تكوين شكل الفن)) (١١ ، ١٨)
((الوحدة الداخلية والانتظام الذاتي . على نحو يفضي فيه اي تغير في العلاقات الى تغير النسق نفسه)) (٢١ ، ٢٨٩)

التعريف الاجرائي :

(الصياغة المادية لعناصر اللوحة الفنية لينتج عنها هويتها التي تُعرف من خلالها)

المرجعيات الفكرية في بناء الوحدات البصرية

بغرض ايجاد الوحدة التكوينية بين متلازمات الصورة الجمالية للمحرض البصري ، يكون من الاسس الخلاقة ارتكاز المسيرة البنائية في اللوحة التشكيلية على عامل الوعي الكامل والانتباه الدقيق اللذين يضفيهما الفنان على مادته المحسوسة والمتخيلة ، لربط المنفصلات مع بعض واكمال الصور الجمالية الناقصة بمكملاتها المناسبة ((تشكيل الصور واضفاء المعاني وصياغة الماهيات هي معطيات ينسجها الوعي حول موضوعه)) (١٠ ، ٧٣) . وكما هو معلوم في بايلوجية الادراك الجمالي ، تكون عين الفنان اولى ادوات الاستقبال والناقل الرئيسي لسلسلة المحرضات المدركة وفق مدياتها الاشارية ، فالتوتر الحاصل والمسافة الذهنية المتحققة من الشكل المعبر الى العين اليقضة تصبح اولى دروب تكون الصور الجمالية الى مستثيرات الخزين العاطفي البناء عند الفنان المعبر ((العلاقة الحتمية بين عين الفنان والغرض المنقول motif تلعب دورا جوهريا من حيث تحديد بنية النتاج الجمالي وتركيز ابعاده المتنوعة)) (١٧ ، ١٢) . غير ان ذات العين وذات الذائقة الجمالية يجب ان تتسم بقدرة الفرز والتمييز بين ماهو صالح للمشاهدة من عدمه ، وبين ما يمكن ان يحل بصورة جديدة على ذائقة المتلقي مما هو مستهلك لدلالته ومتالف في ادائه . وكل هذه الرؤى تسبق

التنفيذ المادي للمضامين ، فادارة رحى الافكار والاستنباطات النموذجية تكون عمليات ذهنية صرفة بعيدا عن طرق معاجتها على سطح اللوحة ، حتى اذا اكتملت ملامح البناء الاشاري انتقلت العملية الى الجزء الواقعي في عجلة الدال والمدلول ، فتكون المعالجات الفيزياوية اخر مراحل تصوير الرؤى الفنية ذات القدرات التأثيرية (١٤ ، ١٣٨) . لكن البناءات الذهنية بما هي عليه من تصويرات مجردة للانفعالات لاتمتلك صفة الاستقرار المطلق ، اذ تنتقل جيئة وذهابا على خامة الرسم المادية ، وتتحرك بصفة مستمرة الى ان يضع التصنيع البنائي اوزاره قي صيغة ثابتة نهائية ، وذلك حري بالاشارة الى امكانية البناءات الصورية ان تغير الوجهة التعبيرية فتعتري الفكرة الاولية مسحات من التطور الشكلي لينتج عنه تغير (بمختلف درجاته) في مستوى التمثيل الادائي للعاطفة المحملة بها (٧ ، ٣٠) .

على ما تعتري الافكار المصورة من مصاعب ومطبات ، لايمكن للفنان ، لحاجة غريزية ام لغيرها ، التوقف والركون الى ما ادخرته مخيلته وما توارد بين افراد مجتمعه ، فهو مطالب بالبحث الدؤوب والتقصي الدائم عن مثيرات الحواس من افكار تتسم بالجدة ، والتحفيز ، والتفرد الادائي ، حتى تكون كاملة الاهلية باستحقاقها التمثيلي في عالم المرئيات الجمالية ((ان اكتشاف العناصر الجديدة المميزة في الحياة وتصويرها الجذاب يتطلب بحثا ملهما ودائبا يفضي في النهاية الى افراز وحدة المحتوى والشكل ، التي هي وحدة فريدة على الدوام)) (٢ ، ٦٣) . واذا كانت عقلية الفنان المبدع والحاجة الى الجديد هما اول ما يوجه البحث عن التشكيلات الجمالية ، يظهر عنصر مهم ومصاحب لانتقاء المفردات الصورية المؤثرة بحيث اصبح مرجعا اخر يتعاضد مع فكر الفنان ، الاوهي ذائقة المجتمع ومستوى الحاجة والرغبة الى بناءات متطورة هادفة ، فهي تدخل في صلب الموضوع الجمالي وياخذ بها

الفنان عن قصد او عن غير قصد . فتصبح من ذلك مؤطر رئيسي لذائقة الفنان وموجه لادراكه الفني حينما يريد نسخا لرؤاه على مستوي النص البصري (١٩ ، ١٩٦) . ولذلك يمكن تعليل التغير المظهري او الجوهري الذي يصاحب تطور بناء الاعمال الفنية ، كنتيجة ضمنية لتطور البناء الفكري الاجتماعي وحاجة المتذوقين الى تغيير صيغة الاشارة التعبيرية بما يتوائم مع الامتدادات الفكرية وبحسب التوجهات الجمالية لطبيعة المجتمع ورغباته ، مع عدم اغفال قدرة الفنانين انفسهم في نقل وقيادة وتغيير مسار التذوق الفني عند المجتمع والمساعدة في توجيهه بالوجهة التي يرتأونها صحيحة (٦ ، ٢٦) .

ماعرض يشير نحو حقيقة جوهرية وان اختلفت حولها معطيات التعامل الدلالي للفن ، الاوهي ان القصد الرئيسي الذي يتمتع به ميدان الفنون الجمالية هو البناء والتطوير . فجميع معتركات التحيز الاشاري نحو جهة او جهات دون غيرها انما لرغبة في ان يواصل ميدان الفن تقدمه ويثمر عن تطور معكوسا من تطور المرجعيات الفكرية التي تقوده وتحمل رغباتها عليه ((ان الفن هو في جوهره نشاط تأسيسي او بنائي)) (٩ ، ٢٨) ، فيكون نتاج الصراعات الفكرية باعتبارها مراجع البناء الجمالي ، صور من البناءات الفنية تظهر اطوارا على مر تعاقب الاذواق في صيغة مادية ندركها كمتلقين ، فامكن من ذلك تحديد المرجعيات المعاصرة والسابقة بحقب عدة عن طريق استقراء الاعمال الفنية المنتجة في كل عصر .

تغير القيمة الجمالية في الاشارة البصرية :

بما يملي الفن من بحث متواصل عن مؤثرات ملازمة لتطور البنى الذهنية في مجتمعاتها ، يمكن ان يمتلك من ذلك تطورا في مستواه الدلالي الذي

يشمل تغيرا في القيمة التعبيرية ايظا ، فليس المتذوق في عصر معين فقط يمكن له ان يلمس تطور القيمة التعبيرية لفنون عصر اخر ، بل يمكن ان يلاحظ كذلك تطورا يشمل نتاجات فنية معاصرة له ، كما ان محاولة الاكتشاف هذه تتيح للفنان ان يغير توجه ومقدار القيمة الجمالية التي تتصف بها اعماله . بمسلمة هدف الفن الاول في الخلق من ثم الاغناء بما تحصل عليه من قيم ((الحقيقة ان الفن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من الاشكال ، والشكل شيء معقول ؛ لكن الفن تغيير وتحويل مستمر للشكل)) (٧ ، ٣٥) . كما ان التغير المصاحب لتعاقب البنى الفكرية لابد ان يملي على الفنان بحثا مستمرا عن معبرات جديدة تتناسب مع الافكار الجديدة ، اذ ان ذلك يضمن اثرا اعلى لدى المشاهد واستحسانا افضل لطروحاته تلك . فالاثارة التي يحققها النتاج على مدركاتنا تختلف بدرجة معينة عما يمكن ان يدلي به محرض بصري يشترك بمفصل او اكثر مع خبراتنا وتجاربنا السابقة . فيكون مبدأ التمثيل الجمالي للافكار احتضانا للمفاهيم والمعرفات الاجتماعية بمحضر الاشارة الانفعالية ((ان الصورة الفنية ، وهي تتطور وتغتني باستمرار ، تتشرب غنى هائلا لظواهر الواقع ، وطموحات وعواطف الانسان ، ومفاهيمه حول العالم ، ومثله الاجتماعية والجمالية)) (٢ ، ٧٠) ، فيكون التحول في البناءات ناتج تحول الميول والدوافع ، ولايشمل ذلك بالضرورة تهديما كليا لما سلف انتاجه حتى نحس بتغير في القيمة الجمالية للمنجزات الجديدة ، فتغير الرابط في العلاقات البنائية داخل حدود العمل الفني كفيل بأن يوصف التعبير الناتج بأنه مختلف عن سابقه ويحمل صفة التطور والتغير في قيمته ومستوى دلالته . والبحث في مستوى تمثيل التعابير الجديدة لايعني بالضرورة قطعا بما سلف بناءه ، اذ يكفي التعديل (الشديد او حتى البسيط) الى فرض صيغ ملائمة للافكار المستحدثة (١ ، ٤٨) .

بذلك يمكن للباحث التعريف بأهمية الصيغ الفكرية وتأثيرها في تغير القيم الجمالية المدركة في الفن . فأضحى التلاحق في الحقب الزمنية من المسلمات البديهية في التأثير على البناءات ومستوى التمثيل العاطفي فيها وبالتالي مقدار التغير في قيمها الجمالية ، كما يقود ذلك الى ملازمة الفنانين في مراحل انتاجية معينة الى الامساك بمجموعة من المؤثرات البنائية التي ثبتت نتائجها التأثيرية على المتلقي وتم قبولها على انها لبنات رئيسية في انتاج الاعمال الفنية ((ان لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ، بدليل ان الغالبية العظمى من فناني كل عصر لاتكاد تشذ على تلك الاساليب الخاصة ، اللهم الا في حالات نادرة)) (٩ ، ١٦١) ، وليس بالضرورة ان تكون المسلمات على هيئةاسس ومفاهيم حسية لترابط المكونات المادية في بناء المحرض البصري ، فقد تكون الحاجة او القدرة المتاحة سببا في نشوء مفاهيم مغايرة لما سبق من فترات زمنية . فعلى سبيل المثال ظهرت اثناء العصور الوسطى مفاهيم تعبيرية جديدة حينما تمكن الفنانون من صناعة اللوحات المتنقلة واكتشاف خامات فنية جديدة ، فأمكن لهم ان يضعوا التكوينات الانشائية بصيغ مختلفة ميزت تلك الفترة عما سبقها (٢٢ ، ٣٤٦) . ومستوى التغير في القيم الجمالية للاشارات البصرية لايمكن ان يكون مجتزأ بالكامل عما سبق وجوده ، فما كان سابقا غير مقطوع الصلة بما هو كائن الان ، اذ ان التغير يشير الى انتقالة مرحلية لم تقتلع جذورها بالكامل من المرحلة السالفة لها ، والناقد الواعي يدرك بأن الانتقالات المتلاحقة تمت بالاستناد الى المعطيات التي وفرتها الخبرات السابقة في نفس العصر او في غيره من العصور . فثمة مشاركة او تناصا في بعد او اكثر ، او في وجه او اكثر اثناء الانتقال بين مرحلتين (٢٥ ، ٣٩١ – ٣٩٢) ، وهذه الوجهة تمثل حاجة الابداع والرغبة

في البناء والاستكشاف عن المنافذ الادائية الجديدة ، فهذه الحاجة هي التي تدفع اسلوبا او توجها ما الى نهايته وتأتي باخر مستحدث يوائم ركب المعرفة المتقدم وينجح في ملازمته حتى حين ((يمكن للفن شأنه شأن اي شيء اخر ، ان يتعرض للذبول الانه يفقد ، حينما يصبح كذلك ، مبررات وجوده . والواقع اننا لانكاد نستطيع القول انه موجود . انه لمن المتعذر الابداع بأشكال سبق اكتشافها ، اذ ان الابداع يعني التغير)) (٣ ، ١٣٣) . وبعد ان اوضح الباحث ان التغير في القيمة الجمالية المصاحب لتطور البناءات محكوم بتغير فلسفات المجتمعات على اعتبار ذلك من ثوابت الابداع الفني ، تكون المدة الزمنية هي المفردة التي لاتحتسب بثوابت مماثلة . فالحاجة الى التغيير لا تعتمد على اطر زمانية ، ولا تأتي التغيرات بعد فترات مقاسة وانما تأتي هذه التطورات بعد ان استهلكت البناءات القديمة كل مبررات وجودها ولم تعد تفلح في حمل الافكار الجديدة (٢٤ ، ١٧) .

يتضح من ذلك ان الثراء الفكري المصاحب للمسيرة البشرية يولد تغيرا في قيمة الاشارات البصرية الجمالية . بدعوى ارتداء الجديد من الحلل الاثارية بعد ان افتقرت لذلك الانشاءات المستهلكة والتي تشبع بها المتذوقين للفن التشكيلي .

<u>الاسلوب البنائي في تطور الاشارة البصرية :</u>

يتم قياس البناء الفني وفق تطوره الاشاري بألاعتماد على كونه صور للافكار . فلا تتمثل العناصر المادية في بنية موحدة اشاريا بغير المؤسسات لها من خلجات العاطفة التي راق للفنان اشهارها نحو حيز المتلقين . فولادة المنجز الفني ما اتت من رحم الخبرة والمقدرة الفنية الابعد ان زرعت ابتداءا في ذائقة

الفنان الجمالية واستثارته لابرازها للجمهور ((اي شكل فني ليس اكثر من مضمون فني جرى تشييئه وتحويله الى مادة ملموسة)) (٤ ، ٣٦) ، وهذه الاسبقية الفكرية لاتركن الاسلوب البنائي بعيدا اثناء التباري في مقياس الاهمية والافضلية بينهما ، فالبناء الجمالي الصحيح يضع ركائزه الاثارية حتى من خلال امتاعه المجرد بعلاقاته الظاهرة على شكله الخارجي ، اي من دون مزاوجته مع المادة المضمونية التي حُملت عليه . فأذا ما اتحد المبنى مع المعنى في اشارة تمتلك درعا من الرصانة والوضوح ، اتسم العمل الفني بالقدرة التأثيرية على عاطفة المشاهد اليقض ((على الرغم من ان البناء ليس هو ذاته القيمة الجمالية ، فان هذه الاخيرة لايمكن ان توجد ، ولاتكون على ما هي عليه ، بدون هذا البناء)) (١٣ ، ٦٠٣) . كما ان قياس البنية المعرفية دون البنية المادية يمتلك ايظا قيمته المفردة ، وان كان قياسها يخضع لقوانين حسية صرفة تملي اجتزائها عن المؤثرات المحيطية والمؤثرات التي يجلبها المتذوق في مخيلته . وهذا الاجتزاء التذوقي يقود الى معرفة التطور او التغير الذي يصحب البنى الذهنية كمحصلات انتقالية متعاقبة في المؤطرات الزمكانية . كما تمتلك هذه البنى الحسية القدرة الذاتية على اظهار مقدار التطور الذي يعتريها بعد ان تثبت اهليتها الادائية بقطع اذيال البنى السالفة عنها وتوقفها (الذهني) ليتمكن المشاهد من ادراك ان ما يشاهده هو مقطع منفصل من البنى عن غيره ((قيام البنية المعرفية حاصل تحولي سرعان ما يكتسب اطارا خاصا ونمطا خاصا بكم وقياس واتجاه يختلف بها عن غيره من سابق مقطوع او مستقبل مرتقب)) (٨ ، ٢٥) ولايخفى من ذ لك ان قدرة الاقتطاع والتأثير التي تولدها البنى المنتجة ابداعيا من وعي الفنان تتطلب سيطرة مطلقة على مادته مثلما تتطلب وضوحا تاما في وعية وادراكه . وهذه السيطرة على الخامة المادية والذهنية تتطلب

استمرارا في مزاولة الحرفة الفنية وتكريسا للقدرات الذهنية عند الفنان حتى يشكل بمقتضى ذلك نتاجا ناجحا ومقبولا . وهذا التكريس الذهني الذي يولد الخبرات الفردية يمكن الفنانين من ايجاد السبل والوسائل الادائية التي عن طريقها تظهر الملامح الاسلوبية وتُنبه جمهور المتذوقين الى معرفات الشفرات الجمالية وتمكنهم بالتالي من ادامة عجلة الفن التطورية ((وقوانين الشكل واصوله الاصطلاحية انما هي تجسيد لسيطرة الانسان على المادة ، وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للاجيال القادمة)) (١٩ ، ٢٠١)) ، وهذه الوجهة تعنى بالجانب الانتاجي ، فالفن حتى اثناء مزاولته بقصد الاوعي او التلقائية المحضة ، لايمكن له حينها ان يؤدي ذلك من دون معرفة ادواته وكيف يسخرها في خدمة رغبات الفنان . لذلك تكون المهارة سمة ملازمة للحسيات قبل الماديات ، والبنيات (الذهنية والمادية) يتطلب وجودها معرفة جيدة بمتاهات طرقها ومقدار انفتاحها على العالم المدرك جماليا . والبنيتين معا يتمتعان بقدرة تكوين المناخ الخلاق في انشاء اساليب بنائية تضمن ديمومة لتطور الاشارات البصرية (٩ ، ٢٢) . على ان الاسلوب البنائي في تطوره لم ينطلق دفعة واحدة بعد ان امتلك الفنان الخبرة المؤهلة للاداء . فالخطأ والصواب ملازم للتجربة الخلاقة ودافع لها وفق مبدأ التجريب الذي يفلح في ان يثمر احيانا ، ويجافي المسار المرجو له احيانا اخرى ، لذلك يكون تطور الاشارة البصرية بأسلوب بنائي ثابت محمولا على مسار الزمن . فكلما تبدلت الاحتياجات الجمالية سارع الفنانون الى تجريب طرائق توائم الرغبات المستحدثة حتى يرتدي الفن بعد ذلك وجها اخر للتعبير ، بعد ان أُدخل في ميدان الاختبارات الهادفة فأثمرت اخيرا عن صور مقبولة له (٢٣ ، ٧٧) . وليست بالضرورة ان تكون الخبرة وليدة القصدية المطلقة ، فالصدفة تلعب دورها في تطور المحرضات البصرية وتعاقب الاساليب

البنائية ، فكم من مسالك مغلقة في التجريب قادت الفنانين الى منافذ فريدة للتعبير لم تكن في حسابات الفنان او لم يكن قد توقع الوصول اليها ، وكثيرا من الاساليب البنائية المتطورة في فن الرسم انما وجدت عن طريق الصدفة والتجارب الغير محسوبة النتائج ، فأمكن من ذلك تكوين توجهات ومدارس لاقت الاستحسان والرضى في ذائقة المتلقي ((ان عملية تغيير النشاط الذي يعاق لاي سبب من الاسباب قد يترتب عليها وصول المصور الى اللون الذي يريد ، الى العلاقة اللونية التي يبحث عنها ، او الى الشكل المرغوب فيه نتيجة لعمليات تجديد الادراك والحصول على معلومات او استبصارات جديد)) (١٤ ، ١٥٣) .

كما يوجد مؤثر اخر في تطور الاشارات البصرية وفق تعاقب الاساليب البنائية ، الاوهو الوسيلة المستخدمة في الاداء الفني او تخصص الخامة الدقيق واي نوع من التأثيرات التي بأمكانها ان تطلقه . فقد يرغب الفنان في ان يستخدم موادا للبناء الفني دون غيرها في تنفيذ افكار معينة ، في حين لايرغب ذات الفنان في استخدام نفس المواد لاظهار افكار اخرى . كما ان الخامات في ذاتها تمتلك القدرة على انتاج الاشكال الجديدة ، سيما وان كانت جديدة من الوجهة الفيزياوية او من الوجهة الادائية (١٨ ، ٢٣١) . فيكون الاسلوب البنائي معني بالافكار والماديات وطرق معالجة الاثنين حتى يمكن ان تتطور الاشارات البصرية وتمتلك الجدة والتأثير معا

المؤثرات البنائية في الرسم :

ان كون الفنان مسؤولا عن نتاجه ومسؤولا عن مستوى الاشارة المتحققة في اللوحة الفنية يؤكد على مبدأ النافذة الاخراجية او العين الثالثة للمشاهد . فالفنان ارتأى قيمة وخصص سطحه التصويري لعرضها امام المتلقين ، فكان التأثير الايجابي او السلبي المتولد في عاطفة الجمهور مردودا اليه قبل ان

يكون نابعا من اللوحة ، ونحن اذ نرى ما نرى في اللوحة الفنية نكون مستندين الى رؤية الفنان التي انشأت ذلك المحرض البصري ((ليس للفنان من هدف سوى ان يضع امام انظارنا مزيجا من الالوان والاشكال التي راقته في الطبيعة)) (١٦ ، ٩) . من جانب اخر يكون لمستوى انفعالنا وتعاطفنا مع مضمون العمل الفني دوره المؤثر في الحكم الجمالي على قيمة المنجز الفني . فتكون قدراتنا التذوقية من المؤثرات المسيرة لمستوى البناء التشكيلي ومقدار ارتفاعه او هبوطه الادائي . وهذه الوجهة التي تخصنا كمدركين تأتي مصاحبة للاحساس المطلق ، فلاتكون ممتلكة لجانب مادي اسوة للوجهة الخاصة بالفنان باعث الاشارة . وينحدر ضمن مستوانا الادراكي مستوى التجارب السابقة مع المضامين الجمالية ومستوى وعينا وخبرينا في التجاوب مع معطيات العمل الفني (١٢ ، ٧٤) . وعند استقراء المؤثرات البنائية المتعلقة باللوحة والفنان ، يجب ان يمتلك العمل الفني جملة من الوجهات الادائية التي بوجودها تكون لغة الفن واضحة وغير مشفرة . اولها الايضاح ، من ثم التعبير . فالفن في شكله البنائي يحتوي على معبرات ادائية تنتجها العناصر والاسس التشكيلية يمكن لقاريء النص البصري من تتبعها وادراك مراميها البعيدة والقريبة ، لتُنشأ بمجملها الوجهة التعبيرية ، التي تؤدي فيها الدلالات الجزئية الى ولادة تعبير عام يشمل جميع الصيغ الضمنية المؤثرة في التكوين الفني (٢٠ ، ٥٣) . فالدلالة الكلية حاصل تجمع المفردات الجزئية بمحددي الفكرة والهدف ، فتشير الدلالة بالتالي الى المادة المضمونية كعارض اولي اتكأ على المحددات البنائية المتعلقة بمادة التركيب الانشائي فخرج بالثمرة الماثلة لعين المشاهد . وبما ان العناصر تكون حاملة للرسالة لاباعثة لها ، فهي تشكل وسيلة وغرضا لاغاية وهدفا ((ان دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض)) (٥ ، ١٧٥) . ولما كانت

العناصر البنائية بما هي عليه من قدرة تحديدية لمسار العمل مجرد ناقلات تحمل المعنى اكثر مما تشير بذاتها ، توجب ان تعامل بروية ووضوح حتى تكون اسهل ادراكا من قبل المتلقي ، فأن غلفها التعقيد والغموض انحدر مستوى تمثيلها وضعف ادائها وتناقص عدد متذوقيها ، فيخسر الفنان فرصة العرض الاوسع لمادته الحسية وتفلت امكانية انبساطها القصوى على تلك الناقلات ((فمن الواجب تخفيف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد ؛ ويجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في المخيلة)) (١٣ ، ٣٥٥-٣٥٦) . وعند توفر الحاملات الواضحة وبمكانها الصحيح اثناء تأملها ، يكون المشاهد حينها اكثر قدرة على تحليل باطن العمل واعلى مستوى في استيعاب وفهم محتواه الجمالي ، فيكون تأثير العمل اشد حدة ويمتلك بالتبعية قيمة متزايدة مع تزايد جمهور المتذوقين . ولا حاجة حينها الى ان يخلع المدرك خبراته ويستحضر خزينه المماثل في الاتجاه حتى يتمكن من تحليل العمل وتذوقه ، بل يكفيه وقتها الادراك المباشر والتأثر السريع بركائز التجربة الجمالية وتصبح تلك التجربة اكثر امتاعا (١٣ ، ٣٢١) .

من جهة اخيرة يدخل الاسلوب الفردي للفنان في حيز صراع المؤثرات في بناء اللوحة الفنية ، فعند تساوي الخبرات وتقارب مستوى الافكار المزمع صياغتها وفق ذات المواد البنائية ، يبقى جانب المسحة الادائية واللمسة الفردية كعازل جمالي بين بناء واخر ، فتعطي اللوحات تنوعا في تجربة التذوق عند المشاهدين بأعتبارها رؤى انتجها عدد من الفنانين تحمل هويتهم وطابعهم الفردي ((والحال ، اين تكمن قوة الخداع البصري ومفاتنه ؟ انها تكمن في التوالف الحاصل بمعجزة ، بين وجوه العالم الحسي ، الخادعة وغير الممكن تحديدها ، وبين الاساليب الفنية ، وهي ثمرة علم جريء كسبه ببطء

وثمرة عمل عقلي ، يسمحان بتجديد بناء هذه الوجوه وتثبيتها)) (١٥ ، ٢٥)

يرى الباحث بأن المؤثرات البنائية في الرسم متنوعة المشارب ، بعضها متعلق بالفنان واسلوبه ، وطرق معالجته للخامة وكيفية خلعه لانفعالاته وافكاره وعاطفته ، ومؤثرات اخرى يختص بها المشاهد من قدرة تحليلية صحيحة ومستندة الى ادوات علمية في تجربته الجمالية مع المنتج الفني ، كل ذلك يحدد اتجاه وسرعة تطور الانشاءات الفنية وفق بنائاتها الجمالية .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل محتوى العينه لملائمتة لهذه الدراسه ، كماُ أخضعت العينه للتحليل والوصف والتأويل وفق خطاب نقدي وحسب توجه البحث .

مجتمع البحث :

قام الباحث بالبحث والأطلاع على اكبر قدر ممكن من اللوحات الفنيه المنفذه ضمن حدود البحث الزمنيه (١٩٩٠-٢٠٠٢) ، كما أطلع على مصورات تلك الأعمال والمنشوره في المصادر المختلفه .

عينة البحث

تم أختيار عينة البحث والبالغه (٨) لوحات للرسامين المعاصرين في العراق بطريقه قصديه ، بواقع لوحتين لكل فنان نفذهما في عقدين من الزمن حتى يكون الفاصل الزمني كفيلا بكشف مقدار التطور البنائي في اللوحات .

اداة البحث :

اعتمد الباحث الملاحظة اداة بحثية تخدم تحليله للعينة مع الاستناد الى محصلة الاطار النظري للبحث .

تحليل العينة:

	الفنان	سنة العمل	رقم النموذج
١	احسان الخطيب	١٩٩٠	انموذج ١
		١٩٩٩	انموذج ٢
٢	علي طالب	١٩٩٠	انموذج ٣
		٢٠٠٠	انموذج ٤
٣	ضياء العزاوي	١٩٩٥	انموذج ٥
		٢٠٠٢	انموذج ٦
٤	اياد الحسيني	١٩٩٦	انموذج ٧
		٢٠٠٢	انموذج ٨

١. احسان الخطيب :

أ. (انموذج ١)

تمثل اللوحة تركيبا بنائيا مثلث الشكل قاعته في اسفل اللوحة ويرتفع الى اعلى منتصفها ، مستندا على خلفية مقاربة له لونا خلا اعلى يمين العمل المنفذ بالوان حارة تنحدر الى منتصف الشكل الرئيسي في البنية وتمتزج معه . ومن خلال تتبع اثر التقاء الاشكال في بناءها العام يتضح مستوى التلاحم العالي فيما بينها من خلال دمج اطراف المكونات الجزئية مع بعض لتشترك في الوحدة الدلالية ، كما ساعد رسوخ الشكل على تقوية التأثير الاشاري باستناده الى الارضية الواسعة في اسفل اللوحة ، فامكن من ذلك اعطاء الارتقاء العمودي قيمته الكاملة بامتلاكه التوازن الحسي . كما غلب التكوين العام صفة المستقيمات المتفرقة مكانا واتجاها ، فاثمر تشابكها عن اعطاء الصفة المميزة لهذا المنجز ، وهي التي اعطت للتكوين الرئيسي شكله المثلث . من خلال ارتقائها بالمجمل نحو الاعلى مع بعض الاختلاف في وجهاتها .

ومما ساعد تأثير هذا الاندفاع تغير صفة اللون الازرق من الداكن الى الفاتح كلما ارتفع في فضاء اللوحة المفتوح ، حتى يمسكه اخيرا انحدار الدرجات الحارة التي تصل الى منتصف الشكل المثلث في مركز اللوحة تقريبا . كما كانت البنية شبه الهندسية التركيب ممتلكة لحدة اشارية ولدتها المستقيمات والمنحنيات الرياضية المنتشرة ضمن البناء العام الذي اتصف بالامتداد الطولي مما ولد احساسا بارتفاع اللوحة بصورة اعلى مما هي عليه في الواقع ، ساعد ذلك امساك الالوان الحارة الانتشارية فضاء اللوحة الاعلى . كما ان تركيز التفصيل التكويني في المنتصف انتج ايقافا بصريا لعين المتلقي عند مقارنته بالمساحة التي تحيط به والخالية من التفاصيل .

ب. (انموذج ٢)

يغطي السطح التصويري في هذا العمل مسحة من الالوان الحارة فرشت على مجمل البناء الانشائي ، تخلله بعض الفواصل بالالوان الباردة سيما الازرق بدرجاته . مع ظهور واضح للبناءات الشكلية المستقيمة التي مثلتها الرماح اسوة باللوحة (انموذج ١) مع بعض تشكيلات الاشجار في اعلى يسار العمل ، فولدت بذلك هذه التصويرات الجزئية اشارة قريبة من بنية اللوحة السابقة في قوة المؤشر الهندسي كمعبر ادائي مباشر . غير ان هذه الامتدادات الشكلية نشرت على طول وعرض المساحة التصويرية ولم تجمع كما في اللوحة السابقة ، فكان تأثيرها العام متحكما في مجمل المساحة المستخدمة . ومشاركة اللوحتين في الاعتماد على مركبين لونيين رئيسيين هي ذاتها التي قادت الى اختلافهما عن بعض ، فقد اعتمدت هذه اللوحة على طغيان الدرجات الحارة عكس اللوحة الاولى كذلك طريقة وضعها المستعرضة الاتجاه ، فقد اثمرت الاشرطة البنائية من طرف اللوحة الايمن نحو الطرف الاخر باشارة توحي باستعراض اللوحة الافقي وان كانت

استطالتها عمودية . وقد اعتمد الفنان على وضع درجات فاتحة من الاحمر في قلب اللوحة ليشكل شريطا من القاعدة الى قمة العمل ، غرس فيه اكثر الاشكال الجزئية المعبرة باختلاف في شدة اللون عن خلفيتها حتى يتمكن قاريء النص البصري من فرزها وتذوقها بيسر فمثلت بذلك تناصا مع اللوحة الاولى في الاعتماد على الامتداد الطولي لشكل رئيسي تسبح في داخله المعبرات الصغيرة بوحدة عامة يولدها تزاوج التفاصيل في اداء كلي .

٢ . علي طالب :

أ . (انموذج ٣)

تشكل اللوحة امتدادا افقيا لمركب بنائي من اليمين الى اليسار في منتصف اللوحة تماما يقع اعلى واسفل منه مساحة من الدرجات الرمادية خلت تقريبا من الانشاءات الضمنية للمعبرات الجزئية . وعند مناطق ملاصقة الشكل الوسطي مع الخلفية في الاسفل والاعلى يلاحظ تخفيف اللون الرمادي حتى يقترب من الابيض . مع اعتماد اللوحة على خامة ذات تضاريس بارزة بشكل مربعات صغيرة لم تخفها العجينة اللونية فاصبحت معاضد تعبيري لكونها دلالات بذاتها وساهمت في ربط مكونات العمل . كذلك زاوج الفنان هذه الخاصية باعطاء تضاريس اخرى على سطح اللوحة من خلال معاملة الخامة اللونية وجعلها ذات بناء بارز من الخطوط على جانبي الشكل الرئيسي في المنتصف . ولكون الدرجات الداكنة وضعت في الوسط امتلكت بالتبعية تعبيرا اعلى ودرجة اثارة اوضح عند مشاهدتها المباشرة . وبالبحث في التفاصيل الضمنية يمكن لعين المتذوق ان تفرز مكونات شكلية داخلية تخضع لخاصية تمايز السمك والحجم ، فتوحي اللوحة بخروج الاشكال باتجاه المشاهد وهي تتكأ على السطح المستوي للعمل الفني . وباغفال هذه الخاصية يتضح التوازن البنائي بابسط صوره بالاعتماد على تقارب الدرجات

اللونية ورسوخ الشكل الرئيسي في التعبير من خلال احتلاله مركز اللوحة وتناظر جهتيه . فشابهت بذلك لوحات العينة (النماذج ١ ، ٢) في خاصية المركز والخلفية من وراءه كمعبر اولي في عين المشاهد .

ب . (انموذج ٤)

تقسم اللوحة الى نصفين شكل وخلفية ، غير ان الشكل جاء مجاورا للخلفية لاامامها كما في اللوحات السابقة من العينة . كما تم الاعتماد على مركب الاحمر الانتشاري كمحرض اول في قدره هذه اللوحة التعبيرية ، مع اعطاءه امكاناته القصوى درجة وبناءا بازاحة التفاصيل الضمنية عنه الا القليل منها وجعله يعبر بحجمه وقدراته الادائية الصرفة . عاضد ذلك مجاورته للخلفية الداكنة والخالية تماما من اي تفصيل بنائي يمكن ملاحظته ، فغير الفنان بذلك طريقة انشاءه عن اللوحة السابقة (انموذج ٣) باعتماده على السطح الاملس بعد ان كان يستخدم التضاريس البنائية الظاهرة على سطح المنجز ، وباعتماده على قوة الالوان بعد ان كان يزيح تأثيرها بالاعتماد على الالوان الحيادية ، واختفى لذلك التوازن الحسي من خلال تمركز الشكل الرئيسي في يمين اللوحة نحو الاسفل فبدت كأنها اثقل من تلك الجهة . ولم يفلح الامتداد البسيط له نحو اليسار في اعادة التوازن لها . كذلك وضع الفنان بعض الاشكال الجزئية بدرجات فاتحة فوق الشكل الاحمر بطريقة توحي بالتلصيق ، غير انها لم تتمكن من انقاص الامتداد العارم لدرجات الاحمر المشبع ، وامتزج المركبين الرئيسيين في مناطق تجاورهما من خلال تخفيف وادخال كل لون على الاخر في طول شريط الالتصاق بينهما فأعطت هذه المزاوجة تماسكا بين المكونات الشكلية مما عاضد قدرة الاشارة الجمعية في اللوحة .

٣ . ضياء العزاوي :

أ . (انموذج ٥)

تركيب اللوحة مجسم يحتوي على البعد الثالث من خلال الامتدادات الورقية للوحة نحو الامام ، فظهرت كأنها كتاب مفتوح من منتصفه وتنتشر صفحاته ما بين غلافيه . فمثلت بذلك وجها ادائيا مخالفا للوحات العينة الاخرى في الاعتماد على البنية البارزة . وقد انتشر على بناء اللوحة العام مركبا من الالوان والاشكال المتنوعة ، فمثلت بذلك تجربة ادائية جديدة بقياسها مع سابقاتها من اللوحات المختارة . وبقياس التوازن اللوني امتلكت اللوحة صبغة متوازنة في احلال درجة الالوان الحارة (سيما الاصفر) بتوزيع انتشاري على كل اجزائها تخللته بعض الالوان الباردة ، ولكون الاصفر ليس الاول انتشارا في سلسلة الالوان الحارة ، فقد توحدت الالوان في بنية المحرض البصري العامة . غير ان مستوى الاثارة الاول تولد من غرابة فكرة طرح البناء ووجود الاجزاء المجسمة للعمل خلاف اللوحات ذات السطح المستوي كمعبر رئيسي . وهذه التجزئة الاشارية تتطلب من المشاهد تأملا اكبر وجهدا اعلى في اقتناص الاثار التعبيرية من ثم دمجها لتتشكل بمقتضى ذلك الصورة الجمالية الكلية في مستوى التعبير . سيما وان الاشكال المرسومة بالالوان الداكنة على الخلفية المشرقة تمتد من مجسم الى اخر فتجبر المشاهد على تتبعها ومزاوجتها لتصل بشكل صورة موحدة عن مرماها التعبيري .

ب . (انموذج ٦)

تشابه هذه اللوحة سابقتها من لوحات االعينة (انموذج ٥) في اعتماد الفنان على البعد الثالث كمعاضد دلالي مع بنية متنوعة لونا وشكلا . فضلا عن الامتدادات الخارجة عن مسار البناء العام ، مثلها في هذا المنجز الشكل المنطلق من اعلى وسط اللوحة والذي يدخل اليها بصيغة شريط فاتح اللون ينحدر نحو اسفلها . وبعد مقارنته مع جانبي العمل يمكن له ان يكون الشكل المعبر الرئيسي في البناء الكلي لاختلافه تفصيلا ولونا عن بقية اجزاء العمل

الفني . عكس اللوحة السابقة لنفس الفنان التي انتشرت المعبرات الضمنية بصورة متساوية على جميع اجزاء اللوحة . مع ركون واضح هنا الى احلال الدرجات الداكنة ومزاوجتها مع الاسود لتنشأ بنية تعبيرية بعيدة الانعكاس النفسي عما اشارته اللوحة (انموذج ٥) . والبروز نحو الامام لم يخفي صفة الامتداد المستعرض للوحة وامتلاكها ايماءا بالانفتاح الافقي رغم استطالة مكوناتها الشكلية . كما عمد الفنان الى وضع المؤشرات الشكلية بصيغة بنى دقيقة التفاصيل بخطوط او نقط صغيرة توضع في اماكن معينة بقصد اغناء البناء الكلي وايقاف استرسال عين المتلقي في تتابع الاشارات . لذلك يرى الباحث بأن الانتقالة الزمنية لم تعكس تطورا بنائيا بدرجة كبيرة على الفنان واستمر في ادائه المعتمد على ركائز ثابتة يخلعها على اعماله المنفذة مع تقدم الزمن.

٤ . اياد الحسيني :

أ . (انموذج ٧)

يتسيد اللوحة بناءا شكليا مقتصرا على ثلاثة الوان رئيسية من الازرق السماوي والابيض والاسود ، تتخلله بعض الكتابات التي نفذت بطريقة ناتئة على سطح العمل . ومثل الاسود احاطة او احتضان للونين الاخرين بشكل اطار مستطيل يستند عليه شكل مستطيل ايظا يخرج من يساره انحناءا ازرق ويمتد اسفل اللوحة بشكل افقي . فعادت في هذه اللوحة نظرية الشكل الرئيسي والخلفية من وراءه تدفعه نحو الامام بقصد التعبير الاقصى لتفاصيله . كما في لوحات العينة السابقة عدى اللوحة (انموذج ٥) ، وشابهت هذه اللوحة ، اللوحة (انموذج ١) في تدرج الثقل في الشكل الرئيسي من الاسفل وهو يخف درجة ولونا كلما ارتفع علوا في فضاء العمل التشكيلي . فتأكد الرسوخ الحسي له لحظة ادراكه . غير ان البروز الايسر للشكل قلل من

صفة الاستقرار البنائي كون الدرجة الاعلى من الاشارة تنطلق من جانبها دون الجانب الاخر ، فالاستقراء الاولي للعمل يشير نحو اسبقية اليسار من ثم ينتقل المشاهد نحو اليمين (عكس توجه الكتابة) فتولد بالتالي توترا اشاريا ومعاكسة لقصدية الفنان في احلال مراتب المعبرات الجمالية في اللوحة . واتفقت هذه اللوحة مع لوحات العينة ذات الدلالات الصغار في قياس البعد الاشاري للبناء ، فقد مثلت الكتابات البارزة وحدات اشارية منفصلة القيمة ومشتركة التأثير مع الاشارة الكلية .

ب . (انموذج ٨)

مساحات اللوحة واسعة التجزئة ، بثلاث مكونات لونية رئيسية هي الازرق السماوي مثل اللوحة (انموذج ٧) ، والابيض ، ودرجة مشبعة من (الاوكر) بامتزاجات مقاربة على جهة الدائرة اللونية . ومع اعتماد الازرق النصف الاول من العمل ، تبقى الجزء الاسفل لينحدر في يمينه الشكل الحار بجزء يسير منه تاركا باقي المساحة للابيض مع بعض التفصيلات الشكلية عليه ، وعند مقارنة هذه الوجهة الادائية مع وجهة اللوحة السابقة ، يلاحظ استمرار الفنان في الاعتماد على نفس منهجية البناء الفني بأعتماد المساحات التعبيرية كمؤشر تأثيري بعيدا عن التفاصيل الجزئية كمرشد ومؤدي داخلي . كذلك تسطحت المستويات الشكلية في هذه اللوحة بصورة اشد عن سابقتها لتعطي انطباعا بسعة السطح المعروض وتركها لتأخذ مدياتها التعبيرية بصورة كاملة بعيدا عن اقحام التفاصيل التي تقطع استرسال المساحة اللونية الواحدة . وبأعتماد الجزء الايسر من العمل كخلفية لكون الابيض من الالوان ضعيفة الاشارة امام قطبي الدائرة ، يتضح بأن التراكب الشكلي في اليمين هو ما اريد له التعبير الاجمالي ، فتجاور بذلك الشكل مع خلفيته كما في اللوحة

(انموذج ٤) وقلت بالتبعية صفة التوازن او الاستقرار الانشائي فاصبح يمين اللوحة اثقل من يسارها ، فضلا عن تحيزه التعبيري .

النتائج :

١ . النماذج ١ ، ٢

أ . لم يتغير البناء الفني في هذه اللوحات من خلال مزاوجة الاشكال الصغيرة كمعبر اضافي ، فاضحى التعبير متقارب في اللوحتين .

ب . اشتركت اللوحتان في الاعتماد على وجود اعمدة بنائية مختلفة المواقع كمعبر رئيسي فيهما ، فنتج بناء طوليا في هذه البنيتين .

ج . اعتمدت اللوحتان على وجود شريط طولي في الوسط كحاظن شكلي رئيسي ولده الاختلاف اللوني مع جوانب اللوحة .

د . استخدم الفنان في اللوحتين بناء لونيا معتمدا على درجتين رئيسيتين هما الاحمر والازرق .

٢ . النماذج ٣ ، ٤

أ . اختلفت اللوحتان عن بعض في اعتماد اللوحة (انموذج ٣) على ادلاء المساحات التعبيرية الصغيرة بالالوان الفاتحة ، في حين اتسمت اللوحة الاخرى (انموذج ٤) على سعة المساحات الداكنة كمعبر اولي في العمل الفني .

ب . امتلكت اللوحة (انموذج ٣) على تضاريس بنائية ظهرت بصورة جلية على سطح اللوحة مما اعطاها بنيتها الخاصة ، عكس اللوحة الاخرى (انموذج ٤) التي اعتمدت على السطح الاملس في ارسالها الجمالي .

ج . ظهر الفرق الاكبر بين اللوحتين من خلال التطور في استخدام البناء اللوني من الدرجات الحيادية الى الالوان الحارة بشكل واضح بغية الاستفادة من ايمائاتها .

د . تغير مستوى توازن العمل بين اللوحتين ، من بعد ان كانت اللوحة مستقرة بفعل التناظر الشكلي ، انتقلت الى حالة من عدم الاستقرار بفعل الاختلاف بين جهتي المحرض البصري.

٣ . النماذج ٥ ، ٦

أ . اعتمدت اللوحتان على البعد الثالث واشتركت في مخالفة بقية لوحات العينة ، فظهر مستوى بنائي مختلف للتعبير الجمالي يستند الى مزاوجة الرسم مع معطيات فن النحت .

ب . امتلكت اللوحتان بنية غنية في تنوعها الشكلي – اللوني من دون الاعتماد على الاقتصاد في ذلك اسوة باللوحات الاخرى في هذه الدراسة .

ج . اختلفت اللوحتان عن بعض باعتماد تغيير في المستوى الاستخدامي للشكل واللون من خلال تبديل مواقع التأثير في كل منها ، غير انهما استمرا في الركون الى نفس الوحدات التعبيرية في سياق الاداء العام .

د . لم تحمل اللوحة (انموذج ٥) مؤشر رئيسي يتوسط اللوحة او يدل بمفرده عن تسيده ، عكس اللوحة الاخرى (انموذج ٦) التي امتلكت قلبا تأثيريا يشكل امتداد عمودي حتى يخرج من جسد اللوحة في منتصفها .

٤ . النماذج ٧ ، ٨

أ . اشتركت اللوحتان في الاعتماد على مركب شكلي من ثلاث اجزاء تتقاسم سطح اللوحة ، مع الاعتماد على المساحات الواسعة لتمثيل الاشارة البصرية .

ب . بقي استخدام اللون الازرق المسيطر كمعبر اولي ومشير على ذائقة الفنان رغم محاولة تغيير مجاوراته من الالوان والدرجات في عموم اللوحة .

ج . تلاشى استخدام التفاصيل الجزئية في اللوحة (انموذج ٨) بعد ان كانت تستخدم في سابقتها (انموذج ٧) والركون الى تعبير الاسطح الكبيرة بعد ان كان يدخل عليها الفنان رموز كتابية كمدل تعزيزي للاشارة الكلية .

نتيجة عامة :

امتلكت كل اللوحات الفنية ، عدى اللوحة (انموذج ٥) على شكل رئيسي بقصد ان يأخذ اعلى مدى تأثيري ممكن ، تسنده الخلفية وتدفعه لتلك المهمة ، وقد انتخب هذا الشكل الرئيسي ليقع في مركز اللوحة ، عدى اللوحتين (النماذج ٤ ، ٨) حيث صيغ مجاورا لخلفيته .

الاستنتاجات :

١ . في تطور البناء الفني ، لايمكن ان تتغير البنى بصورة كاملة ، كونها مرتبطة بالاسلوب الفني الذي يميز الفنان ويثبت معه مهما يحدث من تغير في ذائقته وميوله .

٢ . يتفاوت مستوى التطور البنائي من فنان الى اخر مع تقدم الزمن ، فالبعض منهم يلاحظ عليه الميول الى التغيير الكبير ببنية اعماله ، عكس البعض الاخر الذي يكون الاختلاف طفيف وتكون اعماله شبه استنساخ الواحدة من الاخرى .

٣ . يمتلك الفنان الحرية في زياد ة او انقاص التفاصيل الجزئية على سطح اللوحة ، ولافضل للتطور في ذلك ، بل تكون رؤيته الشخصية وخبرته هي المؤثر على ما يروم ازاحته اواضافته .

٤ . يميل الفنان الى اختيار ذات الالوان عندما يطور بناء لوحاته عبر الزمن ، او على الاقل يختار درجات واصول متقاربة في ذلك .
. الامام، علاء الدين كاظم منصور (البنيه الشكليه للأبواب وأبعادها الرمزيه في لتصميم اخلي لعمادات كليات بغداد) رسالة ماجستير ((غير منشورة)) كلية الفنون الجميله ، تصميم داخلي ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢
٢ . أوفسيا نيكوف ، ميخائيل وزميله (جمالية الصوره الفنيه) ترجمة رضا الضاهر . عدن، دار الهمداني للطباعة والترجمه والنشر ،ط ١ ،١٩٨٤
٣. ايرليخ ، فكتور(الشكلانية الروسية) ترجمة الولي محمد ، الدار البضاء – بيروت ، المركز الثقافي ، ط١ ، ٢٠٠٠
٤. ايسبورغ . يا . اي واخرون (اضاءة تاريخية على قضايا الشكل : قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي) القسم الاول ، ترجمة د . جميل نصيف التكريتي، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦
٥. جاكوبسون واخرون (نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية ، مؤسسة الابحاث ، ط١ ، ١٩٨٢
٦. خرابتشنكو وزميليه (طبيعة الاشارة الجمالية : دراسات) ترجمة عبود المعلا ، عدن ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٤
٧. ريد، هربرت (الفن اليوم : مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ترجمة محمد فتحي وزميله ، القاهره ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥
٨. ريكان ابراهيم (البنيوية والشعر في المنظور النفسي) بحث منشور في مجلة الاقلام ، العدد٥ ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٩
٩. زكريا ابراهيم (مشكلة الفن) القاهره ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، دار الطباعالحديثة ، دت

١٠ . الزين ، محمد شوقي (الفينومينولوجيا وفن التأويل) مجلة فكر ونقد : ثقافية شهرية ،الرباط ، المغرب ، السنة الثانية ، العدد ١٦ ، فبراير ١٩٩٩

١١. سامي رزق (مباديء التذوق الفني والتنسيق الجمالي) القاهرة ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، ١٩٨٢

١٢. سانتيانا ، جورج (الاحساس بالجمال) ترجمة د.محمد مصطفى بدوي ، مراجعة وتصدير د.زكي نجيب محمود ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة مصر ، دت

١٣. ستولينتز ، جيروم (النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفيه) ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ،ط٢ ، ١٩٨١

١٤. شاكر عبد الحميد (العمليه الأبداعيه في فن التصوير) الكويت ، عالم المعرفه ، مطابع الرساله ، ١٩٧٩

١٥. شتراوس ، كلود– ليفي (النظر ، السمع ، القراءة : مكانة الادب في المعرفة العقلية) تعريب احمد خليل ، بيروت دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٩٤

١٦. عماد الدين خليل (الطبيعة في الفن الغربي والاسلامي) بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٧٧

١٧. فارس متري ظاهر (الضوء واللون : بحث علمي وجمالي) بيروت ، دار العلم ، ط١ ، ١٩٧٩

١٨.فراي ، ادوارد (التكعيبيه) ترجمة هادي الطائي ، مراجعة مي مظفر ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ، دار الحريه للطباعة ، ١٩٩٠

١٩. فيشر ، أرنست (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم ، القاهره ، الهيئه المصريه العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١

٢٠. كمال عيد (جماليات الفنون) بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠
٢١. كيرزويل ، اديث (عصر البنيويه : من ليفي شتراوس الى فوكو) ترجمة جابر عصفور ، بغداد ، ١٩٨٥
٢٢. مايرز ، برنارد (الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها) ترجمة سعاد المنصوري وزميلها ، مراجعة وتقديم سعيد محمد خطاب ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، طباعة مؤسسة الالوان المتحدة ، ١٩٦٦
٢٣. نوبلر ، ناثان (حوار الرؤية : مداخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ط١ ، ١٩٨٧
٢٤. هال ، جون واخرون (مقالات ضد البنيوية) ترجمة ابراهيم خليل ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥
٢٥. هاوزر ، أرنولد (فلسفة تأريخ الفن) ترجمة رمزي عبدة جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، القاهره، الهيئه العامه للكتب والأجهزه العلميه ، مطبعة جامعة القاهره ، ١٩٦٨
٢٦. هناء مال الله عبد الرزاق (التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد : الرسم العراقي المعاصر انموذجا) رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة / فنون تشكيلية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠