جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث

الدكتور مجيد حميد حسون
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

الدكتور محمد علي علوان عباس
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه

لما كان الفن (وبالاخص الرسم) ذا طبيعة ابداعية شمولية ، تهدف الى تحقيق توافق معرفي وثقافي ، فان حصيلة التجربة الفنية فيه تكون ، حقيقة مطلقة ، لا تتقيد باي وضع ، زماني كان ام مكاني ، نتيجة اقترانها بالنزعة الانسانية التي تخضع النتاج الفني ايا كان جنسه ، لحصيلة المجتمع ومكوناته من خلال التعامل مع النصوص الابداعية ، في اطار المرجعيات النقدية المباشرة والاسس القائمة ازاءها

ومن هنا كانت الفواصل الاجرائية القائمة بين الفن والنقد ، تتشكل وفقا لمجريات البحث والتقصي عن المستتر والمخبوء من الدلالات والمعاني المعقدة ، لاستيضاح معالم الغايات الترابطية لنسيج العمل الفني ، واستنارة المعرفة الجمالية بتحليلات جديدة ، تفضي الى اكبر قدر ممكن من التاويل (Interpretation) ، وتعدد القراءات التحليلية والتركيبية للنصوص الفنية التشكيلية (رسم، نحت، فخار ، وتصميم) ودراسة تحولاتها الادائية في الشكل والمضمون

وبضوء هذا الفهم ، كان الرسم الحديث في العالم يشكل تنوعاً جمالياً ومعرفياً مطرداً ، بتكريس التحولات البنائية والمفاهيمية لبنية اللوحة ، من خلال اكتشاف وسائل اسلوبية جديدة تعتمد التعبير كدالة لردم الهوة بين (المعايير التقليدية للرسم) و (اطروحات الحداثة وما بعدها) ، والتي افرزت للمتلقي تهميشاً واضحاً لبنية اللوحة الكلاسيكية ، وتفكيكاً نقدياً واجرائياً لأبنية اللوحة الحديثة ، واعادة قراءتها على وفق مقاربات تطبيقية متنوعة ، تنسجم بشكل او باخر مع طبيعة التراكمية الحاصلة في مجريات العصر الحديث بكل تناقضاته وتعقيداته وميوله ، والتي اثرت بشكل كبير على اشكاليات التلقي لطبيعة الفنون والاداب ، استناداً الى المناهج النقدية الحديثة التي تبلورت في النصف الثاني من القرن العشرين ، لاسيما البنيوية (Structuralist) التي اهتمت بدراسة العلاقات البنائية الكلية للنص ، والسيميائية (Semiotics) التي تناولت العلامة في طبيعة بحثها الدلالي ، وكذلك التفكيكية (Deconstruction) التي شرعت تشكك بالثوابت اليقينية ، وبالانظمة المنهجية لبناءات العمل الفني الحديث

ووفقا لما تقدم يصبح التفكيك ملائما مع اليات البحث النظري والتطبيقي لفن الرسم الحديث في العالم ، بتعدد قراءاته ، لاسيما وان محركات التفكيك المعقدة والشائكة هي بمثابة محاولات لتفسير الفعل الهدمي للوحة ، وفق مضامين استقرائية مغايرة للمنطق ، تنتقل توالدياً من التمركز حول العقل (الاعراف والتقاليد و الثوابت) الى التمركز حول الكتابة (تعدد القراءات والبحث في المراكز المهمشة) ، وربط المعنى التداولي كفكرة مفاهيمية بفكرة اخرى تمثل (كينونة متعالية) لفتح اطر اللوحة التشكيلية وفق مستويات باثة لطاقة الشكل وتاويلاته وتوالديته ضمن صيرورة التغيير وسمة التحويلية ، وجوداً وممارسة

ولذلك كانت ماهية التفكيك في مستواه الدالي العميق تنطلق من وظيفة (تفكيك الخطابات والنظم الفكرية ، واعادة النظر اليها بحسب عناصرها ، والاستغراق فيها وصولاً الى الالمام بالبؤر الاساسية المطمورة فيها)(١) واذا ما تفحصنا التفكيكية ، سنجد افعالاً مثل التشظي ومحاولة اعادة التركيب من جديد ، نسف المركز الواحد (الثابت) للنص ، هدم الوحدة المحورية له، ازاحة الطبقات المتراكمة الواحدة بعد الاخرى دون توقف ، ودون وضع حد لتفكيك الكثافات العالقة بالنص من ترسبات لطروحات جديدة ، وعدم ثبوتية معنى معين الا ويتم نقضه ، ولا يهتدى لمسار او مركز الا ليحول من مكانه ومن خطه وينقل الى قطب اخر ، ويتم كذلك تبعيد الشيء عن ذاته وتشظيه حتى تضيع هويته خلف تراكمات من التحولات والتحويلات التي لا حد لها ، واخيراً فهناك قوة تبعثر لا تلمس شيئاً الا لتنسف مسلماته ، وتفجر بؤره المتعددة

وفيما يعنى بالرسم العراقي الحديث فقد وجدت هذه الطروحات اشكاليات تطبيقية في طبيعته البنائية والمفاهيمية ، وبالاخص في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين (واللتان شهدتا اصول التفكيك وتكامل طروحاته في النقد الحديث في العالم) فاخذت (نتاجات الرسامين العراقيين في هذين العقدين تمثل انموذجاً لمعنى المتحول في الرسم العراقي ، فالمداخل المتعددة للخطاب التصويري ، وتنامي الجدل الداخلي ، جعلهم يستمرئون فكرة الصدام لا المصالحة ، التفجر لا التموضع ، وهو ما اكسب رسوماتهم بعداً حيوياً) (٢) ولذلك كانت طبيعة الرسم العراقي الحديث تتصارع مع مجمل المقاربات التحليلية والتركيبية لماهية الجمال في ضوء تفكيك

خطابات الرسم والبنى المتشكلة فيه ، مما اتاح المجال واسعاً لابتكار مفاهيم بنائية وفكرية جديدة للسطح التصويري واستقراء بنيته العامة ، ومن هنا برزت مشكلة البحث الحالي وتجلت بالتساؤل الاتي : هل توجد تطبيقات لجماليات المنهج التفكيكي في الرسم العراقي الحديث

وقد وجد الباحثان ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون هذا الموضوع لم تتم دراسته سابقا بشكل تفصيلي ومستقل ، لأن تاسيس موضوعية التفكيك واشتغالاته المنهجية والفكرية ، شغلت مساحة واسعة في ميدان الادب والشعر والقصة والرواية ، دون ان يكون لهذا الموضوع مساس بفن الرسم ، خصوصاً وان هناك مقاربات فكرية وبنائية بينهما ، ومن هنا كان هذا الموضوع يشكل فراغاً مصرفياً في ترحيل المفهوم الفلسفي والنقدي لماهية التفكيك واشتغالاته الى مساحة الرسم ، وسيحاول الباحثان معالجة الموضوع واستخلاص نتائجه

ثانياً : اهمية البحث

تكمن اهمية البحث الحالي فيما يأتي:-

١- يمثل تدشين معرفة جديدة ، ضمن مساحة الرسم ، تتيح لدارسي ومتذوقي الفن الاطلاع على طبيعة العلاقة بين التفكيك والرسم العراقي الحديث

٢- يفيد البحث الحالي المهتمين بمناهج النقد الفني واليات اشتغاله ، من خلال الاطلاع على الاطار المنهجي والنظري والنتائج والاستنتاجات

٣- يؤسس البحث الحالي لدراسات جديدة من خلال ايجاد مقاربات جمالية بين النقد والادب والرسم

٤- يرفد المكتبات المتخصصة في ميدان الفنون والاداب ، بجهد علمي اكاديمي متواضع

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى

تعرف جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث ، للفترة من (١٩٩٠ - ٢٠٠٠) والموجودة في قاعات العرض التشكيلية في بغداد وكذلك المقتنيات الخاصة

خامساً : تحديد المصطلحات

التفكيك (Deconstruction) : -عرفه (دريدا) بانه : اجتياح حدود النص وجعلها اكثر تعقيداً(٣) .

وهو : ازاحة نظام ، وهدم الاساس ، وتجزئة الفرضيات الاساسية ، ثم تطوير الابنية التناقضية التي تنطوي عليها تلك الفرضيات(٤)

ـ عرفه (ابرامز) بانه : الدخول الحذر الى كل متاهة نصية ، والسعي الى العثور في باطن النظام الخاضع للدراسة على العنصر المجافي للمنطق ، وعلى الحجر الرخو الذي سيقوض البناء باسره(٥٣)

ـ عرفه (نورس) بانه : محاولة مقصودة لقلب انماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج او لغة ، من خلال التساؤلات والتشكيك في النظام الموجود في أي نص(٦).

التعريف الإجرائي

التفكيك في فن الرسم : هو تفكيك اجزاء اللوحة الى مراكز (بنائية ومفاهيمية) ذات بنى متعددة واعادة قراءتها وفقاً لطبيعة تشكلها ، نتيجة الهدم واعادة البناء والانتشار والفوضى والمراوغة واللعب الحر داخل السياق العام للوحة.

النص (Text)

تعرفه (كيرزويل) : موضوع الدراسة الذي يكشف المحال عن طابعه البنائي الدال ، ويتبلور نوع من التقابل بين (النص) و (العمل) ويصبح العمل هو الموضوع المنجز(٧) .

التعريف الاجرائي :

النص في فن الرسم : هو (اللوحة) التي تتشكل بنائياً ومفاهيمياً وفق علائقية الشكل مع المضمون .

النسق (System)

عرفه (بلاسم) : نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً ، ويعرّف كليةً بانية علاقاتهِ التي لا قيمة للاجزاء خارجها . وفي الرسم : تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق اللوني والنسق الخطي والنسق التركيبي والنسق الضوئي ، وتتمظهر هذه الانساق في اللوحة بوصفها انساقاً علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية(٨)

التعريف الاجرائي

النسق في فن الرسم : هو بنية ذات مركز محدد ، تشتغل

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة

وفقاً لعلاقات بنائية وفكرية مع مجموعة بنى (ذات مراكز متعددة) ضمن مفهوم الارتباطات المفترضة بينها تفكيكاً وبناءا

السياق (Context) :
ورد في معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : بانه اعطاء دلالة دقيقة عن العلامة / الخبر والانتاج ، ومن هنا جاء اطلاق (السياق الموضعي) على حالة شيء ما (مرسل ، متلقي) لرفع الابهام ، وهكذا نقول (السياق اللغوي) و (السياق الموسيقي) و (السياق الادبي) ، للدلالة على حقول بعينها(٩).

- عرفه (فرانسوز)
بانه الوضع الذي يتم من خلاله استيضاح مقاصد النص من مكان وزمان وهوية ، ويدرك مقدار اهمية السياق حين تنقل تلك المقاصد عبر وسيط اخر ، وفي حالة معزولة عن السياق الذي يصبح منهجاً عاماً(١٠)

التعريف الاجرائي
السياق في فن الرسم : هو اسلوب تتوافق من خلاله الممارسة الادائية / المنهجية مع الفكر ، عبر اليات مركبة تتفاعل فيها اجزاء النص مع الاثر المنتج من التكوين العام للوحة ، فنقول (سياق تجريدي) و (سياق تعبيري) و (سياق تكعيبي) .

التناص (Intertextuality)
عرفته (جوليا كريستيفا) : هو احالة من نصوص سابقة او معاصرة الى البنية الاساسية لنص ما(١١).

التعريف الاجرائي
التناص في فن الرسم : هو توالد معرفة بصرية ، يتم من خلالها استدعاء بنيات صورية وفكرية من تفكيك نتاجات تشكيلية قديمة او معاصرة ، وتوظيفها في الخطابات المشكلة للرسوم الحالية ، ضمن اساليب متعددة .

الفصل الثاني
الإطار النظري والدراسات السابقة :
أولاً : الإطار النظري
المبحث الاول : التفكيك واليات اشتغاله

أولا: ماهية التفكيك
ثانيا : مرجعيات التفكيك
ثالثا : استراتيجية التفكيك في فن الرسم
أ - تعدد المراكز ومفهوم اللعب الحر
ب - تعدد القراءات وفعل التدمير في اللوحة
ج- اللوحة بين الفنان والمتلقي .
د- اللوحة بين الدال والمدلول .
هـ- اللغة الشارحة .
و- التناص .
ز- الاختلاف - التأجيل والحضور / الغياب .
ح- ميتافيزيقيا الحضور .
ط- لانهائية الدلالة .

المبحث الثاني
جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث
أولا: تفكيك بنية الشكل وتوالديته كأيقونوغرافيا جمالية في فن الرسم
ثانيا : لا نهائية المعنى : مقاربات جمالية في بنية الأثر .
ثانيا : الدراسات السابقة .
المبحث الاول : التفكيك واليات اشتغاله
أولا : ماهية التفكيك
ان مجمل الدراسات التي ركزت على المناهج النقدية الحديثة ، كونها شكلت انتقالاً معرفياً واضحاً في مسار النقد ، كانت محاولات جادة للبحث عن استقلالية تلك المناهج وفك الارتباطات والتداخلات القائمة فيما بينها ، وانعكاس ذلك على حركات الفن والادب وفروع الثقافة المتعددة ، ولذلك كانت البنيوية مثلاً تشكل (منهجاً بحثياً لرؤية العالم والاشياء ، بعد تكوينها بعمق وشمول وتكامل وتقصي يعتمد الاستقراء والاستنتاج اكثر منها مدرسة ادبية او مذهب فني او ايديولوجي)(١٢) كذلك على التحليل الشمولي للظاهرة الفنية من خلال عناصرها وعلاقات البنى الكلية والنظر الى كل بنية جزئية من هذه الظاهرة في ضوء علاقتها بالكل
وكانت السيميائية تهتم بالبحث في التركيب العلامي ، اذ (تخضع العلامات في اطار الفن لتحديدات مرجعية بعينها ، وتتفتح على استعارات مرجعية ثم تتجاوز الاعمال الفنية البعد التسجيلي المحدد وترتفع الى مستوى من العمومية)(١٣)
فيما كانت (التفكيكية) في احدى مستوياتها هي تفجير عنيف لمزاعم المدرسة البنيوية في ادعاء الاجابة على جميع الاسئلة الفكرية وبدلاً من تشييد البنى في البنيوية ، شرع (دريدا) الى تعويضها وبرهن انها محض تكوينات

ميتافيزيقية ، مشيراً الى سلسلة لا نهائية لها من الاختلافات والارجاءات في المعاني(١٤)

ويعد (التفكيك) اهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الادبي فضلاً عن كونها الحركة الاكثر اثارة للجدل ايضاً ، وربما لا توجد نظرية في النقد الادبي قد اثارت موجات من الاعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض مثلما فعل التفكيك ، فمن ناحية ان بعض اعمدة النقد مثل (هيليس ميلر وبول دي مان و جيفري هارتمان وهارولد بلوم) هم رواد التفكيك على الصعيدين النظري والتطبيقي ، على الرغم من تباين اسلوبهم وحماستهم ، ومن ناحية اخرى نجد ان الكثير من اعمدة النقد التقليدي يبدون سخطهم على التفكيك الذي يعدونه سخيفاً وشريراً ومدمراً ، ولم يخل أي مركز فكري في اوربا وامريكا من الجدل في قيمة هذه النظرية الجديدة في النقد(١٥)

ومن هنا كان التفكيك هو سعي متواصل الى زعزعة المعنى الثابت ، واضاءة تطرّف اللغة ، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى ، وهو كفيل بنسف كل النصوص والانظمة الموحدة ، وهو ايضاً زعزع استقرار الثنائيات الشهيرة : الكلام / الكتابة ، الحضور / الغياب ، الحياة / الموت ، الهوية / الاختلاف ، المعنى / اللامعنى ، العقلاني / العاطفي ، ذلك لان هذه الثنائيات انقلبت الى ادوات لايضاح البنية الجوهرية للفكر الانساني والثقافة واللغة)(١٦).

ويرى (فيشر) ان (التفكيك) يصنع فارقاً واضحاً ، انه يغوي الترتيبات السياسية والتربوية الناجزة بدل اضعافها او تدميرها او ابقائها على الحال التي هي عليه ، انه يوحي باضاءة جديدة ، ويقوم على استحالة تمرير حكم نهائي محدد على القراءة ، والتوصل الى تقييم عقلاني(١٧)

وترتبط ماهية (التفكيك) بتوائم الما بعديات (ما بعد البنيوية ، ما بعد الايديولوجيا ، ما بعد الحداثة ، ما بعد المجتمع الصناعي) لتشكل ارتباطاً يفكك كل الارتباطات الاخرى ، وينهي حالة الاتصال بين عناصر وبنى العمل الفني ، فالتفكيك هو اختراق لكل حدود لانهائية ، او استراتيجية ثابتة ، وهو ليس فلسفة بديلة او مذهباً ثابتا

ان التفكيكية تتقوض منهجياتها ميتافيزيقياً بوساطة الحقيقة ، وكذلك الواقع بمعناه الوصفي التجريبي ، ليحول الفكر الى سؤال في مجالات اللغة والتاويل ، عبر نهج يمكن تعميمه في الفن والادب وعلم اللغات والفلسفة والقانون والسياسة ، والمؤسسات والاعراف والبرامج والمشاريع والهندسة المعمارية ، وتفكيك المعنى الواحد الى المتعدد ، واستخراج نقدي للنص (العمل الفني) ايا كان في احتمالاته التاويلية(١٨)

ثانياً : مرجعيات التفكيك

من الناحية التاريخية لا نستطيع دراسة التفكيك بمعزل عن شك العصر ، لقد ظهرت التفكيكية في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك ، فقد قاد الدمار الذي لحق باوربا في اثناء الحرب العالمية الثانية التي انتهت باستخدام الولايات المتحدة الامريكية لقنبلتين ذريتين ، الحقتا دماراً شاملاً في هيروشيما ونجازاكي ، الى احساس بأرعب من نتائج التطبيقات التكنولوجية للعلم ، لقد تاكد للعالم ان العلم فشل في تحقيق السعادة والامان والمعرفة اليقينية ، وعاد شك العصر عنيفاً ، (الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة ، وارتبط الاحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الانسان مع العلم والتكنولوجيا باحساس جديد باستحالة المعرفة ، وخيم شك فلسفي جديد على العالم ، انه شك نيتشه المقبض والفوضوي)(١٩) . . ومن هنا كانت طروحات (التفكيكية) تشكك بامكانية تحقيق المعرفة بهذا العالم المتحول والمتغير ، انطلاقاً من وجود مركز ثابت ، يطلق عليه (دريدا) مسميات عديدة ترتبط بتاريخ المعرفة الانسانية ، وهي المركز الثابت ، مركز الوجود ، الجوهر ، الكينونة ، الوعي ، الحقيقة ، الانسان

وقد انعكست تاثيرات كل ذلك على معظم الفنون والاداب والثقافات المتنوعة ، وبالذات التي تم تطبيق استراتيجية التفكيك عليها ، او التي تاثرت فعلاً به ، ومنها فن الرسم في العالم (في العقدين الاخيرين من القرن العشرين) كما سنلاحظ ذلك في معالجة البحث لهذا الموضوع لاحقا

وفي جانب اخر يلاحظ الباحثان ان لفلسفة (الظواهر) او (الظاهراتية)(٢٠) مساحة عريضة في نشوء افكار واطروحات التفكيك ، من خلال تاكيدها على ان الفكر الانساني قد وصل في مطلع القرن العشرين الى طريق مسدود ، بعد ان تجاهلت العلوم دور الذات المدركة وتاثيرها في معرفتنا بالعالم

وقد تنامى مفهوم (القصدية) عند الظاهراتين ليشكل مدخلاً فكرياً وايديولوجياً لفهم طبيعة العمل الفني ، وركونهِ الى رفض ان يكون ذلك العمل مستقلاً بشكل مثالي او مادي ، واقتراح ان تكون القصدية هي صفة النتاج الفني من خلال موضوعه ، أي ان يتم ادراكه وتكونه في حالة من الوعي ، اثناء عملية القراءة ، وتعدد مصادرها

ولذلك كان تعدد القراءات يرتبط بلا نهائية الدلالة ، التي تعد المدخل الاساسي لخصائص التفكيك واشتغالاته في فن الرسم ، من خلال تعدد التفسيرات والتاويلات لقراءة لوحة ما ، حسب طبيعة تشكلها من حيث البناء العام ، والربط بين حالة التغير والتحول باتجاه ما هو باطن ومستتر وبين اسس التواصل البحثي (المعرفي والجمالي) في بنية اللوحة العامة والبنى الفرعية الموزعة حسب

ارتباطها بالمراكز الاخرى
وبالنسبة لنظرية (التاويل) او (الهرمنيوطيقيا)(٢١) التي ارسى دعائمها (هايدجر)احد تلامذة (هوسرل) فقد شكلت مرجعاً مهماً للتفكيك ، من خلال اهتماماتها بالمعنى وادراكه عبر الية ارتباطه بالنص تارة ، وبالقارئ تارة اخرى او بالاثنين معاً ، مع الاخذ بعين النظر اقصاء ونفي المؤلف / المنتج ، ومن هنا كانت نظرية (التاويل) ترفض (ارتباط النص او معناه بالمؤلف او قصده ، كما ترفض مفهوم المعنى المحدد، والتاويل الصحيح ، و تدعو الى لا محدودية المعنى او على الاقل نسبيته واعتماده على الاستراتيجية التاويلية التي يتبناها كل قارئ)(٢٢)
وقد القت هذه الطروحات بظلالها على استراتيجية التفكيك ، اذ مثلت منطلقاً لاركانه ومفاهيمه ، من خلال التاكيد على الاسس المشتركة في اليات عملهما ، وهذا ما دفع بالتفكيك لان يستند في قراءاته على التاويل ، من خلال تعدد القراءات والمعاني والتفسيرات ، وكذلك اعطاء صيغ مفتوحة وغير محددة للمعاني والدلالات ، من حيث اعتماد صيغة لا نهائية الدلالة كمحور بارز للتفكيك والتاويل

ثالثاً : استراتيجية التفكيك في فن الرسم

ان موت المؤلف ، وانتفاء القصدية ، وغياب المركز الثابت ، ومفهوم التدمير ، واللعب الحر للدوال ، والمراوغة ، وتعدد القراءات ، والتفسيرات اللانهائية ، والانتشار ، والتناص ، والحضور والغياب ، والاثر ، كل هذه الاسس تشكل استراتيجية التفكيك ، وتفعل من اشتغالاته في النتاج الفني والادبي

أ- تعدد المراكز ومفهوم اللعب الحر

يعتمد التفكيك على غياب المركز الثابت في اللوحة التشكيلية ، وهذا يتطلب الكشف عن مراكز اخرى متعددة ، تنشأ نتيجة تفكيك بنية العمل الفني الكلية ، الى مجموعة من البنى الفرعية ، واستحداث فرضيات قياسية لتقديم تفسيرات وقراءات متعددة ، تعتمد على وظيفية التبادل في المراكز فيكون ما هو مركزي في قراءة ما ، هامشياً في قراءة اخرى ، وبالتالي ما هو هامشي في قراءة ما ، يصبح مركزياً في قراءة اخرى ، وهكذا فان اقصاء مفهوم المركز الثابت ، يسهل من عملية استيعاب دلالات اللوحة على وفق رؤية نقدية جديدة ، ونتلمس هذا المفهوم مثلاً في نتاجات الرسم التكعيبي كما في رسومات دوشامب شكل (١) ، و غريس شكل (٢) ، والرسم التجريدي كما في رسومات موندريان شكل (٣) و (٤) وعند كاندنسكي شكل (٥)

ولذلك كان مفهوم (اللعب الحر) في الفن وبالذات الرسم منه ، يقترن بتعدد المراكز في العمل الفني ، اذ ان الوحدات البنائية للتكوين العام تكون في حالة لعب حر ، وبالتالي فانها تعطي اكثر من دلالة ، وتنفتح باتجاه تاويلات عديدة .

ب- تعدد القراءات وفعل التدمير في اللوحة

ينسحب مفهوم (تعدد القراءات) في بنية اللوحة باتجاه افكار لا تبدو مستقرة بطبيعة تكوينها ووجودها ، اذ تنشأ الدلالات من مستوى خارج البنية السطحية والبنية العميقة في اللوحة ، نتيجة زعزعة المركز الثابت ، وخلخلة البنى المهيمنة ، و بالتالي نسف كل السياقات الموحدة ، وكذلك تفكيك اشتغال الثنائيات الفكرية في الفن ومنها العقلية / العاطفية ، المعنى / الا معنى ، الذاتي / الموضوعي ، المثالي / المادي ، ومن هنا (كان العمل الفني يتسم بعدم امتلاكه لمعنى وحيد منفرد ، بل هو تقاطع طرق لمعان متضاعفة وغامضة)(٢٣) ، وبسبب افتراضات التشكيك بالمعنى ، تلك التي يذهب بها التفكيك الى درجات قصوى وشاملة في نقده للوحة التشكيلية ، ينشا فعل (التدمير) من انبعاث القوى المفككة للبناء العام والتي تفجرت نتيجة مثولها في نقائض سلطة النص / اللوحة ، بعد ممارسات في طبيعة تهديم البنى الموضوعية للوحة ، وادعاء وظيفة مهنية لكل منها ، بضوء اعتمادها على سياق اخر عند تاسيس للشكل ، يمكن من خلاله توطيد التحرك الواسع للدلالة المنبثقة من البناء العام للوحة ، نسبياً ، بحيث لا يترك ذلك اثراً فعلياً نتيجة اقصاء المركز وتدمير بناه الفكرية والمعرفية والبنائية ، اشتراطاً لما هو اكثر اشكالية في تراتبية (الفعل التدميري) من جهة وتفكيك ركائزه باعادة قراءتها وتشييد الطبيعة اللا منتهية لحركة الدلالات والقوى المهيمنة في اللوحة من جهة اخرى كما في شكل (٦)
ولذلك يجد (فنسنت ليتش) : ان فعل التدمير في العمل الفني يصبح نشاطاً سلبياً و ايجابياً في الوقت نفسه ، سلبياً : التدمير يبحث في اصرار داخل التقاليد بطريقة تفكيكية عن اشياء اصيلة تصلح لافكار معاصرة ويحرق ما يعتبره عادة مقدساً ، يخلف وراءه قدراً كبيراً من كنوز الماضي ، اما ايجابياً : التدمير يجدد التقاليد للحفاظ على مواد مختارة ذات قيمة ، انه يجدد نشاط الفكر الحاضر عن طريق الاهتمام الحقيقي والناقد في نفس الوقت بالماضي(٢٤)
ومن هنا كانت التفكيكية المعاصرة ، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل ، تخرب ، وتدمر كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الافكار الموروثة عن العلامة ،

واللغة او النص ، والسياق والمؤلف ، والقارىء ، ودور التاريخ وعملية التفسير واشكال الكتابة النقدية(٢٥) .

ج- اللوحة بين الفنان والمتلقي

ان ابرز معطيات نظرية التفكيك هو ان كلا من المعنى والبناء في اللوحة ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء الى اللوحة بتوقعات مستمدة من انه قد تعلم وظائف واهداف وعمليات الفن ، بالاضافة الى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الاعضاء الاخرين في المجتمع ، (المعنى والبناء اذن ليس خصائص مقتصرة على اللوحة ، خصائص يقوم القارئ باكتشافها ، فالقارئ هو الى حد ما ، مشارك فعلي للوحة ، ولمعناها واهميتها وقيمتها)(٢٦) ، ولذلك يكون محور القراءة التفكيكية للوحة هو من خلال الحوار الديالكتيكي بين القارئ واللوحة ، واستبعاد التقاليد والثوابت والتحول الى المراوغة واللعب الحر في بنية اللوحة الكلية

د- اللوحة بين الدال والمدلول

حينما يغيب المركز الثابت في اللوحة ، تتناقص العلاقة بين الدال والمدلول في البنى المتشكلة داخل السطح التصوري للوحة ، وتغدو الانساق المتراكبة ، مغلقة ، هذا الانغلاق يترتب عليه اختفاء او مراوغة المدلولات للدوال ، والذي يجعل الدوال تشير الى مدلولات عائمة متحركة دون مثبتات ، مما يحولها في نهاية الامر الى دوال لمدلولات اخرى

ويشير الباحثان هنا الى ان رسومات ما بعد الحداثة مثلاً تفقد فيها ترابطية العلاقة بين الدال والمدلول نتيجة انفتاح البنية الفكرية للوحة الى مدلولات عديدة ، اذ تخضع لحالات من التاويل تتناسب مع عمق التطبيقات البنائية والمفاهيمية انظر الشكل (٧) .

ويلخص (بارت) تلك العلاقة بالاتي :

أ- ان النص ، بعكس العمل التقليدي يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لانتاج المعنى .

ب- متخطي كل الانواع والهرميات التقليدية ، يقوم النص بتحدي حدود العقلانية والقرائية .

ج- النص يقوم بممارسة عملية تاجيل لا نهائية للمدلول عن طريق عملية من اللعب الحر المشتت للدوال .

د- لما كان النص يتكون من مقتطفات واشارات واصداء ولغات ثقافية ، فانه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها ، معنىً لا يُحاسب على اساس الحقيقة بل الانتشار .

ه- كتابة كلمة (المؤلف) او المنتج ، لم تعد تشير الى الابوة او الخصوصية بل اصبحت مثاراً للسخرية .

و- القارئ يفتح النص ويحركه (ينتجه) في عملية اشترك لا استهلاك(٢٧) .

هـ- اللغة الشارحة

يميل التفكيك نحو بوطيقيا الشرخ ((Fracturei فالجملة المحكمة ، مثلاً تعرض للهجوم والوحدات الاخرى الاكبر للكتابة والترتيب تثير استراتيجية التفتت ، وتماسك المقال والكتب وحيقنت تطورهما المنظمة تنهار ، ان تكنيك التجزئة والتشويه الذي بداه فنانو الحداثة يساعد الناقد التفكيكي في فك عمله النقدي ذاته وانظمته .

ان (البنيصية) تغزو الانتاج النقدي واللعب الحر للدال يهاجر الى القراءات والكتابات النقدية ويهز مركزها ، ان نص الباحث ينبذ النظام والموضوعية والحقيقة ، انه ينكر اي لغة ، راسخة او مستقرة(٢٨) .

و- التناص

ان كل عمل فني هو متشكل من اعمال فنية سابقة له ، وهو مستقر لعدة افكار ، بحيث تغدو اللوحة التشكيلية انتاجاً مشتركاً لعدة معاني وهذا ما نلحظه في رسومات الحداثة وما بعدها ، فهي تتشكل من صور سابقة لها ، يتم توظيفها داخل البنية الكلية للعمل الفني ويستفاد منها في استدعاء معرفة فنية (بنائية ، و مفاهيمية) ومثال على ذلك هو حالة التناص الموجودة في رسومات بول كلي شكل (٨) و (٩) والتي لها مرجعية في الفن الاسلامي

ز- الاختلاف - التاجيل والحضور / الغياب

يرى دريدا : ان الاختلاف / التاجيل : هو بناء وحركة لا يمكن تصورهما على اساس تعارض ثنائية الحضور / الغياب ، ان الاختلاف هو اللعب المنتظم للاختلافات ، لاثار الاختلافات ، وللتنظيم الذي يربط بين العناصر(٢٩)

ومن هنا كان الاختلاف يلعب دور في تحقيق الدلالة ، والتاجيل يلعب دور في تفكيك الدلالة ، ان التاجيل يعني عملية مستمرة من تاجيل الدلالة ، اذ ان المدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدال ، وان التفكيك ينظر الى مفهوم الحضور بأعتباره (وجود , جوهر , ماهية , أثر , شيء أمام النظر , لا يمتلك شرعية البدء والأصل , ولا يحق له إستيعاب الآخر أو تغييبه لأن فكرة الحضور ذاتها مشتقة وليست أصلاً , ومن اجل ان يعمل الحضور لابد من ان يمتلك خصائص النقيض الذي هو الغياب , ونستطيع ان نتعامل مع الحضور على انه مظهر من مظاهر الغياب والأختلاف)(٣٠)

ح- ميتافيزيقيا الحضور

يتحدد موقف التفكيك هنا من خلال وجود سلطة او مركز

خارجي يعطي البنى والافكار والانساق معناها الحر داخل البناء العام للوحة التشكيلية فالحضور في بنية الرسم يتجسد باعتباره فكرة / مادة / جوهراً / وجوداً . الحضور الزماني باعتباره نقطة الان او اللحظة ، الحضور الذاتي للانا (الوعي / الذاتية) ، الحضور المشترك (للذات والاخر) . كلها ترتبط بحوارية التواصل ميتافيزيقياً ، وتعمل على ربط كل بنية في فن الرسم بكينونتها حضورياً ، اذ تشكل من خلال تحديد مفهوم الغياب وتهميش ماهو داخل ودفعه الى الانفتاح مع ما هو خارج ، لكي تنتقل صيغة المواءمة بين بنية الداخل في فن الرسم وبين بنية الخارج الى المراوغة ونسف ثبوتية كل علاقة بنائية محورية بين عناصر التكوين العام للوحة (الشكل ، الخط ، اللون ، الكتلة) والاسس الثانوية (علاقات الربط : الوحدة ، التناغم ، التوازن ،....) ، وهذا ما نراه بشكل جلي في رسومات التجريد المطلق شكل (١٠) ، (١١)

ط- لانهائية الدلالة

استحالة تحقيق دلالة ثابتة ، او ما نسميه نقدياً ،لا نهائية المعنى التي تصل اليها ، استراتيجية التفكيك ، ترتبط بالدرجة الاولى بغياب المركز المرجعي وفي غيبة هذا المركز او السلطة العليا التي تثبت الدلالة وتوقف اللعب الحر للمدلول ، يصبح كل شيء ممكناً بل يحدث تبادل ادوار مستمر بينما هو جوهري وماهو هامشي(٣١). فالتفكيك (يحاول ان يثبت ان ما سبق اعتباره هامشياً يمكن اعتباره مركزياً حينما ينظر اليه من وضع مختلف ، لكن ذلك الانقلاب الذي يعطي اهمية لما هو هامشي لا يؤدي ببساطة الى اعادة خلق مركز جديد ، بل الى تخريب مثل هذه الفوارق بين ما هو جوهري وما هو غير جوهري ، ما هو عام وما هو خاص)(٣٢) .

المبحث الثاني : جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث :

اولا : تفكيك بنية الشكل وتوالديته كايقونوغرافيا(٣٣) جمالية في فن الرسم

حين قام (دريدا) بمساءلة الاسس المنطقية التي يقوم عليها الفكر الغربي وكذلك مجموعة المفاهيم المرتبطة بحقائق ثابتة اكتسبت على مر الزمن صبغة المقدس لدى ذلك الفكر ، لم يكن يبغي من وراء ذلك سوى تسليط استراتيجية التفكيك عليه محاولاً خلخلة الاسس الميتافيزيقية و اللاهوتية فهو يرى انه (يتعين الابتعاد عن كل فكر متمركز حول العقل ، بل انه يجمع كلاً من الدلالية والمثالية والتمركز حول العقل في السياق نفسه الذي يضع فيه التصور الاحادي الخطي للتاريخ والفكر)(٣٤) فاصبح التفكيك نتيجة لذلك مسوغاً لاستكناه معارف وتقديرات ذوقية وجمالية كانت مهمشة وثاوية في السابق ولم تاخذ كفايتها من الاكتمال ، واصبحت مقولة العقل غير كافية للوثوق فيما تاتي به من احكام . ولذلك (وجدت فكرة ترجيح المتخيل على العقلي ترحيباً واسع النطاق في بنية الرسم الحديث ، اذ يكون الفنان مع هذه المقولة قادراً على توليد ما شاء من صور دون معونة جدية من الحواس)(٣٥)

يقول (نوري الراوي) : لعّل عملية أستقراء بسيطة للتطورات المذهلة التي أصابت الفن الحديث في العالم , سوف تقودنا الى ما يشبه القناعة بأن الفن في بلادنا سيخضع لذات القوانين التي خضعت لها سائر الحركات الفنية في العالم , وحينئذ سيبدو الجانب الفكري – النفسي هو الغالب , فيما سيكون الجانب الجمالي هو الأخير , وأن لا سبيل للوصول الى جدليات الفعل الأبداعي , الاّ بالفهم العميق لآليات حركة الأشياء وبالتلقي الذكي الواعي(٣٦)

وبهذا فقد ظلت طبيعة الرسم مشدودة الى التارجح بين تجربة موضوعية مباشرة ، وتجربة فكرية يكون فيها المتحول هو السمة التي تحرك الجدل باتجاه بناءات غير نمطية ، لبنية الشكل ، تؤدي جانباً مغايراً للرؤية الفلسفية التي ينبثق منها المضمون وفق تصورات انية تحظى بطبيعة استثنائية من خلال خضوعها لوجهات نظر متناقضة تارةً وميالة الى وثوقية الحقائق الثابتة تارةً أخرى

كانت الإحالات الفكرية في التجربة الخاصة بالرسم العراقي (وبالتحديد في فترة التسعينات من القرن العشرين) تعمّق العلاقة مع البناءات المتعددة للوحة , لتحقيق غايات جمالية , أو إيجاد نوع من المغايرة في تراتبية الأنساق الجمالية ضمن بيئة التحول والإنفلات من التقليدية في عملية صناعة اللوحة الى الكيفيات التي تستحضر الأثر الجمالي كجزء من الفضاء (التحليلي / التركيبي) أو (التفكيكي) للوحة , والذي يضفي حضوراً فاعلاً للأستعمال البنائي والعلامي

ان استقراء بنية السطح التصويري في الرسم العراقي الحديث ، وفقاً لهذه المقاربات الفكرية يشكل دالة على افتراض مسارات ذات اولوية بنائية وفكرية مشتركة ، فمن خلال تطبيق استراتيجية التفكيك في فن الرسم تتبين اشكالية الخوض في المسببات التي تنأى بالتفكيك لان يعد في طبيعته التطبيقية اكثر قصدية في استقرائهِ لبنية الشكل تارةً وبعيد عن تلك القصدية تارة اخرى

بيد ان اشتغالات النقد العراقي مع طبيعة الرسم ، ضمن رؤية فكرية جديدة ، دفعت بالتفكيك لان يشكّل حيزاً كبيراً ، له اولوية العمل في ايجاد صياغات خطابية مغايرة للجذور / المراكز ، التي تحرك طبيعة العلاقة بين ماهو مرئي ولا مرئي ، اذ تعمل هذه الاشكالية على محاولة

تطبيع ما هو مألوف في البنية الكلية للرسم وفقاً لمحاور العلاقات التي تحكم البنى المتعددة في اللوحة ، وخلق علاقات جمالية ومعرفية بين تلك البنى (المهيمنة ، العميقة و المجاورة) والتي دفعت بالمرسل (الفنان) و المتلقي لتكوين رسالة اتصالية تاخذ بالحسبان توالد مراكز للهدم والبناء وتعدد المعاني التي تتخذ مديات اكثر انفتاحاً من خلال وضع ما هو جزئي في علاقة تبادلية مع ما هو كلي

وتتبادل مراكز الرؤية البصرية والذهنية في الرسم الاوربي الحديث ، بصورة اكثر شمولية مما لو كانت عليه في الرسم العراقي الحديث (في عقد التسعينيات من القرن العشرين) ، ذلك ان بنية اللوحة الحديثة تتخذ من اللامرئي صورة تكاد تقترب بحقيقة الامر من مشروعيتها في البحث عن جدوى للاشكلية كفعل جمالي وتنظيري . ولذلك كانت صورة التراكيب المتعددة للانساق التصويرية في مراكز اللوحة (المراكز الرئيسية والمهمشة) تتفاعل باعتبارها تشظيات فكرية تنطلق من تفكيك البنية العامة للتكوين ، الى مساحات وبنى فرعية متشظية

من هنا كان الرسم العراقي في عقد التسعينات , يقترح ايجاد تقابلات في التعامل مع بنية اللوحة الحداثية , على النحو الذي يوّسع التداخل مع مفاهيم التفكيك والتركيب , لإنتزاع أكبر قدر من المستويات الفاحصة لبنائية اللوحة العراقية شكلاً ومضمونا

وضمن هذا الأطار تبتعد خاصية (الصورة الجمالية) المحمولة في اللوحة , كوسيلة مقترحة لتستحضر معها القصدية في التأمل وإعطاء المعنى المبتكر , مدلولات شتى , تتوافق مع البحث الجديد للشكل تارةً وتستكمل إبتعادها المعلن عن المضمون وما يمكن أن يحمله من معنى تارةً أخرى

واذا كانت الغاية من تفكيك الشكل وفقاً لمفهوم فك الارتباطات ضمن بنية اللوحة الاوربية الحديثة ، اجراءً ذا فعل وظيفي وعلائقي يتحكم في انساق العناصر (الخط ، اللون ، الكتلة ، الحجم) فأن الحفر في بنية اللوحة العراقية الحديثة ضرورة ترابطية لتحريك المراكز المهيمنة والمهمشة نفياً ام تاكيداً ،كما في شكل (١٢) و شكل (١٣) و شكل (١٤) وهذا ما يؤكده (فاغنر) حيث يقول ان (تنسيق العناصر الداخلية والمظاهر الخارجية والوسائط الناقلة للاندماج في بنية أي عمل فني ، يكون لها تاثير تركيبي اساسي جديد من حيث الشكل والوظيفة)(٣٧)

واذا ما تشكلت الصورة في بنية اللوحة من محورين متناقضين ضمن الاطار العام للشكل ، فان ذلك يقرر ازدواجية الانتماء للتجربة الواحدة ، اذ لم تكن تلك غاية بحد ذاتها ، انما كانت مدعاة للولوج في تغيير الاطر الحسية من منظور وجوديتها ليتيسّر تفسير البواعث الموضوعية التي تنتهي اليها حالة الشكل في النهاية

ووفقاً لذلك يرضخ تفكيك البنية العامة للوحة في الرسم العراقي الحديث ، لخلاصات التحليل الجمالي والبنائي ، وهذا يشكل ظاهرة انتماء لعبثية الهدم البنائي ، وحتمية الموقف المتشكل ازاء اعادة تسويق الفعل الوجودي للمعنى العلم ، ضمن حالة الغاء تتناقض وطبيعة التشكل العمياء لبواعث انتزاع الصورة الايقونوغرافية لامرئياً من المرئي ، كما في شكل (١٥) و شكل (١٦)

بيد ان اعتماد هذه الافكار في طبيعة الرسم العراقي تقوّض حالة التماثلية في تطبيق مدركات الفعل اللحظي لبناء التكوين العلم ، مما يستدعي تفكيك الرموز والعلامات المنضوية في ثنايا السطح التصويري او تلك المغمورة في طبقاته غير المرئية ، لاعادة قراءته بشكل جديد ، اذ يؤكد (بومان تولز) (صفة يمكن ان تقال عن الرسم تشبه صفة الحروف الابجدية التي تستعمل لتشكيل كلامنا والاعراب عن افكارنا مثلما تستعمل ملامح الجسم عن شتى اهواء النفس ، لاخراج ماهو مكنون في الروح واظهاره الى الخارج)(٣٨)

وبناءاً على ذلك ، يكون التفكيك فعالاً في ايجاد صيغ تقترب من الافكار الواضحة لمجريات النص (اللوحة التقليدية) ، وتشكل التماثلية في صنع المراكز ، بؤرة للنشاط التحويلي في المعاني المتداولة لقياس محاور الانموذج الجمالي الجديد ، باسس تعتمد اللامنطق ، شريطة ان تعمل بحسب استبدالها للمدركات التي ستخترق الثوابت وتحفر في كل ما هو مستتر ومغمور

وحسبنا هنا تنكر الفن التجريدي الاوربي ، بعيداً عن تاريخيته وقريباً من مفاهيمية تشكلاته المتعارف عليها ، اذ يكشف عن مثالية الافكار بطريقة اختزالية ، تعتمد الانجرار خلف كل ما هو روحي ، للوصول الى غاية التعبير عن اللامرئي وتجليه ضمن بنى معرفية من خلال تكثيف وشائج الجمال كقيمة متعينة ، وكضرورة مهيمنة على نوازع الايغال في الفعل الابداعي ، عبر التواشج المعقد بين نظم البنى التصويرية للرسم وبين اليات اشتغاله ، وهذا ما نلاحظه في الرسم العراقي (عقد التسعينيات) ضمن مقولة تفكيك الشكل والمضمون ، للاشارة الى المحيط التواصلي للسطح المرئي ، عبر علائقية قائمة ازاء كل ما هو مجرد ، كما في شكل (١٧) وشكل (١٨) وشكل (١٩) وشكل (٢٠)

ومن هنا فأن بنية الشكل في اللوحة العراقية الحديثة ، تتعامل مع معطيات البحث الدلالي ، من خلال انساق معرفية ونفسية ، تلعب الذات فيها دوراً في تكريس مفهوم (اللعب الحر) الذي يصبح هاجساً للادلاء او التعريف

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

ببنيات مطمورة داخل النسق غير المتراتب لتكوين اللوحة العام ، والتي تغدو اكثر دلالية في نسج تراكيبها داخل الاطار العام لطبيعة فن الرسم واشتغالاته المعرفية

وهذا ما دفع ببنية تلك اللوحة الى التركيز على المراكز الثاوية في ثنايا البناء العام وتقسيم مركزية الشكل وهدم اتصاليته ومشروعية انتمائه الى محاور المراكز الاخرى ، الامر الذي جعل من ماهية الرسم بؤرة للانفلات من المعايير وتهميشها الى الحد الذي يجعل من كل جزء مكمل فيها ، اساسياً في اخذ استقلاليته وتراكمية وجوده ولذلك كانت مفاهيم البنية الدلالية للوحة تستند الى مقومات الشكل من خلال الربط بين قدرة الدال على خلق ايحاد عن طريق العلامة / الاشارة وقبول المدلول بالاهتزاز الناتج عن لانهائية الدلالة ، حتى تغدو الحقيقة

في فن الرسم ، عبارة عن وهم يتقاسم الشراكة في نظام البنى الكلية والجزئية للوحة ، مع طبيعة التراكمات المتشكلة باثر تطبيقات التفكيك عليها ، لذا يكون مصدر الكثافة الدلالية المميزة للنص ، ذلك التراكم التكراري للتاويلات(٣٩)

ففي الرسم التكعيبي مثلاً، تتوالد الاشكال باستقلالية واضحة ، نتيجة انشغال البنى بعلاقات مفاهيمية فيما بينها لبلورة قيم جديدة ، للجمال عبر اليات البحث فيما هو دون مستوى الارتقاء بالمضمون اذ تتكون الاشكال بمعزل عن وجودها ، بطريقة التراكب ، ولا يصبح موضوع اللوحة ذا اهمية حين يمثل كرسياً ، او منضدة ، او قناني زجاجية ، او الة كيتار ، وغيرها من المواضيع ، لكنها بحقيقة الامر تعطي دلالات للبحث المعرفي والفلسفي في الشكل وطريقة بنائهِ ثم تفكيك مراكزه بصورة تبدو جديدة في اطروحات الرسم الحديث انذاك ، فلا تصبح اشكالية المضمون ذات مغزى حين تنفرد رسومات (بيكاسو) باشكال مبسطة وترتبط بما هو ارضي كما في رسوماته شكل (٢١) و (٢٢) وتصبح حقيقة الانفصال واضحة في رسومات (جورج براك) ، حين تتفاعل اسس العلائقية الشكلية بين (١) محمد اندلسي ، الفلسفة من منطق العقل الى منطق الجسد: جينا لوجيا الخطاب الميتافيزيقي ، سلسلة دراسات وابحاث ١١ ، جامعة المولى اسماعيل ، كلية الاداب والعلوم الانسانية ، مكناس ، المغرب ، ٢٠٠٣ ، ص١١٩ . ثنايا وتراكيب الشكل الخالص والمجرد ، والذي يشكل منعطفاً في خلق صور ذات دلالات اشتراطية ، رغم انشغالها بالتوالد البنائي لبنية الشكل وقوة ارتكازه عبر مراكز متعددة ، شكل (٢٣)

وفي الرسم التسعيني في العراق ، تتحلل البنى المكونة للوحة بشكل مطرد ، ويكون الهاجس وراء تفكيكها الى مساحات وسطوح هندسية متعددة ، ذا مغزى فلسفي من حيث اعتبار انساقها وانظمتها ذات مدلولات تعمل بمفهوم الانتشار لفك بؤر الارتباطات التي تبنى عليها البنى المتشظية للسطح التصويري ، عبر اليات النفاذ التي تتجذر للاحاطة بعملية الانتشار تلك ومحاولة انفتاحها بشكل اكثر شمولية واعتبار ان طبيعة تشتيتها لهذا الشكل هو من قبيل البديهيات رغم ان فوضوية البنى تنفتح تارةً وتنغلق تارةً اخرى حسب طبيعة وجودها وقراءتها المستمرة

ومن هنا ، تتوافق القراءات المفككة لبنية اللوحة العامة مع طبيعة البحث عن القلق وغير المستقر من البنى اولاً ، ثم دك البناء العام من خلالها ثانياً ، فيصار الى عملية هدم وتفكيك لبنى اللوحة تتبعثر فيها الاشكال وعناصرها والرموز والعلامات التي تحتل مواقع معينة فيها ، ثم يعاد بناء اللوحة من جديد لقراءات مختلفة من متلقي لاخر ، تتغير بنية المراكز نتيجة لذلك الى حالة معكوسة تتحقق فيها سمات التدمير للمراكز فيكتسب المركز المغمور اهمية مباشرة في حين يهمش المركز الرئيسي السابق ، بتغير افق المتلقي وعملية ممارسة القراءة التفكيكية ، حسب تواتر عملية الهدم واعادة البناء

ولذلك كان التفكيك يشكل بفعل اسسه التدميرية ، احالات ميتافيزيقية تتثبت بها جملة من اللاقواعد ، وتنهار فيها التقاليد والقواعد والقوانين ففي رسومات الحداثة وما بعدها ، ثمة ما يؤكد ان فعل التفكيك هو مرحلة نفي كل ما هو جاهز او موروث ، او كامل ، او قبلي ، فهو لحظة تدميرية تليها مرحلة بناء للأشكال وللمراكز وللمضامين ، ومن هنا فان (دريدا) يؤكد (ان التفكيكية ، ليست نفياً مطلقاً ، بل انها اعادة تاكيد الـ (نعم) الاصلية والتاكيد هنا لا يعني الايجابية ، انما مرحلة تساؤل وبرهان على ماهو غير المقرر الذي عبره وحده يمكن التوصل الى قرار ، لكن هذا القرار لا يضع حداً لمرحلة التوقف ، أي ان اللحظة التي تتساءل وتنفي لا تنتهي عند بناء مطلق ، دائماً تستمر بعد (فعل البناء) (غير النهائي)(٤٠)

ونرى ان بنية اللوحة العراقية الحديثة لا تنفك تتعارض مع كل ما هو بديهي ومألوف ذلك ان فعل الحداثة المتشظي الى افاق جديدة وطرائق غير مسبوقة في الانتاج وجد له ارضاً خصبة بعد عملية بحث طويلة في افق التفكيك لتحقيق حضوراً معرفياً ، تتفكك به ، البنى المشكلة لنظام اللوحة نفسها بنفسها ، فتكون بنية الخط مكتسبة لمعرفة فكرية وبنائية ، لا تقل اهمية عن بنية اللون و توالديته وكذلك بقية البنى ضمن العناصر والعلاقات الثانوية للوحة

ثانياً : لانهائية المعنى : مقاربات جمالية في بنية الاثر

لعبت فكرة التشظي في فن الرسم دوراً في تعددية المعنى

ولا نهائيته ضمن صيغ توافقية مع حالة البحث عن مغزى جديد للمعنى ذاته ، ذلك ان تداولية الانفتاح في بنية اللوحة فكرياً ، يتخذ سبيلاً للارتقاء الى مستوى من الدلالة ، لا يمكن تمثيله بشكل مقارب للاشكال الحسية ، بحيث يغدو هذا المستوى من الدلالة مصاحباً لحالة الصراع الموجود بين الدال والمدلول

وان نتيجة تفكيك البنى داخل اللوحة التشكيلية واحالتها الى مراكز متعددة هو تقويض للمعنى وتوسيع لتاؤيلية انية ، وهذا ما نلمسه في لطروحات الحداثة التي تشكك بكل المعايير والاعتبارات التي تنظر للعمل الفني كبنية خالية من الاثر ، فالاثر هنا تركيبي يجمع بين البنية الظاهرية للوحة والبنية العميقة (بعد تفككها) ، بيد ان تلك العلاقة كانت تشكل دعامة واعية لانتقال الاثر واستقلاليته من حالة النظام الى حالة من الفوضى البنائية التي تشغل رؤية التركيز على العلاقات البنائية بكل مستوياتها ضمن اطار المرجعية السياقية له ، يقول (ليفيناس) ان (الحدث المنتظر ينعطف نحو الماضي بدون ان يعاش في أي حاضر ، فما لا يمكن اختزاله في بساطة الحاضر هو الذي وضع امكانية احالته على الاثر)(٤١)

وتتكثف لا نهائية المعنى في بنية الرسم العراقي الحديث من خلال نماذج البنى المتكررة ، او التي في طور التكرار ، من اجل تبئير علاقات الافتراق والاتصال على النحو الذي يجعل منها ، صيغاً معدلة للتعبير عن حالة التقابل السياقي ما بين البنية الكلية وطبيعة البنى الجزئية التي تشكل الاختلافات الجوهرية في تتابع انية الحدث / الاثر

يبدو الأثر في جميع أشكالهِ وكأنه (مكانة بحتة) , إنه حركة من الأطراف الى المركز , ومن الكلي الى الجزئي , والعمل الفني الحقيقي يبدأ من كونه (أثراً على ذاته) , معنى هذا أنه يكتب زمانه من مكانه (وبالعكس) , ذاته من الآخر (وبالعكس)(٤٢)

بينما تتقوض البنى عبر تزامنية مباشرة ، تتغير لتصوير ما هو غير قابل نسبياً للتغيير فيها ، ومن هنا فان تتابعية الاثر يعني ضمناً ان قابلية البنى داخل النسق العام للوحة غير قابلة للبقاء بثبوتية محددة بل انها تستمر بالحركة والتداولية ، اذ ان الفواصل الدالة على أستقلالية الشكل والبناء العام في فن الرسم لا تطرح افكاراً مغلقة ، فعلى سبيل المثال يكون الفضاء كفكرة تحليلية ، داخل بنية اللوحة ، متشكلاً من منظور متراكب ، يشكل فيه الزمن جسراً يوصل طرفي البنية (العميق والباطن) لمرحلة متطورة من الاستقراء في جلب الاثر بشكل غير مباشر الى هدم كل ممارسة بنائية من غير تجزؤ وبمديات واسعة ، لخلق نسيج جمالي جديد يحتكم الى الماضي بصيغة التداخل الوظيفي بين البنى وينقلها الى حالة من لاقحام والخضوع العبثي في التعبير عنها بصورة جديدة ، تبدا جمالياً كلما تنتهي الفكرة الناشئة بلا وعي مسبق ، في فكرة المتلقي المتطلع لقراءتها ، فحسب (دريدا) : (اذا كان الاثر يحيل الى ماضي مطلق ، فمعنى ذلك انه يلزمنا بالتفكير في ماضي لا يمكننا ان نفهمه في شكل الحضور المعدل ، كحاضر ماضي)(٤٣)

ولذلك كانت بنية الرسم العراقي الحديث تعتمد السياق المغاير للنص , من أجل قراءة الأثر الجمالي الذي يمكن أن يتبدى في فحوى الحضور زمانياً ومكانياً , ذلك أن طبيعة الرسم عموماً , والعراقي منه بوجه التحديد , هو طبيعة موصولة بالتجذر المكاني / الحضاري , إذ تتلائم معطيات النظم البنائية للشكل مع التمايزات الحاصلة فيه , وفقاً لإرتداد البنية الدلالية عن حضورها الفيزيقي , لاسيما في إفتراض التحولات النسقية لبنية الشكل / أو اللا شكل في التكوين العام للوحة , سيما وإن إشتراطات الفعل الحداثي للوحة , يترتب مع صلة التغيير والأنفتاح نحو مقاربات جمالية جديدة للأثر , على نحو تكتمل معه سياقات الحضور والأنتشار لخاصيّة الشكل المركّب أو المجزّأ

ان حالة الرفض لما هو تناقض في الرؤية الجمالية للاثر ، كماضي / زمني تتبني على تركيز اجزاء اللوحة في ابراز اهمية اشتغال الدال كقيمة جمالية رغم استعارته العلامات التي تعطي حالة من الجذب المحكم للاجزاء البنائية للشكل العام قبل تجزئته الى صور جديدة وصياغته وفقاً للتناسب في مستويات المعنى ودلاليته الصورية وانجذابه لربط سياقات الخصائص الفكرية للبنى العميقة التي تجمع بين ما هو كوني ومعاصر بلا نهائية مجردة للمضمون ، وشمولية لكل اسقاطات البنى المعرفية الجمالية وعناصر اشتغال الشكل العام ضمن هيكلية بنائية مستنبطة من تنويعات غير مالوفة ، وابتكارات لقراءات غير مسبوقة

ومن هنا كان المفهوم الميتافيزيقي للزمن يحوّل من خلال منظور (الاثر – الاساس) أي من المدلول الى دال جديد يتجاوز التلقي البسيط الى التلقي المركب كما عبر عنه مونيتي (ان تاويل التاويلات اشق من تأويل الاشياء)(٤٤) حيث ان الكثافة الدلالية للنص لا تجد صلابتها الا في التاويل ، وان التراكم التكراري للتاويلات هو مصدر الكثافة الدلالية المميزة للنص ، ويتعلق الامر باستعارات مترسبة / كأثر ، تسعى القراءة الى اختراقها عبر خلخلة وتفكيك تماسك طبقاتها(٤٥)

ورغم تطابق انتشارية البنى في اللوحة العراقية الحديثة مع تراكيب التفكيك الجديدة فان امكانية التبادل المطرد في المراكز افقياً وعمودياً ، تتلائم مع دلالات الافكار الذهنية والموضوعية من خلال استخداماتها كقيم جمالية رغم

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وضويتها الى الحد الذي يجعل منها انتاجية ايحائية لتوليد
اويلات يقارن من خلالها تاثيرات لا نهائية المعنى على
كانية خلق اثر تتحلل فيه تقابلات الدلالة واستغراقها في
الاشارة لحالة المقارنة والتدخل في انظمة المعايير
جمالية والذوقية
استعمال مفهوم الاثر كمقارنة تحليلية جمالية للانهائية
معنى في بنية الرسم العراقي الحديث هو إستعمال ينسم
الميتافيزيقية الجمالية التي تقترح التعامل مع الاثر الناتج
ن تفكيك اللوحة باعتباره عملية معرفية وليس كحالة او
ية معطاة ، اذ ان تطور الاثر وتداوليته يجب الاعتراف
ه كعملية وليس كحالة او حركة فاعلة ، ومن ذلك فأن
قيقة التفكيك تكمن في اشكاليته التي تعتمد البناء بعد
صي معرفة تهديمية وتفكيكية للنص وايجاد اثر جمالي
جديد ، هو امتداد لقراءات متعددة في بنية اللوحة الواحدة
ن هنا فقد (أظهر الرسم العراقي بشتى مواصفاته
الأسلوبية عن إفادة من المرجعيات سواء أكانت ذات
وجهة أوربية , أم حضارية , أم فلكلورية , وتسيير
عناصرها البصرية تحت طائل التكييف لها , بما يلائم
الهوس الموضوعي الذي مثل قاسماً مشتركاً له تباين
تقرباته المفاهيمية والبنائية)(٤٦)
وبناءاً على ذلك , تكشف خصوصية الرسم العراقي
الحديث , عن إشتغالات فكرية , تنأى بالنسق البنائي
الشكل الى مستويات تعبيرية تطال الدلالات الباطنة
المعنى , ومن نطاق التأويل والفكيك , وتفعّل كذلك من
كاعيات التداخل بين التفسير الدلالي للمعنى ,
وخصوصية الأثر المتبدي في بنية الشكل وخاصيته
المتحوّلة

وقد انتهى الاطار النظري بجملة من المؤشرات
ـ يشكل التفكيك سعياً متواصلاً الى زعزعة المعنى
ثابت ، واللعب اللانهائي داخل بنية العمل الفني
ـ يعد الهدم واعادة البناء في العمل الفني ، بناءاً جديداً ،
لخلق مراكز متعددة بعد تفكيك ونسف مركز اللوحة
ثابت
ـ القراءة التفكيكية للعمل الفني ، لا تحتكم الى حكم نهائي
محدد ، ولا تتوصل الى تقييم عقلاني معين
ـ يرتبط التفكيك كمفهوم فني وجمالي بما بعد البنيوية ،
وما بعد الايديولوجيا ، وما بعد الحداثة ، وما بعد المجتمع
الصناعي
ـ ارتبط التفكيك بفلسفة الشك عند نيتشه (الشك في قدرة
العلم ، الشك في الانسان وفي القيم والتقاليد والاعراف
والاخلاق ..) وارتبط التفكيك كذلك بفلسفة الظواهر (
الظاهراتية) ونظرية التاويل (الهرمنيوطيقيا) ، واعتماد
التفكيك على لا محدودية المعنى والاهتمام بالقارئ
ـ ان موت المؤلف ، وانتقاء القصدية ، ومفهوم التدمير ،
واللعب الحر للدوال ، والمراوغة ، وتعدد القراءات
والتفسيرات اللانهائية والانتشار والتناص والحضور
والغياب ، والاثر ، تشكل جميعها استراتيجية التفكيك
ـ تبادل المراكز في اللوحة ينشأ من فرضيات التفكيك
التي ترى ان ماهو مركزي في قراءة ما يكون هامشياً في
قراءة اخرى ، وبالتالي ما هو هامشي في قراءة ما يصبح
مركزياً في قراءة اخرى
ـ يقترن مفهوم (اللعب الحر) بتعدد المراكز في اللوحة
وتفتيت البناء العام
ـ ان (تعددالقراءات) ينتج من خلخلة البنى المهيمنة ،
ونسف كل السياقات الموحدة ، وتفكيك اشتغال الثنائيات
الفكرية والبنائية
ـ ان تعدد المعاني وتعدد المراكز في بنية اللوحة الكلية
يخضع لتاويلات متعددة ، تستند الى طبيعة العلاقة بين
الفنان والمتلقي ، والدال والمدلول في بنية اللوحة ،
وانفتاح البنى الفكرية والبنائية الى مدلولات وبنى فرعية
متشظية
ـ يؤسس (التناص) كمفهوم نقدي جمالي لأحالات
ميتافيزيقية في بنية الاثر وتواليته عبر استدعاء صور
وبنى ثقافية سابقة (مطمورة) الى بنية اللوحة الحالية
ـ تلعب (ميتافيزيقيا الحضور) دوراً في وجود سلطة او
مركز خارجي يعطي البنى والافكار والانساق داخل
اللوحة ، معناها الحر ، ويتجسد الحضور كفكرة زمانية
ـ ان تفكيك بنية الشكل يتعامل مع معطيات البحث الدلالي
من خلال انساق معرفية ونفسية ، وجمالية لتتوالد من
خلال ذلك انظمة متفرعة للبنى المتشكلة في سياق التفكيك
واعادة البناء للشكل العام

ثانياً : الدراسات السابقة : لم يعثر الباحثان على دراسة
سابقة حول هذا الموضوع .

الفصل الثالث
أجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث .
ثانياً : عينة البحث .
ثالثاً : اسلوب البحث .
رابعاً : تحليل العينة .

أولاً : مجتمع البحث

تحدد مجتمع البحث الحالي بنتاجات الرسم العراقي
الحديث ، محدداً باعمال الرسم والتي انتجت ما بين عامي
(١٩٩٠ - ٢٠٠٠)م

ثانيا : عينة البحث

نظرا لعدم استطاعة الباحثين حصر مجتمع البحث بشكل دقيق ، نتيجة ظروف معينة اسهمت في ذلك قام الباحثان باختيار نماذج معينة من الرسم العراقي الحديث ، حيث بلغت العينة ثمانية اعمال (رسم) * توزعت على عدد من الرسامين في تلك المرحلة بواقع عمل فني لكل رسام .

ثالثا: اسلوب البحث

استخدم الباحثان اسلوب التحليل المقترن باليات اشتغال التفكيك ، وكذلك الافادة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري ، كمحكات مساعدة في عملية التحليل .

رابعا : تحليل العينة

قام الباحثان بتحليل العينة وفقا للأسلوب اعلاه وكالأتي :

عينة : (١)
اسم الفنان: نوري الراوي
المادة : مواد مختلفة على ورق .
القياس : ٧٠ × ٦٠ سم سنة الانتاج : ١٩٩٤
العائدية : متحف الابداع العراقي .

تتباين مستويات هذه اللوحة في خلق مقاربات تحليلية تتأى بالاثر المتوالد نتيجة استنساخه المرة تلو الاخرى وبمراكز تشظي عديدة تقوم باستيفاء المعنى من بواطن الرؤية المشكلة للسياق التواصلي ، رغبة في توافر الدور الذي يمارسه التجريد هنا ، للنفاذ الى ممارسة التجربة بدوافع عدة ، و تتراءى فكرة التركيب في مفردات هذه اللوحة التجريدية ، على مستويين رئيسين :

الاول :

هو البوح المتسع الذي قطعته العلاقات المتراكبة في بناء مدهش ، صفت حيوية جية للحامة

الثاني

هو تنشيط الفعل الحضوري للاداء من اجل ايجاد حلول لمشكلات التحشين و التراكيب و خلق حالة من التواصل بينهم

ان طبيعة المتداول المعرفي و الثقافي في هذه اللوحة يؤطر الجمالي المخصصة للافكار اللاشكلية التي تمحورت نتيجة تفكيك عناصر ها في بيئة سياقية تجريدية . و الفعل الجمالي هنا هو المثابة نافذ لاسس التكوين ، وتجميع المواد المختلفة في بنية تلصيقية ، يلعب فيها الكولاج وضيفة الانفتاح نحو مرجعيات بيئية / محيطية ، لجعل ذلك الفعل اكثر تواصلية بدلالة الحضور وبناء العلاقات الانتقائية التي تولدت نتيجة البناء الهدمي لبنية اللوحة ، ونتيجة هيمنة المواد التلصيقية القائمة ازاء العلاقات الخاصة بالعلامات الحروفية ، الكتابية ، اللونية ، اللاشكلية ، بكون سمق اللوحة وبفعل التحريك في اليات الاشتغال ، راصدا لتطور الايقونات ، واقامتها وحضورها المفترض داخل نسيق العام

ومن هذا كان الفضاء المحيط بالمراكز المهشمة ، ممزوجا مع الارضية التي يستند اليها التكوين العام وبالاخص من جهة اليمين (الاعلى والاسفل) ومن جهة اليسار (من الاعلى) لايجاد مسوغات منطقية وجمالية لعلاقة الخارج (المحيط) بالداخل (النصوصية المتنوعة)

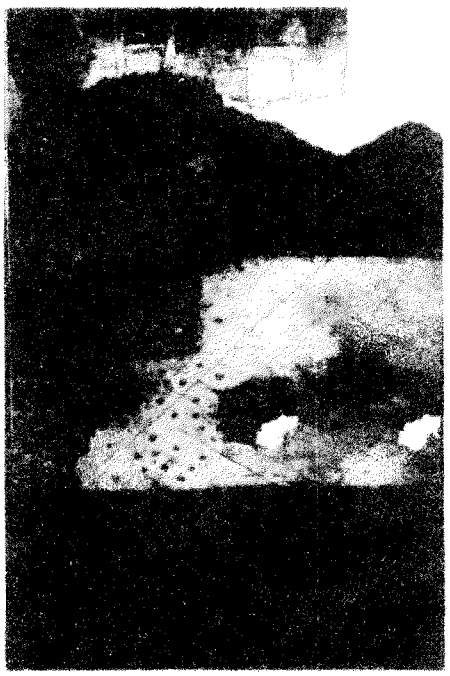
وبناءا على ذلك تشكل الالوان الغامقة المحيطة بالنصوص الفرعية ، دالة قصدية لدفع التكوين العام الى مستوى معين من الاحساس بالواقع الصوري و الكتابي للحدث ، ولذلك كانت الفواصل الناتجة جراء التفكيك المركب للوحة ، تلعب دورها في تاسيس صورا انتقائية ، وخلق حوار جمالي لتسويغ انتماءية النص ومدلوليته في حضور العلامات و الرموز القصدية و التنميطية ، وبالذات ما يلوذ به السطح التصويري من تهشيم واضح للبنى الارتكازية و التي تاخذ مفرداتها من المحيط و البيئة المحلية فثمة مرموزات بانية للعيان مثل الهلال بلونه الاحمر الموجود على الشكل المرتفع الذي يشبه الى حد ما المأذنة وكذلك التكوينات المحيطة بذلك الشكل و التي تشبه بناءا متراكبا لهياكل بيوت اندثرت نتيجة الهدم (الجمالي و البنائي) في اللوحة . فثمة تاويل لهذه الفواصل المفككة يرتبط ببناء قديم لقرية مهجورة تركها اهلها دونما رجعة . ولم يبق منها سوى الحلمي و الحكايا التي تقمص مفرداتها من خلال العلامات و الرموز التي توزعت لونيا وخطيا بين مساحات لونية تركيبية (مثل التلصيق الموجود في مساحة اعلى الوسط و اسفله و الى يساره) و الخطوط اللونية الحمراء في اسفل اليمين و الوسط و اليسار و الالوان

السوداء (القاتمة) الموجودة في مساحة الوسط ، وكذلك فان الجو العام للبناء اللوني ارتكز على الالوان الترابية والبنية ، لتفعيل الدلالات الحضورية للمكان ، تاريخياً وجغرافياً وربما اسطورياً

ونلاحظ انزياحاً للدلالة القصدية للشكل ، وتوالده عبر ثنائية المركز / الاطراف ، والحضور / الغياب ، وهذا ما حدا بتقنية التلصيق لان تتشكل من محمولات بيئية وحفرية وورقية وحروفية وصورية ، تختفي بحضورها من خلال المكان (المعلن / المغيّب) بتوالصلية الاثر وانجراره خلف نوازع التعبير عن الحضور ، كحضور اضطراري لبنية الربط بين ما هو ظاهر وما هو مخفي

ولذلك كانت لا منهجية التفكيك ، تقتحم لغة الخطاب الجمالي هنا ، لتمكنه من الاستمرار في تكييف الفعل الثقافي العام ، للتفاعل مع لغة النصوص المقترحة ، واملاء الفضاءات المحمولة بالتلصيقات ، بمفردات مفاهيمية تنويعية تجمع بين البنى المهيمنة والمتمظهرة والعميقة باستدراج المعطيات الصورية الى نوع من التخصيص غير الصوري ، دون الولوج باشكالية العلاقة بين الذاتي والموضوعي وبين الداخل والخارج ، وفق مديات التجريب والبحث في مغزى التجريد العام ومطلقيته .

عينة (٢)
اسم الفنان : شاكر حسن ال سعيد
المادة : مواد مختلفة على فايبر القياس : ١٢٠ × ٥٠ سم سنة الانتاج : ١٩٩٦
العائدية : مقتنيات خاصة



ثمة بحث فلسفي يبتدأ من الذات ، ليستهدف العالم المحيطي تارةً ، ومن العالم المحيطي الى الذات تارةً اخرى ، والذي يتبين في هذه اللوحة ، ان هناك محاولة لاكتشاف جماليات المحيط انطلاقاً من وعي تجريدي (بالذات) أي النظر الى الاشكال الواقعية باختزالية عالية وبشروع منهجية النظام الذي يحكم القيم والمعايير المتداولة في الرسم مع الاخذ بعين النظر الرؤية الجوهرية للبناء الجيولوجي للسطح التصويري ، وما آلت اليه التراكيب اللاشكلية من تجذر نفسي لفحوى التعامل والارتباط مع (الاثر) من خلال الخامة والتقنية والاسلوب وكذلك التعبير

في هذه اللوحة ، استعادات لواقع مطمور تم تصويره وفق مقولة (الهدم) (مقابل البناء) او هو (اعادة بناء) ، اذ يتآلف الوجود الشيئي مع طبيعة التقويض والتكون بذات الوقت الذي تستدعي فيه صور الاستمرارية او ما تسمى (بلحظات الامكان) التي تتوالد فيها سياقات التعبير عن ما هو ممكن الحدوث والى أي مدى ينتهي ؟ ثم هل تكون تكرارية الحدوث بمثابة الاعلان عن نسخ ام قلب للمفهوم ؟ وبالتاكيد ، حينما تكون قيمة الرسم موازية جمالياً وفكرياً لوحدة المحيط ودلالات الاثر الموجود فيه تكون محاولات تدوين المحتوى التجريدي متشظية بمقاربات توافقية وثقافية بين خامات السطح التصويري وظواهر الادراك اللامرئي ، ومن هنا كانت طبيعة اللوحة تأخذ ابعاداً علامية تم التصريح بها على امتداد طريقتها الجغرافية المحيطية

وهنا يلاحظ الباحثان ان تفكيك مكونات المشهد الجمالي وانتقاء بنى اكثر حضوراً وتاثيراً دون غيرها للافصاح عن مكونات (الاثر المحيط) بشكل قيمة استرجاعية لمكان قابل لان يتوالد فيه منطق الحضور رغم ان ضيق هذا المكان جغرافياً يعني انزياحاً في مركزيته ، ومن هنا تتغير دلالة المكان في هذه اللوحة لتنفتح على سياق التراكم المعرفي والايديولوجي والشيئي للاثر داخل المحيط لتتعزز قيمة الاشكال المحفورة والمرسومة والمصنوعة في بنية اللوحة وتكوينها العام

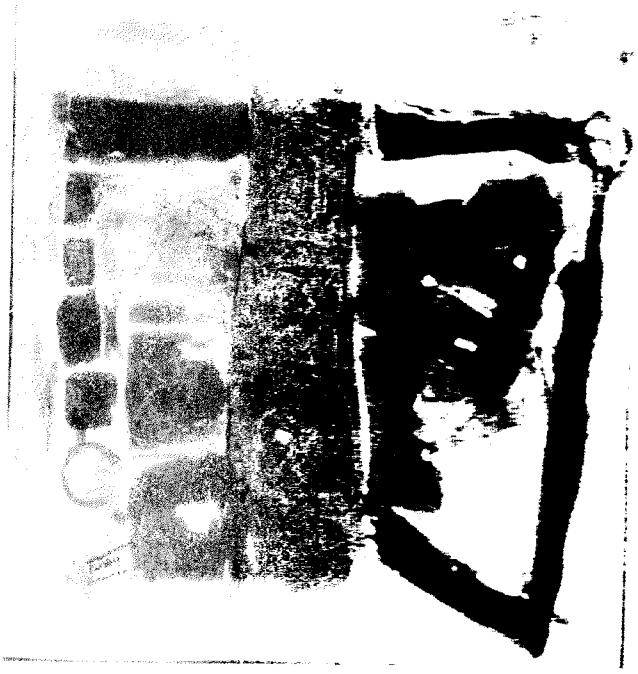
فاستخدام مواد مختلفة على فايبر يحتوي شقوق وخدوش واثار يرتبط بتقنية انتاج المعنى لاحداث اثر في حدود اللوحة التي اتخذت شكل المستطيل اذ تفكك الى اربع مساحات لونية تبدأ الاولى في الجزء الاسفل وهي غامقة جداً فيها بعض خطوط وبقع لونية تماهت مع عمق الاثار الموجودة وشكلت بنية استنادية للموضوع ارتكزت عليها البنى الاخرى وبالذات المساحة اللونية في وسط اللوحة والتي اتسمت بالوان فاتحة (ترابية وبنية وبيضاء) وكذلك توجد فيها بقعة زرقاء اللون تحيط بالشقين ء من

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

الموجودين في هذا الجزء الذي غلب عليه تقسيم المساحة الى خطوط متعاكسة شكلت مثلثات عديدة وتناثرت على الجزء الايمن منها بقع لونية حمراء من الاعلى الى الاسفل ، ومن هنا كانت اشكال المثلثات تعمل على تحريك السطح للانجرار خلف انساق متوالدة او هي بحقيقة الامر في طور الولادة والتكوين ومما يعزز هذا الافتراض هو دلالية المحور القائم افقيا وعموديا مع الخطوط الغامقة لتحديد البنى اللونية واشتغال الاشكال فيها ، توافقا و انسجاما مع اقتران الدال بالمدلول ، وهذا ما يسوغ استخدام الالوان الغامقة كخلفية لرؤية الاثر التصويري التعبيري ، وفيما يعنى بالجزء الثالث ، فنجد ان اللون الغامق يملأ المساحة مع وجود تعامل بين البني والاحمر والبرتقالي وبالذات في الجزء الايمن من هذه المساحة ، او التي تدور احداثها حول تراكمية الاثر وجمالياته في شكل الجدول ذي المربعات ، وتتاثر البقع البنفسجية اللون عليه في الاعلى والوسط والاسفل

وتتشاكل قيمة الجدولة هذه مع اقترانها بالجداول الهندسية المتعارف عليها (الضرب ، القسمة ، الجمع ، الطرح .....) وكذلك بالحسابات الرياضية العامة ، اذ تكون مستويات التوظيف الفني حسب جداول الاثر التخطيطية ، هي بمثابة تضمين جمالي ووظيفي يخدم سياق الدلالة العام ، كمعطى محيطي مع (بقايا جدول) في الجزء الرابع (اعلى اللوحة) وهو على مساحة صغيرة مفككة من جزء اخر ، وتم لصقها على محيط اللوحة من الاعلى ، لتعطي انطباعا بقيمة الاثر ، وحضوره ، من خلال تناغم قياسية هذه البنية ادائيا وتقنيا مع مفردات السطح التصويري للوحة

وهكذا تتأسس مراكز اللوحة ، تبعا لتفكيك بنية اجزائها (مساحة ، واشكالا ، والوان) وكذلك ايجاد حالة من التنبؤ واكتشاف نسق مغاير للعناصر والبنيات التي تتحكم بطبيعة الاثر المهدم والمبني ، نتيجة تجاوز الانطباع الذي ينتقل فيه الخطاب الجمالي الى خطاب سردي ، والعام الى خاص ، ومن هنا كان الوجه المحفور للاثر ينبني تقنيا (اثر الحزوز والخدوش والحفر على سطح الفايبر) ، ليشكل معادل موضوعي للدلالة المعاصرة والتي نجد فيها المستوى المرجعي وهو مشحون بالدلالات والايحاءات والرموز .



عينة : (٣)
اسم الفنان: ضياء الخزاعي
المادة : زيت على كانفاس القياس : ٧٠ × ٨٠ سم
سنة الانتاج : ١٩٩٧
العائدية : مقتنيات خاصة

هل يمكن ان يكون اقتطاع جزء من المحيط (الوجود) ، محورا للتعبير وتكشف عن بواعث الاثر الحامل لكم كبير من التحريف والترموز والشيفرات

في هذه اللوحة التي تهيمن فيها لونيا البنيتا الاحمر والازرق ، وحصيلة الاشكال التي رسمت بواسطة الخط وهي : تشكل قذي يتوسط مساحة اللوحة طوليا وهو عبارة عن (بساط شعبي مقسم الى اربع وحدات) يحتوي مزمورات تراثية وزخرفية عملت بطريقة تنميطية وبرز منها شكل الدائرتين في الجزء الثالث والرابع من بنيه تشكل العام للبساط الشعبي ، وهاتان الدائرتان تمثلان تكرارا واحالة الى شكل (الدراجة الهوائية) ، فيما يمثل الجزء الاول والثاني من البساط ، تخطيطات سريعة لبعض زخارف مثلثية واشكال غير واضحة نتيجة تراكم التخطيط ، وتلعب الانتقائية في تحديد الاشكال هنا دورا في تطويع النص الجمالي العام واحتكامه الى مرجعية فكرية ، من اجل ايجاد علائقية واضحة بين بنية اللوحة ومركزها ، وبين مركزين مجاورين في اسفل يسار البساط ، وهما مربعان بالاحمر ثم تنفيذ بعض اشارات وخربشات خطية ولونية عليهما

ويحيط ببنية (البساط) تخطيط لوني بالازرق اشبه بمربع ناقص ضلع ، الايسر منه هو عبارة عن بقع لونية متعددة (دائرية ومربعة ومستطيلة) والاعلى منه يمتد من اليمين الى اليسار ، ويستند عليه (البساط) من وسطه العلوي ، فيما يكون الخط اللوني على اليمين مائلا الى الاسفل ويتصل من الاسفل نصف خط لوني هو امتداد له ، ولكنه يختفي خلف شكل (البساط) من الاسفل ، ويحيط بهذا

التخطيط اللوني من كل الجهات فضاء مفتوح اتخذ خلفية تتكون من الوان الابيض والازرق الفاتح وقليل من البنفسجي وبعض اثار لونية غير مكتملة ، وفي يمين (البساط) داخل التخطيط اللوني الازرق يوجد تلوين للمساحة بالازرق الفاتح مع تحديد بالابيض وبعض بقع لونية من الاصفر والوردي والاخضر وبعض الاشكال المبعثرة من مثلثات ومستطيلات ومربعات ، وخطوط غير مستقرة عملت بفوضوية

ان ما يمكن استخراجه من هذه اللوحة هو تبئير لفواصل مفاهيمية عملت بامكانات خيالية ، اذ انها تندرج خارج سياق النص المعهود الذي يخضع لتعددية المراكز والبنى ورغم غزارة الوحدات البصرية هنا ، الا ان المظاهر الذهنية تشكلت بفعل الاثارة البصرية الناتجة عن تمركز بنية البساط الشكلية واللونية ، باعتبارها مدونة تراثية تم توظيفها بفعل الاداء البصري والروحي في سياق النص الجمالي المقترح

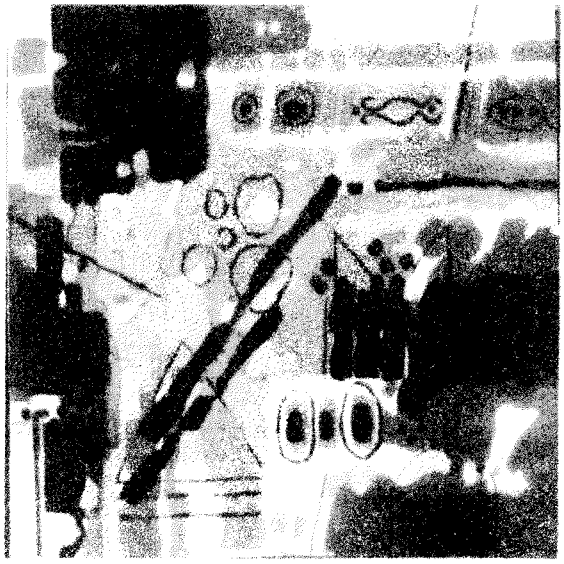
بيد ان فعل التجريد هنا يتحقق عبر فاعلية الاداء والدوافع النفسية التي نتجت عن اطلاق عناصر التاثير المحيطي ، ومن هنا كانت مشهدية الاثر لها خصوصية واضحة على صعيد الرؤية او الدوافع التي جعلت منه حاملاً لنسيج ذي خصوصية واقعية / ذاتية تتكون بفعل المؤثرات الجمالي ، رغم ان مراكز البنى في هذه اللوحة تنشط اثر توالد المظهرية القصدية للصور وتكراراتها ، ضمن فضاء تتقاطع فيه تشكيلات عفوية وقصدية

ان ادائية البناء والتفكيك ، تتمظهر من خلال نزوعها وفاعليتها التنبؤية في الحضور ضمن الاطار العام المرئي للوحة ، وتعمل على ايصال تنويعات الاشكال بتجريبية تتوالد من قوة الذات وتكامل مشهدية الصور وافتراضاتها البحثية / وخصوصياتها الباعثة على الانفتاح نحو كل ماهو مغيب

ولذلك فان دلالات النص / الاثر تتمحور ضمن سياق المرجع بانتقالات تناصية بادية للعيان بين القدامة (التراث) والحداثة (الحاضر) ، وتتخذ القيم الخطية واللونية مجازات جمالية تستضيف المهيمنات لتفعل الحدث وسلطته الحضورية داخل حيز الاحتفاء بالذاتي دون المساس بمشروعية الموضوعي واستقلاليته

لقد مورست في هذه اللوحة ادائية متشددة في تهشيم البنى وانفتاحها على مستويات مرحلية من البحث الذي لا يخلو من احالات دلالية ، تتحقق فاعليتها ضمن احتدام النص / الاثر بفوضى وتبعثر منطقيين

عينة : (٤)
اسم الفنان : فاخر محمد
المادة : زيت على كانفاس القياس : ٦٠ × ٧٠ سم
سنة الانتاج : ١٩٩٨ العائدية : مقتنيات خاصة



ثمة مرموزات دلالية تطغي عليها سمة القدامة / التراث ، تتوزع في بنية اللوحة وبين ثناياها ، لتؤسس محيطية الاشكال المتناثرة ومعالمها المجموعة حضورياً داخل البنية العامة للتكوين ، الذي يحوي تقطيعاً كثيراً للوحدات المتنوعة ، وحسب الاشكال الآتية

اشكال زخرفية

تمت صياغتها بعفوية واضحة وهي بعض نماذج موزعة على بنية اللوحة العامة ومنها الوحدات الزخرفية في الجزء العلوي من النص والمتشكلة على شريط لوني / كخلفية من البرتقالي والوردي والاحمر ، وكذلك توجد وحدات زخرفية اخرى في وسط اللوحة من جهة اليمين وهي مثلثات ونقاط ، اضافة الى بعض الزخارف الثانوية في ثنايا اللوحة ومنها في اسفل يسارها طولياً على خلفية سوداء

وحقيقة الامر ان اللوحة تتبنى ضمن سياقاتها التراكمية هنا (نتيجة تفكيكها الى مراكز متعددة) ، على طابع زخرفي في الالوان والخطوط التي تحكم الاشكال . اذ تتشاكل الوحدات البنائية هنا ضمن مستوى البنى والدلالات لاعطاء امتيازا لسلسلة المراكز المتعددة من خلال هندسية الاشكال تارة كما يحصل مع المثلثات والدوائر والاقواس والمستطيلات والمربعات . ونظامها العلامي تارة اخرى .

أشكال ادمية:

وهي تبسيط مجرد لثلاثة اشخاص في يمين وسط اللوحة واثنين في يسارها ، وتتم قراءتهم هنا كبنى عميقة (ثانوية) تحرك الدلالات الايقونية ضمن مساحة الحضور

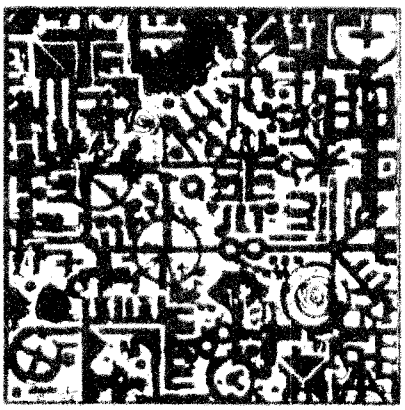
المجاور لعلاقات الاسود (الذي يعمل بمساحات لونية وخطوط واشكال مبعثرة خطية ولونية) كبنية اختراق لسطح الصورة ، لتفعيل حضور المراكز بكثرة ولتاكيد العلائقية بين الاشكال والخلفية

اشكال هندسية:
يعمل المثلث فيها (اسفل يسار البناء) على ايجاد حلول ملائمة لانشاء وحدات مرجعية مصاحبة ، تشتغل كبنى متمظهرة ضمن بنى اللوحة الفرعية وكذلك وجود شكل المثلث في اعلى يسارها وهو على خلفية سوداء ، يظهر تنوعاً في الحضور ، واذا ما لاحظنا اشكال الدوائر المختلفة والموزعة بشكل مكثف على المراكز ، متخذة ايقونية محددة باللون الاسود ، نرى انها تتمظهر بطريقة تنويعية ، يعادل حضورها وجود الخلفيات الحاملة لها وهناك المستطيل الذي اخذ مساحات لونية متعددة توزعت في اعلى البناء وفي اسفل اليمين وفي اعلى اليسار وفي اسفله
ان تفعيل الحضور القصدي للاشكال والعلامات الهندسية الموزعة داخل بنية هذه اللوحة ، يؤكد ضرورة اشتغال المراكز كمهيمنات ضرورّية لاحكام البناء والاتجاه الذي يعطيه دفعاً بمشروعية القياس وكياناته المعرفية المنظورية في دور الالوان التي اخذت طابعاً جمالياً هنا

اشكال ومساحات لونية:
هنالك عملية توزيع لوني كمساحات لونية وأشكال لونية ، وحضور لوني غير مرتكز الى شكل ما ، او كخلفية (وهو ما يشكل حضوراً بنائياً ومفاهيمياً في بنية اللوحة ومراكزها المتعددة) ، اذ تملأ تجاورات المساحات اللونية كل بنية اللوحة بدون استثناء وهي تعمل وظيفياً لربط المراكز المفككة ووصل بنى التقاطع بينها ، وجمالياً من خلال تفعيل الطابع الانتشاري لتقنية توزيع الالوان وعملية التبقيع الحاصلة فيها
ومن هنا كان الاخضر بدلالته الروحية والقدسية ، وتجليه كطبيعة وتجدد ، يعمل على ايجاد تعالقات غير مألوفة في بنية اللوحة من خلال انتشاره في منتصف يمين اللوحة الى الاسفل وفي الشريط اللوني اعلى اللوحة ، وفي وسط يسار اللوحة كخط لوني مجاور للاسود ، ويأخذ البنفسجي مساحة تقترب من مساحة الاخضر ، لكنه يتمحور دلالياً لسحب التجاذبات الحضورية لبقية البنى اللونية من خلال اختراق الخطوط السوداء له ، لينضوي بالتالي في غطاء متوازن لمعادلة الالوان وهيمنتها ، كوحدات تفرز التراكب الحاصل في ملامسة الطابع الزخرفي (زخارف وخطوط واشكال مبعثرة صغيرة) لبنية الجوزي في يسار اللوحة والازرق في الشريط اللوني اعلى اللوحة ، وفي البقع المنتشرة في اليمين واليسار والاسفل ، وكذلك ينبني حضور الاحمر / كفاعلية تتلاشى عندها علاقات الشكل التقليدي ، ليغدو اكثر تجريدية على مستوى الدلالة ، وليتمظهر من خلال انتشاره وتوزيعه نتيجة هدم المراكز ، كمعادل جمالي في بنية اللوحة العامةومن هذا المنطلق ، فان وحدة اللوحة تتجزأ الى وحدات فرعية (شكلية ولا شكلية) ، كامنة في طبيعة اكتشاف المواد ، لايجاد تاملات ثقافية حضورية في استخدام التشظي ولا نهائية المعنى وتعدد المراكز ، كمسوغات علائقية لخلق حالة تواشج وافتراق في ان واحد بين بنية اللوحة العامة وتوالديتها ، ولدفع تجليات العلامات والرموز الى مستوى مغاير في موضعة بنية تحديد الاشكال ، واستكشاف الطبيعة المعرفية للهدم مقابل البناءومن خلال التباين الحاصل في فضاءات اللوحة ، تتاسس الاشكال حضورياً بعد ان مرت بمرحلة تغييب في مخيلة المنتج ، لتغدو انعكاساً جمالياً ، يعكس حقيقتها لا وجودها في بنية اللوحة الشمولية ، ضمن انفراد الخط كقيمة لونية بالاكتشاف المعرفي لثنايا بؤر توليدية ، بعد ان كانت مهملة وثاوية الى حد ما ، وكذلك اللون كقيمة اعتبارية وسعّت من مفهوم الانشطار والتبؤر الحادث نتيجة التحليل الفني المعرفي لطبيعة البنيات الدالة للاثرونتيجة انغمار الايقاعات اللونية بدينامية محركة للاشكال ، لا تنتهي عند معنى معين ، يكون الفهم الحقيقي للزمن ، باعثاً من بواعث التكرار التجزيئي للبنى متعددة المراكز
ان قيمة الاشتغال ضمن هذا المنهج يعطي افرازاً طبيعياً لمعنى التشكل والتكون في بنى تنفلت من دورها الوظيفي لتؤسس حالة من تواتر الفوضى والانفلات والتدمير ، ضمن اطار جمالي مغاير لما هو مألوف ومستقر وثابت ، وحين يصبح مفهوم (التدمير) هنا مقولة جمالية ، تتناقض التثبيتات الشكلية للتجزئة ، وتستمر في محاولة تقديم تفصيل لحركة المراكز وتعدديتها ، وانبعاث قيمتها الجمالية كتوالدية بنائية تتجاوز وتتضايف ، مع مقولات التفكيك وجمالياته .

عينة : (٥)
اسم الفنان: هناء مال الله
المادة : مواد مختلفة على فايبر القياس : ٦٠ × ٦٠ سم
سنة الانتاج : ١٩٩٨
العائدية : مقتنيات خاصة

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل



ثمة حس كرافيكي يطغي على البنية الكلية لهذه اللوحة ، ليؤلف احساساً بمحاولة تبلور اساسات مفاهيمية خاصة ، تجدول الفعل الجمالي باتجاه تفكيك الرموز والاشارات المتعددة ، والمتولدة اثر تشظيات البنية الكلية الى عنوانات متفرعة ، تبدأ بالتكوين العام ، خطي (الاشارات والعلامات والرموز ، وبقية الاشكال الاخرى) ولوني (الاسود والابيض) ، وتنتهي باللاتمركز المنطقي لوظائفية الاثر وجمالياته المتشكلة

في هذه اللوحة ، تتداخل العلامات والاشارات : الدوائر والدوائر المحتوية على دوائر اصغر واصغر كشكل لولبي كما نلاحظ ذلك في اقبية البنى الفرعية في اعلى يمينها وهي تحوي علامة + وفي وسطها واسفل اليمين واقصى اليسار ، وكذلك شكل الدائرة وانصاف الدوائر الاخرى تمثل علامة تتشظى من خلالها الفكرة التي تؤكد اشتغال العلامات المهيمنة كمحرك لشروط بناء الجدول وبياناته الاشارية ، اما شكل المثلث والمربع والعلامات الحسابية الرياضية (+ ، × ، − ، ÷) فهي تتشكل نتيجة فعل المحيط وتراكماته السياقية داخل البنية العامة

تتبنى اللوحة على تجزئة العناصر وتفكيكها الى مكوناتها الاولى ، اذ لا يكتمل الشكل هنا بمنأى عن علاقته بالمحيط العام اولاً ، وبطبوغرافيا التصميم البنائي والفكري ثانياً . ومن هنا كانت العلائقية البنائية في اللوحة تؤسس منهجا لافكار ورموز مبعثرة ضمن سياق التراكم العام داخل البناء المفاهيمي ومشروعيته في الافصاح عن مكونات ونوازع الطبيعة المحيطية التي تتخللها شروط الاتصال بما هو انموذج ، للتواصل المعرفي والادائي ، لتحقيق قيم جمالية ، تعمل في اطار الفصل بين مألوفية الصورة وتفكيكها

ان رموزاً تداولية تؤشر اثاراً تخيلية بهذا الاسلوب ، تحد من منطقية العلاقة بين الاثر والنص الشمولي للواقع ، وتوسع لغة التخاطب من خلال هدم مقومات البناء وتنافذ المهيمنات (الخطية و اللونية) للابيض والاسود وللاشارات والعلامائية الظاهرة على السطح التصويري ، بيد ان قيمة الجمال المتحقق ، تتبدى في الاثر كقيمة تفكيكية للبناء العام ، شكلاً ومضموناً ومرجعاً يحتوي مكونات السياق الذي يلحق ببنية اللوحة كرسالة موجهة للمتلقي ، عبر قناة اتصالية محددة ومعروفة

وعلى هذا الاساس تكون مرجعيات التكوين / الاثر والذاكرة ، حافلة بالبحث عن علاقات تفكيك السياق من خلال (مكانة واهمية المرجع ، كمعنى ورمز ، وصورة وفكرة وغرض وموضوع وقيمة) ، ولذلك كانت بؤرة الدوال للعلاقات البنائية تتشطر الى اليات ديناميكية للاشتغال الداخلي ، وما دامت اشكال البنية العامة ، هي وجودات مكانية او سطحية (بالنسبة الى سطح اللوحة) تتعين مراكزها المتشظية والمفككة والمتراكبة ، تعيناً بلورياً ، حيث لا شكل ثابت هنا ولا مضمون ، بل هيئة معينة يمثل فيها أي جزء ، اطاراً عاماً للكل

ووفقاً لهذا تتجاور البنى المعرفية للاثر ، كقيمة استعادية ، عبر قنوات اتصالية من خلال الخارج / الموضوع / الواقع / المحيط / البيئة المحلية ، لتقرر اولوية البنى المهيمنة كمرجعيات للمحيط وبالعكس ، بيد ان وظيفة العلاقة بين بنى الاشكال (المفككة الى مراكز) واشتغال المعنى التاويلي حولها ، يعطي انطباعات ببناء جديد للمحيط عبر قراءته للنظام المشكل داخل بنية اللوحة الكلية

فنجد تشابك المعاني وفقاً لتشابك الاشكال : الحروف الهيروغليفية الاولى في الكتابة ، اشكال الدوائر (وما تحويه بداخلها من علامات + ، × .. ، وانصافها والمربعات الصغيرة والكبيرة) التي تجذر الاثر وفقاً لمقولات الجداول البيانية والعمليات الحسابية وعلاماتها (الرياضية المعروفة) ، وكذلك المثلثات وتوزيعها نسبة لانتشار الية المحسوس مقابل هيمنة المتخيل ، وكذلك النقطة (الكبيرة والملونة بالاسود) والنقطة على شكل دائرة ، والنقطة الصغيرة

وفي ضوء هذا التفكيك للمراكز البنائية ، يلاحظ الباحثان ان فكرة التجريد تتناسب مع الية هدم المحسوس في هذه اللوحة ، مكونة دلالات عدة ، تتجه نحو بلورة مفهوم التواصل والانزياح في اثر المقروء والمدون ، فلسفياً وجمالياً ، الامر الذي يجعل من عملية البحث في الاثر ، مسلمة كونية وظيفية محتوية على معان ومجموعة علامات ترتبط بانساق اشارية محددة للاشكال والدلالات التجريدية

ان تجريد عناصر اللوحة يحفل بامتيازات تذكارية خاصة ، اذ يبدو الخارج بطبيعته المعهودة غير قابل للانجذاب نحو مومياء الجذور الاولى ، التي يرتكن عليها وجود المحددات الادائية لهيكلية البناء العام ، فتقليد الخطوط

السوداء (الخلفية) لمفهوم الكتابة والانتشار ، باتجاه حدث الفكرة / او فكرة الحدث ، يقود الى تجاذبات مفاهيمية بين وحدة الفعل الجمالي وارتقائه فلسفياً كحقيقة مثالية ، وبين اكتساب بنية اللوحة نسقها الاشاري داخل سياقات التجذر المكاني للحدث ، وهذا ما يبدو جلياً في توزيع العلامات والايقونات الاشارية بصورة اقرب الى ان تكون رياضية وجدولية ضمن المساحة الكلية للحدث الفني (الجمالي والوظيفي ، البنائي والفكري)

ان تفرد شكلي (المربع) و (الدائرة) وهيمنتهما على بناء اللوحة ، يغدو شيئاً موثوقاً به حين يتم محو المراكز الاخرى المتشظية ، والتي تقود المتلقي الى اقامة صلة بالمرجع / المحيط : شعبياً ، ودينياً ، وخليقياً وحتى اسطورياً

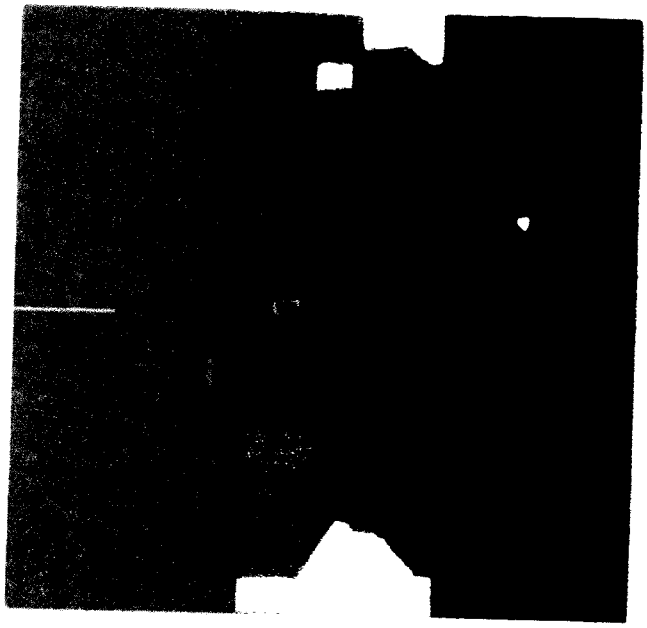
بيد ان زحف الاشارات الجمالية والوظيفية هنا ، لا تنفيه التشظيات او تقدمه شعورياً بشكل معدّل او منحرف ، وانما تتم ازاحة البنية المعرفية للتكوين العام ضمن بنى شمولية اخرى ، تأخذ سياقات معرفية جمالية جديدة ، مما يبدو اخيراً ان ثمة حضوراً معنوناً بالدلالة ، يتسبب في ايجاد او استحداث ميوعة في التعامل مع اللوحة ، كفكر بنائي ناتج عن مخلفات الهدم الابتكاري للاشكال فيها (أي اللوحة)

ويبقى حضور المخيلة مبنياً على تراكم قيمة الهدم من اجل انجاز نصوص جمالية قائمة على تراكمات نص سابق / تاسيسي ، أي ان ماهية التناص تعمل بفعل جمالي وفلسفي في بنية هذه اللوحة ، من خلال الاتصال جمالياً بمعرفة سابقة ، بنيت عليها مفاهيم جديدة ، وحين تمت ازاحة العيانيات من مشهدية المحيط هنا ، قفزت قيمة المكان / كرؤية مرجعية وايقونية لتعمل على تحريك الانجاز التواصلي الجديد لفعل الاشارة والرمز والعلامة داخل بناء اللوحة العام

من هنا كان المركز يتعدد الى مراكز فرعية ، وكان المعنى يؤول الى معانٍ عدة ، وان تفكيكاً جوهرياً قد ضرب صلابة المحيط ومشهديته – كمؤسس لاصل المرجع ، باستعادة الذاكرة الثقافية والمحلية والتاريخية تارة ، وبتجريد المشهد واختزاله كمعادل زمني تتشتت فيه امكنة الصور الاولى واستعاراتها الجمالية ، تارة اخرى

عينة : (٦)
اسم الفنان: محمد مهر الدين
المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٧٠ × ٥٥ سم سنة الانتاج : ١٩٩٩

عينة : مقتطف حصة



في هذه اللوحة ، تتأرجح قيمة التجريد بين تفكيك اوصال البنية المعمارية لها ، الى اجزاء مفاهيمية بالاشتغال على الاشكالية واعادة صياغة المعطى التصميمي للمساحات اللونية وفق رؤية فلسفية ، وبين وظيفة النزوع المثالي لبناء فهمي للمستحدث ، نتيجة تنافذ الروحي بتحققات المادي ، في مطقة من اشد مناطق الرسم التجريدي حراجة

وتعد قيمة التفكيك في هذه اللوحة متناظرة مع قيمة التجريد ، من حيث ضبيعة الاتصال والانفصال في المحيط – قضيعة ، وهما (الشكلان الوحيدان اللذان تتكون من خلالهما الحياة) واللذان يعطيان لطبيعة الجمال دعائمه ، ومن هنا يتأسس خطاب اللوحة وفق محورين رئيسين : البناء الهندسي كمحور اول ، والتجريد اللوني كمحور ثاني ، اضافة الى اختراق طبقات البناء كجوهر غير معلن من حيث رجوع الشكل الى طبيعته المختزلة ، كقيمة متوالدة ، فالتقسيم الهندسي اللوني المحكم ، في هذه اللوحة ، يخلق ايقاعات دينامية لاشكال مجردة من شكلانيتها ومستقرة في جوهر مجرد ايضاً ، الا من اثار عرضية متروكة فوق التقسيمات اللونية ، فالمركز هنا مفكك الى بنيات رياضية وتوضيحية ساعد في تمظهرهما بنيتا الاسود وفصائل الالوان الغامقة معه والتي تمتد طولياً وبشكل هندسي (مستطيل) على جانبي اللوحة والتي حصلت فيها اضافات للأزرق الغامق في اعلى اليمين مساحة لونية صغيرة وفي اسفل اليسار كخلفية للاسود ، وخط ابيض في منتصف اليسار باتجاه منطقة الحدث

وبين هاتين المساحتين تتقاسم الاشكال الهندسية الاخرى

منطقة الوسط طولياً ، ويهيمن الاحمر وتدرجاته على التخطيط الهندسي الذي اخذ شكلاً لمقطع من جدول مستطيلات متداخلة ، تقسمها الخطوط المستقيمة الى مساحات لونية ، وتوجد بعض خطوط فوضوية باللون الاسود والاحمر على البناء العام للوحة ، وتتخذ المساحة اللونية للازرق بؤرة اتصال لتشظي العمق واندفاعه للداخل ، والذي يحكم هيمنة الاحمر هنا وجود بنية الازرق المجاور والذي يحمل طاقة الانفلات من التداخل البنائي نتيجة اقترانه بموضوعة الحلول الرياضية ، للاشكاليات العالقة في الفهم الشمولي للوحة . وتلعب دلالة الارقام (٣٠ ، ١ ، ...) والاشكال الهندسية الاخرى دوراً مهماً ، كشيفرات علامائية ، تتوشح بطبيعتها مع صورة التصميم المحيط بالاثر المكاني الذي يبادل الاكتشاف السريع والمحسوس للزمن ومطلقيته

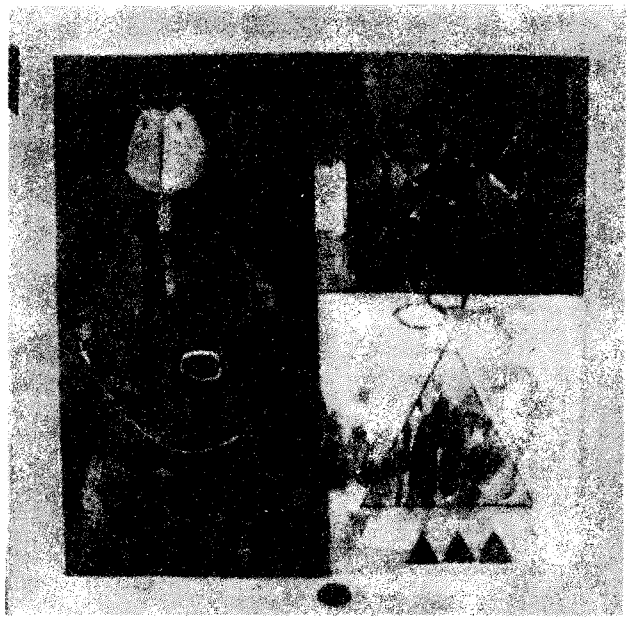
انه تفكيك معلن للانجاز ، رغم تبنّيه لفكرة التوقف المفاجئ والمحكم للفعل الجمالي مع تبيان حالة استبصارية ترتكن الى تلقائية ازدواجية (هدمية وبنائية) ماخوذة باللامرئي ، الى تشكل حدود غير منتهية ، وتتلاشى في اغلب الاحيان الى جذر الماضي ، وهذا ما يتبدى للمتلقي حين يدرك انقسام الفضاء في هذه اللوحة الى افقي وعمودي ، ولذلك يمتلك النص الجمالي هنا جوهراً افتراضياً للحدث من خلال البحث عن القيمة الحضورية للفعل الجمالي ، ونفي قيود الواقع ، الى اخر لا تحكمه قوانين موضوعة

فجعل اللامعقول احياناً محطة استمرارية لتثبيت ظاهرة ما ، لا يسوغ سهولة انجاز فكرة تقديم (لا شكلانيات) متعددة احتكاماً لاغراض وصيغ مأخوذة كأفعال لردات افعال عكسية ، وهذا ما ينطوي في ابعاده النفسية في تصورات الفعل التجريدي هنا ، وحمله وسائل استعادية يمكن من خلالها طرح رموز بواقع مغاير

إن فعل التجريد في هذه اللوحة ، يفرض قيمة انبثاقية لتشظي حالة البناء الهندسي وتفكيك مقوماته باتجاه توليد صور متعددة من الاثار المتعاقبة لطبيعة التجريد المواكب لعملية التفكيك والبناء ، ولذلك كانت قيمة التجريد هنا تنبني على تصورات فلسفية محكومة باسس مثالية ، تاخذ من الروح اساساً دراماتيكياً لسلسة الاحداث المواكبة في عملية ولادة الاثر التجريدي ، فيصبح الروحي انهياراً لكل القيم المادية في الفن وبالذات التجريد ، ويكون مبدأ الالغاء هنا بمثابة ازاحة معرفية نصية ، يرمي من خلالها المنتج الى اضفاء نوع من الحساسية المفرطة والمتناغمة مع كل ما يؤول اليه معيار الجمال المفترض في احتكام اللاشكل هنا الى بناءات جوهرية ، علمية وروحية ، على وفق رؤية متكاملة لطاقة الحدسي ، واكتشاف ابعاداً ثانوية في فكرة التجريد انطلاقاً من المعرفة المنطقية والخبرة ي التقنية التي تدفع بنية اللاشكل الى استطاء ، غيابية حسية ، في الحضور ، وازالة ضوابط النظام الصارم والتقليد والمألوفية وكبح جماح المهيمنة الواحدة واحالتها بالهدم والتفكيك الى مهيمنات عدة تعالج معادلات لا نهائية وتعطي للدلالة معان غير منتهية ، وتكشف البعد الميتافيزيقي لحضور الاثر كبنية فاعلة في التجريد

وبناءاً على ما تقدم ، فان فكرة التجريد تعمق من ديالكتيك الدلالة الجمالية ودورها في انماء عناصر التكوين ونتائجه ، لجعل جماليات اخرى جديدة غير مكتشفة سابقاً ، تتنافذ لاملاء ثغرات عدة تركتها عملية التفكيك التي ثلمت النسق العام وعملت على تحطيمه ، بغية استثارة مصادر البحث و ادراك تزامنيتها ضمن تساؤلات فكرية وبنائية .

عينة : (٧)
اسم الفنان: عاصم عبد الامير
المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٦٠ × ٦٠ سم
سنة الانتاج : ٢٠٠٠
العائدية : مقتنيات خاصة



تنقسم اللوحة الى ثلاث مساحات نصية رئيسية ، يحكمها التركيب الهندسي للتكوين العام اذ يحتوي يسارها على شكل لطفلة تمسك بكلا يديها بحبل ابيض وقد رسمت بتبسيط عال على خلفية من اللون البنفسجي الفاتح ، وهناك اختزال كبير في ملامح الشكل العام وشكل الوجه ايضاً ، وتدل قيمة التلوين وتوزيعه على هذا الشكل على

تعبيرية عالية من خلال الشكل : التخطيط والتلوين ، ومما لاشك فيه ان نجد ان اللون الاحمر و الارجواني والازرق ، مع اشكال الدوائر الملونة الحمراء و السوداء و البيضاء داخل اللوحة وعلى خلفيتها ، يبدو انه يكتسب شرعية اجرائية بسبب دلالته (أي الشكل) التي تعمل كسياق مجاور للنصين المجاورين على يمين اللوحة

في الجزء العلوي من يمين اللوحة ، يمتلئ التكوين بمقاربات تجريدية لايقونات مبعثرة تمتزج فيها طاقة الخطوط لتؤسس معطيات جمالية بحتة داخل البنية العامة وجاهزيتها ، من خلال تاكيد العلاقة الاشتغالية لانظمة النص الجمالي وتشظياته

ثمة طفولة مبعثرة تتحرك في فضاء نصي جزئ الى نصوص في اليات دلالية ضمن مفهومية الاطلاق وتقييد المعاني المتداولة الى حقل تطبيقي ينزع نحو التعقيد ضمن تحولات البناء الذي يغدو ضربا من ضروب التواصل بين قيمة النص كايديولوجيا وشروطيته الجمالية ، داخل البناء العام للوحة

وحين يتهيكل الشكل الثاني في اسفل يسار اللوحة ، ضمن محدودية (المثلث) كشكل له قيمة تاويلية ضمن مفهوم طبقية الفن وتذوقه ، يصبح الانزياح الحاصل بابعاد المثلث هنا تجريداً من النوع القائم على اساس الهتم الداخلي ، اذ لا ضرورة لتقسيم البنية العامة بهذا الشكل ، لو لم يكن المركز متماهياً مع خامة اللوحة جماليا وسطحها نتيجة ثراء اللون وتفكيكه من جهة وشساعة التوالدية في الاشكال المنحلة من جهة اخرى

ثمة خطاب تفكيكي هنا ، ينشأ من التعارضات والتقابلات في قيمة الاثر وما يمليه عليه موقف المرجع / المحيط ، والظرف الموضوعي للانغلاق المعلن لتوالد النصوص من نص يحمل عنواناً هلامياً ، يرتد تارة الى عالم الاشكال الخليقية وزخرفتها التي تحمل طاقة التاويل ، وتارة اخرى الى عالم المرموزات وتمظهراته كسلطة ذوقية وايديولوجية

ان تجزئة الداخل بضرورات تقنية ملحة بهذا الشكل يجعل من اللوحة ، تبدو محررة من الاشكال التقليدية ، ومظهرة حقيقة ذلك الداخل للانحراف نحو الصورة الذهنية التي تبرز عبر اليات النص الجمالي واشتغالاته هنا ، من خلال السطح / المحيط

فخطاب الطفولة هنا يبسط ويبرئ الرغبة في الانغماس باللاشعور واللوذ بالاحلام المخبوءة ، اننا في هذا الخطاب ، نشهد عفوية تنشأ من واقع التجزئة الحاصلة للنص ، فلا غرو ان تصبح مساحة اللعب هنا كشفا عن وجود لامرئي ، للتناص ، بين الواقع والخيال ، فالشكل المبسط في يسار اللوحة (الطفلة) يبدو كانه هروب من كثافة الجسد ، وانضواء تحت عدة عنوانات صغيرة وثاوية في بنية اللوحة ، على ان تزاوج المساحات المحيطة بالمراكز المتعددة في تكوين اللوحة يصبح عنصراً مهما اذا كانت تنطوي عن قصدية لتداخل وتشوه الاشكال بتجريدية عالية وتبسيطية تكاد تخلو من أي علاقة ذات صلة بالواقع العياني

ان ظهور تجزيئية البنية العامة كفعل ناتج عن الادراك بحقيقة الذات المحكومة بمقياس الزمن الاني / اللحظة المتحركة ، ينسحب فعلياً بمضوء التجريد الحاصل في مكان ما ، اذ يمنح الزمن جوهر كينونته للنص الجمالي ، ويحكم المكان بالتخلص من ثقله المادي

وهكذا يرتكز البناء العام هنا على معالجات جمالية تنحصر في ضوء علاقتها بالمحيط / المتخيل – الواقع ، والمكان المصنوع من رموز ، والذي يغدو فيه التكوين او من خلاله ، سلسلة متصلة من الزمان والمكان والقيمة ، بيد ان ديناميكية التواصل المعرفي – الجمالي لا يرضخ لمسببات نشوء مفردات غير نصية وعناصر اشارية وعلامات تداولية وانما يحتكم الى بنى فعلية كمقدمة لطاقة الانفجار الهندمي ، وتفكيك العالم والمحيط الى حركات نصية الزامية هربا وعودة / من و الى فكرة الحياة واستمرارينها

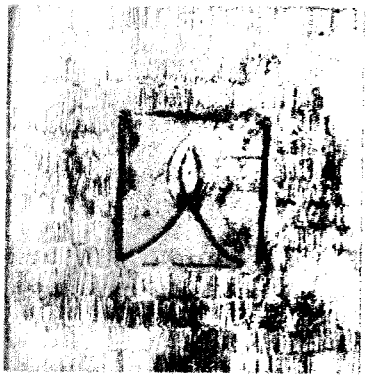
ان خطاب اللعب هنا ، يحمل وجعا والما ومقتاً من زمن متراكب (حاضر / ماضي) ، ويخلف حالة من التعبير للتجربة المتعاقبة والمتكونة (عبر اشتغالية النص الجمالي) بمسببات الولوج في التجربة الانسانية

عينة : (٨) اسم الفنان: كريم رسن

المادة : مواد مختلفة على خشب القياس : ٨٠ × ٨٠ سم

سنة الانتاج : ٢٠٠٠

العائدية : مقتنيات خاصة



تتجلى الية التفكيك في هذه اللوحة عبر وحدتين اساسيتين ، تتفرع كل منهما الى وحدات صغيرة (شكلاً ومضموناً) وهما الشكل التجريدي الذي يؤطره المربع الداخل في مركز البنية الكلية للعمل ، ثم الشكل الكلي العام الذي يحوي مراكز وبؤر التكوينات الفرعية

ان مربع صغير داخل مربع كبير ، يعزز وبطاقة كبيرة

فعالية السياق العام في بلورة افاق بحثية تجريدية للوحة .وتكون عملية فهم اللوحة كتأويل هو بمثابة انضواء تحت قراءات متعددة ، تساعد في تفكيك الية العمل وانحساره ضمن اطار المعرفة الذهنية في تحليل وتركيب الرموز والطلاسم والشيفرات

في المربع الصغير ثمة ما يوحي بعلاقة ناشئة من حضور الخط الاسود المحفور على سطح الفايبر ، مع الرموز والحفريات والشقوق التي طالما كانت تأسيساً لهدم الواقع والغور في اعماق العالم الاخر ، فهناك رموز واشارات تحيط بالشكل التبسيطي الذي تهيكل على رسم المثلث الذي جعل اعلاه محطة التقاء / شكل بيضوي مخطط بالاسود ويحوي نقطة سوداء في داخله ، وبجواره قوس على يسار اللوحة ، مرتبط بخط متعرج مع الاطار العام للمربع

ان فكرة وجود هذا الشكل داخل بنية اللوحة العامة ككل ، هو عملية اتصال لفهم ابعاد النص الجمالي وتجلياته ، وربما تكون الاشكال والطلاسم الموجودة فيه هي مدعاة للتفكير والكتابة والتوثيق ، اذ يكون الفعل الادائي هنا هو تسجيل لافكار ترتكن الى مقاصد الاشكال قبل ان تصبح ممكنة التفسير

وبناءاً على ذلك يتخذ البحث الجمالي هنا ، قيمة مزدوجة بين الذاكرة والخيال ، ليزاوج في نهاية الامر بين تقنية الحفر والتحزيز ، وبين حدود التعبير المحيطي ، ولكن باعادة تشكيل المشهد وفقاً لتسلسل الخطابات الجزئية ، فثمة علاقة ديالكتيكية بين البناء القديم (الاسطورة والاشكال الجغرافية و الخليقيات) والهدم في شكله الحالي والذي تنحصر مهمته في تشذيب وتجريد الهوية كفعل درامي ناتج عن مفارقات بين المتخيل والخيال كحقيقة واعية في العمل الفني

بيد ان معالجة اشكالية بهذه الحدود ، تنحصر في قيمة النوعية ولا تعتمد تقاليد الرسم المألوفة ، ففي بنية هذه اللوحة ، مساحة عريضة لفصيلة الوان متداخلة من البني والابيض والرصاصي والجوزي ، والتي تعطي افرازات لمحيط طيني ، لم تغادر تربته مفردات المشهد القديم ، فاللون هنا هو قيمة جمالية لخطاب خاص بعالم قيد الاكتشاف ، والتقنية تمت صياغتها بسياق ذي مستوى رابط بين جدلية البناء والجوهر الهدمي للشكل المستعاد ، وان التقسيمات الافقية للوحة تبدو كما لو انها كانت تاسيساً لبناء قرية هندسية محيطية ، تحمل تاريخاً مزدوجاً لربط الماضي بالحاضر ، والشكل باللاشكل ، والمركز باللامركز ، والغاية باللاغاية

لقد قادت طاقة الهدم هنا الى الشروع ببناء مفهوم لواقع متخيل ومفكك يعاني ازدواجية التركيب بسبب الموازنة التي تبدو قلقة بين الشكل الذي يحتل مركز اللوحة وبين المحيط العام (الخلفية) وبين التبني المطلق لمفاهيم المدونة (التاريخية) وبين الرفض المطلق لها

ومن هنا كانت الخامة تشكل بنية اختلال للواقع بطبيعته الملموسة ، وبنية تفرد للاشكلية المحيطية (نسبة الى المحيط كبناء فني ووظيفي) لانشاء تداخل بفعل قوة التصميم للشكل الطلسمي ، وانفتاح الفضاء المتداخل مع الالوان الترابية والخطوط الافقية للحقول الخطية ، والتي تعطي تفسيراً لوظيفية الشكل وتحليلاته عبر الية الانتقال بواسطة التفكيك من التقطيع الاولي لبنية اللوحة الى ضبط تقسيماتها الهندسية الحاملة لمراكز الوحدات التصميمية الفرعية

ويأخذ الفعل التفكيكي في بنية هذه اللوحة مجالا متفرداً ، في استيعاب شمولية الازاحات النصية ، لمحيطية الاشكال الايقونية ، ومحاولة تأسيس بعد علاماتي يربط التداول الاعتباطي لأشتغال العلامة بطبيعة المعرفة الجمالية للدال والمدلول ، عبر تقسيمات السطح الخارجي الى مراكز متعينة ، تبتعد وتقترب من المحيط المفاهيمي لفلسفة (المدوّنة) اسطورياً وتاريخياً ، من خلال اسلبة الواقع المتشيء تقنياً ، عبر اتصالية الرؤيا البصرية وتأثيراتها النفسية على تداولية الذاكرة واضطراب فعلها المتنامي ، من اجل اكتشاف حفرياتها وما تكتنزه من اسرار ، توطد العلاقة مع الذات وتعمل على ايجاد علاقة اخرى تتلامس من خلالها بنية الفعل الوظيفي ذهنياً وبنائياً مع حال التفكيك وتهشيم المراكز ، واعادة البناء بضوء طرح اشكاليات جديدة

الفصل الرابع

اولاً : نتائج البحث
ثانياً : الاستنتاجات
ثالثاً : التوصيات
رابعاً : المقترحات

اولا : نتائج البحث:ـ

١- لا يقتصر البناء الكلي للصورة في الرسم العراقي الحديث ، على منهجية متشابهة في حالة البحث التفكيكي ، وانما تقترب تفكيكية البنى داخل اللوحة ، من جدلية التوالد البنائي والمفاهيمي ، ضمن اطار تعدد المراكز وعدم ثبوتية المعنى

٢- ان حالة الاقتراب والابتعاد مما هو ذاتي وموضوعي في اللوحة ، يتجسد تفكيكياً في السطح التصويري على مقتربات معرفية وجمالية ، ذات مستوى معين من الدلالة يكون فيه الدال ناتجاً عن احالة المدلول الى فضاء اخر اكثر تشظياً واعمق اختزالاً للشكل ودلالاته كما في

العينات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦)

٣- تتنافذ حالة تجزؤ الشكل وعناصره داخل بنية اللوحة في الرسم العراقي الحديث ، مع سياقات التفكيك ، والتي تتجلى فيها عملية النسف والعزل للمراكز ، جرياً على تقييد الثابت من البنى وتحرير المراكز المهمشة لتحقيق مستوى متقدم من لانهائية المعنى

٤- ن تفكيك خطابات الرسم العراقي الحديث ، ترصد الانزياحات الجمالية والمعرفية ، داخل بنية اللوحة ، وتحدد طبيعة اشتغال الدوال كحضور مكثف مع تراكمية المدلولات ، لتاكيد صورة الخطاب الجديد

٥- ان توظيف حالة التناص ، في الرسم العراقي الحديث ، هي من الحقائق البحثية التفكيكية المؤكدة ، من خلال تداخل نصوصيات وحوارات من مخزون (جمالي ، معرفي ، ثقافي ، تراثي ، وتاريخي) سابق مع مستويات البنى المكونة للوحة بواقعها الحاضر

٦- على مستوى التقسيم الدلالي الذي يتحقق انيا في تراتبية اللوحة تكون البنيات العميقة والسطحية محكومة بجماليات التسطيح ، من خلال استراتيجية التفكيك التي تعمل على اختزالية العلامات والرموز في سياق تجريدي عام يقع ضمن مفهوم (اللعب الحر)

٧- تتمحور دلالية الاثر في اللوحة جمالياً ، ضمن طابع التخصيص والتحليل ، لانتاج دلالات تتشكل عبر الية زمانية متراكبة (الماضي / الحاضر) للبحث في تواصلية الهدم والبناء كما في العينات (٢ ، ٥ ، ٨)

٨- لا يمكن النظر الى اشراك مفاهيم التفكيك وتداوليته في الرسم العراقي الحديث ، كبنى فكرية وبنائية ، بمعزل عن الخلط القصدي لأسس التنافذ الجمالي والفني والايديولوجي ، لطبيعة العمل الفني ، كأنتاج معرفي وذوقي ، كما في العينات (١ ، ٣ ، ٤ ، ٧)

٩- ان طاقة التخييل التي تتعزز في ثيمة التقابل الموضوعي اتجاه العناصر المؤسسة للاشكل في الرسم العراقي الحديث ، تنتج افعالاً تأويلية لحالات التعبير وتنظيم الافكار والموضوعات والصياغات الادائية

ثانياً : الاستنتاجات

١- ان فن الرسم يتالف من نظم معرفية ودلالية وبنائية ، تعمل مجتمعة على تفعيل دور البنى السياقية للوحة ، دون الايغال بحيادية الاثر ومطلقيته الى سياق المضمون المحدد

٢- يقوم فعل التفكيك بهدم واعادة بناء محاور المستوى التقسيمي للسطح التصويري لتراتيبة القبول والرفض للدال وعلاقته بالمضمون

٣- ان تطبيقات التفكيك في فن الرسم تعمل على تبني رؤية معرفية غير احادية ، من خلال ايجاد مفارقات بين الانفتاح والانغلاق الدلالي وتاسيس تحولات جمالية في بنية الصورة كخطاب فني

٤- ترتبط بنية اللوحة في الرسم العراقي الحديث ، ضمن السياق التفكيكي (العلم) بحالة التشكيل الجمالي والوظيفي في اطار متراكب من المراوغة في الاداء ، والاسلوب والتقنية ، كذلك الاختراق المرجعي والدلالي

٥- تتمرد المعنى وتغدو لانهائية في بنية الخطاب التفكيكي للوحة نتيجة الانزياح المعرفي لبنية الشكل وتوالديته

ثالثاً : التوصيات : يوصي الباحثان بما يلي

١- ضرورة اجراء دراسات وبحوث حول تطبيقات التفكيك في حقول الفن التشكيلي المختلفة (رسم ، خزف ، نحت ، كرافيك ، تصميم)

٤- التوسع في دراسة مناهج التفكيك ، في مناهج النقد والتحليل لطلبة الدراسات الاولية والعليا ، لما لهذه المادة من اهمية في هذا الميدان

٥- الاهتمام بمناهج النقد الحديثة وضرورة اصدار نشرات او مجلات او صحف مختصة في هذا المجال تتيح لدارسي ومتذوقي الفن الاطلاع عليها لاهميتها وتطبيقاتها في الفن والادب .

رابعاً : المقترحات : يقترح الباحثان دراسة ما يلي

١- التفكيك واليات التلقي في فنون ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي انموذجاً)

٢- تطبيقات التفكيك في الرسم التجريدي

٣- جماليات التفكيك في فن الرسم بين الحداثة وما بعد الحداثة (دراسة مقارنة)

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث) وهو يقع في اربعة فصول ، خصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والحاجة اليه ، واهميته ، وهدفه ، وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه وقد تناولت مشكلة البحث موضوع التفكيك وتطبيقاته في فن الرسم ، من خلال اليات البحث النظري والتطبيقي لأشتغال المحركات المعقدة والشائكة للتفكيك ، ومحاولة تفسير الفعل الهدمي للوحة ، على وفق مضامين استقرائية مغايرة للمنطق ، بأعتبار ان ماهية التفكيك تجد في حقل الرسم مستويات معرفية ، تفعّل من تحليل وتشظي الخطابات والنظم الفكرية ، واعادة النظر في بنائها بعد ان تقوضت اسسها ، وتفككت مراكزها ضمن صيرورة التغيير والتحويل وجودا وممارسة

ووجدت مقولات (التشظي ومحاولة اعادة التركيب من

جديد ، ونسف مركز اللوحة الثابت ، وهدم الوحدة المحورية له ، وازاحة الطبقات المتراكمة في بنية اللوحة الواحدة بعد الاخرى وعدم ثبوتية المعنى ولا نهائية الدلالة ، والانفتاح في تأويل الشكل وتوالديته) مقاربات تطبيقية في بنية الرسم العراقي الحديث وبالذات في عقد التسعينيات من القرن المنصرم (والذي شهد تبلور ونضج افكار التفكيك على يد اعلامه ومنهم جاك دريدا) مما خلق اشكالية منهجية وفكرية في طبيعة التعامل بين هذه المقاربات والبحث الاجرائي والجمالي للرسم العراقي الحديث . ومن هنا برزت مشكلة البحث الحالي وتجلت في التساؤل الاتي : هل توجد تطبيقات لجماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث ؟

وقد وجد الباحثان ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم يتم تناوله ودراسته بهذه الصورة التفصيلية ، وكذلك افتقار ميدان النقد الفني في العراق لمثل هذه الدراسات الاكاديمية ، مما شكل فراغاً معرفياً ، سيقوم الباحثان بتواضع بمعالجة الموضوع واستخلاص نتائجه

وللبحث هدف واحد هو (تعرف جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث) ، وتجلت اهمية البحث في كونه يمثل تدشين معرفة جديدة ضمن مساحة فن الرسم تتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان الاطلاع على طبيعة العلاقة بين التفكيك وتطبيقاته الجمالية في بنية الرسم العراقي الحديث . وفيما يعنى بحدود البحث فقد تحدد بدراسة جماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث للفترة من (١٩٩٠-٢٠٠٠) والموجودة في قاعات العرض التشكيلية في بغداد وكذلك المقتنيات الخاصة ، وتم استعراض اهم المصطلحات الواردة في البحث وتحديدها وتعريفها اجرائياً

اما الفصل الثاني فقد احتوى على الاطار النظري والدراسات السابقة واشتمل على مبحثين : عني الاول بدراسة التفكيك واليات اشتغاله من خلال عناوين فرعية (ماهية التفكيك ، مرجعيات التفكيك ، استراتيجية التفكيك في فن الرسم) ، وعني المبحث الثاني بجماليات التفكيك في الرسم العراقي الحديث من خلال عناوين فرعية اخرى (تفكيك بنية الشكل وتوالديته كايقونوغرافيا جمالية في فن الرسم ، ولانهائية المعنى : مقاربات جمالية في بنية الاثر) ، ثم خرج الباحثان بمؤشرات للأطار النظري افادتهما في عملية التحليل

اما الفصل الثالث فقد اختص بأجراءات البحث (مجتمع البحث ، عينات البحث ، اسلوب البحث ، تحليل العينات)

وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن النتائج التي توصل اليها الباحثان

١١- لا يقتصر البناء الكلي للصورة في الرسم العراقي الحديث ، على منهجية متشابهة في حالة البحث التفكيكي ، وانما تقترب تفكيكية البنى داخل اللوحة ، من جدلية التوالد البنائي والمفاهيمي ، ضمن اطار تعدد المراكز وعدم ثبوتية المعنى

٢١- ان حالة الاقتراب والابتعاد مما هو ذاتي وموضوعي في اللوحة ، يتجسد تفكيكياً في السطح التصويري على مقتربات معرفية وجمالية ، ذات مستوى معين من الدلالة يكون فيه الدال ناتجاً عن احالة المدلول الى فضاء اخر اكثر تشظياً واعمق اختزالاً للشكل ودلالاته

٣١- تتنافذ حالة تجزؤ الشكل وعناصره داخل بنية اللوحة في الرسم العراقي الحديث ، مع سياقات التفكيك ، والتي تتجلى فيها عملية النسف والعزل للمراكز ، جرياً على تقييد الثابت من البنى وتحرير المراكز المهمشة لتحقيق مستوى متقدم من لانهائية المعنى .

الهوامش

١- عبد الله ابراهيم ، واخرون ، معرفة الاخر : مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، ص١١٤

٢- عاصم عبد الامير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٣ .

3Jaques Derrida , "Living on : Border lines " , in Harold Bloom , etal , Deconstruction and Criticism (New yorkاراي : Sea bury press) 1979 , P.83 ،

٤- وليم ، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ت : يوئيل عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٦١-١٦٢

5-M. A. Abrams , " AGloory of Literary terms " , CBS publishing , Chicago , 1982 , P.40

٦- نورس ، كريستوفر ، التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ١٩٩٦ ، ص٢٣

٧- كيرزويل ، ادیث ، عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، دار افاق عربية للصحافة والطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٩١

٨- بلاسم محمد جسام ، التحليل السيميائي لفن الرسم ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص٩

٩- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشبريس (الدار البيضاء) ، ١٩٨٥ ، ص١١٨
١٠- فرانسوز ، المقاربة التداولية ، ت : سعيد علوش ، مجلة النقد العربي ، العدد ٤١ ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٦٢
١١- سعيد علوش ، نفس المصدر السابق ، ص٢١٥
١٢- كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٥
١٣- بلاسم محمد جسام ، التحليل السيميائي لفن الرسم ، مصدر سابق ، ص٤٢
14- Richard Osbornem , " Philosophy For Beginners " , Writers and readers publishers , New york, 1992 , P.178
١٥- رافيندران ، س، البنيوية والتفكيك ، ط١ ، ت: خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص١٣٨
١٦- صبحي حديدي ، تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس العربي ، العدد ١٧٢٢، ٣/١١/٢٠٠٤ ، ص٣
17-Michal fisher , " Dose Deconstruction Make Any Difference, Post strualism and the Defense of poetry , Indiana up , Blooming ton , 1991 , P.163
١٧- عبد الرحمن الحبيب ، جاك دريدا المفكك ، مجلة الجزيرة ، العدد ١١٧٠٨، الاثنين ١٨ اكتوبر ٢٠٠٤ ، ص٢ مقالات
١٨- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، ١٩٩٨، ص٢٩٩-٣٠٠
١٩- الظاهراتية : هي فلسفة (هوسرل) التي تتخذ نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الانسان ، ومن ثم فهي تنفي امكانية النظر الى العالم باعتباره كياناً مستقلاً عن الوعي البشري ، وتسعى للوصول الى الواقع المجسد خلال خبرتنا به ، ويرى (هو سرل) ان الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة ، أي انه يتجه الى الخارج لا الى الداخل . (محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة ، مكتبة ناشرون / لبنان والشركة المصرية للنشر ، ١٩٩٦ ، ص ٦١)
٢٠- التاويل (الهرمنيوطيقيا) : توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة ، وبهذا المفهوم ينطوي التاويل على شرح خصائص العمل وسماته مثل النوع الادبي الذي ينتمي اليه ، وعناصره ، وبنيته وغرضه وتاثيراته . (الرويلي والبازعي ، دليل الناقد الادبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ ، ص٤)
٢١- الرويلي والبازعي ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص٥٣
(22) Michael Fischer , " Does Deconstruction Make ..., P.64
23- Vincent B. Leitch , Deconstive Criticism : An Advanced Introduction , London , Hutch in son and co, 1983 , P.67 .
24-) Vincent B. Leitch , Deconstructive , P.72
25-) Berman , Art from the New criticism to Deconstruction , Urbana of Hino is , 1988 , P.145 .
26- Roland Bar ther , from work totext , Image . Music - textted and trans , Stephen , New york , 1971 , P.164
27- Vincent B leitch , Deconstructive , P. 224
28- Jacques Derrida , po sitions (poris : Miuuit, 1972) . English trans (chicago : uofchicagop , 1981) P.38
٢٩- عادل عبد الله , التفكيكية , ط١ , دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة , سورية , دمشق , ٢٠٠٠ , ص ٨٩
٣٠- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص٣٨٩
31-Sara E. Melzer , "Review of the post cond by jacques Demiela , LosAngles times (July (12 , 1987) P.6 .
٣٢- الايقونوغرافيا :
(أ) وصف للقواعد والثيمات والرموز في الفن التشكيلي
(ب) وهي ايضاً تمثيلات بصرية (موضوع طبيعي ، رسم ، عمل كرافيك ، صور ، منحوتات ، معمار) تشكل نصاً او عملاً فنياً
(ج) وتظهر (الايقونوغرافيا) ، الكثير من المستويات السيميائية ، في حدود اعطائها للتمثيلات الصورية (مثال صورة لوحة / مرسومة كصورة في كتاب) . (سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ص٤٤)

١٣٣ محمد نور افاية ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة : نموذج هابرماس ، ط٢ ، افريقيا الشرق والدار البيضاء،١٩٩٨ ،ص٢٣٤
٣٤- عاصم عبد الامير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص١٨
٣٥- نوري الراوي , تأملات في الفن العراقي الحديث , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ١٩٩٩ , ص ٧-٨
٣٦- ايفلين ، تيري ، مقدمة في النظرية الادبية ، ت: ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص١٠٩
٣٧- شتراوس ، كلوديفي ، السمع النظر القراءة ، تعريب : احمد خليل ، دار الطليعة الادبية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤، ص٢٨
٣٨- جريدة المستقبل ، العدد(١٧٢٠) الاثنين ١١ تشرين الاول ، ٢٠٠٤ ، ص ١٨
39Jacques Derrida , DELAGRMMATOLOGIE , Collection Critique -2editionsde minuit , 1967 , P. 211
٤٠- اكر حسن آل سعيد ,أنا النقطة فوق فاء الحرف , ط١ , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٨ , ص ٣٥ -٣٦
41- Jacques Derrida , DELAGRAMMATOLOGIE , P. 97
٤٢- ادريس عبد النور ، تفكيكية دريدا بين الكتابة والكلام ، دراسة بحثية ، كلية الاداب – مكناس ، المغرب ، ٢٠٠٤ ،ص٥- ٦
٤٣- محمد اندلسي ، الفلسفة من منطق العقل الى منطق الجسد : جينا لوجيا الخطاب الميتافيزيقي ، مصدر سابق ، ١١٩
٤٤- عاصم عبد الأمير , الرسم العراقي حداثة تكييف ,
٤٥- مصدر سابق ,ص ١٠٣
٤٦- ينظر ملحق (١)

قائمة المصادر

القرآن الكريم
١- ادريس عبد النور ، تفكيكية دريدا بين الكتابة والكلام ، دراسة بحثية ، كلية الاداب – مكناس ، المغرب ، ٢٠٠٤
٢- ايفلين ، تيري ، مقدمة في النظرية الادبية ، ت: ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،١٩٩٢
٣- الرويلي والبازعي ، دليل الناقد الادبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠
٤- بلاسم محمد جسام ، التحليل السيميائي لفن الرسم ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩
٥- رافيدران ، س، البنيوية والتفكيك ، ط١ ، ت: خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢
٦- راي ، وليم ، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ت : يوئيل عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧
٧- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشبريس (الدار البيضاء) ، ١٩٨٥
٨- شاكر حسن آل سعيد , أنا النقطة فوق فاء الحرف , ط١ , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٨
٩- شتراوس ، كلوديفي ، السمع النظر القراءة ، تعريب : احمد خليل ، دار الطليعة الادبية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤
١٠- عاصم عبد الامير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤
١١- عبد الله ابراهيم ، واخرون ، معرفة الاخر : مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، ط ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ . (١٢) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مطابع الوطن ، الكويت،١٩٩٨
١٣- فرانسوز ، المقاربة التداولية ، ت : سعيد علوش ، مجلة النقد العربي ، العدد ٤١ ، مركز الانماء القومي ، بيروت،١٩٨٦
١٤- كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت،١٩٧٩
١٥- كيرزويل ، اديث ، عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، دار افاق عربية للصحافة والطباعة والنشر ، بغداد،١٩٨٥
١٦- محمد اندلسي ، الفلسفة من منطق العقل الى منطق الجسد: جينا لوجيا الخطاب الميتافيزيقي ، سلسلة دراسات وابحاث ١١ ، جامعة المولى اسماعيل ، كلية الاداب والعلوم الانسانية ، مكناس ، المغرب،٢٠٠٣
١٧- محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة ، مكتبة ناشرون / لبنان والشركة المصرية للنشر،١٩٩٦

١٨- محمد نور افاية ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة : نموذج هابرماس ، ط٢ ، افريقيا الشرق والدار البيضاء،١٩٩٨
١٩- نورس ، كريستوفر ، التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية،١٩٩٦
٢٠- نوري الراوي ، تأملات في الفن العراقي الحديث ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،١٩٩٩

النشريات والدوريات

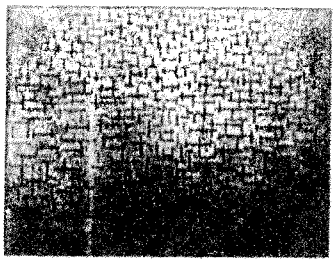
٢١- جريدة المستقبـــــل ، العدد(١٧٢٠) الاثنين ١١ تشرين الاول،٢٠٠٤
٢٢- صبحـــي حـــديدي ، تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس العربي ، العدد١٧٢٢ ٣ /١١/٢٠04
٢٣- عبد الرحمن الحبـــيب ، جاك دريدا المفكك ، مجلة الجزيرة ، العدد ١١٧٠٨، الاثنين١٨اكتوبر ٢٠٠٤

24-) M. A. Abrams , " AGloory of Literary terms " , CBS publishing , Chicago , 1982 .
(25) Richard Osbornem , " Philosophy For Beginners " , Writers and readers publishers , New york, 1992 .
(26) Michal fisher , " Dose Deconstruction Make Any Difference, Post strualism and the Defense of poetry , Indiana up , Blooming ton , 1991 .
(27) Vincent B. Leitch , Deconstive Criticism : An Advanced Introduction , London , Hutch in son and co, 1983.
(28) Berman , Art from the New criticism to Deconstruction , Urbana of Hino is , 1988 P.145 .
(29) Roland Bar ther , from work totext , Image . Music - textted and trans , Stephen , New york , 1971.
(30) Jacques Derrida , po sitions (poris : Miuuit, 1972) . English trans (acques : uofchicagop , 1981)
(31) Sara E. Melzer , "Review of the post cond by acques Demiela , LosAngles times July 12 , 1987
(32) Jaques Derrida , "Living on : Border lines " , in Harold Bloom etal , Deconstruction and Criticism (New york : Sea bury press) 1979 .
(33) Jacques Derrida , DELAGRMMATOLOGIE , Collection Critique -2editionsde minuit , 1967 .

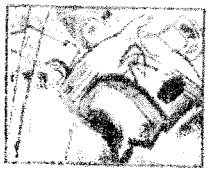
شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

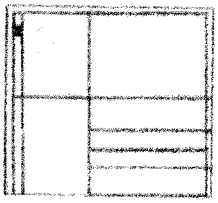


شكل (4)



شكل (5)

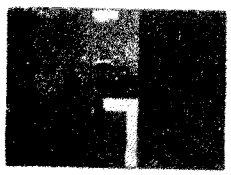
شكل (6)



شكل (10)

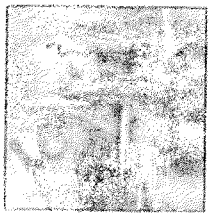
شكل (16)

شكل (13)

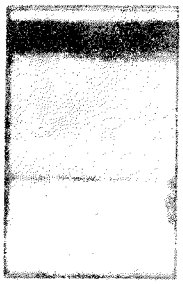


شكل (15)

شكل (7)

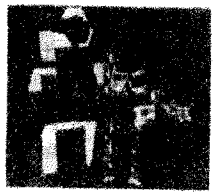


شكل (12)



شكل (11)

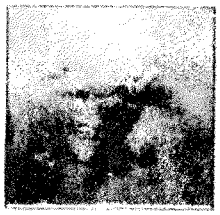
شكل (17)



شكل (21)

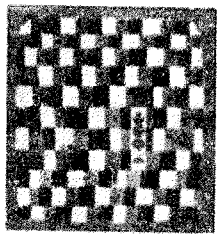
شكل (19)

شكل (20)



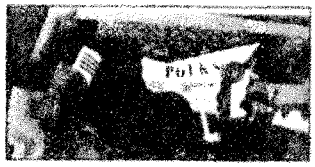
شكل (14)

شكل (18)



شكل (9)

شكل (8)



شكل (23)

شكل (22)

الملاحق والأشكال

ملحق رقم (1) : عينة البحث

ت	اسم الفنان	المادة	القياس	سنة الانتاج	العائدية
-1	نوري الراوي	كولاج مع ألوان مائية على ورق	70 × 60سم	1994	متحف الابداع العراقي
-2	شاكر حسن ال سعيد	مواد مختلفة على فايبر	120×50سم	1996	مقتنيات خاصة
-3	ضياء الخزاعي	زيت على كانفاس	70×80 سم	1997	مقتنيات خاصة
-4	فاخر محمد	زيت على كانفاس	60×70 سم	1998	مقتنيات خاصة
-5	هناء مال الله	مواد مختلفة على خشب	60×60 سم	1998	مقتنيات خاصة
-6	محمد مهر الدين	زيت على كانفاس	70×55 سم	1999	مقتنيات خاصة
-7	عاصم عبد الامير	زيت على كانفاس	60×60سم	2000	مقتنيات خاصة
-8	كريم رسن	مواد مختلفة على خشب	80 × 80سم	2000	مقتنيات خاصة