المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر

إيناس مالك عبد الله
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (دراسة المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر)، وقد احتوى هذا البحث على أربعة فصول، تضمّن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث والذي تمثّل بمشكلة البحث، والتي تناولت إمكانية الخزّاف العراقي المعاصر من امتلاك نظرة تأملية أتاحت له القدرة على ربط الماضي بالحاضر، ولكن بسياق مُتخيّل جديد، كما احتوى الفصل على هدف البحث، وهو (تعرّف المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر). أما حدود البحث فقد اقتصر على دراسة المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر للمدة (١٩٩٠-٢٠٠١) المتوفرة في قاعات العرض، فضلاً عن مقتنيات الخزّاف الخاصة باعتماد المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث.أما الفصل الثاني، فقد تضمّن مبحثين، اشتمل المبحث الأول الإطار النظري، والدراسات السابقة، وأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، إذ تضمّن هذا المبحث محورين، تناول المحور الأول المُتخيّل في الفكر الفلسفي، أما الثاني فتناول المُتخيّل في نظرية التحليل النفسي. وتضمن المبحث الثاني مفهوم المُتخيّل في الفن.وتضمّن الفصل الثالث إجراءات البحث التي احتوت مجتمع البحث وعيّنته ومنهج البحث وتحليل العينة البالغة (٦) أعمال خزفية.

وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والاستنتاجات. ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الباحثة ما يأتي:

١. يُعدّ المُتخيّل لدى الخزّاف العراقي المعاصر تجسيداً لتنظيم عقلي وإحساس غريزي عقلي فطري.
٢. ابتعد النص الخزفي عن الواقع الحسّي إلى آخر مُتخيّل لأجل تعزيز دلالات البنية الذهنية لدى المتلقي.

فصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

يتميّز الفن بتعددية وظائفه ومهامه الجمالية والروحية والأخلاقية، تلك الوظائف التي تعمل على إعادة خلق الحياة وتعميق تجربة الإنسان/ الفنان الحياتية، وهي (مُتسامية) في عالم من الصور الفنية المُتخيّلة، إذ يتمكن الفنان من امتلاك نظرة نقدية تأملية تُتيح له قدرة على ربط الماضي بالحاضر، ولكن بسياق مُتخيّل جديد، فالفنان يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الإنساني من خلال تجربة فنية اتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة لخلق رؤية مستقبلية جديدة.وتحمل الحقيقة المنظورة للفن معنى إنساني مُتخيّل، وتكتسب روحاً فنية جمالية عالية، فالواقع الخارجي يفرض نفسه على الفنان منذ البدء، والمظاهر الخارجية التي أمامه ما هي إلاّ مصدر تخيّل، إذ أن الفنان يعطي شكلاً لكل ما يلج في خاطره، مستعيناً بفطنته وتقاليده وأعرافه ومشاعره ومزاجه وتقاليده السابقة (٤٠، ص٣٢-٣٣).فالقدرة على التخيّل تُعد المرحلة الأولى نحو عملية الخلق الفني الذي ينشأ عندما يتجاوب الفرد مع مفردات بيئته المادية والروحية، تلك البيئة التي تمنحه فرص الإبداع والابتكار من خلال إعادة بلورة تلك المفردات وتنظيمها بشكل مُغاير لواقعها العام.إذاً الفنان مدركاً بعقله، أي مُتخيّلاً العلاقات بين الأشياء، والطبيعة بحد ذاتها تُعدّ مصدراً للخلق والإبداع منذ أن تطلّعت الأنامل البشرية لوضع بصماتها بخطوط بدائية على الطين والصخور، تقلد ما أبدعه الوجود من روائع (٢٦، ص٢٧٩).وهنا نجد أن لا بُد للفن من خيال، إذ أن الفنان يُضفي على نتاجه الفني من عاطفته وخياله وكل ضروب التشبيه والاستعارة خيالاً ابتكارياً يجمع من خلاله بعض صور الواقع، ليؤلّف منها صوراً جديدة مُتخيّلة (٣٥، ص١٠)، ما يجعل من أحاسيسنا ومشاعرنا تتجدّد دائماً أمام تلك الحقائق وكأنها في كل مرة حقائق جديدة ذات مضمون فني مُتخيّل.وهكذا فالفنان بشكل عام والخزاف بشكل خاص يبحث عن أشكال جديدة مُتخيّلة من الرؤية البصرية التي تحقق لخزفيّاته فرصة الانطلاق نحو مساحة أوسع من الحس الإنساني، فهو (فن الخزف) يتخطّى جمود الشكل التقليدي مُتّجهاً نحو تفكيك القيم التقليدية في تقنية تشكل الشكل الخزفي وصياغته وإعادة تركيبه، برؤية فنية جمالية مُتخيّلة مُعاصرة، مع المحافظة على الروح الأصلية لمادة الخزف.فالخزاف العراقي المعاصر لديه رغبة حقيقية في إيجاد صورة بصرية جديدة ذات بُعد فني وفكري مبني على قيم جمالية مُخيّلة للقطعة الخزفية، تواكب المتغيرات الفنية العالمية المُتسارعة في التجديد والتحديث، ممّا أعطى فن الخزف العراقي المعاصر روحاً متجددة، مُشكّلاً إطاره العام وصورته العصرية العاكسة لهذه الخصوصية المتفردة والمميزة، ذات البنى والخطابات المختلفة، والدلالات التاريخية والاجتماعية والفنية، فضلاً عن الصورة البصرية المُتخيّلة للمُنجز الخزفي العراقي.ولذلك كانت بنية الخزف العراقي المعاصر قد وجدت لها صدىً واضحاً في رؤى الخزافين العراقيين المعاصرين، والتي تستند إلى معطيات الربط الحقيقي بين صورة الواقع بتجلّياته المحسوسة، وبين صورة ذلك الواقع بصورته التخيّلية، وذلك وفقاً إلى إدراك الخزاف العراقي بماهيّة التحوّل في سياق الشكل والمضمون، ضمن طبيعة الاشتغال الفاعل للمُنجز الخزفي، وأثره في بلورة صور مغايرة للواقع، رغم ارتباطها جذرياً به.

وهذا ما دفع الباحثة إلى تناول موضوع المُتخّل في فن الخزف العراقي المعاصر، بوصفه موضوعاً

يستحق الدراسة لدلالات المُتخيّل الواسعة في النتاج الخزفي، ولم يتم تناوله سابقاً في هذا المجال (الخزف العراقي المعاصر)، وبذلك تتجسّد مشكلة البحث الحالي، والتي تتحدّد بالسؤال الآتي:

- ما المُتخيّل في العمل الخزفي العراقي المعاصر؟

كما تمثّلت أهمية البحث بما يأتي:

١. إسهام البحث في توسيع آفاق الأطر المعرفية والجمالية للمُتخيّل في فن الخزف العراقي المعاصر.
٢. تفيد كل من المختصين في مجال الفن (الفنانين، والنقاد، والطلبة في كليات الفنون)، لمعرفة ما المُتخيّل وما دلالته في الخزف العراقي المعاصر.
٣. كونها دراسة تعمل على إحالة الأشكال الواقعية (المحسوسة) في ذهن الفنان إلى أشكال وصور مُتخيّلة ذات دلالات فنية جمالية عميقة.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

- تعرّف المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة المُتخيّل في الخزف العراقي المعاصر، بالاستناد إلى تحليل نتاجات الخزّافين العراقيين للمدة من (١٩٩٠-٢٠٠١)، نقلاً عن النماذج المصوّرة في قاعات العرض، ومركز الفنون/ بغداد، والمقتنيات الخاصة، وكذلك المنشورة منها في المصادر ذات العلاقة.

تحديد المصطلحات

أولاً: الخيال

أ. الخيال (لغوياً): ورد في لسان العرب لابن منظور "الخيال والخيالة ما يُشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة" (١، ص٢٤٤).
ب. الخيال (اصطلاحاً): هي لفظة تُطلق على الصورة المرتسمة في الخيال المتأتية من طرق الحواس، وقد يُطلق على المعدوم الذي اخترعته المُتخيّلة وركّبته من الأمور المحسوسة أي المُدركة بالحواس الظاهر، وبقولنا من الأمور المحسوسة، بمعنى ما اخترعته القوى المُتخيّلة اختراعاً صرفاً على نحو المحسوسات (١٠، ص٢٣٧).
ج. الخيال (إجرائياً): هو قدرة العقل على تشكيل صور الأشخاص والأشياء بعيداً عن الواقع، مُتّخذاً من الخيال صوراً بليغة عن تلك المحسوسات.

ثانياً: التخييل

أ. التخييل (لغوياً): كما ورد في المعجم العربي الأساس "أن تخييل مصدر خُيِّل" (١٣، ص٤٣٢).
ب. التخييل (اصطلاحاً): وجاء هذا المصطلح الفلسفي عند العرب في إنهاض نفس السامع إلى طلب الشيء أو الهرب منه وإن لم يصدق به، ويقال تصورت الشيء إذ تخييل لي وتمثل لي فهي معرفة وقياس ذلك تبيّنتُهُ فتبيّن لي وتحققته فتحقق لي (١٤، ص٢٢٨).
ج. التخييل (إجرائياً): هو فعل سيكولوجي محض، يستند إلى الرؤية الذاتية للفنان (الخزّاف)، من خلال تمثّل الصورة الفنية للنص الخزفي ذهنياً في مُخيّلته، ومن ثمّ معرفة أطر جديدة لها أثناء نقلها إلى السطح الفني (الخزفي).

ثالثاً: التخيل

أ. التخيّل (لغوياً): تخيل الشيء، اخترعه وأبدعه، كما في التخيّل المبدع (٢٧، ص٢٦٣).
ب. التخيّل (اصطلاحاً): فهو الصور أو الحوادث المصوّرة التي يعيشها الشخص، وتكون مصبوغة أو مشوّهة بأغراضه الدفاعية الباطنية، وتعبّر لا شعورياً عن إنجاز رغبة مكبوتة (٢٤، ص٩٧).
ج. التخيّل (إجرائياً): هو التعبير عن رغبة مكبوتة (لا شعورية) تم تخيّلها سابقاً من خلال الأحداث والصور التي مّر بها الإنسان.

رابعاً: المُتخيّلة

ورد في تعريفات الجرجاني أن المُتخيّلة "هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المُنتزعة منها، وتصرفها منها بالتركيب تارة والتفصيل تارة أخرى، مثل إنسان ذي رأسين أو عديم الرأس (١١، ص١١٥). وهذه القوة إذا استعملها العقل سُمّيت مفكرة، وإذا استعملها الوهم والمحسوسات مطلقاً سميت مُتخيّلة (٢٧، ص٣٢٥). والمُتخيّلة في كشّاف اصطلاحات الفنون "هي المتصرفة إذا استعملتها النفس بواسطة الوهم" (١٠، ص٢٣٧).

ورد في المصطلح الفلسفي عند العرب أن المُتخيّل "إذا نسبت إلى الإنسان مفكرة فعبارة عن قوة مرتبة في مقدمة التجويف الثاني من الدماغ من شأنها الحكم على ما في الخيال بالاقتران، وأن لا تفارق التركيب والتحليل" (٣، ص٣٦٢).

المُتخيّل (إجرائياً):

هو قدرة الفنان (الخزاف) على إنتاج فعل صوري مُتخيّل مغاير للواقع، ضمن مستوى متنوّع الدلالة والمفهوم، برؤية جمالية فاعلة لدى المتلقي، والعمل على تجسيدها في مُنجزه الخزفي.

الفصل الثاني
الإطار النظري والدراسات السابقة
المبحث الأول: المُتخيل في الفكر الفلسفي

يخوض العقل الإنساني موضوعات متعددة ومختلفة منذ القدم وحتى الوقت الحاضر، وتُعدّ فلسفة المُتخيّل من الموضوعات الفلسفية العميقة التي تعود بجذورها إلى الفكر اليوناني والعربي، لامتدادها الحقيقي في أفكار بعض الفلاسفة اليونانيين والعرب وآرائهم، بوصفها تصوّر ذهني (خيالي) لأشياء موجودة في العالم الخارجي.

من هنا لا بُدّ من العودة إلى الفكر الإغريقي وما تم طرحه من قبل بعض الفلاسفة والمدارس الفلسفية، ونستهلّها بـ(سقراط Socrates ٤٧٠-٣٨٩ ق.م)، فالنفس لديته تمتاز بخاصتين، هما (الحواس والعقل). اختصت الحواس بمعرفة الأشياء، أما العقل فعمل على إدراك المعاني الكلية التي تُعدّ بدورها معرفة حدسية بانطلاقها من النفس من خلال العقل التصويري (٦، ص٦٧).

إذاً في فلسفة (سقراط) نجد أن العقل المتخيّل لدى الفنان موكل على تركيب صورة فنية مُتخيّلة معتمدة على المعاني الكلية المُدركة من خلال صور المحسوسات، وجعلها صور فنية تخدم العمل الفني نفسه، تعززها إبداعات الفنان المتواصلة والمستلهمة من الطبيعة الحسية وتكثيفها وفق ما يتناسب مع العمل المتخيّل الجديد.

ونجد المتخيل عند (أفلاطون Plato ٤٢٧-٣٤٧ق.م) غير معني بمحاكاة الصور المتغيرة للعالم المحسوس، وإنما محاكاة أصول تكوينها الأول، إذ أن الأشياء المحسوسة لديه لا تمثل حقيقة الوجود، بسبب فنائها وتحوّلها، والوجود الروحي هو الوجود الحقيقي الممثل بعالم المثل، فالعالم المحسوس صنعه الصانع أو الإله على غرار عالم المثل، فحب التأمل العقلي وحب المعرفة تُعطي للإنسان فرصة ليدرك المثال العقلي للجمال، فالحب هو الوسيط بين الفنان والآلهة، لهذا جعله أساس الجدل الصاعد، وصولاً إلى المتخيل الصوفي كرؤيا صوفية يعانيها الفنان المحب، لأن الحب متى ما لامس روح الإنسان، جعله قادراً على الخلق الفني (٤٢، ص٧٤).

إذن فالمعرفة الأفلاطونية معرفة ذاتية، يرجعها إلى الطريق الذي به يتخلّص العقل من الأشياء المحسوسة إلى الأمور المعقولة، دون استعمال شيء حسي، بل تنتقل الأمور المقولة من معانٍ (متخيلة) بوساطة معانٍ ذاتية بوصفها علم كلي بالمبادئ الأولى والأمور الدائمة، يصل إليها العقل بعد معرفته بالعلوم الجزئية (٣٤، ص٣٣-٣٤). ثمّ إن الإحساس قد يوقظ العلم، ولكن ليس العلم الثابت، فهو مختلف من إنسان إلى آخر، متغير، نسبي، يتغير بتغير المحسوس، والمحسوس نفسه يبدو لنا متغيراً، فما أحسّه بارداً قد تحسّه ساخناً، وما يُخيّل إليَّ أنه جميل قد يبدو لك قبيحاً (١٤، ص٥١)وهنا يرفض (أفلاطون) أن تكون معرفتنا الحسية حقيقية، فالجدل عنده يتجاوز العالم الحسي (الملموس) وصولاً إلى المعقول، أي انتقال الفكر من المحدد إلى جوهر الأشياء، فهو ما فتئ يجرّد المحسوسات عن واقعيتها وصولاً إلى جوهرها عن طريق المتخيل، فالمحسوس في نظر (أفلاطون) زائف ومحدد، وجوهر الأشياء يكمن في عالم المثل الأزلي، فالفنان-عن طريق مخيلته- يتجاوز العالم المحسوس بجماله المحدود، ليصل إلى الجمال المطلق المتخيل، بتخيل دلالي رمزي صوري معبراً عن الرؤيا الفنية والجمالية والروحية لذلك العمل.أما (أرسطو Aristotl ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فقد ربط بين أجهزة الحس والعقل المُنفعل وما يترتب عليه من خزن للصور الخيالية، إذ أن أجهزة الحس لا تُدرك إلاّ العالم الجزئي، بينما العقل الفاعل يدرك الكليات من خلال النظر العقلي في الصور الخيالية المخزونة، فخزن الانفعالات والمشاعر يتم أولاً بالإدراك، والاشتراك مع قوة المُخيّلة لإنتاج وجود المُتخيّل لصورة خيالية. وقد قسّمه (أرسطو) إلى أربعة مراتب، وهي: الصور المحسوسة خارج النفس، وانطباع هذه الصور بالحس المشترك من خلال العين، ثمّ وجود المُتخيّل كصورة خيالية في القوة المخيلة، ووجودها أيضاً في القوى الذاكرة (٧، ص٢١١).يرى (أرسطو) أنه عند تذكّر المرء لأي شيء، تقوم ذاكرته بإحضار معنى ذلك الشيء دون صورته، بينما تقوم المخيلة، أو كما يسميها (أرسطو) بالقوة المتخيلة المصورة، بإحضار صورته من الحسن المشترك، فيركّب المميّز المعنى على تلك الصورة المتخيلة، فيتم على إثر ذلك تذكّر الشيء في القوة الذاكرة معنى وصورة (٢٨، ص٢١٢).

فالعقل الفعّال عند (أرسطو) يجرّد الصور المعقولة، ويتيح للعقل المنفعل أن يتّحد بها كما يتّحد الحس بموضوعه، فالمنفعل هو المتعقل، والفاعل هو المجرّد، وذلك وفقاً للمبدأ الكلي، أي إن ما هو بالقوة يصير بالفعل بتأثير شيء هو الفعل. ويفسّر (أرسطو) المعاني الكلية حسب هذا المبدأ أو يصل بينها وبين التجربة الممثلة في الصور الخيالية بوساطة العقل الفعّال. ويرى (أرسطو) أن الإحساس يترك أثراً يظل في قوة باطنة هي المخيلة، فتستعيده وتدركه في غيبة موضوعه (٣٤، ص١٢٤).إن المتخيل لدى (أرسطو) متخيل قائم على التناسب والوضوح في تصميم الأشكال غير متطرف، تصور الأشياء المتخيلة تبقى في نفوسنا شبيهة بالإحساسات المتولدة، مقتصرة على إدراك الصور الخيالية المخزونة بالفعل، وإحضارها من الحس المشترك المتصل إلى عقل الفنان، مؤكداً أن ما هو بالقوة يصبح بالفعل بوجود القوى المتخيلة لديه، وعلى حد قول (أرسطو) "فالفن عندما يحاكي الطبيعة فهو لا ينسخها بل يوحي بها" (٣٢، ص١٥٤).وبحدود علاقة فكرة المتخيّل بفلسفة (أرسطو) تجد الباحثة أنها علاقة نسبية، فعلى الرغم من أن (أرسطو) لا ينكر تجريد الصور المحسوسة من مادتها، إلاّ أنه بذات الوقت يقترح حلولاً للتعامل مع طبيعة الفن وفق نمط عقلاني مادي محسوس، فالفن عنده يبتعد درجتين عن عالم المحسوسات، والحقيقة الجمالية كما يلحظها لا تكون في عالم (المثل) مثلما رأى (أفلاطون) ذلك، وإنما في عالم (الحس)، فهو حسب وجهة نظره عالم (الحقيقة) وليس عالم (الخيال) كما عند (أفلاطون).

وفي الفكر الفلسفي العربي نرى أن (ابن سينا) قد برئ الصورة من المادة تبرئة أشد، لأنه لا يحتاج إلى حضور المادة كي يتخيل الصورة، فالصورة بعد أخذها ثابتة في الخيال حتى لو غابت المادة، غير أنه لا يجرّدها من لواحق المادة، ذلك أن الصورة التي في الخيال والتي يمكن استحضارها في غيبة المحسوس تكون على تقدير ما، وتكييف ما، ولا تنحصر وظيفة الخيال في حفظ الصور فحسب، بل أنه قد يتناول الصور المخزونة بالجمع والتفريق، أي بالتركيب والتحليل، وبعدها يؤلّف صور جديدة (متخيلة) لم يقابلها الإنسان في الحس، من حيث أن لها هيئات مستحدثة من عناصر متفرقة في خزانة الخيال (٢٠، ص٣٢٤).فضلاً عن ذلك فالوهم قوة تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية على وجه جزئي، "فإذا ظهرت للمتخيلة صورة الشيء من خارج تحركت في الصورة وتحرّك معها ما قارنها من المعاني النافعة أو الضارّة، فأحس الوهم بكل ذلك فرأى المعنى مع تلك الصورة" (٢٠، ص٣٢٦). ومن القوى المدركة الباطنة عند (ابن سينا) المتخيلة والتي تركب بعض ما في الخيال من بعض، وتفصل بعضه عن بعض حسب الاختيار (١٤، ص١٢٧).وهنا نرى أن العقل قبل إدراكه للمعقولات يعد عقلاً بالقوة، ويخرج إلى الفعل، مؤثراً عليه عقل آخر بالفعل (مجرداً عن المادة)، فالمتخيل هنا يتحوّل بالمادة من صفاتها المحسوسة بالقوة إلى صورة متخيلة جديدة بالفعل، فالفنان/ الإنسان بوصفه كائناً يصبو دائماً إلى المعرفة (محاولاً اكتشاف المعارف الكلية للأشياء)، فهو يدرك الأشياء المحسوسة في الواقع المرئي الذي أمامه، محولاً تلك الصورة المادية إلى صورة ذهنية متخيلة.وذكر (الفارابي) "لمّا كانت القوى المتخيلة تحاكي القوة الحسية كما بيّنا، فهي تحاكي القوى الناطقة كذلك، ولمّا كانت القوى الناطقة تستطيع الاتصال بالعقل الفعّال يفيض إليها ما أفاضه الله إليه، فإن الشيء الذي تناله القوى الناطقة عن العقل الفعّال هو الشيء الذي منزلتها الضياء من البصيرة قد يفيض منه على القوى المتخيلة فيها بفعل العقل الفعال في القوة المتخيلة ما يفعل عن القوة الناطقة من أعضاء الجزئيات والمعقولات من صور الرؤيا الصادقة ومحاكاة الأشياء الإلهية" (١٩، ص٦٠).إذاً يعمل العقل الفعال على إثارة المخيلة، بما يفضيه إلى العقل المنفعل بتوسط العقل المستفيد، وهنا يستطيع الفنان حفظ الأشكال المرئية (الملموسة) التي تم رؤيتها في العالم الخارجي ذهنياً (عن طريق مخيلته)، من ثمّ تجسيد تلك الأشكال بحس صوفي جمالي متخيّل، بدلالات رمزية معبّرة عن رؤية الفنان الخاصة بوساطة القوة المتخيلة.ويتبين في الفلسفة الحديثة أن الفكرة هي المتخيل الجمالي لدى (هيغل)، فالفكرة تعد محور الفن لديه، بوصفها مثال متعين للروح المطلق، وهنا لا بد أن تكون (الفكرة) أصلية وغير مستنبطة من أي موضوع سابق، لهذا كانت سبب التمايز الأوجه المختلفة للفن عبر آثاره المتنوعة (٤١، ص٢١).فالفن الحقيقي لدى (هيغل) هو الذي يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع، فهو ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة، على حد ما ذهب إليه (أفلاطون)، بل هو محاولة الكشف عن المضمون الباطن للحقيقة، ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح والتعبير عن الحقيقة الجمالية في الصورة الحسية التي يُشكّلها (٢٩، ص١٤٨).

إذ أن فلسفة (هيغل) تدور حول الروح المطلق، مميزاً بذل الجمال الحقيقي والجمال غير الحقيقي، فهو لا يستمد حيثياته من الإدراك الحسي، فالجسم في الطبيعة يخضع للرغبة، بينما الخيال في الفن يتخطّى الواقع المباشر الذي يخضع للرغبة الكلية المطلقة بمعنى أن الحسي في الفن يصبح موضوعاً للرغبة في التأمل الجمالي (٣٠، ص١٠٧).وهنا نلاحظ طغيان الفكرة المتخيلة على شكل العمل الفني عند (هيغل)، فالفنان يعمل على استغلال الخيال المطلق تلبيةً لاهتمامات روحية سامية، قابلة للإدراك في الفن ساعياً لتشكيل صور فنية جديدة متخيلة بعيدة عن التمثيل الواقعي للأشكال في الطبيعة المادية، تمثل أعمالاً فنية ذات مضمون روحي جمالي، سبق للفنان أن شاهدها في لحظة من الزمان عن طريق التصورات التي يطبقها على الأشكال، إذ لا يتحقق أي نوع من الفكر بدون تصوّر، ناتجاً من أعماق الوعي المدرك المتخيلالمُتخيل ونظرية التحليل النفسييرى (فرويد Froueid) أن اللاشعور هو الأساس الذي يقوم عليه الإبداع عند الفنان، إذ أن الفنان يعمل على خلق عالم من الصور يستبدل فيها بهدفه الجنسي القريب أهدافاً أخرى تأتي أرفع وأكثر رمزية (لأنها غير جنسية)، فهو يلتجئ إلى الرموز والأساليب المثالية من أجل التسامي، فإنه يأتي بالطاقة الجنسية (اللبيدو) عن مظاهر الإشباع الحقيقي لكي يحولها إلى مجالات خيالية، باعتبار الفن ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع، مادام باستطاعة الفنان أن ينتج شيئاً يُشبع رغباته الجنسية عن طريق آليات الإبداع الفني (٣٧، ص١٥٥-١٥٦).فالإبداع هو النظر إلى أشياء مألوفة في ضوء قرينة جديدة، أي تجريد أو انتزاع الأشياء المألوفة من علاقاتها السابقة، والنظر إليها في ضوء علاقات جديدة غير مألوفة (١٢، ص٦).إن (فرويد) يربط الإبداع الفني بالكبت والجنس والعصاب، ويرى أن التسامي هو العملية المؤدية إلى الإبداع الفني، فعندما يتعذّر على الفنان تحقيق الإشباع الكامل لرغباته الجنسية في الواقع، فإنه يعمل على تحويل مجرى طاقته إلى نشاطات أخرى، كعمليات الخلق والإبداع الفني، وما ينتجه الفنانون من أعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لا شعورية (١٦، ص١٦).فضلاً عن ذلك فقد أكّد (فرويد) أن الفنان في الأساس إنسان يتخلّى عن الواقع، لأنه لا يستطيع أن ينسجم مع مطالب التنكّر لإرضاء الغريزة لأول وهلة، ومن ثمّ يلجأ إلى الحياة الفنتازية التي تسمح له بتمرير رغباته الجنسية الطموحة، ولكنه يجد طريقاً للرجوع من العالم الفنتازي إلى عالم الواقع ، وبمواهبه الخاصة يُعيّن أوهامه الفنتازية في نوع جديد من الواقع. أما المتلقي فيسوّغ هذا الفعل بوصفه تأملاً ذا قيمة بالحياة الواقعية (٢١، ص٨٩).وهكذا فالفن عند (فرويد) هو شكل من أشكال التعبير عن الكبت، إذ أن الأشياء المكبوتة داخل الإنسان/ الفنان تعطي قوة كبيرة تعمل على تحويل الغريزة الجنسية بأهدافها الخاصة إلى هدف آخر، وصولاً إلى التسامي، فالمتخيّل لدى (فرويد) هو إعلاء للرغبات المكبوتة، لتحقيق الإبداع الفني عن طريق إشباع رغبات لا شعورية عند الفنان، وإنتاج ما يُشبه تلك الرغبات، إلاّ

أنها بعيدة عن الواقع بتحرير الأشكال المادية (المحسوسة)، وإيجاد أشكال وعلاقات جمالية رمزية جديدة مُتخيلة.

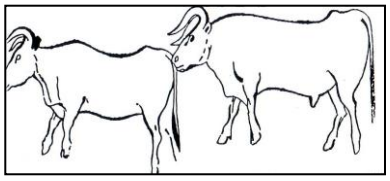
وتجد الباحثة أن صورة (المتخيل)- بحسب فرويد- كانت قد تعزّزت بفعل التواتر المعقد للبحث المطّرد في الشخصية الإنسانية، وتفاصيل التحليل النفسي الدقيق لها، على فرض أن (فرويد) كان يحاول جاهداً التأكيد على فعل (المخيلة) في تحصيل الأثر النفسي الحقيقي، و(الباطني) لما سيترتب على (المتخيل) من ارتباط مباشر بصور الكبت والحرمان والعصاب.أما (يونك Jung) فيعدّ اللاشعور الجمعي منبع الإبداع الفني، وتسمّى نظريته في الإبداع بـ(الإسقاط)، والتي عن طريقها يحوّل الفنان المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية متخيلة يمكن أن يتأملها الآخرون (٢٠، ص٢٠٣).فالفنان عند (يونك) إنسان يشرق عليه كل شيء في ومضة، له قدرة مميزة هي (الحدس)، والتي من خلالها يتم الإسقاط في رموز، إذ أن الرمز بدوره يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية، والإسقاط من ناحية ثانية، فالرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، إذ لا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترتضيه الرموز التقليدية، ومن خلال الحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه، واضعاً إيّاه في شيء خارجي هو هذا الرمز (٣٣، ص٢٠-٢١).وهنا يرى (يونك) أن الفنان لديه طاقة حيوية، تأخذ صوراً مختلفة، لها قدرة على الولوج في جوهر الإنسانية القابع في اللاشعور الجمعي الذي يُعدّ الأساس الجوهري في إبداع الأعمال الفنية، من خلال إسقاط ذلك الجوهر في رمز مُتخيل، إذ أن المرئيات وما تمثله من واقع ملموس (مظاهر الطبيعة وحوادثها) ما هي إلاّ مواد صمّاء، تعمل مخيلة الفنان على منح اللاشعور الجمعي الذي في داخله شكلاً متخيلاً باعثاً فيها الحياة، محوّلاً تلك الأشكال المادية الغريبة في أعماقه اللاشعورية إلى أشكال خارجية رمزية متخيلة بالنسبة للمتلقي.من هنا فإن الباحثة تؤشّر فاعلية (اللاشعور الجمعي) عند (يونك) في بلورة النشاط المتخيل لدى الفنان، ضمن مستوى متقدم من البحث النفسي عن الجذور المحرّكة لنشاط (الخيال) وفاعليته، في حدود ارتباطاته اللاشعورية بما يُعرف بـ(الإسقاط)، هذا من جانب.ومن جانب آخر، فإن الباحثة ترى أن فلسفة (يونك) تعيد صياغة مفهوم (المتخيل) ضمن إطار النزوع البصري للأشكال والمضامين، نحو رمزية (الخيال) وصوره في إنتاج فعل مُتخيّل واضح، يرتبط بمستوى اللاشعور ارتباطاً مشروطاً بمحتوى ما تحمله الذاكرة الإنسانية من صور تنبع من (الخيال) و(التخيّل).

المبحث الثاني

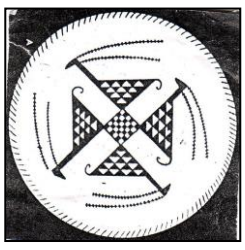
مفهوم المُتخيل في الفن

لقد ترك الإنسان (الفنان) في العصور الحجرية القديمة آثاراً فنية على جدران الكهوف والملاجئ الصخرية في أماكن مختلفة من (أوروبا وآسيا وأفريقيا)، معبّراً من خلالها عن هواجسه ومعتقداته وانطباعاته بأشكال وخطوط متخيلة دالة، دفعت بالمتلقي إلى إدراك تفاصيلها بحرية متخيلاً ومؤولاً دلالة هذه الأشكال المنبثقة من أفكاره وإحساسه بالخوف، إذ كانت رؤيته للطبيعة رؤية ملؤها الخوف من الحيوانات المحيطة به، محاولاً التعبير عن مضامين هذا الخوف باستعمال جانب من الخيال، فالصورة المثالية لدى ذلك الإنسان هي الصورة التي يأمل أن تتحقق له في الواقع. وعلى حد قول (جورج كوبلر) إن عمل الفنان البدائي يمتاز "بواقعية غريبة، شديدة تامة، تكتنف عالم الخيال الخاص الذي أحاط كل عضو منها" (٣٦، ص١٦٧).

إذ تُعدّ الأشكال الحيوانية أبرز موضوع تناوله الإنسان القديم (البدائي) في فنونه، وخاصة تلك التي عاصرته وعاش بقربها، والتي تمثل أهم كائن في حياته وشغلت حيزاً كبيراً من تفكيره وخياله، فالفنان القديم كان ناضجاً في نقل صورة صادقة للحيوانات التي عاشت بقربه، فهي عكست بعض معتقداته الفكرية أو الدينية بدلالة رمزية (٣١، ص٤٦-٤٨). فتكرار رسم البقرة متبوعة بالفحل مثلاً (الشكل ١) يعكس بلا شك فكرة الفنان المتخيلة والتي تمثل الخصب والتكاثر (٥، ص٤٢).



فالمتخيل عند الإنسان البدائي متخيل قائم على شيء ما ومفهوم ما، فهو (الفنان البدائي) يستدعي الأشكال التي في ذاكرته، متخيلاً أشكال تلك الحيوانات أثناء الصيد، ومن ثم يعمل على تجسيد ما تخيل له في ذاكرته من صور مخزونة على جدران الكهوف، محاولاً تحقيق رغبة ملحّة في داخله للسيطرة على تلك الحيوانات والقضاء عليها (التي تعد قوى غيبية غير مرئية)، من خلال تلك الرسوم بدلالات نفسية وروحية واجتماعية غيبية، نتيجة تأثّره بالبيئة وتأثيره عليها.



ونجد أن الأشكال في العراق القديم محكومة بمحيط الفنان وبيئته، ويتجلّى ذلك بوضوح في الرسوم المنفذة على الأعمال الفخارية في (حسونة وسامراء وحلف والعبيد) (الشكل ٢)، فقد عمد الفنان على تحويل الأشكال المرئية (المادية) إلى رموز (مُتخيّلة) مجرّدة، يرمز الفنان من خلالها إلى طقس ديني مثلاً، حتى أخذت الأشكال طابعاً جمالياً، فضلاً عن طابعها الديني (٤٦، ص٩).

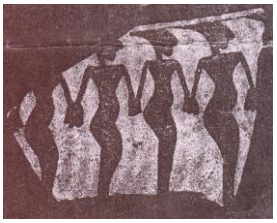
إذ أن العقلية الرافدينية المبدعة في مجال الفخار تتحرّك لقولبة آليات الفكر الديني في بنيتها التجريدية إلى أنظمة صور (متخيلة) تعدّ بمثابة نسق من العلامات ترتبط بالفكرة العامة، وبكيفية إظهارها وتمثّلها بنوعية مؤولة من الخطاب الفكري المُفعم بالتجريد والترميز الموجّه نحو المُطلق واللامحدود (٢٤، ص٣٠٢).

وهنا نجد أن الفنان في العراق القديم يميل بوساطة مخيلته إلى المواضيع الدينية، جاعلاً منها ملاذاً صوفياً

يختبئ فيه، هروباً من الواقع العقلاني (الملموس).

فالبناء الفكري والشكلاني في فن الفخار العراقي القديم يتسامى نحو الكشف والتأويل والتعبير، إذ يرتقي التعبير نحو الدلالات المُلغزة الباطنة السحرية، التي تتجاهل الظاهر، نحو المُختفي والكامن في المتخيل خلف المنجز التشكيلي، إذ يجد الحدس الكاشف فاعليته وراء الظواهر المرئية باحثة عن الجوهر في دلالة المعنى، والساعية دوماً لإيجاد بنية صورية بديلة، بوصفها نوعاً من التعاويذ والرموز السحرية، بعد أن تؤرشف صور الفخاريات كل خصوصيات الذات المادية منها والمعنوية (٢٣، ص٩١).

ففي رسوم فخاريات العراق القديم، نجد قصدية واعية مستندة إلى الخيال والإرادة والوجدان، سعت إلى تحطيم المنظومة الإيقونية لنظام التمثيل الشكلي، بالتغلغل بما هو انفعالي، لكشف مشكلات الذات الإنسانية، فهي تُرجع خطاب الذات المنفعلة على حساب الواقع، وفي ذلك نوع من الجدل بين الحسّي لتجاوز معايير الصورة المرئية، وصولاً نحو المثال المطلق الحدسي، فقد استطاع الفنان، بنوعية الأوضاع، أن يبث المشاعر السيكولوجية عبر كليّة الهيئة الخارجي، كما في الشكل (٣) (٤٨، ص٨).



إذ شهد الفكر الحضاري في الفترة المتأخرة من عصور ما قبل التاريخ في العراق تحولاً بالغ الأهمية، إذ دخل الفكر الإنساني آنذاك مرحلة جديدة من الوعي توضحت إظهاراً في بنائية المبدعات التشكيلية، ذلك أن الكوني في بنائية الفكر الإنساني في مكانه وزمانه، ينتمي إلى واقع محسوس وعالم مُتخيّل (فوق الواقع)، وإلى وجود ظاهري محسوس ومُعاش، وعلم أرواح وقوى وهمية غير منظورة، فقد دخل عالم الوهم محيطاً معرفياً في وعي الإنسان، يميله إلى تحويل المدركات والمهارات بأشكال رمزية متخيلة بعد منحها طاقة روحية هائلة في شعائره الدينية ومبدعاته الفنية (٢٤، ص٣٧٨).

الشكل (٣)

ونلاحظ هنا أن الأعمال الفنية العراقية القديمة تمثل جملة من التحولات في دلالة الفكر الإنساني، إذ تحوّلت الأشكال المرئية إلى أشكال تجريدية مُتخيلة كامنة في ذهن الفنان القديم، بمثابة تأويلات حدسية لمفاهيم وخبرات وعادات ومعتقدات ذلك الإنسان مكثفة بأشكاله الفنية أو مدلولات علاماتية رمزية واعية ومُدركة، تجاوزت المدلول الظاهر، باحثة عن المضمون المتخيل في بنية هذه الأشكال، مؤسسة خطاباً فنياً وجمالياً مشفّراً يصل إلى المتلقي بمضامينه العقلية والروحية (الميتافيزيقية) العميقة.

أما شكل الإناء الفخاري السومري (الشكل ٤)، فهو يمثل بنية هندسية قوامها تركيب (خطي) لا يشبه شيئاً إلاّ ذاته، مكونة أكثر الأشكال تجريداً، ولذلك وصفه (هربرت ريد) بأنه نوع من البنية الشكلية التي يتحرك الشكل بها عمقاً في أنظمته الجمالية، بدلاً من الحكائية في تمثيل المضامين، بوصفه بناءً مغلقاً على ذاته، تؤسسه حركة الخطوط المتخيلة في ذهنية الفنان، فتحوّل بذلك الجسم الفخاري (الإناء) بكليّته، من نموذج محاكي لفيزيقية الأشياء إلى صورة شكلية (متخيلة) معبّرة عنها (٢٢، ص٢٢٠-٢٢١ و٢٥٥).

الشكل (٤)

وهكذا فقد قصد الفنان الرافديني الخروج من العالم الواقعي والولوج إلى عالم الخيال (اللامرئي) وفق نظام التحوير والاختزال، من خلال مخلوقات مركبّة من أشكال بشرية وحيوانية لا مثيل لها في الطبيعة، منها الثيران المجنحة (الشكل ٥)، إذ مغزىً دلالياً متخيلاً واسعاً، منح تفسيرات تأويلية لها علاقة إذ كان للخيال الأسطوري الذي يمتلكه الفنان الرافديني القديم دور الأشكال (٣٨، ص٣٧١).

الشكل (٥)

تحمل الأشكال بالعالم (الميتافيزيقي)، كبير في إبداع مثل هذه

إذن فإن أغلب الأعمال الفنية العراقية القديمة، التي جسّدت من قبل الفنان القديم، جاءت عن قصد ووعي حقيقي منه، مستنداً على تأملاته وما يُخيّل له، من خلال تأثره بالطبيعة المحيطة به، وحاجته للتعبير عن أفكاره ومعتقداته والعراقه وممارساته الطقوسية ضمن سياق خيالي، فضلاً عن نقل تجاربه الخاصة وتحويلها إلى علامات رمزية وصور فنية متخيلة، لها دلالتها في الواقع الحسي وفي فكر ذلك الإنسان، بما تحمله من مضامين فكرية وروحية جديدة مشفّرة يرسلها الفنان/ الإنسان من خلال أعماله الفنية إلى المتلقي.

ترى الباحثة أن حقيقة اشتغال (المخيلة) كانت قد بدأت بشكل واضح في المنجز التشكيلي للحضارة لعراقية لقديمة، وبالتحديد في نتاجات (سومر)، حينما أسست تلك لنتاجات نظماً جمالية وبنائية جديدة، اعتمدت فيما بعد لدى المنجزات الفنية الأكدية والآشورية والبابلية، ففعل (المخيلة) لدى الفنان السومري قاد إلى نشوء نوع من التعبير الأسطوري المركّب (من الواقع والأسطورة) والتي تعتمد إطلاق الفنان للمخيلة في إنتاج صور غير مألوفة، تتسم بالفعل الأسطوري وبالتغريب وبتشويه الأشكال والخروج عن النسب المنطقية، ومن ثمّ فإن طبيعة الممارسة التعبدية وصياغة المعتقدات والطقوس الدينية والاجتماعية والسياسية قد أدت إلى الإيغال في طرح المضامين النفسية الباطنية، وتلك التي تخرج عن السياق العقلاني المحض.

أما الفنون الإسلامية فقد ابتعدت عن محاكاة الواقع، والنظر إلى الأشياء نظرة مثالية مطلقة، نظرة هندسية

تتجاوز المرئي إلى اللامرئي، فأصبحت الأشكال الواقعية أشكالاً تجريدية أو رموزاً (متخيلة) غير تشبيهية (٤، ص٩).

وبناءً على ذلك فقد اتّجه الفن الإسلامي نحو تصوير الأشكال الحيوانية والنباتية مبتعداً نوعاً ما عن تصوير الأشكال الآدمية(*)، فكان للموضوعات الزخرفي مكانة مميّزة في ذلك الفن.

فقد امتاز الخزف الإسلامي بشكل خاص بإبداع الزخارف المجردة وتنوعها، فضلاً عن مناسبة تلك الزخارف لشكل الآنية الخزفية، ومنها الرسوم الهندسية ولاسيما الدوائر والعقود المتشابكة والطيور المتقابلة والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والزهور (٩، ص٢٦١). وهذه التجريدات الزخرفية النباتية البعيدة عن أصول طبيعية، أطلق عليها (الأرابيسك) (الشكل ٦). فالأرابيسك مجرّدة عن أيّة معالم طبيعية، ولا تحمل معاني رمزية دنيوية، فهي غريبة عن العالم النباتي، ولا تخضع لشروط زمانية أو مكانية، فهي (الزخرفة التجريدية) تُشير إلى حيوية الخيال التصويري الإسلامي الذي يأتي عن طريق الابتكار الذي يتولّد من الخبرة الروحية والأفكار الناتجة عن التجربة الإيمانية الخالصة، والتي تلحّ على تطهير النفس من كل عوالق العالم الخارجي (المرئي)، مُحدثة عند الفنان تصورات (مُتخيّلة) عن تلك التجربة، والقدرة التصويرية التي تساهم في خلق هذه التجريدات، تتناسب مع سيطرة الحكم العقلي الذي لا بُدّ له من أن يميّزها، ولكنها ليست قدرة عقلية (٤٣، ص٩٠-٩٤).

إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المُكدّسة في الذاكرة، وعندما يكون محكوماً بهدف فني، يقدر أن يرابط بينها في أنماط جديدة مُبهجة، ولذلك يكون للفنان المسلم ذاكرته، ولو في عالم الواقع، لأن مادته جميعاً تأتي من خبرة حسية (مُتخيّلة) (٩، ص١٧).

وهكذا فإن الجمال الكوني للطبيعة بما فيه من مفردات امتازت بالتكرار والتباين والتنوّع والتناسق والتوازن، كانت خاضعة لمخيلة الفنان، فالخيال عالم بديل عن العالم الواقعي الحسي، يُهيّئ الفنان بمحمولاته اللاشعورية المتخيلة، عالم غير مألوف، متجاوزاً به الرؤية الإدراكية الحسية للأشياء من خلال إعادة صياغة تلك العناصر الطبيعية التي خلقها الله سبحانه وتعالى وسخّرها للإنسان بإسقاطات تجريدية خالصة، لتغدو نصاً يحمل أبعاداً رؤيوية(*) جمالية فنية متخيلة تسمو إلى النقاء والصفاء.

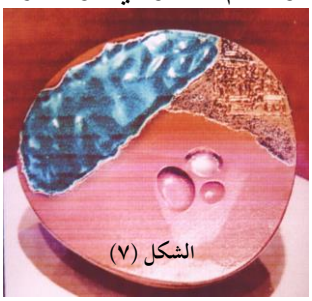
إذ امتاح الفنان المسلم تلك الأشكال الواقعية من الطبيعة المحيطة به مستغلاً مخيلته في تشكيلها بهيئة تجريدية، رامزاً من خلالها إلى الفن الإسلامي العريق، إذ أن المفاهيم الجمالية للفن الإسلامي لم يكن همّها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته، بل تغيّر ذلك العالم والتعبير عنه بأشكال متخيلة بعيدة عن الواقع، ودخول العنصر النباتي المتمثل بفن الرقش العربي (الأرابيسك) دليل على استحلال فكرة المطلق بدلالة رمزية معينة يرمي بها الفنان نحو فكرة النماء والاستمرار بوصفه فناً صوفياً يبحث دائماً في جوهر الأشياء، رافضاً المرئيات لكونها زائلة وفانية.وفي الخزف العراقي المعاصر، تتمحور المفاهيم المعرفية على الوعي بالنظم المعرفية التخصصية والمجاورة، كالمعارف (الكيميائية، والفيزيائية)، تلك المعارف المتعلقة بالمادة الخام من جهة، والتاريخية والاجتماعية والفنية المتعلقة بالبنية التعبيرية الرمزية من جهة أخرى، مُشكّلة جمالية الخزف العراقي المعاصر (٤٩، ص٩).يرتبط الخزف العراقي المعاصر بمعرفية البحث الجمالي والفني، من خلال فاعلية الأشكال والصور واستعمالات المادة الخام، وطرق التزجيج الفاعلة، وهذا البحث يعزز من هيمنة الارتباط بمحتوى الأثر النفسي للخزاف العراقي المعاصر.فالخزف العراقي المعاصر يعمل ضمن سياق فكري ذي مفهوم اجتماعي، ذلك السياق الذي يضع الأعمال التقليدية على أساس رؤية فكرية وأسلوبية، تكوّن عناصر ضاغطة محرّكة في اتجاهات فنية وبأفكار حداثوية لا تخرج من سياقها، لارتباطها بقواعد ومفاهيم ورؤى معرفية تعمل في دائرة ذات فاعلية كبيرة نشأت على أساس تلك الأفكار (٤٤، ص٨).وهنا نجد أن فن الخزف يبحث عن أشكال جديدة من الرؤية البصرية الكامنة في ذهن الفنان، والتي تحقق لخزفياته فرصة الانطلاق نحو مساحة أوسع من الحس الإنساني، فهو فن يتخطّى جمود الشكل التقليدي في تقنية تشكيل الشكل الخزفي وصياغته، محاولاً إعادة تركيبه برؤية فنية معاصرة، مع المحافظة على الروح الأصلية لمادة الخزف.فالخيال والصور الذهنية ما هي إلاّ انعكاس واضح عن ماهيّة الدافعية(*) السيكولوجية للإنسان المتخيل، فالصورة المتخيلة بإرادة واعية قصدية هي صورة من صور التفكير الذي يتأثر بالدافعية، والواقع أن الذهن قد اتّجه إلى أن يصوغ خيال الإنسان بما تمليه عليه دوافعه الاجتماعية والطبيعية (٣٢، ص١٧٤-١٨٢).إن الفنان/ الخزاف يستلهم من الطبيعة عناصره، ومن ثمّ يبني عليها واقعاً مثالياً خيالياً من تصويره، فبزوغ الفكرة لديه تأتي عن طريق مؤثر خارجي يسرح فيه الفنان مسترجعاً الأشكال الكامنة في ذاكرته، ومن ثمّ يعمل على إضافة قيمة جديدة لها من ذاته كما رآها وأدركها سابقاً (١٧، ص٢١-٢٢). وعلى حد قول (هربرت ريد) "يعمل الخزاف في فن أحادي، إذ أنه يصمم الفكرة ثم يعالج خامته ويحدد قومها ومرونتها مقرراً صلاحيتها للأشكال المرتسمة في خياله، ويتوالى تغيّر الأشكال الخزفية عبر عمليات الإنضاج التي تزيد على ثلاثة أحياناً، وتتداخل عوامل طبيعية إرادية في كل مرة ينبغي على الفنان أن

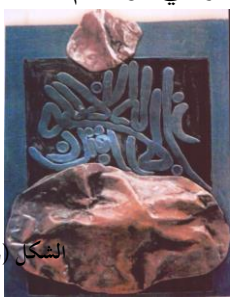
(*) وذلك لكراهة تصوير الكائنات الحية في الفن الإسلامي، بسبب الحرص على الابتعاد عن الوثنية وعبادة الأصنام، فضلاً عن النفور من مضاهاة خلق الله وكراهية الترف.

(*) الدافعية: إحدى العوامل التي تحدد السلوك، وهي تتضمّن كل أنواع السلوك من إدراك، وانتباه، وتذكّر، ونسيان، وتفكير (٣٢، ص١٨١).

يكون على علم مُسبق بها، وأن يتوقعها جميعاً، الأمر الذي استلزم باعاً من التجارب، لتُصبح تلك العوامل في نطاق إرادته الحرة" (١٨، ص٨). فلاحظ هنا أن الفنان/ الخزاف قد أدخل فنه إلى مناطق التأمل الذهني التي لا يغدو فيها البصر وسيطاً ناقلاً فحسب، بل فاعلاً ومتفاعلاً مع أشد لحظات كينونة الإنسان وصيرورته، مثيراً مكامن التأمّل لدى المتلقي بدلالات علاماتية رمزية عميقة. فضلاً عن ذلك فإن للتأثيرات اللونية دوراً بارزاً في بلورة الشكل الخزفي، فالخزاف بحاجة إلى دراية وإمكانيات علمية وعملية بأسرار العناصر الفنية التي يتعامل معها، والتي سيخلق من خلالها هيكليته الشكلية، والعمل على إغناء ذلك الشكل من خلال إعطائه بُعداً آخر متضمناً مضامين وأفكاراً إبداعية جديدة، فعلى الفنان أن يتحسس أسرار مادته، وكلما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله، والفن المعبّر لا يضيء في كماله إلاّ بفضل المواد(٨، ص١٨٢). إذ أن لغة الكون هي عبارة عن خطاب يعتمد على "مهارة الفنان في الجمع ما بين عناصر عمله كل موحد وخياله الذي يطبّق تنويعاً إلى وحدة العمل الأساسية، ويكون أيضاً ضمن هذه الوحدة" (٣٩، ص١٠٠). وهكذا وبفعل التأويل الذهني للخزاف العراقي المعاصر، فقد اتخذت الأشكال الخزفية مساراً إبداعياً ألا وهو الفن التجريدي الذي يعد صاحب المسار الإبداعي لفناني الخزف الآن، فأصبحت الأشكال مجرّدة عن أصولها الطبيعية، إذ يعبّر عنها الخزاف ذاتياً، فهو يُغيّب التفاصيل من خلال اختزالها بدلاً من محدودية شكلها، بهدف الوصول إلى جوهرها (٤٥، ص٨).

إذ أن الطروحات الفكرية التي عبّر عنها الخزافين العراقيين المعاصرين مستلهمة من الفكرة المجردة والصورة المجردة الغيبية، وتوظيفها في بنية العمل الخزفي، فنجد الفنان (الخزّاف) يضيف اقتراحات شكلية، سوّغت انتزاعه لها كحصيلة مشروطة بتصورات خاصة ومرجعيات ذاتية، تتحدد بوصفها إضافة مرفقة على جسد العمل الخزفي كوحدة بصرية رمزية معبّرة، كأعمال (سعد شاكر، وشنيار عبد الله، ومحمد العريبي، وطارق إبراهيم، وسهام السعودي، وماهر السامرائي، وقاسم نايف وآخرون) الأشكال (٧، ٨، ٩).


الشكل (٧)


الشكل (٨)

الشكل (٩)

تلك الأعمال التي جاءت بمثابة علامات حاولت تصعيد الشكل بين القديم وتوظيفه في طرائق الحداثة، تلك العلامات الفنية التي حملت دلالتها ومنطقها التأويلي الخاص بجدلية كوّنت بالمحصلة النهائية تجديداً واضحاً في العمل الخزفي. مؤكداً ذلك الفنان الخزّاف (سعد شاكر)، من خلال تحاشيه نمط الصياغة التقليدية، فهو يقول "لا بُدّ للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير، فأعمالي الفنية على غرابتها أول وهلة، تبدو لها حياتها الذاتية الخاصة، فهي مدينة بهذه الحيوية إلى مئات العناصر المشتركة من قوانين النمو في الطبيعة" (٤٧، ص٦٢). وهكذا تأسست الصياغة العالية عبر فصول المُنجز الفني الذي قدّمه الخزّافين العراقيين، تلك المجموعة من الخزافين ذوي الرؤية المتطلعة والمتفتحة نحو التطور والتجديد، مُجسّدين أعمالهم الفنية بخطوط دقيقة، تختلف في انحناءاتها واتّساعها، وفي التقاءاتها كوحدة جديدة مضافة إلى البنية العامة التي يتكون منها الشكل المنجز، محررين إبداعاتهم من سياقات التكرار والمحدودية، مخترقين مديات الكتلة الخزفية كأثر فني جمالي معاصر، في خطاب تشكيلي وضعوا فيه حياتهم ووعيهم ومرجعياتهم بين وحدات تكوينية وعناصر مبتدعة.

أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. المتخيل هو إعادة بلورة مفردات البيئة المادية وتنظيمها بشكل مغاير للواقع العام.
٢. يبحث المتخيل عن أشكال رمزية دلالية جديدة من الرؤية البصرية ذات أبعاد فكرية وفنية جمالية عميقة.
٣. يتجاوز الفنان عند (أفلاطون)، عن طريق مخيلته، العالم المحسوس بجماله المحدود ليصل إلى الجمال المطلق المتخيل.
٤. المتخيل لدى (أرسطو) قائم على التناسب والوضوح في تصميم الأشكال.
٥. القوى المتخيلة عند (الفارابي) تحفظ ما ارتسم في نفس المرء من إحساسات بعد أن ينتهي الإحساس المباشر بالأشياء.
٦. طغيان الفكرة المتخيلة على شكل العمل الفني عند (هيغل)، فالفنان يعمل على استغلال الخيال المطلق تلبيةً لاهتمامات روحية سامية.
٧. الفن عند (فرويد) شكل من أشكال التعبير عن الكبت داخل الإنسان، والمتخيل ما هو إلاّ إعلاء للرغبات المكبوتة لتحقيق الإبداع الفني.
٨. المتخيل عند الإنسان البدائي متخيل قائم على شيء ومفهوم ما، يعمل على تجسيد ما تخيّل له في ذاكرته من صور غيبية مخزونة على جدران الكهوف.
٩. تحوّلت الأشكال المرئية في العراق القديم إلى أشكال تجريدية متخيلة كامنة في ذهن الفنان القديم، متجاوزاً

بذلك المدلول الظاهر، باحثاً عن المضمون المتخيل في بنية هذه الأشكال.

١٠. تعمل الزخرفة الإسلامية (الأرابيسك) على تطهير النفس من كل عوالق العالم الخارجي المرئي، محدثة تصوّرات متخيلة عميقة لدى المتلقي.

١١. يضيف الخزاف العراقي المعاصر اقتراحات شكلية، سوّغت انتزاعه لها كحصيلة مشروطة بتصورات متخيلة خاصة ومرجعيات ذاتية.

١٢. اخترق الخزاف العراقي المعاصر مديات الكتلة الخزفية، في خطاب تشكيلي وضع فيه حياته ومرجعياته، وهواجسه بين وحدات تكوينية وأشكال متخيلة إبداعية جديدة.

١٣. حرر الخزاف العراقي اللون من واقعيته الطبيعية من خلال إدخاله في متخيل جمالي له دلالاته في المنجز الفني.

الدراسات السابقة ومناقشتها

١. دراسة شيرين عبد الكريم الجاف (٢٠٠٢): "جمالية المتخيل في الرسم الحديث".

تكونت هذه الدراسة من أربعة فصول، خصص الفصل الأول لمشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي تمثلت بـ:

١. جمالية المتخيل في الرسم الحديث.
٢. آلية التخييل في رؤى الفنان المحدث وعبر مدارس الفن الحديث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والذي تكوّن من أربعة مباحث. وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث والذي شمل مجتمع البحث، ولكثرة أعداد المجتمع وعدم حصرها إحصائياً، فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة بما يغطّي أهداف البحث للمدة من (١٨٧٣-١٩٥٠) والتي تمثلت بلوحات زيتية ولوحات اليثيغراف للفن الحديث. أما عينة البحث فقد اشتملت على (٢٠) لوحة فنية، واستعلت الباحثة المنهج التحليلي بالاستناد إلى المؤشرات الجمالية والفلسفية والسيكولوجية التي انتهى إليها الإطار النظري.

وخصص الفصل الرابع للنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ومن نتائج البحث:

١. لجوء الفنان إلى التأليف في مقابل الطبيعة من خلال صياغة تكوينات خيالية جمالية.
٢. إن الانطباعية بدأت عفوية مع التجربة المتواصلة، فازدادت العين الانطباعية بالتجربة قوةً ونفاذاً أو مقدرة على التحليل حتى أصبح التحليل حدسياً.
٣. نجد أنه بالرغم من اعتماد الفنان الانطباعي في الرسم على ذاتيته خيالياً، إلاّ أن متخيله متخيل تمثيلي ناتج من الاحتدام الآني بين الفنان والطبيعة.

مناقشة الدراسات السابقة

بعد اطّلاع الباحثة على الدراسات السابقة، وجدت أن دراستها تتفق تارة وتتباين تارة أخرى مع الدراسة السابقة لها في بعض النقاط.

تختلف الدراسة الحالية عن دراسة (شيرين الجاف، ٢٠٠٠) من حيث أهداف البحث، إذ تهدف الدراسة الحالية إلى تعرّف المتخيل في الخزف العراقي المعاصر. ويختلف الاتجاه في الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة، إذ أن الدراسة الحالية اختصت بالخزف العراقي المعاصر، بينما اختصت الدراسة السابقة بالرسم الحديث.

أما عينة البحث الخالي فتختلف عن عينة الدراسة السابقة (شيرين الجاف)، فعينة الدراسة الحالية ضمت أعمالاً خزفية عراقية معاصرة، أما الدراسة السابقة فضمّت لوحات زيتية ولوحات اليثيغراف للفن الحديث.

كما تشابهت الدراسة الحالية مع دراسة (شيرين الجاف) من حيث دراسة المتخيل في النظريات الإبداعية ضمن الإطار النظري.

وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة (شيرين الجاف) من حيث المنهج، فقد استعملت كل من الدراستين المنهج التحليلي بالاستناد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

يتكوّن مجتمع البحث من الأعمال الفنية (الخزفية) للخزافين العراقيين المعاصرين ضمن مرحلة (١٩٩٠-٢٠٠١) والبالغ عددهم (٣٥) خمسة وثلاثون عملاً خزفياً، والذي تيسّر للباحثة الاطّلاع عليها لأغراض البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغ عددها (٦) ستة أعمال خزفية بواقع عمل واحد لكل خزاف، وفقاً للمبررات الآتية:

١. استبعدت الباحثة الأعمال الخزفية التي تكررت في أشكالها المتخيلة.
٢. إن هذه الأعمال الخزفية التي تم اختيارا شهدت تحولاً في الرؤية المتخيلة للخزّاف، وحملت خصائص فنية ترتبط بتلك الرؤية.
٣. أخذت الباحثة بآراء بعض ذوي الخبرة والاختصاص(*).

ثالثاً: أداة البحث

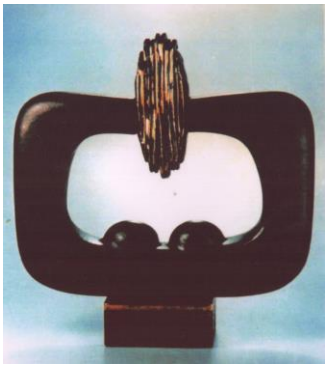
اعتمدت الباحثة على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات في بناء الأداة لغرض تحليل العينة.

رابعاً: المنهج المتبع في تطبيق الأداة

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل العينة

نموذج (١)



اسم العمل: امرأة.
اسم الفنان: سعد شاكر.
القياسات: ٥٥سم ارتفاع ×٤٠سم عرض.
السنة: ١٩٩٥.

النص هنا ذو بنية تجريدية متخيلة، يكشف مضمونها عن كائن بشري يمثل (جسد امرأة) رافعة يديها فوق رأسها، جسّدت تفاصيله بشكل هندسي غير منتظم، ذا لون بني غامق، مستقر على قاعدة، يتوسطه في الجزء الأعلى شكل بيضوي ذا لون ذهبي وبني، جُسّدت عليه خطوط عمودية، وكأنّه رأس امرأة مضغوط من الجانبين بوساطة اليدين، كوعاء تتجمّع فيه ذكريات تلك المرأة، وفي داخل جسد المرأة (المربع) في الجزء الأسفل تستقر أثداءها.

يقدم لنا نص الفنان (سعد شاكر) غرائبية واضحة من خلال اشتغاله لهذا النص، فبمخيلته يتسامى بمكنونات اللاشعور متخيلاً غرائبياً شيئاً ليس له صلة بالواقع، بل يسمو إلى ما فوق الواقع، حتى ظهر الشكل هنا وفق رؤية تجريدية متخيلة للصورة البصرية، تعمل كأداة لانفتاح الدلالة الجسدية وإعادة قراءة صورتها من جديد، بعد التخلي عن عالم الظواهر المادية، والعمل على رؤية الشكل في علاقاته الخفية الجوهرية، إذ أن الغاية الجمالية المتخيلة يتم تحقيقها عبر استبصار الجوهر (المرئي) والشكلي، ليصل إلى ما هو خالص وجذري من خلال النظرة الأنثوية الغريزية، أي مُبعداً النص عن الواقع المحسوس إلى آخر متخيل، لأجل تعزيز دلالات البنية الذهنية لدى المتلقي. اتخذ شكل المرأة في هذا النص دلالة رمزية متخيلة عميقة، تدل على الظروف الحياتية التي تعيشها والضغوط النفسية التي تواجهها، وبالأخص المرأة في العالم العربي، فهي مسؤولة وملتزمة في أمور عديدة في الحياة، إذ تراكمت عليها أحداث وأفكار جعلتها مثقلة بالهموم، فنجدها من خلال شكل النص الخزفي انطوائية منغلقة على نفسها، متعبة وحزينة، رافضة للانفتاح والتحرر، فاقدة للسعادة والفرح، يعزز ذلك اللون البني الغامق الذي جُسّد فيه هذا العمل، إذ منحت مخيلة الفنان النص الخزفي لوناً أحادياً جاء مناسباً لخدمة الإشارة الجسدية للمرأة، واهباً ذلك اللون معنىً إضافياً متخيلاً لوجود المرأة في هذا النص. صوّر الفنان هذا النص بخيال طليق ليصل بالمتلقي من خلال معالجاته الأدائية عوالم متخيلة جديدة، فالكتلة الخزفية لـ(سعد شاكر) تأخذ حيّزها الحقيقي عبر دراستها المتأنية للفراغ الذي يحيطها، وعبّر بناء الشكل الذي يؤكّد على الانسيابية والتي تبرز من خلال اللمسة الناعمة المتميزة لسطح النص الخزفي، فجسد المرأة طالما كان يختلف عن جسد الرجل، لما تتمتع به بنية الجسد الأنثوي من مقومات بنائية وجمالية ابتداءً من نعومة الجسد، مكوناً ذلك النص شكلاً تجريدياً مؤسساً بؤرة جذب تأملية تشد المتلقي، لما يكتنزه ذلك الجسد من دلالات غرائزية تدل على (الأنوثة، والخصب، والإغراء، والحب، والأمان، والحنان، والأمومة). وبناءً على ذلك أصبحت أشكاله رموزاً متخيلة محمّلة بالطاقة الانفعالية، إذ تغربت عن سياقها الطبيعي، وجاءت متوافقة مع مشاعر الفنان في تأكيده على الأشكال المجردة،

(*) ١. أ. د. عبد الهادي محمد علي، اختصاص خزف، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٢. أ. د. عبد الحميد فاضل، اختصاص نحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٣. أ. م. د. محمد علي علوان، اختصاص رسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

وما تحتويه من قوة إيحائية تعبّر عن المتخيل الكامن وراء الظواهر المتغيرة، فكان الشكل والخط والملمس واللون عناصر متلائمة مع روح الخزف المعاصر، تسكن من خلال هذا النص في متخيل غنائي له دلالاته الرمزية العميقة.

نموذج (٢)

اسم العمل: تكوين هندسي.
اسم الفنان: شنيار عبد الله.
القياسات: ٦٠سم ارتفاع × ٥٠سم عرض × ١٥سم عمق.
السنة: ١٩٩٥.

يتألف النص من قطعتين خزفيتين متجاورتين ذات بنية تجريدية، اعتمد في تشكيلها على النزعة الهندسية الواضحة، إذ تستند القطعتين الخزفيتين وبشكل مستقل على قاعدتين تمثلان مستطيلان، بمعنى أن كل قطعة خزفية هي عبارة عن بناء هندسي يستند إلى أرضية تمثّل مستطيلاً.

ثمّة ما يُحفّز الخزاف (شنيار عبد الله) إلى الإعلاء من لا مألوفية النص الخزفي لديه، وبالتحديد حينما يتعلّق الأمر بتوصيف البناء الشكلي الهندسي، ضمن مستوى من الترابط بين الشكل الخزفي وصورته المتخيلة، والتي يُراد لها أن تلعب دوراً مؤثراً كالذي يرتبط ببنيتي هذا النص الخزفي.

فالقطعة الخزفية في جهة اليمين من هذا النص تمثل صورة لبناء عمودي يمثل مستطيلاً، لكن ضلعه الأعلى مُهشّم أو متكسّر، ولوّنت هذه القطعة بألوان منسجمة، فهناك الأزرق الفاتح (السمائي) في أسفل النص، ويوجد الأزرق الغامق للأعلى وعلى الخطين المائلين، واللذان يمثل كل منها شريطاً غير مستقيم، فيما نلاحظ بعض التوظيفات للأشكال والخطوط الهندسية والدوائر في أسفل التكوين مع ملاحظة البياض الواضح في الأعلى والذي جُسّد بدلالة رمزية متخيلة منحت النص الخزفي قيمة جمالية عالية.

فيما تشكّل القطعة الثانية في نص (شنيار عبد الله) في جهة اليسار ضمن طبيعة هندسية متجاورة، تمثل مستطيلاً لكنه مائل بشكل واضح ومضغوط إلى جهة اليمين، ووضعت هذه القطعة الخزفية، والتي لوّنها (شنيار) باللون الأسود الغامق، متجاورة مع القطعة الخزفية الأولى في جهة اليمين، ونلاحظ وجود شريط متموج لوّن باللون الجوزي في أعلى التكوين.

وبهذا فإن الخزاف هنا اعتمد على دمج البعدين الشكلي والصوري ضمن طبيعة نصية تتشكّل آنياً بفعل أحداث أكبر قدر ممكن من التخييل، ففعل المتخيل لدى (شنيار عبد الله) يغدو أكثر ملامسة للبُعد السيكولوجي (النفسي) الذي يتصل بدوره بما يؤول إليه الأثر المتبدّي من الفكرة المجرّدة، إذ أن طبيعة البناء التكويني لهذا النص الخزفي هي طبيعة جمالية تنسجم مع معطيات الطاقة التخيلية التي أراد من خلالها الخزاف أن يؤسس لحالة مغايرة من الجذب البصري بين (النص الخزفي) بوصفه (رسالة)، وبين (المتلقي) بوصفه (المرسل إليه). ومن هنا تكون حالة البحث في بنية المتخيل ملازمة لفعل الاتصال مع المتلقي، ومن ثم تعزيز قيمة الإفصاح عن مكنونات الخيال وما يتّسم به من استدعاء مباشر وغير مباشر للأفكار المجرّدة (المتخيلة) كما في هذا النص الخزفي.

نموذج (٣)

اسم العمل: رجل وامرأة.
اسم الفنان: تركي حسين.
القياسات: الكتلة الكبيرة ٥٠سم × ٣٥سم × ١٥سم.
الكتلة الصغيرة: ٣٥سم × ٢٥سم × ١٥سم.
السنة: ١٩٩٤.

النص الخزفي هنا ذا بنية تجريدية متخيلة، تمثل تكوينين مختلفين في والشكل والملمس والخطوط.

يقوم نص (تركي حسين) على ثنائية إنسانية، عبر الدلالات البيولوجية [illegible] تمثل جسدان ذات تكوين هندسي غير منتظم. التكوين ذا الحجم الكبير يمثل جسد الرجل، والتكوين الآخر الأصغر حجماً يمثل جسد المرأة، إذ حرر الخزاف الشكل الحسي التشبيهي إلى مجردات متخيلة، تأخذ من محيطها طاقة داخلية كامنة، فالرجل في الغالب يكون أكبر حجماً من المرأة من الناحية الشكلية، ويمثل في الوقت ذاته عنصر السيادة والسيطرة والقوة، ويعزز ذلك قوله تعالى {الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاء} [النساء ٣٤].

فالنص الخزفي هنا قد كيّف المضمون الميثولوجي للخطاب لصالح بحث بصري ينتج مقترحات وصياغات شكلية متخيلة في صورة جديدة يلعب فيها الخيال والقصدية دوراً هاماً، مستبدلاً (الخزاف) الجمال الواقعي بسلطة العاطفة والخيال، ليسمح للخطاب الفني طرح أفكاره على هواه ووفق منظوره الذهني، يؤكّد ذلك سطح العمل بألوانه (الأسود، والأزرق، والرصاصي، والأبيض) المنسجمة مع بعضها البعض، مع هيمنة اللون

الأسود على مجمل العمل الخزفي، وما يحمله ذلك اللون من دلالات رمزية تمثل روح الغضب والثورة والألم، فضلاً عن المربع ذا اللون الذهبي والذي يبدو كأنه عين الرجل وهو ينظر إلى المرأة، فالمرأة هي النصف الآخر للرجل، وهي جزء من المجتمع، فهي رمز لـ(العطاء، والخصوبة، والاستمرار)، فتأويل الفنان لذلك النص يُعدّ تأويلاً ذاتياً مع المتلقي، محققاً احتدامات وهيجانات تتلبس اللون والشكل معاً بملمسيهما الناعم.

فالنص هنا تحوّل في أبعاده التكوينية إلى إحالة طقسية روحية مُتخيّلة، فالمتخيل لدى الخزاف ما هو إلاّ تجسيد لتنظيم عقلي ولإحساس غريزي حدسي فطري، إذ انتقل نص الخزاف من خلال مخيلته من نطاق فرديته الضيّقة، ليصوّر خيالياً الجمال الجوهري في أشكاله التجريدية المختزلة.

وهكذا فالأشكال البصرية في هذا النص استطاعت أن تعبّر عن عوالم خفية متخيلة تسكن ذاتية الفنان وتؤثر في الوقت نفسه على المتلقي للوصول إلى معادلة الضرورة الداخلية من خلال تلك الأشكال التي تقبل انفتاحاً ذاتياً سيكولوجياً يحمل أبعاداً جمالية للوصول إلى المضمون الكامن وراء الأشكال البشرية ووجودها.

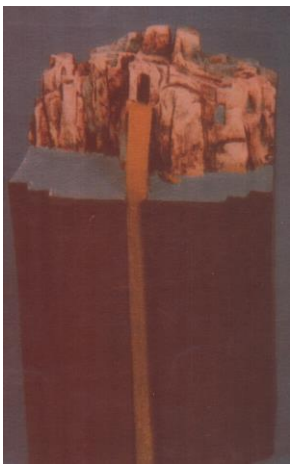
نموذج (٤)

اسم العمل: مدن الخيال.

اسم الفنان: طارق إبراهيم.

القياسات: ٢٥سم × ٣٤سم.

السنة: ١٩٩٧.



عند دراسة هذا النص نجده يمثل تكويناً خزفياً تجريدياً متخيلاً، يتكون من مجموعة من الكتل المتراصة، ذات لون ترابي، عمودية الشكل، متّخذة شكل البيوت القديمة بمرجعياتها الرافدينية القديمة، مستقرة على قاعدة شاقولية الشكل ذات لون أسود، الجزء الأعلى منها ذا لون أزرق.

إن نص الفنان (طارق إبراهيم) يحقق تكاملاً فنياً مطرداً في المتخيل الجمالي، يتمثل بالبيوت العراقية القديمة، إذ امتاز النص باستبصاره المتخيل المتزايد باطّراد إزاء الموروث القديم، مؤسساً عملاً تجريدياً خالصاً نابعاً من إحساسه العميق بالبيئة التي يعيش فيها، متخذاً أشكالاً هندسية كالمستطيل والأقواس، فضلاً عن الخطوط المتنوعة والمتكررة والتي تعدّ علامة رمزية متخيلة متخذة أشكالاً عمودية تمثل أبواباً وشبابيك وسلالم ذات لون أصفر بدلالتها الرمزية التزيينية المتخيلة فضلاً عن النوافذ التي تعد مصدراً للنور، إذ غلب على هذا النص طابع التجاور والتكرار، فالحزوز الرمزية الغائرة المتباينة في نص (طارق إبراهيم) تعطي إيحاءً بكهف أو صخور قاسية تعمل على توليد رؤى تعبيرية رمزية، من خلال تنضيد الخطوط المتخيلة بالتجاور أو التداخل من حيث مكانها في تجسيد المنجز الخزفي، وكذلك من خلال رمزيتها المتخيلة كدلالات تكتنز الرمز والإشارة، فنلاحظ أن النص الخزفي قد احتشد بالمفردات والتوزيع الهندسي للكتل والفراغات والمساحات اللونية المتخيلة. فتح هذا النص للمتلقي باباً يسير فيها نحو أسباب القراءة والتخيل والتجوال التاريخي، فالعمق الفضائي اللامحدود في هذا المنجز الخزفي قابل للتأويل، فالفضاء العام للنص قد تجسّد بنوعي المغلق والمفتوح، فضلاً عن الملمس الذي امتاز بالخشونة الذي نحس معه بالقِدم. فالمتخيل في نص (طارق إبراهيم) منسحباً إلى حالة من حالات إظهار التجربة المعمارية الأثرية عبر محيطه البيئة الريفية (الشرقية)، خارجاً بالخزف المعاصر إلى خزف ريفي يتّسم بالبساطة والعتاقة، فهو يمثل رسالة بصرية متخيلة تعود إلى الأصل الأول للإنسان، ألا وهو الأرض (الطين)، مانحاً بأسلوبه المجرّد مدناً خيالية سحرية، وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته إلاّ من خلال هذا النص، ليخلق تآلفاً بين المادي والروحي، التراثي والمعاصر، لبناء المُنجز الخزفي، مؤسساً حواراً جمالياً بين مخيلة الفنان والمتلقي، فضلاً عن اللون الأزرق الذي يعلو القاعدة السوداء، والذي يمثل بدوره لون الماء بدلالته الرمزية الرافدينية والإسلامية، فهو مصدر (الخير، والخصب، والخلود)، وهو أصل الحياة، فالإيقاع اللوني المتخيل هنا جاء مكملاً للمضمون الشعبي من حيث استعماله الألوان ذات الطابع المحلي والفني جاءت منسجمة ومتناغمة في علاقاتها مع بعضها البعض، وهكذا سيشهد المتلقي تنازلاً عن تفاصيل المكان (البيوت القديمة) المتروك بثغرات أو فجوات واضحة، وكأنها نقصان في اكتمال البناء وذلك لصالح إشارات المكان الخاصة بتأملات الفنان المتخيلة وجلائها أمام المتلقي.

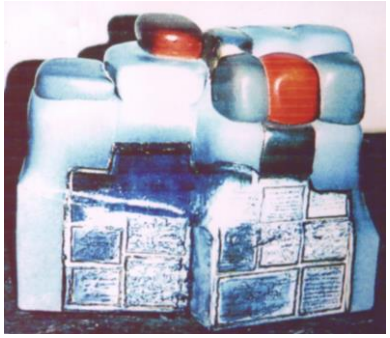
نموذج (٥)

اسم العمل: تكوين فني.

اسم الفنان: ماهر السامرائي.

القياسات: ٥٥سم × ٣٠سم

السنة: ٢٠٠١



يتألف النص الخزفي لـ(ماهر السامرائي) من تكوين ذا بنية تجريدية خالصة، يقف عند عتبات الشكل الهندسي، اتخذ الجزء الأعلى منه شكل مربعات صغيرة متجاورة مختلفة الأحجام والألوان، أما الجزء الأسفل فيمثل مستطيلاً غير منتظم، جسّدت عليه كتابات حروفية مقروءة وغير مقروءة.

فالنص هنا يتعدّى كونه شكلاً معيناً، بل هو موروث شعبي متخيل، يُعطي الشكل الخارجي للنص إيحاءً معمارياً يشبه إلى حدٍّ كبير البيوتات الطينية القديمة المتراصة، والتي تشكّل القرى القديمة في بلاد وادي الرافدين، وخصوصاً الحضارة الإسلامية، يعززه اللون الأزرق الذي يكسو مجمل التكوين الخزفي بدلالته المقدسة، كلون استعمل في الأضرحة المقدسة، فالفنان يستحضر في منجزه الخزفي أشكالاً ذات دلالات رمزية متمثلة بالكتابة والحروف المقروءة كعبارة (لا إله إلاّ الله) وغير المقروءة، والتي جسّدها الفنان في نصّه، متجاوزاً أطر الشكل المألوف للكتابة والحروف، جاعلاً منها طاقة من الخطوط المتحركة المتخيلة على سطح العمل، لينتقل هنا إلى أزمنة وأمكنة يستطيع فيها ملامسة الحس الديني بأسلوب يعكس لديه نمطاً صوفياً من خلال التعامل مع الحرف، حتى تبدو الصياغات الحروفية في نص (السامرائي) وكأنها مستمدّة من المواقع المقدسة التي مثّلتها قيمياً وعقائدياً وحضارياً. فضلاً عن ذلك، فقد عمدت مخيلة الفنان إلى تحريك هذا العمل من خلال تباين السطح والكتلة والملمس واللون محققاً إيقاعاً مركباً منح سطح العمل حساً جمالياً متخيلاً، إذ تبدو تلك المربعات في الجزء الأعلى من النص كتضاريس علاماتية بلونيها الأزرق والبرتقالي، إذ تؤدي الألوان في تضاداتها وتناغماتها دوراً حيوياً متخيلاً في التصعيد من تعبيرية ورمزية العمل الفني، محوّلاً النص الخزفي إلى حقيقة جمالية تزيينية متخيلة، فتحت آفاقاً جديدة للمتلقي للتخيّل والتصور، باحثاً عن العمق الفضائي اللامتناهي القابل للتأويل المفتوح.

وتبدو الكتابات والحروف في الجزء الأسفل من النص، والتي اتخذت شكل مربعات مختلفة الأحجام، وكأنها كُتبت على ورقة قديمة ولُصقت على سطح المنجز الخزفي، أو تلك الكتابات والحروف التي دوّنت على الألواح الطينية التي تُحيل بدورها إلى الرُّقم الطينية، يوم كان الإنسان يدوّن عليها تاريخه. وهنا تتحوّل الكتابات الحروفية من كينونتها إلى أشكال علاماتية زخرفية متخيلة، أكسبت المنجز الخزفي رؤية خيالية من خلال بُعدها اللانهائي الذي يسكن جوهر هذه الأشكال. وهكذا فإن توزيع الفنان لهذه الكتابات والحروف المُنفّذة على المستطيل يُدخل المتلقي في فضاء شعري ليس خطياً، بل يقوم بتعليق مسار القراءة في جدول للعلامات المتخيلة، ينمحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى، وبين الدال والمدلول، وهنا يبقى الفنان قريباً من الخيال، ويبقى نصه مفتوحاً على كل الدلالات والتمثيلات، بوصفه بنية وشكل وعلامة ولون ذات مضامين فنية عالية.

نموذج (٦)

اسم العمل: حرف (ل).
اسم الفنان: قاسم نايف.
القياسات: ٦٠سم × ٤٠سم.
السنة: ١٩٩٤.

النص هنا ذا بنية تجريدية متخيلة، تمثّلت بتكوين ذا لون رصاصي يمثل حرف (ل)، وتستقر في نهايته اليسرى كرة صغيرة ذات لون برتقالي.

يعتمد الخزاف (قاسم نايف) في نصه هنا على مقترب تخيّلي واضح، إذ يستعير صورة النص الخزفي من تشكيل حروفي متخيل يتمثل في حرف (ل)، وفوق نهايته اليسرى كرة برتقالية، وكأنها كانت تمثل (نقطة) قياساً بالحجم الضخم للحرف، وهي خروج عن مألوفية المنطق الحروفي، إذ أننا نعلم أن حرف (اللام) لا يحتوي على نقطة، ولكن الخزاف هنا استعمل فعل المخيلة من أجل إعادة النظر بما يمكن أن يحقق غاية جمالية تتسم بالبعد الفكري والتخيّلي.

والخزاف هنا يعطي لحرف (اللام) المستند على قاعدة صغيرة بُعداً مجسّماً واضحاً، إذ أن حجم البناء الحروفي هنا فيه مبالغة واضحة في عملية البناء، ومن ثمّ فإن نص (قاسم نايف) عزز من فكرة أن تكون الحالة الطبيعية لصورة الحرف بمثابة (حيّز) قابل للبحث والفحص وإعادة التشكيل، إذ أن البعد التخيلي هنا هو استلال لفكرة الطرح النفسي أولاً، ومعالجة الفعل الصوري للنص الخزفي، من حالته الطبيعية (الواقعية أو المنطقية) إلى حالة متخيلة جديدة ثانياً. وكانت بنية النص الخزفي تتلاءم مع كسر نمطية الصورة التقليدية للبناء العام عموماً، ولصورة الحرف خصوصاً، من خلال تجسيد بعد جديد متخيل لصورة الحرف التقليدية، وبنية هذا اللون تشكّل هيمنة واضحة على طبيعة البناء العام للنص، مع الأخذ بعين النظر وجود لون برتقالي على صورة الكرة الصغيرة، لإحداث تغاير في المنهج التقني الذي اتّبعه الخزّاف في تشكيله الفني هنا، ولذلك كانت معطيات البحث التخيلي لهذا النص وحسب وجهة نظر الباحثة، تدلّل على إمكانية فحص المحتوى بشقّيه الظاهر والباطن، ضمن مستوى من القراءة الجمالية، فرسم (الحرف) بهذه الطريقة هو إفراز لصورة جديدة متخيلة من التركيب، بعد أن استثمرت بطريقة التحليل، وبفاعلية واضحة لصورة متخيلة دفعت بالخزاف إلى إعطاء أهمية كبرى لها، من أجل الوصول إلى فعل تخيلي يرصد صورة جديدة وشكل جديد. ومن هنا فإن الباحثة تتلمّس طبيعة النزوع الذاتي للخزّاف العراقي المعاصر نحو تحليل الصور والأشكال وإعادة تركيبها، وما تحمله من مضامين متنوعة ضمن طابع يتراوح بين محورين مهمين: الأول (عقلاني) يتّسم بنمطية الاشتغال المحسوس والمنظّم والهندسي، والثاني (تخيّلي) يعبّر عن فعل الخيال في إنتاج صور متخيلة، قد تبدو في جانب منها شكل مستقل، وتكون متراكبة مع بعض الأفكار أو الأشكال الواقعية من جانب آخر.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

١. يُعدّ المتخيل لدى الخزاف العراقي المعاصر تجسيداً لتنظيم عقلي ولإحساس غريزي حدسي فطري.
٢. عبّر النص الخزفي عن عوالم خفية متخيلة تسكن ذاتية الفنان وتؤثر في الوقت ذاته على ذائقية المتلقي، كما في العينة (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).
٣. تتحقق الغاية الجمالية المتخيلة للنص الخزفي عبر استبصار الجوهر (المرئي) والشكلي ليصل إلى ما هو خالص وجذري.
٤. ابتعد النص الخزفي عن الواقع الحسي (المادي) إلى آخر متخيل، لأجل تعزيز دلالات البنية الذهنية لدى المتلقي.
٥. اتسم النص الخزفي بتكثيف المفردات الشكلية والصورية، وكذلك التوزيع الهندسي للكتل والفراغات والمساحات اللونية المتخيلة كما في العينة (٣، ٤، ٥).
٦. جاء المتخيل اللوني مكملاً للمضمون العام للمنجز الخزفي مشكّلاً انسجاماً وتناغماً في علاقاته مع بعضها البعض.
٧. أدخل الخزاف العراقي المعاصر عناصر خيالية وفكرية من خلال منظومته الاستعارية إلى الأشكال الخزفية العراقية المعاصرة، محرراً اللون من واقعيته لطبيعية وإدخاله في متخيّل جمالي فني له دلالاته في المنجز الخزفي.
٨. حمل النص الخزفي طاقة من الخطوط المتحركة المتخيلة المنفذة على سطح المنجز الخزفي كما في العينة (٢، ٤، ٥).
٩. تحوّل النص الخزفي العراقي المعاصر من وظيفته الاستعمالية إلى حالة جمالية تزيينية متخيلة.
١٠. اكتسب النص في الخزف العراقي المعاصر رؤية دلالية متخيلة من خلال بعده اللانهائي الساكن في جوهر تلك الأشكال الفنية.
١١. اتخذ النص في الخزف العراقي المعاصر أبعاداً تأويلية متخيلة محرراً التفكير من المحددات المباشرة الخاصة بالعالم الطبيعي المباشر كما في العينة (٢، ٣، ٥، ٦).
١٢. ينزع الخزاف العراقي المعاصر إلى بلورة رؤى جديدة لنصوصه الخزفية من خلال فعل المتخيل والصور المرتبطة به كما في العينة (١، ٢، ٣، ٦).

ثانياً: الاستنتاجات

١. الخزف العراقي المعاصر ينطلق دائماً من ذات الفنان المتخيل، ممثلاً هواجسه وانفعالاته وتجاربه من خلال منجزه الخزفي.
٢. استلهم الخزف العراقي المعاصر مظاهر الفكر القديم والفكر الإسلامي تارةً، والفكر الحداثوي تارةً أخرى.
٣. تخطّى النص الخزفي العراقي المعاصر دلالاته الإيقونية إلى فضاء المتخيل والرمز والتأويل، بفعل التحولات الفنية والاجتماعية والثقافية.
٤. قدرة الخزاف العراقي المعاصر على اختراق عالم الواقع وتصويره بحس جمالي متخيل جديد بعيداً عن محدودية ذلك الواقع.
٥. تتسم فاعلية المتخيل في الخزف العراقي المعاصر بتنوّع صيغ البحث الجمالي والفني والنفسي عبر ملامسة الصورة الواقعية تارة، أو المجردة بنسبيّة تارةً أخرى.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

الكتب

١. ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ج٣، د. ت.
٢. أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٣.
٣. الأعسم، عبد الأمير: المصطلح الفلسفي عند العرب، مكتبة الفكر العربي، بغداد، ط١، ١٩٨٥.
٤. الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.
٥. ايلينك، يان: الفن عند الإنسان البدائي، ت: جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط ١، ١٩٩٤.
٦. بدوي، عبد الرحمن: أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٣.
٧. ـــــ: أرسطو في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.
٨. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
٩. بيرت، ر. ل: التصور والخيال، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د. ت.
١٠. التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، الموسوعة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د. ت.
١١. الجرجاني: التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت.
١٢. جعفر، نوري: جذور الإبداع لدى كل الناس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
١٣. جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، لبنان، ١٩٨٩.
١٤. الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، د. ت.
١٥. حسن، زكي محمد: فنون الإسلام، دار الفكر العربي، د. ت.
١٦. حسين صالح، قاسم: الإبداع في الفن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨.
١٧. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ج١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.
١٨. ريد، هربرت: الفن والصناعة، ت: فتح الباب عبد الحليم، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٨.
١٩. زايد، سعيد: الفارابي، دار المعارض بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠.
٢٠. سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارض، مصر، ط٣، ١٩٦٩.
٢١. شنايدر، دفاي: التحليل النفسي والفني، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.
٢٢. صاحب، زهير: الفنون السومرية، أيكال للطباعة والتصميم، بغداد، ٢٠٠٤.
٢٣. ـــــ: الفنون التشكيلية العراقية (عصر ما قبل الكتابة)، سلسلة عشتار الثقافية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد، ٢٠٠٧.
٢٤. ـــــ: فن الفخار والنحت الفخاري، دار مكتبة الرائد العلمية، عمّان، ٢٠٠٤.
٢٥. الصديق، يوسف: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٢١، ١٩٨٠.
٢٦. الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.
٢٧. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١.
٢٨. طاليس، أرسطو: أرسطو في النفس، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.
٢٩. عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.
٣٠. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ع ٢٦٧، الكويت، ٢٠٠١.
٣١. عبد الله، عبد الكريم: فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها)، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣.
٣٢. عبد حيدر، نجم: دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، الأردن، ٢٠٠٤.
٣٣. عيسى حسن، أحمد: الإبداع في الفن والعلم، مطابع اليقظة، الكويت، ١٩٧٩.
٣٤. غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (أفلاطون)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، د. ت.
٣٥. فهمي، ماهر حسن: المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت.
٣٦. كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء)، ت: عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة، بيروت، ١٩٦٥.
٣٧. محمد سعيد، أبو طالب: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
٣٨. مورتكارت، أنطوان: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥.
٣٩. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية؛ مدخل التذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.
٤٠. هوينغ، رينيه: الفن تأويله وسبله، ت: صلاح برمدا، ج ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٧.
٤١. هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

الرسائل والأطاريح

٤٢. الجاف، شيرين عبد الكريم: جمالية المتخيل في الرسم الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٢.
٤٣. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧.

الصحف والمجلات

٤٤. العبيدي، محمد جاسم: السياقات الفكرية في الخزف العراقي المعاصر، صحيفة الجمهورية، ٢ شباط، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ٢٠٠٣.
٤٥. العبيدي، محمد جاسم: التجريد في الخزف العراقي المعاصر، صحيفة الجمهورية، ٢٨ تموز، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ٢٠٠٢