الأسلوب الفني

وهو المبحث الثاني والمستل من الفصل الثاني من رسالة الماجستير الموسومة

(الخصائص الفنية لأسلوب النحات إسماعيل فتاح الترك)

م. محسن علي حسين
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

الأسلوب الفني تعريفه :

الاسلوب من أهم الأمور التي تدخل في الصياغة الشكلية في الفن بشكل عام وفي الفنون التشكيلية خاصة . فعن طريقه يجسد الفنان طريقته التعبيرية ورؤيته الخاصة عن ما يلوج في فكرة من معان متعددة متخذاً من العناصر الشكلية لذلك الفن سبيله في إخراج منجزه الفني بشكله الصحيح والأكمل ،فهو أي الأسلوب «طريقة خاصة لإختيار وتنظيم عناصر الفن »[١] وهو النظام الفني المستقى من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر . . . وهو نظام فني « يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام » [٢]

ويعرف هيغل الأسلوب على انه « ما به تتكشف شخصية الذات تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها ، أو هو نمط الاداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن »[٣] وهو « طريقة خاصة تنتظم فيها عناصر الفن ويمكن تكرارها وتنويعها في منتجات كثيرة ومختلفة بواسطة الأسلوب يمكن تصنيف الأعمال الفنية لمجموعات »[٤] . وهنالك من يعرف الأسلوب فنياً عن طريق علاقته بالمضمون الفكري للعمل الفني ، ويوطد العلاقة فيما بينها فهو الأسلوب – « كل ما يخرج من المضمون ، والمضمون هو كل ما يدخل في الأسلوب تماماً مثل خارج وداخل الجسد الإنساني ، كلاهما معاً لا يمكن ان ينفصلا »[٥] ولفكرة التكرار ضرورة في إطلاق مصطلح (الأسلوب) فالأسلوب هو « مجموعة من الصفات والخصائص التي تتكرر معاً في الأعمال الفنية أو الأدبية في مكان ما او لفترة زمنية معينة »[٦] يدخل الزمان والمكان في تحديد معنى الأسلوب لذلك يقال بأن الأسلوب ما هو إلا « الشكل العام للأفكار التي نلمسها في عصر معين » [٧]. وان لكل عصر أو فترة زمنية أسلوبها الخاص خاصاً أم شاملاً إلا أن ذلك لا يعني بان الأسلوب (س) ينتهي ويضمحل حال انتهاء الفترة التي ظهر فيها بل يمكن أن نجده في غير فترة وغير مكان . وهذا الذي دعا العديد من النحاتين في يومنا هذا إلى استخدام أساليب لفترات زمنية و أماكن بعيدة عن أوطانهم وزمانهم تختلف تمام الاختلاف عن أفكار ومعارف أوطانهم وتراثهم . ويتمخض الأسلوب عن مقدرة الفنان في إبراز عناصر لتكوين الفني وتفاعلها بحيث تنتج ذاتية خاصة للفنان يمكن تحديد أعماله الخاصة من اول وهلة ، داخلاً في ذلك التفكير والتجارب أي المخزون الفكري والثقافي لذلك الفنان في صياغة أسلوبه المعين وهنا يدخل نوعان من التكوينات لأسلوب الفنان يدعى الأول بالعامل الداخلي والثاني بالعامل الخارجي. فالتفكير يدخل ضمن العامل الداخلي عن طريق العقل . فالعقل هو الذي يحدد « الاتجاه وينوع الأبعاد ، ويفكر في الأسلوب او في النهج او في التناسق او في غيرها من عناصر يراها ضرورية في اكتساب مضمون إطاره »[٨] . وعندما يقوم الفنان بتحديد أي أسلوب من الأساليب فانه لا يتقيد بالخصائص الشكلية والمعنى المدرك لذلك العمل فحسب بل ويشمل أيضاً الخصائص التي تتمتع بها مواده وأدواته المستخدمة في صياغة عمله ويدخل في ذلك رؤية الفنان الإبداعية التي لها دورها في تحديد تعريف الأسلوب حيث انه « بلورة للرؤية الإبداعية وطريقة وضعها في إطار تطبيقي ووسائل ومناهج التعبير الفني »[٩] . ولابد ان نحدد الفرق فيما بين تعريف الأسلوب الذي تناولناه وتعريف الأسلوبية التي هي الطريقة « التي تربط بها فاعلية العمل الفني

ومحتوياته الشكلية والجوهرية وما يتخللها من علاقات وكيفيات مترابطة لاظهار الشكل الخارجي وجزيئاته الداخلي»[١٠] . ويعبر عنها توماس مونرو على انها «السمة التي تظهر من خلال ناتج العمل بما فيه من محتوى ومادة موضوعية وإحساس ذاتي وطابع روحي مستخلص في إظهار صفة تفوق على مجمل مكونات العمل الفني »[١١] . وتعرف كذلك الأسلوبية على إنها «إحدى الصفات الأساسية التي تبرز في مجمل العمل الفني بصورة مباشرة وواضحة تتميز من بين محمل محتويات العمل الفني لتأخذ مركز الصدارة والثبوتية التي تتكرر بأستمرار في جميع أعمال الفنان الذاتية وتعد نكهة الأسلوب الخاص »[١٢] . ومن كل ما تقدم عرضه لا يمكننا ان نقول بان كل خصائص العمل الفني هي سمات أسلوبية لانها لابد وان تكون ذات غلبة واضحة على سواها وكذلك متكررة ومشتركة في أعمال عديدة لذات الفنان وحصرها ضمن أسلوب معين خلافاً لبقية الاساليب الأخرى ، إذن هي – أي الأسلوبية – محصلة مشتركة بين الخصائص الفنية لمجموعة الأعمال الفنية ، ونعدها كذلك خاصية او صفة يمكن استخدامها للتمييز بين أسلوب وآخر وتكون ذات غلبة واضحة على بقية الخصائص الفنية لأسلوب تنفيذ ذلك العمل الفني .ويتحدد الأسلوب كذلك من خلال الفردية والمجموع فينتج من ذلك ما يدعى الأسلوب الفردي والأسلوب الجماعي فالأسلوب الفردي ينتج من خلال رؤية الفنان وتفكيره وشخصيته وسلوكه الفني من حيث ما يحمله من تراكم معرفي ومن خلال الخبرة والعمل والتجارب الشخصية . والأسلوب الفردي هو الذي تنطبع فيه فكرة ذلك الفنان الشخصية فينعكس طابع ومزاج الفنان نحو الاشياء التي يبتغي صياغتها فنياً وينتزع لها شكلاً مميزاً عن غيره وبشعوره الذي يتخذ لتلك الأشياء او الظواهر ويربط ما بينها ، وهذا لا يعني خلف أشياء يقوم فيضعها الى جانب تلك الأشكال .وليس معنى ذلك هو إعادة صياغة فقط بل اعادة صياغة مشروطة بما يمليه عليه وعيه الفني وثقافته الفنية،ذلك ما تبدو علية صفة الفردية التي تبدي له صفة التصورات عن واقعه البيئي او الاجتماعي او السياسي او الاقتصادي . . . الخ . ويظهر تباين وتنوع الأسلوب الفني من ناحية بروز تلك الخصائص المشتركة والواضحة لدى فنان واحد او مجموعة فنانين إنطلاقاً من بعض الاعتبارات في استخدام طريقة العمل او اختيار مواد التنفيذ ومن ثم إرساء دعائم تلك الخصائص الفنية على بناء العمل الفني ككل، كاستخدام شكل أو مفهوم معين بين مجموعة فنانين ثم الاتفاق فيما بينهم عليه بقصد (دون قصد أحيانا) أو شذوذ فنان واحد به عن غيره من أقرانه وبذلك تظهر تلك الاختلافات في تعددية وتباين الأساليب فيما بين الفرد والمجموع . « قبل كل شئ ان هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم واعتبروها قانوناً وارتضوا الخضوع له باختيارهم»[١٣]، أو رغما عنهم . وفي بعض الاحيان لا يختار الفنان الاسلوب الذي يكون سبق وان انسجم مع نوايا وعيه « فغالباً ما يحدث الاختيار دون سابق تفكير منطقي في أفضل ما يمكن ان يعبر عن الشعور او الفكرة التي تكتمل فيه ، قد يتأثر الفنان بأعمال فنية سبق وان رآها دون ان يخطر له انها تركت تأثيراً فيه »[١٤] . ولو عدنا للأسلوب الفردي للفنان نجده ينشأ لدى بعض الفنانين من خلال الصياغة الخاصة لفردياتهم أو قد يكون احيان – الاسلوب الفردي – خليطاً لأكثر من اسلوب او تأثيرات ثقافية وبيئية واجتماعية محددة ، فينشأ أسلوباً فردياً مغايراً لعناصر ذلك الخليط من التاثيرات ، فعلى سبيل المثال النحات الانكليزي هنري مور(Moor) (١٨٩٨) والذي « نمّى له اسلوباً شخصياً استخدم فيه عناصر مستقاة من الحركتين (السريالية والبنائية) وضمّنه كذلك تأثيره بالثقافات البدائية . . . وشيئاً من الإرث الرومانسي الإنكليزي »[١٥] . ولا يمكن ان نعد ذلك سلباً على نحات كهنري مور في تنقله بين الثقافات والاساليب بل يمكن عدّه نوعاً من البحث والتمحيص في سبيل الخروج بأسلوب فردي خاص يتضمن طريقة تنظيمية وصياغة العناصر العمل النحتي ، من خلال تلك المؤثرات التي جاءت دون شك عن قصد ودراية لان العمل النحتي « ليس مجرد مجموعة من المصادفات او

الاشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة » [١٦] لعناصر ذلك العمل .

أما الأسلوب الجماعي فهو ما ينتج بين مجموعة من الفنانين او الأعمال الفنية ، من حيث مزاج وسلوك تلك المجموعة من الفنانين وتحويرها في سبيل انعكاس تلك المزاجات والسلوك والثقافات والمؤثرات الداخلية والخارجية وإسقاطها في أعمالهم الفنية فتحوي خصائصهم المميزة لهم عن سواهم ، فينتج بذلك أسلوب جماعي يكاد يعبر في بعض الأحيان عن امة أو فترة تاريخية أو حضارة معينة . على الرغم من ان الإنسان غير منعزل عن غيره من البشر او الحضارة والتاريخ والواقع الاجتماعي والاقتصادي للمحيط الذي يعيش بين أحضانه اجتماعيا لان الفن ما هو إلا « الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموعة ، فهو يمثل قدرة الإنسان غيرالمحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم » [١٧] . ومن ذلك يظهر التلاحم فيما بين ذلك الفرد والمجموع من الناحية الاسلوبية والمنعكس من خلال الاتصال فيما بين الفرد والمجموع وفي ضوء ذلك يقال بان الفن ما هو الاضرب من الانتاج الجمعي . وفي الأسلوب الجماعي يتم اتحاد خبرة جميع أفراد الجماعة وبتجسيدها ومن ثم بلورتها في شكل موحد يحمل خصائص فنية متميزة عن سواها وذلك له دوره في ظهور العديد من الجماعات الفنية سواء كانت ضمن الفترة او المكان نفسيهما واصبح لكل منها كذلك حدود وثوابت وثيقة يتم الانطلاق والعمل على اساسها . إن المجتمع وما يحتويه من اثار ووقائع وعلاقات بين افراده تشكل مدى الترابط والمساهمة في بناء الاساليب الفنية الجماعية ، وفي أحيان اخرى يكون للرقعة الجغرافية وقعها في ربط فنانين بأسلوب خاص بهم او ان تكون قومية معينة لها ذلك الاثر مثلما نجده في الفن الإسلامي او الفن الإغريقي ، الا ان ذلك لا يكون متقيد ومنحصر ضمن تلك المنطقة او الرقعة الجغرافية او القومية المعينة بل من الممكن تحريكه ونقله من مكان الى آخر ، فعن طريق حركة الفنانين بين بلد وآخر وانتقال الثقافات بين الامم يتم نقل تلك التأثيرات الى البلدان الاخرى ، فأنتقل مثلاً الفن الإسلامي الى أوربا عن طريق امتداد الحضارة الاسلامية في ذلك الوقت او انتقال الفن الاوربي الينا بعد عودة فنانينا من البعثات الى اوربا وغيرها وما الى ذلك من طرق تنقل الأساليب بين مكان وآخر. واليوم وبعد سهولة انتقال الخبرات وسرعة وصول المعلومات والتطور القائم في وسائل الاتصال كل ذلك سهل من انتقال وانتشار الأساليب الفنية المتعددة بين الأمم والشعوب . والاطلاع على الثقافات والحضارات الاخرى .ان تغير الاسلوب لا يقتصر على الرقعة الجغرافية او المجاميع الفنية بل يكون الأسلوب متغيراً أحيانا في ذات الأسلوب الشخصي لدى الفنان الواحد من وقت لاخر او من عمل لاخر ، فيحدث مثلا انتقالا وتنقلاً بين الأساليب الفنية من قبل ذلك الفنان ، فذات مرة نجده ذا أسلوب واقعي وفي مرة أخرى نجده تكعيبياً مثلاً أو تجريدياً . . . وما الى ذلك من الاساليب الفنية وذلك التعدد والتغير والتنقل لا يمكن ان يعد نقطة سلبية او سيئة في أعمال ذلك الفنان أو هذا إنما يدل على مقدرته التعبيرية في التنقل ما بين تلك الأساليب وهذه ، وعدم قوقعته ضمن دائرة الأسلوب الواحد . وتدخل بعض المؤثرات التي لها وقعها في الأسلوب لدى الفنان سواء كان أسلوباً فردياً أو جماعياً ، وسنمر على بعض من تلك المؤثرات مروراً سريعاً ووجيزاً ومنها .

البيئة أو المحيط

عندما ينمو الفرد في بيئة معينة لابد وان يكون لتلك البيئة أثرها في شخصية ذلك الفرد فـ« البيئة ذلك الجزء من العالم الذي يؤثر فيه الانسان ويتأثر به »[١٨] . وكذلك الحال بالنسبة الى الفنان فتفاعله مع البيئة او المحيط الذي ينتمي اليه ينمي لديه معنى الحياة وما فيها من ظروف محيطة به فينطلق ذلك الفنان من خلال ذلك المحيط ومن خلال ما هو منغمس فيه من إنطباع نحوذلك المحيط او غيه فتتكون لديه آراؤه الخاصة نحو أي من المواضيع فيتولد عندئذ له أسلوبٌ تتمخض من خلاله تلك الاراء . فالبيئة التي كان يعيش بها إنسان الكهوف حتمت عليه يجاد أسلوب له يتلائم مع تلك الظروف والمؤثرات

اجتماعياً و إقتصادياً ، وتداخلت تلك البيئة حتى في استخدامه المواضيع فغلب على اعماله مواضيع الصيد اكثر من غيرها ، وهذا يعود الى ما كان يشغله الصيد من مكان في فكره ونشاطه اذن للبيئة أهمية كبيرة في تجسيد وصياغة الأسلوب لدى الفنان وذلك لقربها من الفنان وانها ما يتعايش معه ويكون على صلة وثيقة معها ، ويمكن عن طريق البيئة والمجتمع تحديد أسلوب الفنان « فالاسلوب هو خير تعبير عن المجتمع »[١٩] وللعنصر الاجتماعي عمله الواضح في الفن عن طريق تحديده للاسلوب . وترفد البيئةُ مهاراتِ الفنان وتطويرَها في العمل ومن مردودها في الخبرة في انتاج واختيار أسلوبه من ناحية الانتماء الى اسلوب معين بعد حدوث الوعي الفكري لديه ، وذلك الانتماء هو الذي يجعل الفنان يقوم بصياغة عمله بكل وعي ودراية ويعطيه صورة معبرة عن فهم واع ومنظم للعمل الفني . ولانتماء الفنان الى اكثر من بيئة عن طريق التنقلية في حياته انما تعطيه مجالاً أوسع في اختياره لأسلوبه الفني وذلك لتعدد البيئات وما تحمله من ثقافات والتي تعطي الفنان سعة في الاطلاع على تلك البيئات وما تحمله بين جنباتها من ثقافات وفنون وغيرها من الأمور فلها اثرها في الامور فلها اثرها في اسقاط ذلك على فكر الفنان وطبائعه وبالتالي على اسلوبه الفني الذي يصوغ به أعماله الفنية . وتعطي البيئه كذلك مجالاً في صياغة ليس الاسلوب فحسب بل لها وقعها في الفن بشكل عام لان البيئة هي التي « تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها »[٢٠]

الثقافة

الثقافة تعني طريقة فهم الحياة وكيفية تنظيمها وأساليب عيشها والتي تميز مجتمعاً معيناً عن غيره من المجتمعات وتعطيه وجهه الأصيل والمعبر عن شخصيته وهي « حاصل جمع كل الطرق التي يحياها الانسان التي إنتقلت من جيل الى جيل عن طريق التعليم »[٢١] وتحوي الثقافة على نوعين من العناصر منها ما هو مادي ومنها ماهو معنوي . فالمعنوي منها في الأفكار والمعتقدات والأعراف السائدة والعادات والقيم والآداب العامة والتي تكون كلا متماسكاً ذا طبيعة معنوية ، والتي تضفي على الثقافة وحدتها وتماسكها وقدرتها على التطور ومجارات مقتضيات العصر . أما المادية فلها دورها في الحياة المشتركة وانها تظل تمارس تأثيرها من ناحية سياق العناصر المعنوية التي تتحكم فيها وتمدها بالطاقة من اجل التطور . وللثقافة علاقة وطيدة مع الوسط البيئي ، فتنمو كل ثقافة وسط بيئة اجتماعية معينة عبر تفاعل الانسان وذكائه وخبرته وعلمه وجهوده مع الطبيعة وعناصرها المختلفة ، فالبيئة هي الأرضية التي تنغرس فيها بذور الثقافة والتي يتغذى عليها الفرد (الفنان) ويصوغ له كيانه او اسلوبه الذي تندرج عليه صياغة اعماله . لذا فالثقافة للفرد (الفنان) وظروفه وتطلعاته نحو الافضل ليست بغريبة عن واقع المجتمع الذي يدور بين جوانبه ويصوغ المجتمع وفقاً او انطلاقا من تفاعل ذلك الفنان مع ظواهر الطبيعية للرد على التحدي الذي تدفع به نحوه ، وهذا ما يطلق عليه بالبيئة الموضوعية والتي تبعث للفنان التقنيات المستخدمة والانجازات التي تسمح له بخلق اسلوبه الخاص او العام مع غيره من الفنانين ، وإسقاط ذلك كله من خلال أعماله الفنية وتنقسم الثقافة بدورها الى خاصة وعامة ، فالأولى هي التي تكون خاصة بالفرد نفسه وتكون ضمن دائرة الثقافة العامة التي تعبر عن مجموع الثقافات الفردية وتتأثر بدورها بالثقافات الأخرى الخارجية ما يجعلها دائما في حركة انتقالية نحو حالة أخرى في المجتمع بأكمله . ان الثقافات في العالم متعددة ومتنوعة ما بين الخاصة والعامة ولها إثرها البالغ الأهمية في العلاقات فيما بين الشعوب والأمم ، وهي التي تعبر عن واقع الإنسان في لمجمع تعبيراً حقيقياً ومن البديهي ان الثقافة هي عطاء يستلمه الفرد بشكل عام عند ولادته ويتطبع عليه في انماط سلوكه وطريقة تفكيره وادراكه . . . ومن ناحية اخرى فأن الثقافة ذات طابع جماعي قبل كل شئ فهي تحد ومشاركة فيما بين الافراد الذين يعيشون في كنفها لأنها تخلق تماثلاً أساسياً في ذهنياتهم وتصرفاتهم التي تميزهم عن الافراد الذين يعيشون في ظل حضارة اخرى

والمشاركة الجماعية في ثقافة معينة قد لا تكون عامة بالنسبة الى كل أفراد المجتمع الواحد بل قد تنطوي على ثقافات فرعية متميزة وتتمسك بها جماعات ذات خصائص مميزة بالنسبة الى باقي العناصر في المجتمع وعليه أن النظرة الى الإنسان (الفنان) على هذا النحو تعيننا على فهم الجوانب الأسلوبية في أعمال الفنانين الذين لهم مراكز متقدمة على غيرهم . ولاختلاف أشكال الثقافات بين المجتمعات والأفراد تسقط ظلالها على اختلاف الشكل الاسلوبي دون شك سواء كان فردياً او جماعياً لدى الفنانين نتيجة ما تكونه تلك الثقافة من تطور في الحالة الفكرية وما توصله من انعكاس وإسقاط فكري على العمل الفني . والثقافة لمجتمع ماهي ليست وليدة الحاضر الذي يعيشه أفراده دون شك اذ ان لذلك المجتمع ما يستند اليه من مقومات حضارية تقومه في ثقافته العامة وثقافة افرادة تلك المقومات الحضارية التي تختص بها بين الثقافات الاخرى لانها وليدتها حتماً ، وهي جذورها الراسخة التي تمدها الحياة . . .

فالحضارة تعطي الفرد (الفنان) بذرات النشوء وسط المجموع ، نعم تعطيه تراثه بكل ما فيه من آداب وفنون واجتماع وسياسة واقتصاد وغيرها من الامور التي تحدد له طريق السلف السابق له في مجتمعه ، فان وجد في ذلك ما يعينه على التواصل تمسك به وضمنه لاسلوبه في العديد من الأمور . وليس معنى ذلك هو اعادة صياغته بنفس الروحية والأداء بل انه يقوم بالأخذ منه ويصوغه في أسلوبه وبما يتلائم مع روح التطور الذي يتعايش فيه وألا فأن النسخ بنفس الروحية لا يعطيه ذلك المردود التطوري ، ويجعله يتحرك في دائرة مغلقة ومتقوقعة على ذاتها .

إما اذا لم يجد ما يقومه من موروث وجذور حضارية فانه يكون أشبه بالمتخبط الذي يمد يده لأية خيوط تنجيه من الغرق وسط ذلك الكم الهائل من الحضارات عبر مسيرة الحضارة الإنسانية . والموروث الحضاري من التراث إنما هو كل ما خلفته أمة في مجال الثقافة والفن والعلوم . . . أي ان كل الأعمال الثقافية والفنية والعلمية القديمة والحديثة لأية أمة إنما هو تراث لها تنهل منه الأجيال اللاحقة وما نحققه اليوم من عمل جديد إنما يصبح موروثاً لأجيال المستقبل ، اذن الأسلوب هو نوع او جزء مما ترثه تلك لأجيال من حين بعد آخر ، لذا نجد ان الأساليب الفنية لأي فترة سابقة إنما هي جذور للأساليب الفنية لهذه المنطقة في فترة لاحقة بالرغم من وجود بعض النزعات أو الأساليب الدخيلة ألا أننا يمكننا أن نلمس تلك المورثات الحضارية واضحة في الأساليب اللاحقة .

وبالرغم من ان ما ينتج في فترة زمنية من أساليب فنية خاصة وناشئة بين أحضان فنانيها الا ان ذلك ليس بحكر عليهم دون غيرهم وهذا مما يجعل من الأساليب غير ملكية لفرد او قومية او زمان محدد بل لها حرية في التنقل بين أيدي مختلف الفنانين ، بحيث وبكل وضوح فنانين من أقاليم مختلفة نجد في أساليبهم اقتباسات وتأثيرات واضحة من اقاليم بعيدة عن أقاليمهم او من حضارات بعيدة مكانياً وزمانياً عن حضاراتهم . وأكثر تجارب النحاتين المعاصرين والكبار منهم انما جعلوا فنون الحضارات الاخرى مرجعاً لهم ينهلون منه ما يمكن ان يصوغوا به او منه أسلوباً لهم ، ويتبلور ذلك في اعمال الفنان الكبير بيكاسو (Picasso) في استلهامه من « الاقنعة الخشبية المحفورة والملونة التي يلبسها الزنوج ، البدائيون في احتفالاتهم الدينية ، ولعل بعضها ينتسب الى فنون العهود القديمة عند المصريين القدماء والاغريق وشعوب آسيا » [٢٢] .

ومثال آخر نجد في الفن العراقي المعاصر حيث ان عدداً من الجماعات الفنية او الفنانين انفسهم اكدوا على العودة الى التراث وصياغة أسلوب يميزهم عن سواهم ومن اولئك الفنانين النحات جواد سليم حيث اكد دائماً على « ضرورة العودة الى التراث القديم في العراق : السومري ، الاشوري ، البابلي ، ولقد إستفاد جواد سليم من هذه الفرضية كثيراً ، ونصب الحرية والعديد من اعماله النحتية تعبر عن ذلك في إستخدام الشكل والكتلة ، وربط المضمون بالمعالجة ، في اسلوب جديد لا ينفصل عن روح الماضي » [٢٣] أي تؤكد العودة الى تراث المربوط بالمعاصرة .

وفيه عودة الى ما تركه النحات اليوناني من اعمال صور فيها الأجسام ذات السطوح المتباينة الارتفاعات غير مستوية والتي يكون للضوء مردودُ ودورٌ هامٌ في إضفاء تلك اللمسة الجمالية حين يسلطه عليها و « يميل مثل هذا الاستخدام للضوء في النحت الى تعويض القيم الملموسة والمحسوسة والموزونة للكتلة ، فصلابتها تحلل في غمرة المسرة البصرية الخالصة »[٣٢] وفيه العودة الى جمالية القوام البشري العادي والذي شغل فكر النحات الاغريقي والمتضمن للتموجات السطحية الناتجة من الارتفاعات والتقعرات والمتناسبة مع الحركة الهادئة ، العابرة ، السريعة والتي يخطفها النحات ويصوغها بالاعتماد على التباينات الظلية والضوئية البطيئة النقلة بين ايقاعية الارتفاع والانخفاض السطحي . ويعتمد النحات الانطباعي على تلك الخطوط الانسيابية والمتموجه وما تحدثه من سطوح مختلفة الملمس علاوة على ان مواضيع هذا الاسلوب انما تتبلور في مواضيع سطحية سهلة الفهم غير عميقة التعبير لانها كما ذكرنا – التسجيل للحظة العابرة والانطباع السريع وأبرز من مثل هذا الاسلوب النحتي في النحت الحديث هو النحات الفرنسي رودان (Rodin) فقد لاحظ هذا النحات«كيف ترك النحاتون اليونان والرومان ، ونحاتو النهضة ، سطوح الجسم غير مستوية تماماً كي يلعب الضوء دوره في أخف التموجات فيها ، وجرب ان يفعل شيئاً مماثلاً»[٣٣] ، وكانت محصلة ذلك عدداً من الاعمال النحتية التي كان في طليعتها تمثاله (عصر البرونز) ذلك العمل الذي يعتبر محاكياً لتلك الاعمال اليونانية بشكله العاري وحركته الهادئه وسطوحه المتموجة العاكسة لدرجات متباينة من الضوء الساقط ومن ذلك العمل وبعض اعمال رودان (Rodin) الاخرى نجده قد «قدس الطبيعية التي زودته بمعين لا ينضب من الأشكال بحيث لم يعد ملزماً بابتكار سواها ووجد في القوام الإنساني تنويعات تعبيرية لا حصر لها » [٣٤] ، بذلك كان الانطباعيون يتأثرون بالضوء والتأثيرات الضوئية التي تنعكس على الأعمال الفنية النحتية ، وبذلك اصبح سطح التمثال له أهمية كبيرة في التعبير عن الانفعالات والتأثيرات التي يثيرها في المشاهد ولزاوية سقوط الضوء مهمة القيام بإظهار التأثير الإيجابي للعمل المنحوت والتي تختلف باختلاف وجود المصدر الضوئي .

<u>الأسلوب التعبيري</u> // وهو ذلك الأسلوب الفني الذي يجاهد فيه النحات في تسجيل مشاعره الداخلية أي لتسجيل الوقائع الموضوعية للطبيعة ، وليس أي مفهوم تجريدي مرتكز على تلك الوقائع ولكن لتجسيد المشاعر الذاتية للفنان ، أي أنه تعبير عن انفعالية ذلك النحات العاطفية ويكون بأتباعه بعض التشويهات والمبالغات للمظهر الطبيعي للشواهد المنحوته ، وتكون تلك التشويهات والمبالغات مصحوبة بنوع من الخشونة مع إهمال التهذيب والصقل عادة مما يعطي بدوره تعبيراً او تأثيراً خاصاً ذا مردود خاص في نفس المتلقي . ان ذلك التعبير يكون حتماً غير خاضع للمحاكاة الطبيعية للأشكال بل يعمل على ايجاد او ابراز احساسات مماثلة وليس صورة مماثلة . والنحات التعبيري في هذا الأسلوب يقوم بصياغة ذلك النظير النحتي لما ينتابه من إحساس باطني نحو ما يصبو الى تصويره ، في تلك الحالة سيكون النحات دون ادنى شك خاضعاً للتجارب الذاتية العاطفية والروحية والسايكولوجية وإسقاط تلك التجارب المختلفة في نظرته لما حوله من الأشكال التي ينبغي نحتها . وغالباً ما يستعمل النحات التعبيري الخط المتكسر و المتعرج والذي يقوم بتحريكه بصورة طائشة او هادئة يميز به تلك الأوضاع التي تتخذها أشكالها النحتية والتي يطغى عليه التحريف والتحويرات في أسلوب له قوة فاعلة من ذاتية المنحوتة المتجسدة في مظهرها الخارجي. ومن بين النحاتين التعبيريين يقف النحات الانجليزي هنري مور (Moor) والذي زاد في استخدامه للقوام الانثوي « في وضع الاضطجاع عادة او في وضع الجلوس او الوقوف أحياناً أو ممسكاً بطفل لماماً ، ومن الواضح ان المقصود بهذه الصورة ان تكون نمطاً بدائياً لا زمن له و لا مكان له ويستثير الهيبة والوقار » [٣٥] ، فشغل ذلك القوام فكره بحركاته تلك فأحدث نوعاً من المبالغات في أجزاء معينة كتضخيم الأجزاء الأنثوية والتي يكون اكثرها مواجهة للناظر وهي

من الخصائص الفنية التي تتحلى بها الكثير من المنحوتات العراقية القديمة . إضافة إلى ذلك استخدامه في هذا الأسلوب الدمج فيما بين الكتلة والفراغ من حيث أحداث تلك الثقوب والفراغات ضمن قوقعة كتلة المنحوتة التي تكون فيها إشارة من قبل النحات الى فراغات أشبه بالكهوف التي يلجأ إليها او فتحات الجسم الأنثوي ذات الدفء الحميم .

الأسلوب التجريدي // أحد الأساليب التي ظهرت في بدايات القرن العشرين ، والتجريد هو « أسم للإنتاج الذي تتعرى فيه الأشكال من صورها الطبيعية وتتخلى عن مظاهرها العضوية ليصبح فناً مطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على اختلاف أنواعها» [٣٦] ، وهو الأسلوب الذي يكون ذا اختلاف ومغايرة عن الأصل ويكون أيضاً ذو نتائج غالباً ما تكون ذات رموز ابتكاريه محملة بمعان مختلفة ، بالإضافة إلى حديثه من واقعية الشكل سواء كان التشكيل هندسياً او عن طريق تبسيط إيقاعات الخطوط الخارجية والتفاصيل الداخلية والتمسك بالخصائص الأساسية الدالة على ذلك الأثر . وفي الغالب لا يعطي النحات التجريدي عند إنشائه عمله النحتي التجريدي أية عناية او أهمية تذكر على المضمون ويكون اتصاله المباشر نحو جمالية المادة مع إعطائها أهمية كبيرة وذلك لان الأسلوب التجريدي يعني «التجريد التام عن الموضوع الأصلي - شكلاً ومضموناً - ، او بالأحرى هو لا ينطوي على أي موضوع أصلا » [٣٧] ، كذلك يتجنب النحات التجريدي كل صلات وعلاقات الشكل بالمحاكاة مع الاكتفاء بإثارة تلك العلاقات الجمالية فيما بين عناصر التشكيل و استخلاص خصائصها الكامنة وتطويعها لخدمة العمل وتكوينه العام . ومن بين جملة النحاتين يقف جان آرب (Arp) بمنحوتاته ، وكذلك غابو (Gabo) والإنكليزية هيبوورث (Hepworth) وبأسلوبها التجريدي الذي يكاد يكون متبانياً بين الواحد والآخر فمنهم من استخدم الأشكال المألوفة وتحويلها الى كتل هادئة خرجة عن قضية الواقع الأصلي ، وآخر يقوم مثلاً بربط الكتلة المجردة بالفراغ من خلال تكوينات تجريدية .

الأسلوب التكعيبي // ظهر الأسلوب التكعيبي اولاً في الرسم ومن ثم اتجه به الفنانون نحو النحت وفيه يخرج النحات عن كافة التشبيهات في صياغة العمل المنحوت ويعتمد فيه على خاصية البساطة في الأشكال الطبيعية دون الدخول في التفاصيل الدقيقة ، و في أحيان أخرى يتوجه به النحات نحو خاصية الاختزال لتلك الأشكال وتصويرها في بناء هندسي متخذاً أساساً له في تلك الأشكال المحطمة والمنحرفة ، مع التركيز على الخط المستقيم أكثر من بقية أنواع الخطوط الأخرى إنما يجعل للشكل التكعيبي مدلولا هندسيا على اعتبار ان الخط المستقيم أكثر قوة وجمالية من الخطوط الأخرى . ان هذا التحطيم والتحريف يجعل من العمل النحتي التكعيبي خالياً من المضمون مع الاقتصار على شكل محطم ومنحرف ، وتراكم تلك الأشكال ومن ثم التركيز على المجموع كتكوين واحد بدلا من الانصراف نحو موضوع التعبير . ذلك التكوين المبني على أساس هندسي والمنبثق من حيث قدرة النحات التكعيبي الإبداعية على برهنة القوانين الهندسية من خلال التكوين التكعيبي . ان الأسلوب التكعيبي يحتم استخدام البساطة من ناحية السطوح الهندسية البسيطة عن طريق استخدام الأحجام بشكل هندسي ومتداخل ومحدثاً زوايا من اثر التقاء تلك السطوح المستقيمة الخط فيما بين بعضها البعض . والنحات التكعيبي « يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ثم يستخلص منه الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة مستخدماً لذلك المخارط والمساطر والزوايا » [٣٨] ، أي أنه يهمل الموضوع ويتصرف فقط في الشكل ويقوم النحات التكعيبي في رفض كل الأشكال الطبيعية وصياغتها من حيث المحاكاة لمظاهرها ، ويتوجه نحو صياغة مغايرة يكون عمودها الفقري كتل مستوية السطوح وحادة القطوع وفق مبادئ وقوانين هندسية . وبنائية الشكل النحتي بهذه الصورة من حيث اعتماد الهندسية قد أعطى الكتلة النحتية وحجمها قوة ورصانة وذلك الذي ادى الى ان يكون في النحت اكثر من بقية الفنون التشكيلية استجابة للأسلوب التكعيبي وخاصة في النحت الحديث . وذلك إنما يأتي من حيث أن الأسلوب

التكعيبي ينسجم مع الكتلة والحجم للمنحوته أكثر من غيره . وانطلاق النحات عند استخدامه للأسلوب التكعيبي إنما يكون من حيث التحليل أي تجزئة الشكل الى كتل هندسية مكعبة الحجوم ثم إعادة بناء تلك الكتل لتعطي شكلاً جديداً ذو طابع قوامه الأشكال الهندسية ذات التعبير الجديد والذي يتلائم مع ما في نفس النحات التكعيبي من رؤيته للأشكال الطبيعية ، وهذا ما قد أكده النحات بيكاسو (Picasso) عندما قال : «إننا عندما إبتكرنا التكعيبية لم نكن نسعى الى ابتكار التكعيبية ، وإنما أردنا فقط التعبير عما في انفسنا » [٣٩] ، ومن ذلك كان بيكاسو (Picasso) وجورج براك (Braque) وهنري لوران (Laurens) من اوائل الذين إستخدموا الاسلوب التكعيبي في النحت الحديث .

<u>الأسلوب السريالي</u> // ان السريالية هي أسم يعني «تلقائية نفسية خالصة يراد بها التعبير الشفوي او الكتابي او أي تعبير آخر عن عملية الفكر الحقيقية ويمون ما يمليه الفكر حراً من أي سيطره عقلية ، ومستقلا عن انشغال جمالي او خلقي»[٤٠] ، وفيه يقع على النحات السريالي دمج الواقع في ألا واقع بحيث تشاهد عمله النحتي اسقط تصوراته لتصورات أخرى غير معقولة ، ونجد ذلك النحات في عمله هذا انما يصب جل اهتمامه في إلغاء ما يمكن ان تحمله قوانين او أوامر المنطق العقلاني لانه يمثل ما هو فوق الواقع او اللامعقول في تلك المنحوته . وقد أحدث الاسلوب السريالي نوعاً من الاختلاف فيما بين الاساليب الاخرى كالانطباعية والتكعيبية على سبيل المثال من ناحية الشكل والموضوع ، فهنا أي في الأسلوب السريالي حيث نوع من التجديد في الشكل والموضوع على العكس بقية الاساليب التي اكتفت في الشكل دون الموضوع . وأتجه النحات السريالي نحو مستوى عال من الابداع فانه « لا يجعل السريالي هدفاً فلسفياً كان علمياً أو غاية مثالية بحيث يجمع خليطاً من الاشكال والنماذج التي يبدو فيها عنصر الشذوذ والمفاجأة المذهلة في ظاهر هذا التكوين الشكلي بينما ينطوي وراءه غاية محددة الهدف فذلك هو الفن السريالي أروع اتجاهاته» [٤١] ، ويكاد هذا الأسلوب ان يجعل من العمل المنحوت وكأن شخصياته مأخوذة من عالم الكوابيس بصورة إبتكارية أساسها التصور الذي يخلو من تلك الآثار بحيث يكون قوام تلك الأعمال ازدواجية الصورة من تلك العوالم وطرحها العالم عقلاني يقابلها بالدهشة من أول وهلة، ومن أمثلة هذا الأسلوب بعض الأعمال النحتية للنحات السويسري جياكومتي . ومن الجدير بالذكر ان نقول بان الأسلوب السريالي جذور تمتد إلى عمق التاريخ الفني النحتي لوادي الرافدين منها هو ذا النحات العراقي القديم يطرح لنا أروع لمنحوتات مبيتاً فيها البذور الأولى وطليقة الفكر السريالي كما في منحوتة (الثور المجنح).

<u>الأسلوب الرمزي</u> // أستخدم الرمز منذ زمن بعيد من الأزمنة التاريخية الفنية ، كما هو الحال الفنون العراقية والمصرية القديمة ، كاستخدام بعض الأشكال التي يرمز بها الى معنى معين كما في التاج المقرن رمز الالوهية في النحت العراقي القديم أو استخدام بعض المنحوتات كرموز الآلهة القمر والشمس والحب وغيرها . أما في الفن المصري القديم فقد ظهر الرمز مثلاً في تمثال (الاسفنكس ، أبو الهول) وهو «حيوان خرافي على هيئة جسم أسد رابض على الأرض ورأسه رأس رجل كان أو إمرأه ويرمز له بالارواح الرادعة عن الشر والتي تحرس المعبد او الهرم »[٤٢] ، وفي النحت الاغريقي نجد ذات الحدث أو الشيء المماثل قد استخدم في بعض الرموز النحتية كأستخدام الآلهة بهيئات بشرية يعزز كل منه بعض الرموز والإرشادات التي تحمل معنى معين كالاجنحة مثلاً او القرون او ما الى ذلك من الرموز . وتتجسد في الاسلوب الرمزي بعض البالغات في حجم الشخصيات فيما بين شخصيات المشهد النحتي ممز للقوة او لفطمة او انها تكون ذات شأن كبير في المشهد المنحوت او تصفير أجزاء او شخصيات في العمل لغرض التقليل من شأنها . ويحدث التضخيم في بعض الواطن او الاجزاء كما في تضخيم مواطن الأنوثة والإخصاب في المنحوتات الأنثوية كدلالة أو رمز للخصب والتكاثر مثلاً . ويلاحظ ان النحات ضمن الأسلوب الرمزي يستخدم نوعاً آخر ليس بإضافة شكل يرمز به الى فكرة او تعبير معين

بل قد يكون خلاف ذلك أي في حذف جزء معين ورمز لعدم أهمية هذا الجزء المحذوف ، أي أنه يقوم يتكون فكرة تكاد ان تكون مجردة او غامضة وغير محدودة وكل هذا يمكن في عدم إخراج الشكل متبلوراً بكامله بل تطغي عليه فكرة التشويه هذه الفكرة المستمدة من حيث تلك الأشكال وإحداث نوعاً من التناقضات ذات الفكرة الخارجية غير مكتملة التمثيل . ويقوم النحات الرمزي بصياغة عمله بشيء من التعارض فيما بين المضمون الفكري والشكل الخارجي أي تعارض الشكل مع المضمون وعدم خلق علاقة فيما بين الاثنين . مع خلو ذلك العمل النحتي الرمزي من المثالية التي ينادي بها الأسلوب الكلاسيكي ويعتمد على ذاتية الصياغة النحتية لان شكلها يكون حاويا للإرشادات المعبرة الرئيسية ، ويتوصل النحات الرمزي من حيث استخدام الرمز للإشارات للفكرة المراد طرحها عن طريق الرموز البشرية او الحيوانية او غيرها من الموز والإشارات المعبرة . وما النصب في الساحات العامة إلا برهنة عن قيمة استخدام الرمز فلا يكاد يخلو كل نصب تذكاري من رمز بل استخدام الرمز كعلاقة بارزة يمكن ان تكون رغم بساطتها معبرة عن فكرة عظيمة مملوءة بمعانٍ ودلالات تعبيرية ذات مضامين فكرية فظهرت الرموز المتعددة كرمز السلام ورمز الحياة ورمز الخلود رمز الفكر وما الى ذلك من الرموز الأخرى . ويقف رمز الشهادة واضحاً في النصب التذكارية في قطرنا العزيز تلك النصب المحملة بأعلى خصائص الرمز ذات المعاني والدلالات والإشارات . كما في نصب الشهيد للنحات إسماعيل فتاح ترك ونصب الجندي المجهول للنحات الراحل خالد الرحال

<u>الأسلوب المستقبلي</u> // يحذو النحات في هذا الأسلوب نحو التركيز على جانب الحركي في عمله النحتي اكثر من أي شيء آخر من ذلك العمل منطقاً من حيث الطاقة الحركية للآلة او الحركة الذاتية للمنحوتة . ويعد هذا الأسلوب فن المستقبل مما أوجب على نحاتيه نبذ كل الفنون والأساليب التي سبقته لاعتبارها زيف وذات نهاية فاشلة ، والتخلي عنها في سبيل التخلص من آثار السابق وتبنى فن جديد لا يستند الى أي مفهوم او تقليد كان قد اتبع من قبل نحاتي الأساليب السابقة ، فتخلى بذلك المستقبليون عن مظاهر القسوة والظلم والعنف وحتى التعري الذي وصفوه بأنه شيء منبوذ . بذلك كان الاتجاه نحو الجانب الحركي والإله مع اعتبار مضمارهم في البحث عن مثالية جمالية يفرسها من خلال هذا الأسلوب بذلك قدسوا مفاهيم القوة والسرعة التي تمثلها الاله مما قدروا نتائجها الفعلية . أن هنالك دعوة من قبل أصحاب هذا الأسلوب نحو استخدام التعددية في المواد النحتية المختلفة كالزجاج والقماش والمصابيح وغيرها من المواد ، فأنتجوا أعمالاً اتسمت بالطابع الحركي في فضاء مفتوح ، ذلك الذي يصبو من خلاله نحو الاستمرارية كما فعل النحات الإيطالي بوتشيوني (Boccioni) في عمله (تطور قنينة في الفضاء) وكذلك العمل الآخر(استمرارية في الفضاء) واللذان كانا قد أوضحا الطابع الحركي او الخاصية الحركية في تلك المواد من خلال اتجاه واستمرارية الحركة التصاعدية في العمل الأول ، والتقدمية في العمل الآخر مع التزاوج فيما بين العمل النحتي والفضاء الحاوي له .

<u>الأسلوب الدادائي</u> // ظهر هذا الأسلوب بعد الحرب الثانية مشكلاً من قبل مجموعة من الشباب الألمان عام (١٩٦١) ويدعوا هذا الأسلوب الى استخدام مواد جديدة غير المواد المألوفة في النحت كالأوراق والأسلاك والكارتون وحتى النفايات بالإضافة الى استخدام أشياء جاهزة يقوم بتكوينها النحات بطرق خاصة من خلال تكوين مربوط بثورة النحات على واقعه شكلاً ومضموناً . ويمنح هذا الأسلوب الدادائي الحرية الكاملة للنحات في المواد وتكوينها بأي طريقة يشأ مخالفاً فيها الأعراف والتقاليد القائمة قبله وان الأسلوب الدادائي يمكن ان يعد «محاولة الزعزعة ما في التقاليد القديمة كلها الاجتماعية والفنية من عبأ عقيم أكثر من كونها إيجابية لخلق أسلوب فني جديد »[٤٣] ، من ذلك يمكن اعتبار هذا الأسلوب ثورة اجتماعية بالإضافة إلى انه ثورة فنية ، إنه ثورة ضد الواقع الاجتماعي والواقع الفني السابق لقيامه بما هو يحتويه من خصائص عدها هذا الأسلوب ذات واقع سلبي

فني واجتماعي بالرغم من إنها بلغت القمة في الفن والمجتمع. وكان مردوداً ذلك باستخدام بعض الأشياء الجاهزة الوضعية كالمباول والمجرفات والقناني وعرضها في القاعات وجعلها بمستوى أو أعلى من مستوى الأعمال النحتية العظيمة . أنه دون شك في تعبير فنانيه تعبيراً عن إلغاء الجمالية التي كانت قد استخدمت واتبعت على مدى العصور مع اعتماد جمالية الشكل الجاهز التي لا يغدو للنحات الا الاقتصار على تكوينها بهيئات مختلفة وعرضها بطريقة جاذبة للانتباه . من ذلك يحاول النحات الدادائي في هذا الأسلوب في استخدام أعماله كرد فعل على ما كان سائداً نتيجة للحروب والأهوال التي مر بها العالم بحيث اختلطت الأوراق ولم تعد هنالك أي قناعة بالواقع الذي مر بها وبذلك استقوت الدعوة الى التخلي عن القيم والأخلاق والتقاليد الاجتماعية وبطبيعة الحال انسحب ذلك الفن على الفن واشتداد الدعوة نحو الا تخلص من كل القواعد والقوانين الجمالية والفنية والاتجاه نحو واقع جديد يعتمد فيه النحات على التحطيم والانتقام من كل ما هو جميل .

الهوامش

١- توماس مونرو . التطور في الفنون، ج٢، تر : محمد علي أبو درة وآخرون ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر١٩٧٢ ، صـــ١٨٠

٢- كمال عبيد . فلسفة الادب الفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، ١٩٧٨ ، صـــ٤١

٣- هيجل . فكرة الجمال ، تر : جـورج الطرابيـشي ، دار الطليعـة، بيروت ، ١٩٧٨ ، صـــ٣٠١

٤- توماس مونرو . المصدر السابق ، صـــ٩٩

٥- سمير فريد . كل شيء على مايرام ، مجلة المسرح والسينما ، بغداد ، ١٩٧٤ ، صـــ ٥٤

٦- رولف ساندال . مفهوم الاسلوب ، مجلة الثقافـة الاجنبيـة ، تـر : لمياء عبد الحميد ، ع ١ ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص٧٧

٧- زكريا ابراهيم. مشكلة الفن ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦، ص ٨٩ .

٨- علي عبد المعطي . الابداع الفني وتـذوق الفنـون الجميلـة ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ١٩٨٥ ،، ص ٣٠٤

٩- رعد عبد الجبار . تأثير التقنيات والنظريات السينمائية العالمية على اسلوب المخرج السينمائي العراقي ، رسالة ماجستير غيـر منـشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، سينما ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٦٣

١٠- كرهام هاف . الاسلوب والاسلوبية ، تر : كاظم سعد الدين ، دار افاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، صـــ٤٩ .

١١- توماس مونرو . المصدر السابق ، ص ١٠٧

١٢- نضال محمد يونس. الأساليب الفنية للرسامات العراقيات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلـة ، ١٩٩٨ ، ص ٨

١٣- أرنست فشر ، ضرورة الفن ، تر : ميشال سليمان ، دار الحقيقـة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ ص١٩٧

١٤- ناثان نوبلر ،حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر . فخري خليل ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧ ص ٢١٢

١٥- ادوارد لوسي . الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، تر . فخري خليل ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص ١٧٤

١٦- Delacroix; h . : Psychologie de l'art ,Alcan,Paris ,١٩٢٧ , P.١٥٣ .

١٧- ارنست فيشر . المصدر السابق، ص ٩ .

١٨- س . ويك .الانسان والبيئة تر .عصام عبد اللطيف ، دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٠

١٩- د . علي عبد المعطي . المصدر السابق ، ص ١١٢ .

٢٠ - Taine , h . : Philosphie de l'Art Paris , ١٨٦٥ , P ٢٢٠ .

٢١- د. نبيل الحسيني . منابع الرؤية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، صـــ٥٣

٢٢- محمود النبوي الشال ، الذوق والتذوق الفني ، مطـابع مكتبـة الضحى ، الكويت ، ب ت ، ص ٤١٥ .

٢٣- عادل كامل ، المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصـر فـي العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٦٣

٢٤- عاصم فرحان . المتحول في الفن العراقي المعاصـر ، رسـالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعـة بغـداد ، فلـسفة تأريخ فن ، بغداد ،١٩٩٩ ، ص ٦٩ .

٢٥- هربرت ريد . الفن والمجتمع ، المصدر السابق ، صـــ١٦٧

٢٦- فرج عبو ، علم عناصر الفن ، ج (١) ، وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، دار دلفين للطباعة ، ايطاليـا ، ١٩٨٢، صـــ٥٢

٢٧- محمد عزت مصطفى . قصة الفـن التـشكيلي ، دار المعـارف بمصر ، القاهرة ، بدون سنة طبع ، ص ٤٦

(*) للمزيد من التفاصيل راجع ، هيجل ، في النحت ، صـــ٤١ــ ٥٦

٢٨- حسن محمد حسن .الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ٢ دار الفكر العربي ، مصر، بدون سنة طبع ، ص ١٨
٢٩- صبحي الشاروني . الفن التأثري ، السلسلة الثقافية ، المركز العربي للثقافة في العلوم ، بيروت ، بدون سنة طبع ، ص ١٤
٣٠- محمد عزت . المصدر السابق ، ص ٤٦
٣١- عفيف بهنسي ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الرائد العربي ، ط (١) ، بيروت ، ١٩٨٥، ص ٢٢٤
٣١- سليم عادل عبد الحق , النحت الاغريقي ، دمشق، بدون سنة طبع ، ص ١٣٠ .
٣٢- هربرت ريد . النحت الحديث ، تر : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص ٦٤ – ٦٥ .
٣٣- الن باونيس . الفن الاوربي الحديث ، تر فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، صـ٢٦٣
٣٤- الن باونيس المصدر السابق ، صـ٢٦٣
٣٥- الن باونيس ،المصدر السابق ، صـ٢٨٨
٣٦- محمد عزت ، المصدر السابق ، صـ١٠٢
٣٧- أدوين هيت . الفن التجريدي . أصله ومعناه ، تر : محمد علي الطائي ، بغداد ، ١٩٨٨ ، صـ ٥
٣٨- هربرت ريد . معنى الفن . المصدر السابق . صـ٧٢ – ٧٣
٣٩- مجموعة مؤلفين . محيط الفنون . دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، صـ ٤٢٦
٤٠- هربرت ريد . الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، تر : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، صـ٧٦
٤١- حسن محمد حسن . المصدر السابق ، صـ١٩٦
٤٢- فرج عبو . المصدر السابق ، صـ٣٠
٤٣- هربرت ريد، النحت الحديث ، المصدر نفسه ، ص ١٠٠

القيم الجمالية في الجداريات الزخرفية المعاصرة

م.م. أوراس جبار سهيم
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

الفن يتجاوب ويتفاعل مع الناس والبيئة والتقاليد بحيث يعكس أثار التطورات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية فهو عامل حيوي وفعال لهُ دور كبير في التطور والاستمرارية في الحياة. لأن الحياة هي التي تكون دافعة للفن تأتي بهِ من خلال ما تلقيهِ عليهِ من معطيات وأسبابُ. لذلك يبقى الفن على مختلف العصور أداة من خلالها يسعى الفنان للتوافق الوجداني والتعاطف والتالف مع الأفراد، فهو اجتماعي في جوهره يتوسع ليشمل جميع الموجودات في الطبيعة والبيئة والمجتمع، فضلاً عن ما يبدعه الخيال البشري من موجودات وهمية. هذه الموجودات ما هي ألا صورة من صور العقل الباطن تتحرر وتظهر للوجود. وهذا لا يحدث ألا مع الفنان المبدع ذي الخيال الخلاق القادر على ألانتصار على ذاته "انتصار ألإنسان على ذاته. وتغلغله في أعماق هذا الكون الذي يجهلهُ، للوصول إلى الحقيقة"[1]. فمن خلال محاولة الفنان فهم نفسه وكونه الداخلي الواسع الغامض يستطيع أن يصل إلى حقائق خافية غير مرئية يعبر عنها بأسلوب صوري يستطيع المشاهد ألاستمتاع بها. وهذا لا يتم ألا من خلال شخصية مبدعة واعية قادرة على التعبير عن مجريات الحياة وكيفية طرح المشكلات الحياتية وسبل حلها. لكن عملية ألإبداع الحقيقي تتولد عندما." يحدث عدم التوازن بين طموحات الفرد وبين واقعه لكي يتمكن من تحمل ألإرهاصات التي تفرض عليه من المجتمع يعوضها بإبداع خيالي فعليه أن يجلب منشود الخيال، هذا