النظم التركيبية في الرسم العراقي المعاصر
((دراسة تحليلية))

م.م. فريد خالد علوان
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة إليه

يسير الفن وفق محددات افتراضيه تخلقها مخيلة (الفنان – الإنسان) بمعرض الحدود المكتسبة ومسالك الرؤية الذاتية لتتولد قيمة (أشاريه – تعبيريه) تنطق الرؤية الأبداعيه بداعي التواصل الإنساني بين مختلف الأنسجة الفكرية. وكهدف أرضائي صرف او مع دوافع أخر يدخل (الفنان – المعبر) في تحديات التصوير الذهني بما يخرج من تأملات منسوجة على السطح التصويري اختزلت عصارة الجهد (البشري – العاطفي) الفردي ، لتصل الى (المتلقي – المتأمل) بضمان كاملية القصد من هذا النتاج. في معترك هذه المعادلة الإنتاجية – والحال:هدف أسمى مرجعيته المعطيات الواقعية – يحق للفنان المنشئ ان لم يكن لزاماً عليه ان يصوغ الرؤى ويطلقها من جديد حتى يترأى لنا فيما نشاهده أننا أغفلنا رؤية ما سبق وان رأيناه ، ونحس من جديد بما مضى من أحاسيس . غير ان الرؤية والإحساس تكون أعمق فيما يلحق من تواصل أشاري بين مستقبل وناقل ومتلقي. وفي عمق التاريخ المنتج للفن لم يسوغ المبدعون في الأنشطة الحسيه عملية النقل المباشر كونها تجتر المحصلات السالفة بتكرار يحرص على ترسيخ الملل ، فكانوا يصوغون قيماً جمالية من تحصيلات الواقع ، فحتى مع أكثر درجات النقل أمانه وصيانة وحماية للسرد المباشر، يلوح طابع ويد الفنان المؤطره للحدث لتشعرنا (كمتلقين) بأنه موجود خلف بل وامام ما نتلقاه . أذن والحال كذلك يمكن القول ان هناك رؤية صاغت ما شوهد وأحس به ، وهناك عقل ومخيله واحساس اعادت البناء وفق مفاهيم مختلفة المعالم ومتقاربه الأصل،وهناك ابداع اعاد تنظيم وتركيب مارآه وتذوقه من ثم نسجه وقدمه لنا . وقد تلقى مشارب او مصبات اسلوبيه اثرت فيها ايديولوجيات او قيما في زمكانيه محدده بعد ان استمالتها رؤى جماليه أطرتها في وحده الهدف ، فأمكن حصر (لا للتحديد ولكن للتعريف) انسجه وتراكيب بذاتها تدل وتشير وتكشف للمتتبع امكانيه قيام نظام بنائي او مسلك تركيبي او أكثر ساد وانتشر في محددات الواقع . من ذلك اراد الباحث التوقف عند طرائق ومعرفات النظم التركيبيه والتي يمكن الاشاره نحوها وتعريفها في جانب من مسيرة الرسم العراقي المعاصر ، وتحويلها (تنظيرياً) الى استلالات جماليه تفيد الدارسين والفنانين على حد سواء . سيما وان هذا الجانب الجمالي في الرسم المعاصر في العراق قلما اشير نحوه بدراسات اكاديميه من شأنهاأغناء البعد التعريفي فيه ، وإكسابه الصورة الجمالية الكاملة التي يستحقها . وتتجلى الحاجه لهذا البحث لما يفتحه من باب مهم لا غنى للمكتبة الأكاديمية عن الولوج فيه ، شأنه شأن المنابع الأخرى التي تضفي لمسة اثراء في هذا المجال . كذلك يعاضد هذا البحث امكانية تحضير قيماً ارتكازيه تسهم في قيام الفنانين بأضافة خزين معرفي يدفعهم الى تطوير الواقع الفني وتكملة مسيره الرسم المعاصر وفق معطيات تنظيريه ذات أحاطه منهجيه .

أهمية البحث

أن عدم امتلاك الذاكرة المكتبية في الرسم العراقي المعاصر دراسات بحثيه علميه كافيه تمليء هذا الجانب المهم في مسيرة الفن تكشف أهمية أداء مثل هذه البحوث فضلاًعن انها لبنه في جدار الامتداد الفكري الانساني فيما يمكن كشفه بمثل هذا الدراسة .

أهداف البحث

يروم البحث الى الاجابه عن السؤالين أدناه :

١ــ ماهي التنظيمات او التكوينات البنائيه في الرسم العراقي المعاصر .

٢- كيف يتم أنشاء وتكوين العناصر في أسس محدده تولد قيمة في النص البصري.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة اللوحات الفنيه للرسامين المعاصرين في العراق المنفذه ضمن الفتره من العام ١٩٩٨ وحتى عام ٢٠٠٥ والمعروضه في المتاحف العامه وصالات العرض الفنيه والمنشوره في الكتب والمجلات والمصادر المختصه . وقد شخص الباحث هذه الفتره بالتحديد كونها تمثل مرحلة مهمة من التطور التقني والأدائي في العالم من حيث أساليب ووسائل تنفيذ الاعمال الفنيه ، وأستقدام الفن العراقي لوسائل المقاربه مع هذه التوجهات العالميه .

تحديد المصطلحات

١- النظام ((هو المركب الدلالي الذي تتفاعل فيه مجموعه من العلامات ،بعلاقات تركيبيه متبادلة التأثير فيما بينها وكذلك بين الجزء والكل في داخل المركب لإنتاج وحده البناء الفني))(٩،٦)

((هو الطبيعة التكاملية للعمل الفني ... لا تكون فيه ((الانحرافات)) عند الانسجام الشمولي ممكنه))(٥٤،٣)

التعريف الإجرائي – ((هو إقامة علاقات ترابطية بين مكونات نسيج العمل الفني وفق وحدة الهدف ، بغائية ثابتة للفنان تؤمن اتضاح رؤيته من خلال تلك العناصر))

٢- التركيب ((الطريقه التي يتركب فيها الشيء وترتبط أجزائه سويه ، واي شيء يمتلك صفه مختلفه فأنه يرتبط (يتركب) بطريقه مختلفة أيضا)) (٢٤،٣٢)

((أنشار وتوسيع وتجميع مفردات اللغة التشكيلية على سطح الورق او القماش)) (٢٨،١٩)

التعريف الإجرائي – ((طريقه تواشج العناصر البنائية في نظام ما ،بحيث تعطي أشارة خاصة بها تميزها عن سواها)).

مفهوم النظام // ان الفنان كسائر المعبرين في مسيرة الذاكره الأنسانيه يعرض نتاجه بداعي استنطاق الوسيط المادي عن مضامين حسيه تؤكد اولاً على أستقلاليه الحدث المعروض عن أحاطه المؤثرات المصاحبه ، من أستقدامات اجتماعيه او من خزين حسي عند المتلقي ، من ثم يدلي هذا المحرض البصري بما يتسنى من امكانيه العناصر الماديه على عرضه . وهنا يتوجب ان يتعامل الفنان مع أسلحته الجماليه وفق أعراف خاصه من جهتين : الأولى الاعراف السائده ضمن السياق المتداول عند نفس المركبين عموماً ، والثانيه أعرافه الخاصة التي أنبثقت منها شخصيته الفنيه ((لابد في سائر الفنون من ان يتم تنظيم (المحسوس) وتركيبه بحيث يتسنى ادراكه دون لبس .وهنا لابد لكل فنان من ان يستعين بطائفه من الاشكال المنسقه والنماذج الايقاعيه من اجل تنظيم (المحسوس) باللغه التي تتوافق من مايريد التعبير عنه))(٣٧،١٣) وعملية المعالجه التي تخلع على العناصر الماديه من اجل خلق المحسوس تدعى بالتنظيم . ولا يعني ذلك ايجاد المساواة او الترتيب الرياضي او الهندسي ، فالنظام يظهر حتى في أشد حالات الفوضى البصرية الموجهة والمقصودة ، التي تشير الى ان هناك عقل أبداعي سيّر العمل باتجاه قصدي أثار المتلقي حسب ما أراد ((ان المقصود بالنظام هو ليس الانتظام او الترتيب . لان النظام في الواقع هو كذلك حالة تكوين معينه يمكن لها ان تخفي نظامها الظمني خلف فوضى حاضره ومدركه ، غير ان المهم في الامر ان النظام في الأنتظام ، او النظام في الفوضى ،يقدمان مضامين فكريه ومقاصد دلاليه ذات حضور وتأثير في عملية التلقي)) (٩٨،٢٤) ، غير أن ذلك لا يعني ان النظام هو سليل الفوضى او الأضطراب ،فالترتيب له أثره في أيجاد بناءات جماليه ذات أنظمه ، والنظام لذلك يولد من رؤى الفنان اثناء تعامله مع المادة .

ومما تقدم يظهر جلياً أثر العناصر المستخدمة نفسها في عملية النظام ، فهي المسؤوله عن ظهور العمل وفق ما يكون أخيراً ، والفنان مسؤول عن معرفة امكانياتها الأشاريه وقدراتها النظامية في العمل الفني ، فكل عمل يمتلك جمله من المؤثرات البصريه يتوجب التحكم بها بصوره مطلقه ، تميل او تثبت حيثما اراد لها الفنان ذلك ،حتى عند امتلاكها قدراتها الخاصه ، من حيث امكانيه

الانتظام من عدمه ، فأن كانت ملازمة للنظام الذاتي كان بها وأن لم تمتلك ذلك فيجب على الفنان ضبطها وفق تصوره عن صورتها النهائيه داخل المنجز الفني (١٣٨،٩). والحال كذلك يتوجب على الفنان أبتداءً دراسة العناصر المستخدمه منفصله (القدره والتأثير) كل عنصر لوحده من ثم لما يمكن ان يدلي به هذا العنصر مع باقي العناصر في اللوحه ككل ،من خلال تأثيره وتأثره ببباقي العناصر ، وما يظهر لنا كمتلقين من كيان كلي ماهو الا تجمع وفق نظام معين لفريق من المؤثرات البصريه التي لم تكن بالضروره متناسقه أو متعاضده سلفاً (٢٢٦،٢٩). مما سبق يمكن الاستدلال على ان النظام عملية توجيه شعور المدرك نحو قيم تم التهيئه لها سلفاً من قبل المصنع ، وما العناصر الماديه الأ تشكيلات أرساليه تتلو جهدها بما تمتلكه من قدرات أشاريه بهدف أظهار تلك القيمه المتوخاة . وفي هذه الحاله يتوجب على عناصر الوسيط المادي القادره على الأشاره الانضباط تحت لواء البناء الجمالي الواعي ، فقد يكون النظام من أنزوائها داخل قيود محكمة تضمن بقاء التأثير متزاوجاً بألوان متعدده من التأثيرات الضمنيه بحيث تحكم القبضه عليها وفق التشكيل الكلي ، حتى وان تطلب ذلك حصرها داخل أطر ومحددات محيطيه ((فوجود أطار يدخل في تركيب الموضوع الفني ليس في ذاته كافياً لأضفاء تنظيم بنائي عليه .فالاطار وغيره من الوسائل يستخدم في أضفاء نظام على العمل ، بحيث يوجه انتباه المدرك في اتجاه معين)) (٦٧،١٥) . في ضوء ما تقدم يتضح ان المهمه الاساسيه تلقى على عاتق المصنع أو الفنان المنشيء لأي كيان بمسار هدفه جمالياً . ويتطلب ذلك بالضروره الدراسه الواعيه لكل ما يمكن استخدامه من عناصر بنائيه ، ومعرفة مختلف امكانياتها التأثيريه والتي قد تكون متغيره بأستمرار نتيجه تلون الأمتزاجات في النظم التعبيريه ، اي أخضاع المتمرد منها وترويضه ،أو تحفيز الساكن وأثارته حتى يحصل على التوليفه التي يرجوها (١٠،٢٦) . لذا ان العرض لمفهوم النظام في العمل الفني قد يؤسس بداية تعريفيه لما يظهر من احساس عند المتلقي ، فليست كل لوحه ناجحة أو مؤثرة ،او انها ارسلت لنا كمشاهدين كامل الاثر الذي توخاه الفنان . وان اختيار العناصر الجماليه المناسبه لا يشفع في ارسال اشارة ضعيفة التأثير. واي خلل يحس به المتلقي (الواعي) من المرسل الجمالي يشير نحو أفتقار ذلك المرسل لعناصر النظم الصحيحة ويكون اي اخفاق ناتج عن ذلك مرده الى عدم تعاضد لبنات النظام اثناء الارسال ((وحين تبقى عناصرالعمل الفني منفصله او متباعدة فأن مثل هذا العمل لابد من ان يجيء انتاجاً فقيراً هزيلاً)) (١٩٧،١٤). ويرتبط ذلك بقدرة الارشاد عند العناصر ، فالنظام صفه ارشاديه يمتلكها العمل الفني .ففي اندماجها هناك اشارات توجيهية خفيه تكشفها عين المتلقي المتدربة او المتمرسة على هذه المسالك، تتبع اي علامه دالة في طريق النظام الماثل وتلحقها حتى تصل الى درجة تعرف كافيه على البناء القائم، من ثم يقف المشاهدعلى البنية الجمالية التي تأتت من خلال الحدث المدرك بالعناصر المادية(٣٥٤،١٥) ، وبدرجة وعي اعلى عند المدرك يمكن الاستدلال على النظم الفعالة من عدمها، عندما تكون خبرتة الجمالية قادره على الكشف في عمق المحرض البصري ومعرفة ماتم توظيفة في النظام ، حيث ان اي تناقض او تعارض او حتى تنافر تم ادراجه في العمل الفني، وخرج بوحده جمالية ان هو الا نظام برع الفنان في تحقيقه، وان تعايش المكونات البنائيه بأنسجام وحيويه فما بينها في كل موحد يؤشر على خبرة ومقدره الفنان الذي افلح في رفع المستوى الاشاري بعناصر قد لا تسعف من لايمتلك القدر الكافي من الخبره في هذا النوع من النظام (٩٧،٢٤). غير ان ذلك لايعني اغفال حق الفنان فيما ابداه ، فالفن وفق اشارات جمالية متوسطة التعقيد يتطلب ادراكها مستوىً من الخبره موازياً على الاقل عند المتلقي لما تمتلكة تلك الاشارات. وكلما ارتفعت وتيرة التعقيد البنائي قل عدد المتدوقين لها ، لا لضعف يعتريها وانما لتقلص ركب المسايرين لمقدراتها الابدائيه ((ان تذوق الشكل يعد أمراً صعباً ، لانه يحتاج الى تركيز شديد ، وانتباه عميق ، ولعل الفن الحديث لايجتذب الكثير من الناس لهذا السبب ، فضلاً عن ان تذوق هذا الفن يحتاج الى جهد ومشاركه ايجابيه من

المتذوق ، وهو ما لا يستطيعه ألا عدد قليل من الناس)) (٩٦،١٢) وذلك يشير الى جملة من المهام العقليه الواجب ادائها عند مشاهدة او تحليل اي بناء جمالي في منجز فني ، فلا يمكن قطع الصله او الرابط في التوحد الوظيفي للعناصر المعروضة بغية ادراك اثر تعبيري بمعزل عن العمل ككل ، فذلك يعد ابتعاداً صريحاً عن الرؤية الجمالية التي ارتأها الفنان وهيء مواده لا جلها ، وما يتحقق نتيجة لذلك من تعبير هو غير التعبير الذي عرضت اللوحة من اجله ، غير ان هذا التجريد او التنحية قد يكون مثمراً اذا ما اعترى اللوحه اي تفكك واضح في الشفرة المرسلة . فتنافر المكونات قد يجبر المتلقي على تفكيك البناء الكامل وعزل المؤثرات بدعوى اقتناص اي بعد جمالي يمكن استخلاصه من مجمل العمل الفني (٨،٣٠). ان هذا الوصف قد يشير نحو تعقيدات تعتري العمليه التعبيرية عند مصمم النظام بحيث تبعد الكثير من المشاهدين عن جملة من الشفرات نتيجة الاحباط المتأتي من تكتف الخبره الجمالية عند المشاهد عن مسايرة المحرض البصري . وكما اشار الباحث فأن ارتفاع درجة التعقيد يعني انخفاض عدد المتلقين لها يبين ان المشكله تكمن في الفنون ذات التوجه الحديث ، التي ابتعدت عن سبل التمثيل الواقعي والتجأت الى محراب النظم المختلفه والتي تفلح في كثير من الأحيان في ان تكون المرآة الأمينه لتسجيل ابعد نزوات الفنان حتى وان تعذر افصاحها عما يعلوها من مشاعر محمله ((ويبدو من جهة اخرى ، ان هذه الاتساق الجماليه تضطلع بوظيفة مضاعفة . فبعظها عبارة عن تمثيل للمجهول ، وتقع خارج نطاق الشيفرات المنطقيه . وهي ادوات للامساك باللامرئي ، والفائق الوصف ، واللامعقول ، وهي تمسك ، بشكل عام ، بالتجربة النفسية المجردة عبر التجربه العلميه للحواس . واما بعضها الاخر فيذهب الى تحديد رغباتنا باعادة خلق عالم ومجتمع متخيل)) (١١٦،٨). أن صفة النظام المعروضة تتأتى من خلال الادراك العميق للمعنى والتعريف بالعناصر المكونة للاشاره الجمالية ، غير أن هناك وجهاً آخر للنظام ، وهو الجمال المتحقق من ترتيب العناصر ، فبعيداً عن عمق الشفرات المرسله ، يمتلك نظام اللوحه شكلاً ظاهرياً يكون في الغالب مدعاة للتأمل ومدعاة للأستحسان او الاستقباح ، فهو اما ان يكون عوناً للفنان أو عائقاً أمامه أثناء تنفيذه لرؤاه ، ويجب عليه ان يضع في حسباته أن جمع العناصر المعبره وفق نظام معين سيكون مستصحباً معه شكلاً ظاهراً لذلك النظام ، وهو يعد بوابة الدخول الى عالم اللوحه الفنيه ، فلا يمكن أغفاله او أهماله ، ويجب أن يكون المدخل جميلاً حتى يستأنس المشاهد ويتشجع على الولوج الى عالم الأشارات الجماليه (١٧٧،٢) ، غير ان مستوى التعقيد في شكل النظام يكون أقل اذا ما قورن بباطن الأشارات . فأي ترتيب أو تنسيق لمجمل العناصر ، يضمن الى درجه كبيره شكلاً جميلاً بدرجه معينه ، ولايعني ذلك أن يكون النظام رياضياً أو متواتراً عرفياً ، لكن أن يخلع عليه الفنان ترتيباً للعناصر كلاً حسب أهميته ودرجه ظهوره في اللوحه يقود الى واجهة جمالية للنظام ((والأتساق بين الأجزاء يعطي للكل المكون ، صفة جماليه ، من خلال أنتظام عناصر العمل في علاقات ، تجعل من عملية فصل أي جزء من أجراء الكل يؤدي الى أخلال بالنظام الكلي)) (٣٠،٣١) .على ذلك يكون المحرض الرئيسي في اي نظام بنائي يحضى بالأستحسان والقبول هو ذوق الفنان وأحساسه الصرف ، سواء بمكلته الغريزيه او بخبرته المكتسبه من تجربته . واي استجابه لدينا كمتلقين مردها يكون الى ملكة الفنان وقدرته في أثارتنا (٤٢،١١) .

التركيب في الرسم

ان مفهوم النظام في العمل الفني التشكيلي هو خاصية بصريه تتحقق جراء اداء مهاري على الوسيط المادي ويخضع لرؤى الفنان . ويندرج ضمن ذلك مزاوجة الخامات المستخدمه وملازمة الشفرات المعبره بعضها بعضاً ، كما سبق وناقشها الباحث . ولكن ما الذي يرجح تراكبات على أخر ضمن محرض بصري ، وماالذي يحدث في مراحل تشيؤ العمل الفني منذ لحظة ولادته وحتى يرى النور أخيراً ؟ هناك سلسله من الأجراءات التي يزاولها الفنان بعيداً عن عين المشاهد وعليها يعتمد النظام

الجمالي القابع على البناء المادي تدعى هذه الأجراءات بالتركيب ، الذي يشمل سلسله من الفعاليات يقوم بها المنفذ من أختيار وأختبار للعناصر ، والتعرف على اداتها ثم نمو تأثيرها وتفرعه تدريجياً حتى تتحقق الغايات التي أنتخبت من أجلها . وهذه المده الزمنيه الحاضنه لمسيرة البعد الأشاري هي التي تندرج ضمنها العمليات التركيبيه ((يشير مفهوم العمليه الى سلسه من النشاطات المنتظمه الموجهه نحو هدف ما ، أو هي نشاط متصل أو هي سلسله من التغيرات التي تأخذ شكلاً معيناً . فهي شيء ما يحدث ويشير الى سلسله من الخطوات المتتاليه و المتصله ، والتي يتم عن طريقها الوصول الى هدف معين)) (١٢١،١٦) . وتتسع هذه الباحه الزمنيه لخطوات التفكير او التركيب الذهني فضلاً عن العمليه الفيزياويه عند معاملة المواد الخام ، وينبغي لهذه الأجراءات التركيبيه أن تكون موحده قصدياً او تسير وفق خطه بأتجاه هدف محدد ، حتى يكون العمل مثمراً . بمعنى وجود قصد دافع نحو رؤية نهائيه (٤٥،٧) . ولايعني هذا العرض من قبل الباحث ان كل عمليه تركيب يجب ان تكون مثمره بالضروره ، فقد يحمل التوفيق هذه المسيره الى ضالتها بيسر وسرعه ، او قد يحدث العكس فتطول المده وتغلفها المصاعب والمعرقلات ، او قد لاتصل الى هدفها ابداً . وبطبيعة الحال لايعرف احد على وجه الدقه الفتره اللازمه او الخبرة الكافيه لتحقيق الاهداف الفنيه في مدد زمنيه متصوره او محسوبه سلفاً ((فالمصمم يحتاج دائماً الى اختبار عمله اكثر من مره اثناء انجازه ليتعرف على نواحي القوه ونواحي الضعف فيه فيعالجها ، وتؤدي درايته بعناصر التصميم الى تقديم كل عنصر الى منها على حده ليتأكد من تواجده وتفاعله ايجابياً مع العناصر الأخرى)) (٢١،٢٢) . غير ان المواد الداخله في التركيب لها في ذاتها ميول وتقاربات خاصه ، فالعنصر ليس جميلاً بالضروره في مختلف اماكنه او في مجمل مزاوجاته ، فقد يرفض الانصياع لبناء جمالي في حين يطلق ذات العنصر كل امكانياته في بناء اخر . او انه يشير بأشاره جماليه في اتجاه او بناء ما ، ويشير اشاره جماليه اخرى في اتجاه او بناء اخر . ومن هنا تتسع عمليات التركيب لتحتوي بناءات جماليه لانهايه لها وفق مواد اولية ثابته (١٨٢،٥) . من ذلك يرى الباحث ان التركيب متأت من شقان ، الأول ماتضطلع به العناصر من قدرات جماليه اتجاهيه ، والاخر من خبرة الفنان التي ولدت تقنيه وأسلوبه ، غير ان التقنيه تكون ذات صله أعمق بالتركيب لما هي من خاصية فرديه لكل فنان على حده تميزه ويعرف بها ، عكس الاسلوب الذي يمكن فيه ان يتشاطر فنانان او اكثر ذات المسحه الاداتيه . واي تركيب جمالي لعناصر الوسيط المادي تكون بالضروره متصله بالجانب الحرفي عند الفنان وباداءه الخاص (٣٢٤،١٧) ويشير ذلك الى نتيجة مهمه في عالم الحرفة الفنيه التي تقود نحو البناءات التركيبيه ، وهي نوعية الخامات المستخدمه . فكما هو معلوم يدخل في صياغة المنجز الفني عدد كبير جداً من وسائل الرسم والتصوير من الوان زيتيه او مائيه او من التعامل مع الخامات المتنافرة كيميائياً ، وهذه الأوجه من البناءات تأخذ عالمياً مديات بعيده جداً كما وكيفاً . وكما هو معلوم أيظاً فأن تركيب جمالي في خامات معينه لا ينتج نفس الأشاره مع خامات أخرى ، فتكون التراكيب تبعاً لذلك متعددة وبنتائج مختلفه . وبمعنى اخر ترتبط التراكيب بجانب الخامات اللونيه المستخدمه ، فضلاً عن جانب المهاره التقنيه عند الفنان ، فتولد بناءات عديده تضمن ديمومة واستمرارية العجله التطوريه للفن ((ولو ان أسلوباً للتصوير بالوان الزيت أستطاع فنان ان يحقق به طائفة من القيم لايستطيع تحقيقها بأستعمال الوان الماء ، فأن العكس من ذلك يكون صحيحاً أيضا)) (٣٣٦،٢٥) ، كما ان التركيب في ذاته يحمل صراعاً خاصاً بالعلاقات الجمالية القائمة بين الأسس والعناصر التشكيلية ، وان لم تكن مؤكده على الوجه اليقين ، فهي متعارفه في الغالب عند أهل الفن او اصحاب الخبره منهم على الاقل ، ومنها ان ينجذب لون معين نحو شكل معين ، او شكل ما يكون رسوخة افضل في جهة محدده من اللوحه ، او ان يكون امتزاج الخامات في اشاره انفعالية ما افضل منه عند الاشاره الى انفعال اوطيء او اعلى (١٧١،٢٣-١٧٢). ويلعب كل ما سبق عرضة من اثر المواد المنشئه للعمل الفني وخزين الفنان

الاداتي دورها في صياغة التركيب العام ، فيمكن ان يتناول عدد كبير من الفنانين موضوعاً واحداً حتى وان كان تسجيلاً مباشراً للطبيعة ومن نفس الزاويه التسجيلية ، الا اننا سنلحض كمتلقين التفاوت او الاختلاف بين لوحة واخرى ، ولو فرض ان وضع شكل معين امام مجموعة من الفنانين وينتمون جميعاً الى سلوب واحد في الاداء ، وطلب منهم تصويره بدقه وحرفيه لكن مع خامات مختلفة من فنان الى اخر ، سنلاحظ الفرق الكبير في النتائج ، بسبب اختلاف الخامات من حيث طبيعتها التركيبية كل في دائرتة ((وكم من اشكال فردية من الخبرة الشخصية تعرضت لا ستخدام ايقاع هو من الناحيه الشكلية واحدة بعينه ، ولكنه اصبح متباينا بالفعل نتيجه للعناصر التي صاغتة في صميم مادة العمل الفني)) (١٤،٢٥٧) . وبطبيعة الحال فأن مايعرضه الباحث من كيفية اختلاف النظم التركيبية يتطلب من المشاهد – المحلل–البحث في ادق العلاقات التركيبية او في اقل الاشارات الناجمه من الأنشاءات الجمالية ، والتي يطلق عليها الوحدات التكوينيه Constitunt Unit التي تعد اللبنات الاصغر في البناء العام للعناصر المادية ، والتي تعنى بأظهار القيم الجمالية الدقيقة والمشكله والكشف عنها يدعى بالتحليل البنيوي (٢٨،٢٦٧) . ويجب على الفنان ان يكون على احاطة بهذة الوحدات التركيبية المصغره ، حتى يتسنى له الاختيار من بينها وفق ما يناسب غرسة الجمالي . ويفضل بهذة الكيفية ان تكون الدلالات الصغار على اتفاق كبير وعلى درجه جيده من الانسجام حتى تسير مجتمعه نحو هدفها . وهذة العملية تدعى بالتوليف Harmonious Combination والتي تتطلب بألاضافة الى اخيار العناصر ذات البعد الواحد والعلاقات ذات الأداء الواحد ، الى أختيار العناصر من ذات المستوى الأدائي . فحتى لو أشتركت في أشارة أتجاهيه واحده ، فقد لاتتفق معاً في مستوى النقل الجمالي لها (٦،٧) . وبعد ذلك يكون التقارب ، والذي بموجبه تحدد المسافه بين كل عنصر واخر بقصد الحصول على أنسب بعد دلالي يحققه هذا التراص المنظم . فتكون النتيجه على هيئة مجاميع أشاريه داخل الدلاله العامه بصوره عناقيد Clustas أو مجاميع Groups توزيعاتها منظمه داخل حدود اللوحه وفق فضاءات مدروسه وهادفه (٢٠،١٠٤) ، والى ذلك لايمكن للمتلقي ان يعزل تركيباً داخل النظام وتحليله حتى وان امتلك نظامه الظمني الخاص ، فأن توزيع التركيب العام على الشكل السالف في العمل يشير نحو مقصده وانظباطه ذاتياً ، ومع وجود الباحات والفواصل لاتمتلك التركيبات المتينه وجود لها مجزئه ((ان شجرة حمراء في لوحه انطباعيه لا يمكن عزلها عن مشهد اللوحة باعتبارها عنصراً مستقلاً ، والا كان عنصراً ينتمي الى بنيه اخرى ، ذلك ان الشجرة جزء من بنية كلية هي ((الألوان)))) (٦،٢٢) . وفي حقيقة الامر لا يجوز كذلك الابدال او التغيير في العمل الفني الواحد ، فلا يمكن نقل تركيب ظمني ما وابدالة محل اخر في نفس اللوحة . فالتعبير المؤثر الناجز بتركيبة معينه قد يضعف او يقوى بالأبدال الذهني داخل نظام ذات التركيب ، حتى ولو في اصغر جزء بنائي كان (٦،١٨-٧) . يخرج الباحث بنتيجة ان التركيب هو مجموع الخطوات والتنقلات البنائية التى ضمنت وصول النظام الى صورته الماثلة لنا كمتلقين. وقد لا يكون للتركيب صورة ذهنية مسبقه عند الفنان بفعل الاختبارات المستمره على العناصر ، عكس النظام الذي قد يكون ماثلاً ذهنياً عند الفنان قبل الشروع في تنفيذه .

أسس البعد الأشاري في تطور النظام

أن وجود الدلائل الاشاريه وقيام أنظمه التركيب داخل المحرض البصري يشير نحو اسبقية أولى أنبثق المنجز الماثل من خلالها ، وهي الفكره الأولى او الطرح الابتدائي الذي دفع الفنان الى أنشاء تراكباته الجماليه القائمة . ومع تعدد المواضيع المصورة وتعدد اللوحات المشاهده، يكون السؤال : ما الذي دعى الى أنتخاب ذلك الموضوع بذاته دون غيره ؟ وما الذي دعى الفنان الى ان يصرف جهده ووقته أزاء هذه الفكره دون سواها ، وان كان من نافلة القول ان ارتباطات الفنان العاطفية والخزين الشعوري لديه هو ما يقوده الى ذلك الأستقدام . يظهر تسأول مشتق من التساؤل الاول وهو : في اي

انفعال عاطفي يمكن لعدد من النظم التركيبيه أن تشير عليه ، فلماذا يختار الفنان من أحدها بعد ان أمتلك عدة بناءات داله ؟ . والحقيقه ان الفنان بما هو من كائن يعبر عن عاطفه ، ينجذب نحو شكل دون سواه بما أمتلكه ذلك الشكل من قدرات دلت عليه ، وبمعنى أخر فأن الشكل هو الذي صرح عن نفسه و أوقف الفنان لدراسته من ثم أستخدامه وعرضه ((كيف يدرك الرسام أنه وقع على شكل له دلاله ؟.... ولماذا يكون لاحد الأشكال دلاله اكثر من غيره... ان هذه الأشكال عند العثور عليها تكون قوية فعاله . فهي تمارس سلطاناً ، أولاً وقبل كل شيء على الفنان ، ثم بعد ذلك عند العرض على المشاهد)) (١٠،١١٩) . يعني ذلك أن هناك نقطه بدايه يسير من هديها الفنان وصولاً الى نقطة النهاية . وبعدما تجلت في مخيلته عاطفه يريد لها الدفع نحو عالم المتلقين ، تكون العناصر المعبره والقادره على حمل هذه العاطفه مضطلعه بمسؤوليه الكشف عنها ، فتكون أصغر وأدق وأبسط الأشكال الى اكثرها تعقيداً هي الحقل المتنوع الذي يقتطف منه الفنان المعبر ، ولافرق هنا بين شكل ساذج أو خط مبسط أو نقطة طارئه على السطح التصويري ، فالأمكانيه الأدائيه تغفر قله الفخامه وتواضع أرث الأشكال في العراقه . فكما ان الفكره مهما بدت بسيطة الأثر والأحاطه الأشاريه تكون وفق رؤية ذات خبره قادرة على أثبات وجودها ، كما ان ادق النظم التركيبية قادرة على اثبات وجودها هي الأخرى وفق منطلقات القدره الأبداعيه عند الفنان (١،٧٧) . ولكي تكون مفرادت الاطار النظري مترابطة متضحة ، يكون لزاماً على الباحث ان يربط ما سبق بما يلحق عرضه . فالانفعال الابتدئي عند الفنان نحو حادثة عيانية او متخيلة يولد فكرة يهدف الى عرضها جماليا بواسطة عناصر مادية تولد قيم حسية عند المتلقي . وتمر هذه المرحلة بسلسلة من اداء النظم التركيبية حتى يخرج العمل بما يؤمل منه ابرازه . وهذه الفترة الزمنية التي تحتضن هذه التراكيب يقوم داخلها تطور ادائي للعناصر وفق قدراتها التحريضية ، فتقوم تبعاً لذلك مجموعة من التحولات التركيبية التي تنتهي بنظام تركيبي اخير . واي ادء فني تتخللة الروابط سالفة الذكر لايمكن ان يبقى مستقراً بجميع مراحلة التركيبة ((لا يمكن لنشاط بنائي الا ان يقوم على مجموعة تحويلات)) (٧،١١) ، فحركه النظم التركيبية مستمرة حتى تتوقف في نهاية انظباطها .غيران هناك حركة اخرى وتحولات من جهة ثانية ، تلك هي التحولات التي تنشأ من تحول ميول الانسان ومستواه الادراكي ودوافعه الغريزية في التعبير ، والاختلاف الداعي لهذه الحركة ليس موجوداً بين ابناء الجيل الواحد او الاسلوب الواحد فحسب ، وانما هو تطور يشمل تاريخ الفن الجمالي بجمله ((ان قواعد التكوين الفني تنشأ من حاجة الانسان الى تحقيق رغبات غريزية، وهذه الرغبات الغريزية لم تختلف منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا ، لكنها قد تتطور او تتهذب مع تطور الفكر والثقافة)) (١٨،١٢) . وبما ان التطور الذي يصاحب الحركة في الفكر الانساري والتغير في المعالجات المادية للخامات واداء العناصر المتشكلة عنها ، فأنه – اي التطور– يكون اسقاطاً في النظم التركيبية بشكل يجعلها تاخذ صوراً متعددة ، فلو امكن متابعة الفنان في فتره اداءه الاولية للعمل الفني ، لامكن ملاحظة ظهور انظمه تركيب واختفائها وراء انظمة جديدة ، وامكن ايضاً ملاحظة تبدل يعتري الهيئات التشكيلية مادامت يدا الفنان ومخيلتة تعمل في المنجز الفني وصولاً الى رؤية جمالية نهائية تقتنع الفنان بضرورة بقائها (٢١،١٧) . فعلى فرض ان العمل مستمر في اللوحة الفنية ، فذلك يعني تشعباً وتطوراً في الخلايا التي تنمو على سطح اللوحة ، والمعالجات المستمرة قد لا تتطلب تساوياً فيما بينها ، فقد تمتد يد الفنان لفتره طويلة في جزء من اللوحة ينقلها بالتقاعب الى انظمة متعددة ، في حين ان جزء اخرلايريد مثل ذلك ويكفيه لمسات ابتدئية بسيطة حتى يثبت وجودة ويقنع الفنان بثباتة . ولايمكن – والحال كذلك – ان نغفل ماقد يولد من نظم بنائية وتشبع رغبة الفنان قد لا يكون معد لها ذهنياً وقد لاتكون متشكلة في ذهن المركب ولكنها بقيت واستحسنت لصفاتها وأدائها التعبيري (١٦،٢٠٠) ، وما يقود في الإنشاءات الغير متوقعه يكون في غالبة صراع بقاء وظهور تمتلكه العناصر وتخلعه على الأداء العام في اللوحة . فهناك عناصر ترفض الا ان تهيمن

على العمل الفني وتستحوذ على أقصى مديات التعبير ، وهنا يكون اساس البعد الاشاري حاصل تداخل هذه العناصر فيما بينها ، حتى ينتج عنها استقرار وضيفي ، بعد ان ضمن الكل فيها فرصتة الكاملة في الظام العام (ففي تطور شكل انشائي ، لايتعلق الامر كلياً بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر اخرى بقدر ما يتعلق بأنزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام ، بعباره اخرى : يتبدل في المهيمنة)(٨٥،٤) . واذا ما اثمر ذلك الصراع في الاداء الى مشكلة تنظيمية في التركيب والتي لا تفلح فيها البناءات في الانسجام الى ظهور انظمة فرعية قد تكون ناقصة الاشارة غير انها لاتمتلك صفة التوافق مع النظام التركيبي الكلي للوحة .فتجعل المشاهد مجبراًعلى أقتطاعها وتذوقها على حدة ، وبذلك تخلع عليها صفة الكلية وان لم تمتلكها ، وهذا ما يدعى بقانون الاغلاق closureالذي ينص على ايحاء النظم الضمنية الناقصة بكمالها لحظة الأدراك وتعامل كذلك (٢٢،٢٧) ، وتقود هذه الرؤى في عملية تطور البعد الاشاري في النظم التركيبية الى حقيقة ولادة نظم من اخر او على حساب أخر ، والنظم الجديدة لكي تظهر للعيان يجب ان تمتلك صفة الاستقلالية والانضباط والثبات لكي تترسخ كأثر جمالي منفرد ، وتثبت اهليتها الاشارية (٥٢،٧) . وهذا ما يكون مدعاة لتنوع الاثر الجمالي داخل المنجز الفني الواحد وتعدد الأرساليات حتى وان كانت من منافذ إثارة لم يخطط لها سلفاً .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل محتوى العينة لملائمته لهذه الدراسة ، وقد تم إخضاع العينة للتحليل والوصف والتأويل وفق خطاب نقدي وحسب توجه البحث

مجتمع البحث

قام الباحث بالبحث والأطلاع على اكبر قدر ممكن من اللوحات الفنية المنفذة ضمن حدود البحث الزمنيه (١٩٩٨-٢٠٠٥) ، كما أطلع على مصورات تلك الأعمال والمنشورة في المطبوعات المختلفة .

عينة البحث

تم أختيار عينة البحث والبالغة (٦) لوحات للرسامين المعاصرين في العراق بطريقه قصديه تضمن أنتشارها على أكبر قدر ممكن من سنوات الحد الزمني وعدم تكرار أكثر من عمل واحد لكل فنان .

أداة البحث

أعتمد الباحث على الملاحظه كأداة بحثيه تخدم تحليل العينه مع الأستعانه بمعطيات الأطار النظري.

تحليل العينه

ت	أسم الفنان	سنة العمل
١	شداد عبد القهار	١٩٩٨
٢	علي المعمار	٢٠٠٠
٣	محمد مهر الدين	٢٠٠١
٤	حسن عبود	٢٠٠٣
٥	كريم رسن	٢٠٠٤
٦	غسان غائب	٢٠٠٥

النتائج

١ــ من حيث النظام التركيبي الشكلي ، اعتمدت اللوحات (أنموذج ٢،٥) على تراكيب معقدة شكلياً قياسًا باللوحات الأخرى التي بسط نظامها التركيبي فظهر الفرق واضحاً بينها ، من خلال اعتماد اللوحتين (انموذج ٢،٥) على تكثيف العناصر البنائية ومزاحمة الوحدات التركيبية المصغرة لبعضها بقصد توسيع مديات البعد الاشاري وانبساطها على عدد اكبر من الناقلات الجمالية ضمن بنية النظام التركيبي الكلي .

٢ــ أقتصر المنظور على اللوحات ذات الأستقدامات الواقعيه للأشكال كما في اللوحات (أنموذج ٤،٢) في حين عند تجريدها وأعادة صياغتها ينتفي المنظور ويقل تأثيره فتظهر اللوحه شبه مسطحه كما في اللوحه (أنموذج ١) .

٣ــ أعتمدت لوحات العينه على رسوخ النظام التركيبي الرئيسي في منتصف العمل الفني واحتلاله السيادة

التعبيرية بداعي أستحواذه على كامل أنتباه المدرك الجمالي ، فيما عدى اللوحه (أنموذج ٥) .

٤ــ خالفت اللوحه (أنموذج ٢) لوحات العينه الأخرى من حيث نظامها التركيبي الذي أشتمل على عدة مستويات أشاريه مرصوفه واحداً فوق الأخر تمثل بمجملها نظاماً تركيبياً واحداً عكس اللوحات الباقيه التي اكتفت بمستوى اللوحه الكامل للتعبير دون الحاجه الى تقطيعه او تقسيمه

٥ــ عكست لوحات العينه نظاماً بنائياً يقوم على أساس أستعمال درجات لونيه محددة دون الحاجه الى الأكثار منها ، فاللوحات (النماذج ٢، ٣ ، ٤) أعتمدت على الألوان الحياديه مع أضافة نكهه لونيه قليلة بأصول مغايره ، في حين كانت اللوحات (أنموذج ١،٥) معتمده على لونين متقابلين في الدائره اللونيه بدون أضافة درجات أو أصول أخرى وبدرجة واضحه . كذلك كانت بساطة أستخدام اللون سمة عامة من حيث عدم مزاوجة الالوان المتنافرة في الدائرة اللونيه ، ماعدى اللوحات (أنموذج ١،٢) التي أستخدمت الألوان المتقابله دلالياً مع ركون واضح الى دمجها أشارياً من خلال تقليل تأثيرها التباعدي فيما بينها .

٦ــ يميل الفنانين في جميع لوحات العينه الى كسر طابع الرتابه الذي يخلع على أمتداد المساحه الخاليه من التنوع التركيبي ، فتبين بأنهم يقطعون تسلسل البناء الثابت من خلال تغيير ضربة الفرشاة عما هي مستخدمة في مجمل المساحة الواسعة لخلق التنوع ، أو من خلال أضافة شكل بسيط التفاصيل الى المساحه الفارغه شكلياً .

الأستنتاجات

١ــ يمتلك الفنان قدراً من الحريه في أدراج النظم التركيبيه كلما أبتعدت الأشكال عن أصولها الواقعيه ، أو كلما أبعدها قصدياً عن طريقه أدائها المباشر وخلع عليها رؤيتة الذاتيه .

٢ــ يميل الفنان نحو أظهار المحسوس بأبسط الوسائل دون الحاجه الى تعقيد النظام التركيبي وأقتصار اللوحه على أبسط المعرفات الأدائية .

٣ــ النظام التركيبي في الغالب صفة أشاريه تستخلص من خلال نسج الخبرة الجماليه عند المتلقي مع دلالات السطح التصويري .

٤ــ مهما أختلفت سبل التعبير على خطي معادلة التجريد والتشبيه أو التمثيل الدقيق ، يكون للفنان مطلق الصلاحية في فرض اراءه وتحويل الأشياء وفق ما يشتهي دون تقييد او الزام . اي ان العاطفه ممكن أن تحمل على اي شكل وحسب قدرة الفنان .

شداد عبد القهار (أنموذج ١)

اللوحة عبارة عن نظام قائم على مزاوجة الواقع بالخيال من خلال أختيار أشكالاً مستمده في أصولها من الواقع والقيام ببنائها تركيبياً وفق منهج خاص اختطه الفنان بعيداً عن مشاربها التي تنحدر منها ، فهناك جملة من الاشكال تمتد من المنتصف نحو اليمين وتنطلق بحركة ايحائية نحو الاعلى مما ولد احساساً بخفة الاشكال فبدت كأنها تطير ، عاضد ذلك طريقة وضعها وامتلاك الشكل الرئيسي لجناحين وخلوه من الاقدام (التي تعطي انطباعاً بالاتصاق بالارض او الرسوخ). غير ان هذا التكتل نحو اليمين منح صفة التوازن التركيبي ، فبدت اللوحة تميل نحو اليمين او انها اثقل وزناً من تلك الجهه . كذلك اختفى المنظور نتيجة تلصيق الاشكال مع بعض وعدم وجود امتداد افقي واضح في عمق اللوحه ، فبدت الاشكال كأنها الصقت فوق بعض في سطح اللوحة المستوي . كذلك اعتمدت اللوحة على مركبين رئيسين من اللون تمثلاً بالأزراق والاصفر وبدون درجات تكميلية وبدون تنوع تنظيمي ، اذ يظهر بأن الفنان توخى توجيه التعبير من خلال قدرة هذين اللونيين على الارسال التعبيري بدون الرجوع الى انشاء تراكيب لونية معقدة .

انظر الملحق

علي المعمار (أنموذج ٢)

تمثل هذه اللوحة رؤية خاصة ارسلها الفنان بطريقة نظام تعبيري مختلف عن اللوحة (أنموذج ١) ، حيث شكل اربع مستويات ارسالية في عمل واحد وفق اسلوب حكائي ، غير ان هذه المستويات الاربعة المفصوله عن بعض

امتلكت نظام تعبيري متقارب فيما بينها من جهتين ، الاول تقني وهو استخدام نفس النظام اللوني في الاجزاء الاربعة مع تغيير بسيط لمراكز الثقل الشكلي عن طريق تفريقه بين جوانب الامتداد الافقي للمقطع الواحد ، والثاني حسي من خلال نقل الحركة المرسلة عند تتبع الاشارة التعبيرية بين الاجزاء ، فأولا كانت الحركة من الوسط نحواليسار ، تلاها من الوسط نحو اليمين ، من ثم تركزت في الوسط لتنتشر أخيراً على طول الأمتداد الأفقي . وهذا التتابع في نقل النظام التركيبي المركزي ولد حركه حسيه تتلقفها عين المشاهد وهي تنتقل بين المجاميع الشكليه في تتابع لأجزاء اللوحه الأربع مع بعض . ومع الأقتصاد اللوني الشديد تركز النقل الفكري على النظام التركيبي دون الحاجه الى سطوة الألوان الحسيه مع أختيار بعض المحرضات البصريه المستمده من الواقع الحياتي مثل الخيول والفرسان . انظر الملحق

محمد مهر الدين (أنموذج ٣)

تقترب اللوحه في أسلوب تنفيذها من مدرسة التجريد الهندسي مع بعض التفصيلات التي تخلع عليها قصدية الفنان وفق أسلوبه . والعمل أشبه بقطع بنائيه رصت فوق بعض فأمتلكت نظاماً مجسماً بدرجة بسيطه ، غير انه لم يكن هنالك عمق واضح في هذه اللوحه كما في اللوحة (أنموذج ٢) وسيطر اللون الرمادي على تركيب النظام ككل من خلال كونه يشغل المساحه الأعظم في هذا المنجز الفني من حيث الامتداد الطولي وتصدره لواجهة العمل كمقدمة أشاريه في تركيب العمل ، تلاه اللون الأزرق والأسود كدعامتين أشاريتين خلف الواجهه الرمادية وتتداخلان معها ، وكون الأزرق من الألوان الباردة (التراجعية) توطدت أواصر تواشج البنية اللونية بين هذه الألوان الرئيسية الثلاث وامتلكت بالتبعية توحداً في نظامها . كما عمد الفنان الى إضافة أيحاءات من شأنها تنويع الأشاره (الواحدة) المرسلة وأضفاء جواً من التنوع البنائي في اللوحه من خلال وضع الأحرف الأنكليزيه (A،B) مع الخطوط المنطلقة بجانبها ، كذلك أضافه مربعات لونيه حارة وباردة أسفل المنتصف من جهة اليمين . اللوحة بمجملها تمثل نظاماً تركيبياً موحد الأرسال متنوع التراكيب الضمنيه تأكدت من خلال نظام لوني حيادي بدون رتابه . انظر الملحق

حسن عبود (أنموذج ٤)

يقطع التراكب اللوني اللوحه الى نصفين متناضرين مساحياً ومختلفين في الدرجة اللونيه ، حيث أرتكز الجزء الأسفل على نظاماً غامقاً مثل أرضيه يتكأ عليها النصف العلوي من اللوحه بدرجة لونيه مغايره ، فكانت تمثل أيحاءً بوجود عمق مستمد من فضاء وأرضية من تحته ، كما وضع الفنان بناءً شكلياً في المنتصف أستند على الارضية الغامقة منطلقاً نحو الفضاء المفتوح ، فكانت اللوحه بشكل عام متزنة تركيبياً وفق بساطة في استخدام المساحة المتاحة امام الفنان بوضع النظام اللوني متوسط الشدة والاثارة ، فلا تعارضات او تكاملات مسيطرة ، فقط ثلاثة كتل شكلية مركبة بايحاء الواقع وبتدرج لوني من الغامق في الاسفل تليه الدرجة المتوسطة من الالوان المحلية في المنتصف تحضنها الخلفية الفاتحة التي توحي بالاتساع ، فكان العمل بالمجمل متزناً بناءً ولوناً ، ولاتخفى محاولة الفنان لكسر التتابع الشكلي اللوني من خلال وضع بعض اللمسات اللونية بلون مغاير ، فالارضية الغامقة امتلكت بعض ضربات الفرشاة بلون فاتح ، كذلك الامر بالنسبة للشكل المركزي وللفضاء من خلفه . كما تصدر مركز اللوحة التعبير الاكبر من خلال السيطرة التي ضمنها مكانه ولونه الوسطي بدرجات شبه حيادية بصوره عامة في المركز وفي هذه اللوحه ككل . انظر الملحق

كريم رسن (انموذج ٥)

هذه اللوحة ذات نظام شكلي مركب يحتوي على أنظمة تركيبيه جزئيه داخليه مكونه من مجاميع شكليه تمثل بنيات ضمنيه ضمن النظام العام . فكانت اللوحه بالمجمل أعلى مما سبق من لوحات العينه من حيث التعقيد البنائي ، فأحتوت على اشارات عديده كان القصد منها أن تتوحد في النهايه لترسل حزمه واحده ، غير أنها شابهت اللوحه (أنموذج ١) في أستخدامها لونين متعارضين في الأصول على الدائره اللونيه لكن بقصد الأنسجام ، ووحدة الدلاله

من خلال تخفيف درجة الأحمر و الأزرق بالمزج والأضافه كما هو واضح .

من حيث التوازن لم يكن الفنان موفقاً بدرجة كبيرة في أحلال ذلك بسبب تقسيم اللوحه الى جزئين غير متناضرين أو متقاربين في الأداء التعبيري ، فبدت اللوحه غير مستقره سيما وان الفنان عمد الى فصل التركيبين اللونيين من خلال أدخال اللون الأبيض بينهما فكان التركيب العام مكون من ثلاث بنيات منفصله أشارياً ، مما عارض التوحد الكلي للعمل يضاف الى ذلك تمركز التفصيلات الشكليه في الأعلى (في المساحه الحاره) تلتها في الأسفل مساحة شبه مسطحه من الدرجات البارده ، فأستحوذ الجزء العلوي على الأنتباه الأولي عند المشاهد .انظر الملحق

غسان غائب (أنموذج ٦)

نسجت هذه اللوحه بدرجة واحده من الألوان الحاره مثلت قاعدة أستندت عليها الأشكال باللون الغامق مع أضافة ركن أقل درجة لونيه من الخلفية الحمراء في اعلى اليمين . كما تدرج وضع الأشكال الغامقه كلما أرتفع نحو الأعلى ، فبدى التركيب شبه هرمي قاعدته (الأغمق) في الأسفل ويرتفع بتخفيف لوني نحو الأعلى ، فكان لذلك متوازناً بدرجة جيده . غير أن الخلفيه الغامقه طغت على ما سواها أنتشارياً بصوره تشد عين المتلقي لحظة تأمله للوحة . وقد شابه الفنان في طريقته عند تنفيذ هذه اللوحة طريقة الفنان في اللوحة (أنموذج ٥) عند تعامله مع اللون الأحمر بقصد تقليل تأثيره ، غير أن النظام هنا لم يكن قائماً على تخفيف الدرجة اللونيه وأنما على بسطها بدون تراكيب بنائيه ، فكان نظامها العام بسيطاً غير دال على أشاره خارج دلالة اللون نفسه ، مفسحاً المجال للشكل الأمامي لعرض أشارته و الأتكاء على تلك الخلفية . يرى الباحث أن هذه اللوحه أعتمدت في نظامها البنائي على التبسيط الشديد دون الرجوع الى تعقيدات المخيله والأكتفاء ببعض التعابير الداله كمحرض بصري للمشاهد ، انظر الملحق

المصادر

1. إدريس فرج الله (التشكيل اللوني في الطباعة) الإسكندرية ، المكتب الجامعي الحديث ،د ت
2. أسعد غالب حسين (ماهية العمارة) أطروحة دكتوراه ((غير منشورة)) كلية الهندسة المعماري جامعة بغداد ،١٩٩٨
3. أوفسيا نيكوف ، ميخائيل وزميله (جمالية الصورة الفنية) ترجمة رضا الظاهر . عدن، دار الهمداني للطباعة والترجمة والنشر ، ط ١ ،١٩٨٤
4. أيخنباوم ، بوريس وزميله (نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب ، بيروت الشركة المغربية للناشرين المتحدة ، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط١ ،١٩٨٢
5. برتليمي ، جان (بحث في علم الجمال) ترجمة أنور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوقا ، القاهره ، دار نهضة مصر ،١٩٧٠
6. بلاسم محمد جسام (التحليل السيميائي لفن الرسم : المبادىء والتطبيقات) أطروحة دكتوراة فلسفة في الفنون التشكيليه ((غير منشوره)) كلية الفنون الجميله ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩
7. بياجيه ، جان (البنيويه) ترجمه عارف منيمنه وزميله ،بيروت ، دار منشورات عويدات ،ط١، ١٩٧١
8. جيرو ، بيير (علم الاشاره : السيميولوجيا) ترجمة د.منذر عياشي تقديم د.مازن الوعر .دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٢
9. ريد ، هربرت (النحت الحديث) ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ، مطابع دار الشؤون الثقافيه العامه ، ١٩٩٤
10. ريد، هربرت (الفن اليوم : مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ترجمة محمد فتحي وزميله ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥
11. ريد ،هربرت (معنى الفن) ترجمة سامي خشبة ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع الساحل ، د ت
12. راضي حكيم (فلسفة الفن عند سوزان لانجر) بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ((أفاق عربيه))، ط، ١٩٨٦
13. زكريا إبراهيم (مشكلة الفن) القاهرة ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، دت

14. ديوي ، جون (الفن خبره) ترجمة د. زكريا أحمد ، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣

15. ستولينتز ، جيروم (النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفيه) ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨١

16. شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية في فن التصوير) الكويت ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، ١٩٧٩

17. الصراف ، عباس (أفاق النقد التشكيلي) بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩

18. عبد الفتاح رياض (التكوين في الفنون التشكيلية) القاهرة ، دار النهضة العربية ، طباعه الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ،ط١، ١٩٧٣

19. عز الدين شموط (لغة الفن التشكيلي: علم الإشارات البصرية) ط١ ، ١٩٩٣

20. علاء الدين كاظم منصور (البنية الشكلية للأبواب وأبعادها الرمزية في التصميم الداخلي لعمادات كليات بغداد) رسالة ماجستير ((غير منشورة)) كلية الفنون الجميلة ، تصميم داخلي ، جامعة بغداد ،٢٠٠٢

21. عياض عبد الرحمن أمين (دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي) أطروحة دكتوراه ((غير منشوره)) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، رسم ، ١٩٩٦

22. فتح الباب عبد الحليم وزميله (التصميم في الفن التشكيلي) القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٤

23. فراي ، ادوارد (التكعيبية) ترجمة هادي الطائي ، مراجعة مي مظفر ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠

24. فنتوري ، روبرت (التعقيد والتناقض في العمارة) ترجمة سعاد عبد علي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧

25. فنتوري ، ليونيللو (كيف نفهم التصوير من ((جيوتو)) الى ((شاجال))) ترجمة محمد عزت مصطفى ، مراجعة عبد القادر رزق . القاهرة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د ت

26. فيشر ، أرنست (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١

27. قاسم حسين صالح (الإبداع في الفن) بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ،١٩٨٦

28. كيرزويل ، اديث (عصر البنيوية : من ليفي شتراوس إلى فوكو) ترجمة جابر عصفور ، بغداد ، ١٩٨٥

29. مالنز ، فردريك (الرسم كيف نتذوقه : عناصر التكوين) ترجمة هادي الطائي ، مراجعة سلمان الواسطي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيه العامه ((أفاق عربيه)) ط١ ،١٩٩٣

30. هاوزر ، أرنولد (فلسفة تاريخ الفن) ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨

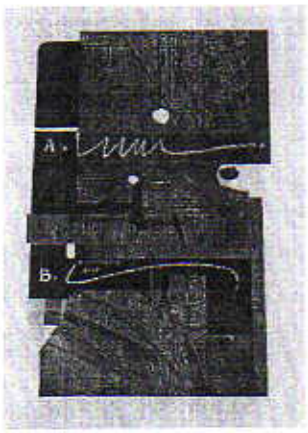
31. وفاء حسين عطا (التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر) رسالة ماجستير ((غير منشوره)) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة /رسم ، ٢٠٠٠

32. Langer , Suzzan (symbolic Logic) Dover publication , inc, NeYork 1964

الملحق

نموذج رقم (١)

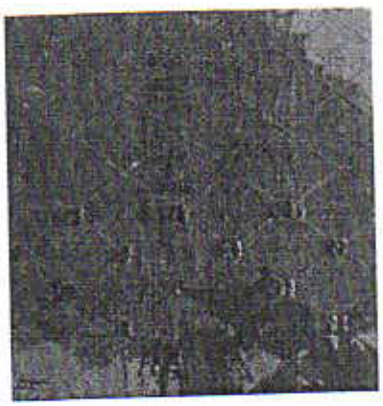
نموذج رقم (٢)



نموذج رقم (٣)

نموذج رقم (٤)

نموذج رقم (٥)



نموذج رقم (٦)