أنظمة الشكل في اللوحة العراقية المعاصرة
(دراسة تحليلية)

م. م. عقيل صالح فيصل
كلية الهندسة ــ جامعة البصرة
م. م. رولا عبد الإله علوان
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

ملخص البحث //

تضمنت الدراسة الحالية أربعة فصول أشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث ، وأهمية البحث ، وأهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات . أما الفصل الثاني فقد أشتمل على الإطار النظري الذي تضمن عدة مباحث كان الأول عن مفهوم بنية الشكل فلسفياً. وضم المبحث الثاني تطور بنية الشكل تاريخيا ، وصولاً إلى المبحث الثالث الذي تناول فيه الباحث تطور بنية الشكل في اللوحة العراقية المعاصرة . أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ، حيث شمل مجتمع البحث جميع الأعمال الفنية المنشورة في الكتب الفنية ومركز الفنون والتي تم الإطلاع عليها واختيار عينات البحث التي ضمت خمسة لوحات بشكل عشوائي وقد تم تحليلها وفق طريقة الملاحظة والوصف . أما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات، ومن أهم النتائج :

١- اعتمد الفنان في التعامل مع بنيته الشكلية على النظام الزخرفي والتكرار و التداخل المنبعث من التلون والتنوع البيئي .

٢- ظهرت البنية الرمزية في التعامل مع الإشكال وفقاً لعلامات رمزية مستمدة من البيئة المحيطة به .

٣- ظهرت هناك بنية شكلية مقولبة داخل قالب ديني متأتي من المرجعيات الدينية التي تؤثر بشكل واضح في البيئة المجتمعية للفنان العراقي .

٤- ظهرت البنية الواقعية للشكل في معظم اللوحات من خلال التأكيد على المنظور والتشريح .

٥- ظهور البنية التاريخية للشكل والمتأتية من المرجعيات التاريخية كالأنماط السومرية القديمة .

٦- ضمت العديد من اللوحات بنية فكرية استطاع من خلالها الفنان ربط الشكل بالمضمون .

٧- ظهرت هناك بنية سردية تعتمد على تراتيبية الأشكال المرسومة وفقاً لنظام معين .

٨- اعتمد الفنان العراقي في التعامل مع البنية الشكلية على الاختزال الذي بات واضحاً في العديد من اللوحات.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه

لقد كانت مسألة النظام والتنظيم والبحث عنهما مرافقةً للإنسان منذ بدأ الخليقة، ومنذ محاولته ترتيب حياته للخروج من معمعة العبثية والتشرد محاولاً الانسلاخ عن قولبة حياة الغاب التي وجد نفسه فيها . لقد أدرك الإنسان بطبيعة خلقه ذات النزعة الاجتماعية "وخلقناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا .... [١]، أدرك مع أول تجمع لعدد بسيط من الأفراد ضرورة الحفاظ على هذا الجمع للحصول على الأمان وزيادة الأعداد الباحثة عن المأكل والملبس عبر الإفادة مما توفره كثرة الأفراد في الصيد والزراعة وغيرها. لذا كان لابد من إيجاد جملة علاقات تنظم التعايش بين أولئك الأفراد الذين يمكن تسميتهم حينئذ بالتجمع ليأخذ هذا التجمع نوعاً من أنواع التنظيم[٢] ليدخل التنظيم حياة الإنسان شيئاً فشيئاً في كل مفاصلها وصولاً إلى تضمين أبنيته الحجرية للزخارف المنمقة. ومنذ ذلك الحين بدأت حياة الإنسان القديم (الفنان) تأخذ شكلاً آخر وترتفع متدارجة في مصافي الرقي على مستوى التنظيم. لذا كان الفن يماشي حركة الارتقاء ويمازج تطور الفكر ليحاكي الرغبة ويشذب النزعة وينمي الإحساس متخذاً بذلك حيزاً مهما من الحياة الروحية ليصبح شكلاً جامعاً في سلسلة التطور للنشاط الإنساني[٣] . لقد تخلل التطور الفكري والاجتماعي لحياة الإنسان القديم منذ أحس بإنسانيته وكينونته البشرية

جملة من المؤثرات التي لا ينفك يخلو منها أي مجتمع مدني ، من تجاذبات فكرية ودينية وعقائدية وسياسية وأعراف متخالقه من قبل هذا المجتمع أو ذاك لتأخذ النتاجات الفنية وغيرها في التقولب ضمن حيز اخذ بالأتساع ليسيطر على أشكال التعبير لدى الفنان مما اوجد نظماً بنائية متحكمة بالأطر الفنية للأشكال المرسومة في الأعمال المبدعة، ونظراً لقيمة هذه النظم ومجودها المهم وتأثيرها الكبير كان لابد من التصدي لدراسة هذه المشكلة في محاولة للإجابة عن التساؤل المهم :

(ما هي أنظمة الشكل في الرسم العراقي المعاصر)

أهمية البحث

احتل الشكل مكانة هامة في العمل الفني نتيجة اعتباره " القيمة النفسية في الفن المميزة لـه "[٤] . لقد مُثِلَ الشكل واخرج وفقاً للعديد من الأنظمة المختلفة على اختلاف الفنانين وتبعاً لوجود ظاهرة معينة فضلاً عن كيفية إدراك مفهوم الشكل لدى هذا الفنان أو ذاك ، فهو "انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتيبها والتي تدخل الخط واللون في نظام ما"[٥] ، وعليه فان الشكل لا يعتمد على الانتظام الذاتي وحسب بل على مجمل الظواهر و التجاذبات التي ذكرت. فضلاً عن النظم التي يقوم على أساسها بناء و تركيب الأعمال الفنية المبدعة. لذا أصبح من المهم بما كان دراسة النظم الشكلية وطبيعة تشكلها وظهورها في الرسم العراقي المعاصر لإدراك جمالية الأعمال الفنية وماهية النظم التي تعمل على أسسها المخيلة الفنية للفنان العراقي لكي يستوحي المتقلي والتذوق لهذه الأعمال مدى أهمية هذه النظم من خلال دراسة وتحليل العينات في سياق البحث في محاولة التأكيد على دور النظم الشكلية في الأداء الجمالي داخل الإطار الفني للعمل .

أهداف البحث // يهدف ابحث الحالي إلى التعرف على أنظمة الشكل في الرسم العراقي المعاصر .

حدود البحث // تحدد البحث بدراسة أنظمة الشكل في الرسم العراقي المعاصر وكما هو واضح من العنوان للفترة من ١٩٨٠ لغاية ١٩٩٩ وقد تم تحديد العينات باللوحات المتوافرة في مركز الفنون من خلال المصورات والمشاهدات الشخصية للباحث وما تحمله تلك اللوحات من مرجعيات تتعلق بالشكل .

تحديد المصطلحات

أولاً_ النظام :

أ. لغةً :_ من نظم ، النظم: التأليف. نظمهُ، ينظمهُ نظاماً _ نظمت اللؤلؤ جمعته في سلك، نظام كل أمر: ملاكه. ليس لأمر نظام : لا تستقيم طريقته. الانتظام: الاتساق[٦]. و القوم على نظام واحد أي على نهج واحد غير مختلف[٧].

ب. اصطلاحاً :_ يعرفه النوره جي بأنه "مجموعة من المعاليم أو الحقائق أو الكليات أو الأجزاء متصل بعضها ببعض بالتفاعل أو تبادل التأثير "[٨]. ويرى عبد الغني النبوي الشال أن " النظام أو التنظيم Arrangement هو وضع عناصر ووحدات التصميم في وحدة ونسق منظم لتحدد الشكل العام "[٩]. كما يعرف النظام عند محمد على أبو ريان على انه "عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكاني إلى زماني"[١٠].

ج. إجرائياً :_ يتفق الباحث مع تعريف عبد الغني النبوي لتوافقه مع أهداف الدراسة الحالية .

ثانياً_ الشكل :

أ. لغةً :_ " الشكل : بالفتح المثل والجمع (أشكال وشكول) حيث يقال هذا أشكل بكذا أي أشبههُ وقوله تعالى ((كل يعمل على شاكلته)) أي على جدليته وطريقته ووجهته "[١١].

ب. اصطلاحاً :_ يعرفه النوره جي "على انه تركيب أو كيان له أوضاع معينه ويدركه الحس وقد يكون هذا التركيب مادياً كالجسم أو معنوياً كالسلوك. كما عرفه على انه انتظام العناصر أو الوقائع في كل موحد أو منظومة بحيث تقوم بينها علاقات محددة "[١٢]. والشكل هو " العلاقة الباطنية ومنهج التنظيم وتفاعل عناصر الظاهرة وعملياتها بينها وبين نفسها وبينها وبين البيئة "[١٣].

ج. إجرائيا :_ يمكن تعريف الشكل على انه كينونة متراكبة من العلاقات التي تربط الأجزاء مع بعضها وفق

كيفية خاصة حيث يكون لهذه الكيفية معنى في ذاتها أو خارجها.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول // مفهوم نظام الشكل فلسفياً

عند النظر إلى كلمة (مفهوم) نجد إنها قد تدل على معنىً أو دلالة، أي أن هنالك شي يعني أو يدل على ما هو وراءه مما هو خافٍ عن الإدراك المباشر، وبهذا يكون هناك أكثر من معنى قد يظهر أو قد يتوقف مقتصراً في مقتضاه على المعنى المباشر للشكل المشاهَدْ. ويمكن لهذه الكلمة أن تتعدى نحو استشراف جديد أو سلسلة من المعاني التي تتكشف من خلالها جملة من المضامين التي يمكن للشكل أن يحتويها عبر مواراة القصد. لذا حين يُستقرأ الشكل أو نظامه فلا بد من التنبه لذلك ، من أجل الوصول إلى المعنى المقصود حقيقةً ، والكامن وراء الرؤية الفنية للفنان. لقد كان لنظام الشكل العديد من المفاهيم الفلسفية والنقدية والكثير من التفسيرات منها ما يميل إلى تحقيق تفسير فني لبنية الشكل بمكوناته وعناصره الأساسية. إن النظام يعني الضابط ، والتنظيم هو تطبيق هذا الضابط على جملة العناصر الفنية الداخلة في تنفيذ العمل الفني. فحين يكون هناك نظام يكون هناك عدد من الضوابط أو القواعد التي تعمل على نمذجة وترتيب العناصر التكوينية وفق أنساق معينة تتوافق وبنية العمل وقصدية الفنان، كل ذلك يرجح تفسير مفهوم نظام الشكل بأنه " نتاج عقلي في أساسه "[١٤]، لان العقل وحده القادر على التحكم بنسق العناصر الفنية وموازنتها واستقراء مكوناته القصدية في البنية التكوينية أو المنظومة الهيكلية للعمل. أي انه يقوم بجملة من المعالجات والعمليات الذهنية لعناصر العمل التكوينية والخاضعة للعديد من الأنظمة والضوابط بما تُحدث الكثير من التغيرات على بنية الشكل وبالتالي على بنية العمل الفني ككل ، لان الشكل هو أكثر العناصر التكوينية ارتباطاً بالعمل الفني . ومن أكثر الآراء الملفتة للنظر هو رأي الفيثاغوريون[٥]المتعلق بتفسير الفن من خلال الاعتماد على العلاقيات الترابطية للأعداد، فقد فسروه على أساس النظام الهرموني للأرقام[١٥]. أي أن الأرقام تعمل كالأشكال في تكوين مجموعة من العلاقيات المتناغمة الخالقة للبنية التكوينية ، وهذه العلاقيات تحقق تكاملاً وتوازناً في الأشكال والخطوط والألوان التي تمثل أساس التكوين في العمل الفني. إن هذا المبدأ الذي اعتمده الفيثاغوريون مشابه لأحد المفاهيم الفلسفية القائلة بأن " المكعب يقابل التراب والهرم يقابل النار، والمثمن المنتظم يقابل الهواء..." [١٦]. وكل هذه المتقابلات تشكل بصورة ما مجموعة من المفاهيم التعبيرية المدركة والمُعَرِفَة للنظام الذي استمرت تفسيراته تتباين طبقاً للنظريات الفلسفية والنقدية ورؤى المدارس الفنية. ففي الوقت الذي اعتبر فيه أفلاطون أن الفن مرتبط بالأنظمة الهندسية ، أشار أرسطو إلى النظام من خلال تفسيره للجمال "على انه التنسيق والعظمة ... والكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزائه في نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لان لجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة"[١٧]. إن هذا المعنى في مفهوم النظام بدا متواتراً عند الفلاسفة العرب ، فنجد أنهم قد ربطوا بين الدلالة بما يفيد من معنىً انه لو تم تفكيك المكونات المتراكبة ونثرها ومباعدتها بشكل غير منتظم فإننا لا نحصل على الدلالة التي كانت تؤديها نفسها وهي مترابطة ومركبة[١٨]. ولم تتوقف التنظيرات في مجال استقراء مفهوم النظام عند هذا القدر بل ظهرت العديد من الدراسات النقدية والتحليلية معبرة عن فهم النظام المتبع في أي مجال كان وإرجاعه إلى المنابع الفكرية عند المجتمع, حيث من الممكن أن يكون النظام الذي يتبعه الفنان في تحقيق رؤيته الفنية هو نفسه وسيلة التعبير المقصودة[١٩]، على اعتبار أن نظام المجتمع الإنساني هو بحد ذاته قوة تعبيرية هائلة، فهو مجموعة قوانين خاصة للمحافظة على العلاقات الترابطية لمختلف الأمور لأجل الموازنة ووحدة التكوين. إن الرصيد التراكمي من الأشكال التي تحيط بنا والتي يعد أكثرها من إنتاج الإنسان واتجاهه التطوري في الثورة الصناعية، كلها تقوم على

أسس وعلاقات مدروسة للحصول على اكبر قدر من القوة التعبيرية المنتجة بغية تقديم صورة واضحة عن التطور الفكري في المجتمع وعلى مختلف الأصعدة . وفقاً لهذا أعتُبِر الشيء المُنتَج أثراً فنياً، ذلك إن شكل الأثر الفني ليس شيئا عارضاً أو دخيلاً بل هو بناء مدرك وواع[٢٠]. وبهذا تكون المجموعات التكوينية أو الهيأة التي يحققها الفنان بالمفردات والعناصر هي نفسها تمثل وسيلة للتعبير وفقاً لرأي هربرت ريد السابق. فأينما نجد هيئة فأن هناك شكلاً، وبالتالي فأن هنالك وسيلة مطروحة للتعبير. على هذا الأساس كان لابد من يحديد الشكل حسب قواعد وشروط تكون وحدها الكفيلة في تحقيق سيطرة الإنسان، وبالتالي توجيه التعبير لتكون هي النظام الضروري والمسير للحياة[٢١]. لقد تميز مفهوم الشكل بمعنى جمالي ووظيفي أتجه فيه الاثنان معا نحو تحقيق دلالات فنية ، لذا أعتبر الفن تعبيراً بالشكل ، وأن الشكل النقي هو مضمون الواقع[٢٢]. وبالتالي أرجعوا أساس العملية الإبداعية إلى الشكل، لتظهر عدة تقسيمات مفاهيمية له منها ما اتفقت عليه الآراء الفنية والفلسفية والتي انبلجت طلائعها من فلسفة أفلاطون المثالية؛ فقد تم تصنيف مفهوم الشكل إلى صنفين (نسبي ومطلق) فالنسبي مكانُ جَماله صفة موروثة في طبيعة الأشياء الحية ، أما المطلق (التجريد) فهو المتكون من خطوط مستقيمة ومنحنيات وألوان وسطوح أشكال صلبة، فيما صنفت الفلسفات الحديثة الشكل الفني إلى نباتي وهندسي و رمزي[٢٣]. إن التعريفات الخاصة بالشكل لم تقف عند هذا الحد بل إنها استمرت لتوضيح ماهية الشكل ومفهومه والوقوف على تفسيره ، وعلى الكيفية التي يعمل بها داخل منظومة العمل المُشاهَد. فالعمل الفني هو مجموعة من المكونات المتعددة التي لا تنفك في ترابط علاقاتي ، فنجد أن متبني النظرية الشكلية(*)قد ركزوا على الكل المتكامل وليس مجموع الوحدات أو الأجزاء. وبالتالي تقالبت التعريفات مستقراه من العمل وأجزاءه والعلاقة بينهما ، وبهذا يكّون الشكل والنظام كينونة واحده فحين نجد شكلاً ندرك أن هناك نظاماً أو مجموعة من الأنظمة والقوانين التي أوجبت وجوده ضمن هذه البنية التكوينية فـ" النظام ليس شيئاً حادثاً ممكناً مجرد الإمكان. بل من الضروري أن يوجد نظام ما "[٢٤]. ومن هنا تجاذبت المدارس والحركات الفنية الطروحات والتنظيرات لدراسة وفهم كل من الشكل والنظام على حدٍ سواء ، وبين التجارب الفلسفية والنقدية وتطورات الحركة الفنية كوّن نظام الشكل علامة فارقة في مسار الفن الحديث في العالم ، فثمة أكثر من وشيجة في الأقل في باب نشوء المدارس والاتجاهات الحداثوية وما بعد الحداثة في الفن اعتمدت في أنماط بنائها على دراسة الشكل والنظام. وبهذا ندرك مدى الترابط التكويني والجمالي بينهما وأهمية كلٍ منهما في البنية التكوينية للعمل الفني . على هذا وجد أن المنظومة الشكلية قد واكبت تحولات الفكر التشكيلي في تجلياته وأزماته بظهور بواكير قراءة الخطاب التشكيلي بصورة أكثر وعياً عبر نقطة التحول الأبرز وهي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية التي جاءت بالموجات الدادائية والطليعية وغيرها المأخوذة بأزمات الفكر الإنساني وأزمات المجتمع بتنوع اتجاهاتها وتجاربها التي عكست أزمة الإنسان المعاصر وموجة ما بعد الحداثة . لذا يتكشف وبشكل واضح إن أنظمة الشكل والتي هي إحدى المدركات العقلية للفن البصري تتباين وتحولات الفكر بما يوصل إلى المعنى الحقيقي للشكل المدرك.

المبحث الثاني // تطور أنظمة الشكل بين الهيئة والمضمون

أمتلك الفنان الرافديني عقلية وذهناً واعياً تواقاً لمعرفة وقراءة الظواهر والحوادث البيئية المحيطة منذ بدايات العصر الحجري القديم. فما بين أنماط الحياة المختلفة وتناقلاتها المطردة كان للفن دور مهم في توجيه العقل والشعور وتطوير الحس والإدراك حتى وأن كان ذلك بصورة لا شعورية ، فمن غير الممكن إنكار التطور الحاصل في هذا المجال وهو ما انعكس من خلال المنجزات التي أورثناها ، كل ذلك يشير إلى وجود نَمَط مُسير أو نظام معين انطلق من خربشات الكهوف ورسوم

الجدران أو تأثر بها على اقل تقدير ليشكل سياقاً حياتياً ينظم العلاقات بين الأفراد. وما بدءُ الإنسان أنماطه الحياتية على شكل جماعات في مناطق معينة ، إلا صورة واضحة لتشكل النواة الأولى لتكوين المجتمع الحضري[٢٥]. إن تكوّن مجتمعٍ ما بأعرافه وقوانينه الوضعية لابد من أن تظهر فيه عدة أنماط وتباينات طبقية ، لذا فمن الصعوبة أن تكون هناك وبشكل مباشر لغة استيعاب ألانا والآخر ومنظومة إسقاطاتهما التي تشكلت حديثاً مخترقةً مرحلة الطواف الفكري وشبه الضياع وحداثة التجربة البشرية خاصة في مجال الفن وخلق مادة إبداعية. " فالطبقة المتنفذة في المجتمع ترى الفن خاضعاً لها تستخدمه لتدعيم حكمها"[٢٦]. كل هذا ادخل خيارات الفنان ضمن حيز السيطرة والنفوذ وبالتالي كان الفن بصورة عامة ومنظومة الشكل خاصة أكثر تقنيناً وتوجيهاً، بل انه كان مجيراً للسلطة المهيمنة. لذا فأن الفنان كان يحاول التملص بأشكاله من تلك المحددات الفكرية والاجتماعية ، فجعل أشكاله تتنافذ كأشكال زخرفية هندسية ونباتية ظهرت في الأختام والنصب والأواني النذرية[٢٧]، وصولاً لتحقيق الحالة الإيحائية المقصودة. وأهم ما يلاحظ هو أسلوب تصوير الأشكال في الفكر الكهنوتي باعتباره فكراً منغلقاً لا يقبل النقض ، فنجد وبشكل واضح التطور الحاصل للشكل والذي يقدم الصورة والنص بهيئة متداخلة ينفتح بعضها على بعض وباتجاهٍ وحيدٍ ومحدد . إن تتبع الهيئة التي ظهرت بها الخطوط أول الأمر في رسوم الكهوف والأواني البسيطة والتي استحالت من ثَم إلى أشكال أكثر دراسة وتعقيداً في الأواني الفخارية ، يجد أن الأشكال المرسومة قد وضعت بين جملة من المحددات التي توجه المسار البنائي للخطوط المكونة للشكل والذي يمكن أن يقوم على التناقض أو الهارموني باعتبار ما تتمتع به بنية الشكل من الخصوصية والحرية التامة . إن التجاذبات الحاصلة بين رؤية الفنان الإبداعية وبين تصورات المجتمع وخبراته في قراءة المحتوى الفكري المُقولب ضمن بنية الشكل حذت بالفنان إلى تطوير رؤاه الإبداعية ومن ثَمَّ تطوير الشكل والعناية بهيكلته ذات الأساس المتخيل للوصول إلى قصدية الإحالة وإبداءها ، الأمر الذي يعد في غاية الصعوبة لان الإحالة تقع خارج الشكل وهنا تكمن قيمته الإبداعية وطاقاته الخارجة عن حدوده ، فالأشكال دائماً تفك معانيها الظاهرة سواء كان مبدعها قاصداً أم لا من خلال ما تقدمه مما يصعب على الإدراك تفهمه بصورة مباشرة. ففي عصر الوركاء تنوعت الموضوعات مع بقاء المحددات الفكرية المتواصلة في تنظيم المواكب الدينية للكهنة ومناظر تقديم القرابين والمعارك ومناظر الصيد (شكل١_ الإناء النذري**). عند تأمل هذا الإناء وتقسيماته الافريزية والتفاصيل التي تحويها من أشكال بشرية وحيوانية ونباتية وأساليب توزيعها ضمن بنية العمل نجد مقدار الجهد والإتقان الكبيرين في تصوير الحركة التي تحوي بصورة ما تعبيرات مختلفة تدل على مقدار الوعي التصويري لدى الفنان الذي يدفع بهذه المجموعة من العناصر التكوينية والأشكال ليقول أن هناك ما هو موجود خلف الخطوط والأشكال . إن التصوير الواقعي للأشكال البشرية وكذلك التكوينات الهندسية ساعدت في إبراز نمط الحركة ، والذي أراد الفنان التركيز عليه للتعبير عن الرقصة الطقوسية التي تشكل محور موضوعة العمل الذي ارتبطت فيه العلامة المحيطية (السنابل) بالعلامة الوسطى (الأفراد وحملهم للشعار) كما نجد أيضا لدى السومريين نمطاً ونظاماً مستمداً من السلطة الكهنوتية للملك فـ" نظام الشكل البشري على السطح ذي البعدين بالألواح النذرية والمسلات ، نظام واحد لبنائية الشكل ، يعتبر هذا النظام نتيجة لمحددات الفكر السومرية" [٢٨]. وهنا نجد أن نظام الأفاريز موجود أيضا، وقد مزج الفنان بين الآلهة والطبيعة في منظومة واحدة ، ليظهر التمازج بين الخطوط الهندسية وصور الأشخاص بهيئة كتل. ولم تميز الآلهة عن بقية الأفراد إلا من خلال خوذة ذات قرون (شكل٢- لوح نذري من العصر السومري) فنجد اعتماد الفنان لنمط الموازنة بين التكرار العددي للكاهنات الثلاث من جهة ككتلة شبه مترابطة وبين الملك الجالس ككتلة موازنة من جهة أخرى ليشكل الشخص الواقف الذي يصب الماء مركز الإفريز الأول فيما كونت حركة الماء تناظراً متوازناً مع

الخطوط العمودية. وعليه نجد قدرة الفنان على التعامل مع العناصر التكوينية وخلق توازناً جمالياً فيما بينها وإمكانيته في تضمين الإشكال أيدلوجيات تتناسب ومستوى الفكر الرائج. فهناك جملة من الأنظمة العلائقية الرابطة للبنى العلامية فبنية شكل الملك من حيث الحجم والمضمون حققت نمط السيادة على مجمل العلامات الأخرى لتستحيل بذلك إلى نقطة الجذب البصري التي سلبت مركزية العمل من الشخص الذي يصب الماء والثقب الذي أسفله كمركزية إيحائية توجد نظاماً التقابل التناظري الذي يجري ضمن التسلسل الحَدَثي لموضوعة العمل . بهذا القدر من الأمثلة للفن العراقي القديم يتضح أن أي شكلٍ منفذ يخضع لنظامٍ ما، كان موجوداً منذ القدم. لذا لا يمكن لشكل أن يوجد عبثاً. وعليه فان ذلك النظام الذي توالد متدارجاً لم يقف عند حد ، بل انه ظل في تطور مستمر متماشياً وتطور الإدراك لدي الفرد والمجتمع . وبالنظر إلى الفنون المعاصرة التي يستقدم العديد منها الأثر الشكلي كقيمة جمالية بمدلوله الانتقائي وكإسقاط مستلب من زمكانيته السابقة المعهودة ، نجد أن هناك تلاقياً وفق مبدأ تقاطع محاور الفكر القديم والحديث فـ(برانكوزي) (***)على سبيل المثال لا الحصر؛ استقدم تأويلاً شكلياً لفنون العصور الرافدينية في منجزه المعاصر(شكل ٣- مدام بوغاتي) ، فكان مقارباً لما خلص إليه النحاتون في العصر الحجري الحديث- المعدني (عصر سامراء) والنحاتون السومريون،غير أن (برانكوزي) حور الأجفان إلى نحوت ناتئة وضعت في أخاديد تحت الأقواس الواقعة أعلى العين وقد مد على رأس مدام بوغاتي قوس حاجب تمثال كوديا [٢٩]. لقد تعزز اثر النتاج الرافديني بشكل اكبر في الفنون العالمية ، فنجد أن (بول كلي) " قد نجح بفضل حدسه وحساسيته في أن يعيش جميع تفاصيل هذا الإرث" [٣٠] . الممتدة في أصولها إلى الفنون الرافدينية كالبابلي والآشوري. وكذلك كان (بيكاسو) الذي عكس شغفه بالأشكال التراثية القديمة ،" فما تعلمه من فنون آشور(****) والمصريين القدامى وأقنعة الزنوج وكلاسيكية اليونانيين ، أو ما تبلور لديه من أسلوب تكعيبي في تسطيح الأشكال وتداخلها وسر زوايا النظر" [٣١]. ساعياً إلى خلق بنية تكوينية ليحطم من خلالها القيود المحددة بين الكائن الحي وبيئته ، ليتكون في النهاية عمل مبدع ذا ارث حضاري برؤية مُعصرنة أو هجين فكري جمالي. وكذا كان (ديلاكروا) في عمله (شكل٤ ــ موت لسارداناپال) الذي يُقدَّم كحدث ماضٍ ، ألهَمَ وحرك حدس وخيال الفنان لإبداع منجزه المثيولوجي هذا مستفيداً من المضمون الفكري الثري ليتحقق الإبداع بافتراق زمكاني للحدث وذلك بالإيحاء المضموني الكامن. إذاً نرى وبشكل لا يقبل الشك أن المرجعيات الفكرية المتماثلة بـ(البيئة ، الأسطورة ، الدين ، السلطة) هي ما يشكل المحدد ألملامحي لمنظومة الشكل في الفنين القديم والحديث. فمن خلال المزاوجة فيما بينها ظهرت نظم السيادة ذات الأنساق التراتبية الهندسية العمودية منها والأفقية ، وكذلك تأسست ضوابط ظهور النظام التراكبي فظلاً عن نظام الاختزال والتجريد الذي جاء متماشياً والواعز الديني المهيمن آنذاك فظهرت الأسس الاتساقية في البنى الشكلية الهندسية والحَرفية عبر منظومات الزخرفة.

المبحث الثالث // أنظمة الشكل في الرسم العراقي المعاصر

لم يكن اهتمام الفنان العراقي المعاصر بالشكل مَحضَ مُصادفة ، بل كان قصداً جلياً عبر جملة من المحددات الفكرية والمرجعيات الثقافية التي استورثها من التاريخ العراقي القديم والحديث ، الأمر الذي أعطى أُكُلهُ بصورة متدارجة، ليلقي بظلاله على المسيرة التشكيلية للفن العراقي المعاصر. إن حالة الاكتشاف والدهشة والتوقع لدى الفنان العراقي والتي حملتها مرحلة الأربعينيات كما يشير جبرا إبراهيم في مؤلفه الفن العراقي المعاصر أضحت الممهد الأبرز لما تلاها من إرهاصات فكرية وفنية بدت منذ مطلع الخمسينيات لتشهد بواكير النضوج والوعي عبر تأسيس الحركات والجماعات الفنية مثل (جماعة الرواد ١٩٥٠) و(جماعة بغداد للفن الحديث١٩٥١) و(جماعة الانطباعيين١٩٥٣) الأمر الذي

ترك أثره على المشهد التشكيلي العراقي ليحدث حالة من التواصل الجمالي عبر الشكل الفني مع الواقع الفكري والحضاري مما شكل وعياً مغايراً للحقبة السابقة. بين تجارب الأربعينيات وجماعات الخمسينيات أصبح الشكل علامة فارقة في مسار الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، فثمة أكثر من وشيجة على الأقل في باب نشوء المدارس والاتجاهات الفنية ومن ثم ظهور الحداثوية وما بعدها في الحركات الفنية العالمية ، الأمر الذي انعكست رؤاه على الحركة التشكيلية في العراق نذكر منها الطبيعية في المانيا والواقعية في ايطاليا والواقعية الجديدة في فرنسا وغيرها.. لذا نجد أن الحركة التشكيلية العراقية قد واكبت تحولات الفكر الغربي في تجلياته وأزماته، لكن نقطة التحول الأهم هي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية التي قدمت للعالم موجات الدادائية والطليعية والشعرية . وكما اشرنا فقد جاءت بالواقعيات في الفن الغربي فكان لها الأثر في ذهنية الفنان العراقي فأوجد لنفسه مضماراً يحقق فيه الحضور الشخصي وتحقيق الهوية والخروج عن مبدأ الفن لأجل المتعة المجردة واللذة وصولاً حتى تجريد الفن والخروج بالشكل إلى التعبير عن النوازع النفسية. فذهنية الفنان العراقي مأخوذة بأزمات الفكر الإنساني وأزمات المجتمع بتنوع إبداعاته واتجاهاته وتجاربه التي عكست أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش تجاذبات التطور والحداثة والمُلاحق بأزمات العالم الثالث من حروب وصراعات. لقد ضمت الموجات التي قدمتها جماعة الرواد فائق حسن الذي امتلك حساً لونياً وشكلياً عاليين في مجال مواكبته لهذا الفكر المأزوم وتحولاته، تلك التحولات التي برزت في أعماله لتقدم نظاماً شكلياً واقعياً فصامياً في بعض الأحيان معتمداً في ذلك على الموجات اللونية وطاقاتها اللامتناهية ، فعبر واقعية وكثافة اللون قدم فائق حسن أشكاله الواقعية "فلا يكفي أن تنتقل الصورة من الواقع بل لابد أن تجسد شعورك لونياً" [٣٢]. ففي بداياته ذات الطابع الواقع بدا متحركا في جنبات لوحاته معتمداً على الفطرة والموهبة والتلقائية مصوراً حياة القرى والبدو في العراق. ورغم تعدد معالجاته وتناوله للشخوص الواقعية إلا انه ظل يتحرك ضمن منظومة الأشكال الواقعية موظفاً الفضاءات الواسعة بشكل يحقق إبراز نظام الشكل الواقعي. أما أعماله التجريدية فقد بقيت ضمن نفس الموضوع إلا أن الأشكال البشرية المجردة بدت عائمة في مجموعة من الفضاءات و المساحات اللونية التي اتخذت نظاماً هندسياً في توزيعها. وبانتقاله إلى التعبيرية راح يقدم"صور العوز والبؤس وجعلها مزيجاً غريباً من الرعب والعطف، وافلح في إبراز اللوعات الخفية" [٣٣]. وبهذا نجده ورغم انتقالاته المتعددة بين التجارب الفنية إلا انه آثر التمسك بنظام الأشكال البشرية الواقعي لكونه من المولعين بالفن الواقعي... أما جواد سليم الذي أسس جماعة بغداد للفن الحديث فقد كان عازماً على إيجاد الجديد في الرسم والنحت ، لذا ذهب بعيداً باتجاه الاندماج والتماهي مع الاتجاهات الفكرية الطليعية مستخدماً نظاماً هندسياً اعتمد فيه التناظر والتكرار في توزيع الأشكال ليقدم لنا عملاً فنياً حديثاً استلهم فيه روح الأصالة والتراث برؤية جديدة عبر نظام هندسي (شكل ٥). كما قدمت هذه الجماعة عدداً من النقاد والدارسين ادمجوا دراسة الفن بدراسة الفلسفة والأدب واللغة أمثال شاكر حسن آل سعيد الذي اعتمد نظاماً ايدولوجيا، فضلاً عن محاولته الإفادة من أنظمة التكرار و التناظر في أشكاله الفنية مؤكداً في الوقت ذاته على استخدام نظام (الشكل الجانبي) والذي استوحاه من الفن العراقي القديم كما في (الشكل ٦). وجاءت التفكيكية والبنيوية وثقلها لتدخل في تحليل البناء التشكيلي لتتخذ رؤاه التشكيلية طابعاً خاصاً فأضحت طرحاً جديداً في مثل هذه الدراسات والحركات الفنية .يضاف إلى هذا كله ما شهدته الحركة التشكيلية العراقية من تأسيس (جماعة الانطباعيين العراقيين ١٩٥٣) بريادة حافظ الدروبي الذي تميز بتأثره بالانطباعية الفرنسية (شكل ٧) ، وببحثه الدائم عن التقنية انسحب الأمر على الجماعة ككل، فتحولت الأشكال الطبيعية لدى سعد الكعبي وضياء العزاوي إلى أشكال متراكبة و مجردة (شكل ٨) . إن كل هذه التجمعات وما أعقبها أظهرت العقل المبدع المجدد الذي انطلق من قراءة الفن التشكيلي ودراسته ليؤسس في الوقت نفسه لمفهوم

مواز هو إدماج التشكيل في الأدب واللغة والفكر وبالتالي الابتعاد عن السطحية والوصول إلى فن أكثر عمقاً فنياً وجمالياً ، هذا الأمر مضى مقروناً بتأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة بغداد عام ١٩٦٧م والذي تنامت معه العقلية الادراكية لدى الشارع العراقي للفن الحديث. ففي أعمال جماعة المجددين عام (١٩٦٥-١٩٦٨) كان التوجه نحو اللاشكلية من خلال تجسيد مفهوم الشكل بالمضمون، وربما كان هذا التجسيد هو إقران الفن بالفكر وبذلك كان التشكيل العراقي في وجه من الوجوه هو الأكثر اندفاعاً في ترسيخ مكانة الفن الفكرية والجمالية وبتراكم القراءات النظرية لفن التشكيل لم تعد هنالك فاصلة كبيرة بين الفن والفكر كنظرية وتطبيق.إن الحركة التشكيلية للفنان العراقي مع هذه الاتجاهات المتغايرة ما زالت تحاول أن تؤسس للمزيد من الإدراك والتأطير الجمالي لمفهوم نظام الشكل.. بالرغم من أن هذا الفن لا يكاد يملك ذلك الجمهور العريض الذي تملكه الفنون الأخرى المسموعة منها والمرئية. فيحاول الفنان أن يصنع جماليتها الخاصة وأن يتحرك بالشكل خارج أُطُره الرؤيوية البسيطة ليستحيل إلى منظومة شاملة من الحس والتعبير والإدراك (شكل٩).

لكن هذا المشهد لا يبدو مكتملاً كلياً فبالرغم من كون اللوحة التشكيلية تُدرَس كمادة نظرية وأكاديمية إلا أنها أضحت في هذا العصر غير معنية بغير مُضيّها في تحقيق رؤية الفنان والانتشار الجماهيري الواسع .لقد كان لاستمرار ظهور الجماعات الفنية وإقامة المعارض على الرغم من تخوف النقاد الأثر الواضح في رفع مستوى الفنان والمجتمع على حد سواء بعيداً عن القيم البالية ليُحدث تطوراً في رؤية الفنان لبنية الشكل في اللوحة المعاصرة ومن ثَم الوصول الى نظامٍ شكلي مبني على المعرفة والتي تعني "ان المعنى اللامرئي، فالمرئي نفسه يمتلك جزءاً لامرئياً واللامرئي هو المخالف السري للمرئي ولا يظهر إلا من داخله" [٣٤]. فإذا كان المعنى لامرئياً، وكان اللامرئي جزءاً من المرئي ولا يظهر إلا من داخله، فهذا يعني أن المعنى جزء من الشكل وليس شيئاً مستقلاً عنه

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١. المنهج المستخدم //

للوصول إلى حلول للمشكلة المطروحة استخدم الباحث منهجاً مسحياً " والذي أساسه جمع الوقائع والمعلومات الموضوعية لظاهرة معينة أو حالة خاصة تمكن الباحث من التعليل والتفسير واتخاذ القرار والكشف عن العلاقات تشابهاً واختلافاً ضمن ظروف واقعية طبيعية وليست مختبرية " [٣٥].

٢. مجتمع البحث //

يشمل جميع الأعمال المنشورة في الكتب الفنية ومركز الفنون والتي اطلع عليها الباحث أو حصل على مصوراتها.

٣. عينة البحث //

وهي مجموعة من الأعمال الفنية والتي تم اختيارها بشكل يتفق مع تحقيق أهداف البحث لاشتمالها على أنظمة للشكل.

٤. أداة البحث //

اعتمد الباحث على المسح المكتبي بما يختص بالإطار النظري ، والملاحظة بما يتعلق بتحليل الأعمال.

تحليل العينات..

عينة رقم (١)

الفنان : فائق حسن

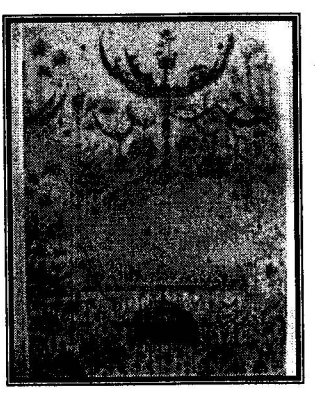
العنوان : الخيال

يعد هذا العمل للفنان فائق حسن مكملاً لسلسلة أعماله ذات الطابع البدوي التي تميز بتصويرها ، فالبادية و الخيّال والفرس العربي الأصيل شكلت موضوعات هذا الفنان. لقد زاوج في هذا العمل بين الواقعية وحداثة الأسلوب فكانت البنية الشكلية للخيّال والفرس جوهر العمل إذ اعتمد الفنان كما في غالب أعماله على إبراز الشكل وتحقيق أهميته من خلال التكوينات اللونية المحققة لبنية الشكل سواء كان الفرس أم الخيّال الذين برزا عبر الفضاء المحيط فكان الفنان موفقاً بل أكثر قرباً في تعميق استخدام مفردات البيئية البدوية التي أخذت معظم حيز اللوحة. لقد حاول الفنان شحذ ذهن المتلقي لاستدراك جمال الشكل المصور دون الدخول في تفصيلات تجعل من العمل واقعياً حد الملل أو الجمود فتغاضى عن تفصيلات ملامح الوجه أو اليدين وكذلك بقية التفصيلات ليقوم بتركيز الاهتمام على الموضوع من خلال بساطة الشكل ووضوحه والذي قدمته ضربات الفرشاة في حركتها الإيقاعية السريعة فهو يصور أشكالا في حالة حركة لذا كان أسلوبه ناجحاً في تحاشي إظهار التفصيلات البسيطة ليؤكد على الشكل العام ذي البنية الواقعية لذا كانت قصدية الفنان واضحة في اعتماد نظام بعينه وهو النظام الواقعي في تقديم الشكل المصور بعيداً عن أية متعلقات أخرى.

عينة رقم (٢)

الفنان : وداد الاورفلي

العنوان : بغداد



اتخذت الفنانة وداد الاورفلي في عملها الفني وحدات تكوينية زخرفية ذات أبعاد تراثية متخيلة ، حيث مثلت اللوحة وفق رؤية بنائية خاصة اعتمدت على وضع الأشكال الدالة كالأهلة والقباب والنخيل بطريقة زخرفية مشكلة بدورها عدة أنظمة كونتها تلك المجاميع الشكلية للوحدات المزخرفة كالتكرار والتناظر الزخرفيين جاعلة إحدى تلك تكوينات الشكلية كعلامة مركزية في اللوحة تمثلت بالقبة الإسلامية المعروفة والتي شكلت لدى الفنانة واعزاً نحو استلهام التراث بصورة معينة عبر التناغم الزخرفي الواضح للمجاميع الزخرفية التي ظهرت بشكل مماثل للشكل المركزي (القبة) للدلالةعلى مدى الأهمية المدركة و القصدية للشكل المنظور مركز اللوحة من الناحية الشكلية الجمالية والفلسفية الدالة. حاولت الفنانة تقديم بنية تصويرية ذات طابع إسلامي زخرفي عكست من خلالها جمال العمارة الإسلامية عبر تكرارها المقصود لأشكال الأهلة الذي أضاف نظاماً متناغماً غنائياً ، فقد كان لتكرار الأهلة وزخرفتها بشكل تفاوتت فيه الحجوم إضافة إيحائية بالعمق المنظوري المغيب في فضاء اللوحة. لقد جاءت البنى الزخرفية لدى الاورفلي متعاشقة فيما بينها دون الركون إلى نمطية معينة في التوزيع البنائي الزخرفي كما هو شائع من أنماط افريزية في البنى الزخرفية ، لتتمكن من تحقيق رؤاها الفنية في محاولة لتقديم نظام زخرفي تصويري متخيل تمازجت فيه الرؤى الواقعية مع الحلم المتخيل. إن التكرار الموجود في القباب المرسومة عكس حالة الانتماء المتجذر في الصميم الفكري لدى الفنانة لواقعها وبيئتها فجاءت اللوحة بأبعاد أسطورية متخيلة وتراثية متأصلة من خلال ابتداع الفنان لرؤية توافقية للخيال والواقع. لذا كانت بنية نظام الشكل في هذا العمل بنية متمازجة زاوجت فيها الفنانة بين التوزيع الزخرفي الذي بدا من خلال التأثيرات الجمالية للبيئية التي كانت تحيط بالفنانة وبين التركيب والتداخل عبر مجموعة الرموز المستخدمة.

عينة رقم (٣)

الفنان : اسماعيل الشيخلي

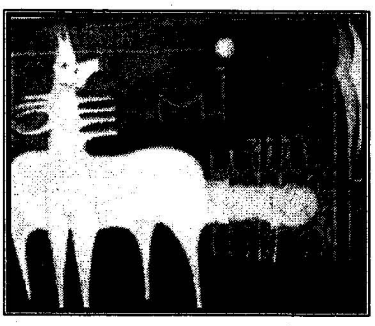
العنوان : نساء في نزهة

تميز هذا العمل للفنان إسماعيل الشيخلي بطابع تجريدي تحقق من خلال استخدامه الموفق لأشكال النساء والتي مثلها ببقع لونية على شكل ضربات متناغمة ومميزة بمساحات صغيرة تنتقل من مكان إلى آخر معتمدا على الحركة الإيحائية للأشكال في فضاء توشح بلونٍ رئيسيٍ ترابي غطى عموم المساحة فبدت أشكال النسوة كقطع الزجاج الملون والموزعة على مساحة كبيرة. هذه الأشكال والتكوينات ميزت الشكل العام للعمل وأضفت عليه نوعاً من الانسيابية والإيقاعية ، بحيث نرى الأشكال وألوانها في فضاء اللوحة وكأنها متداخلة بالرغم من الفواصل الواضحة بين المساحات . إن هذا الإيقاع الصغير أحدث إيقاعا أكبر اهتزت نتيجته تلك البقع الراقصة مكونة أشكالاً تمتزج وتتوحد تارة وتنفصل تارة أخرى . لقد اوجد الفنان جواً إيحائياً بالحركة من خلال التناغم اللوني من جهة ومن خلال توزيع الأشكال من جهة أخرى فحجوم النسوة المتدارجة توحي وكأن هناك حالة من الحركة والتناقل بدأت من الجانب العلوي الأيمن للوحة متجهة إلى وسط وأسفل اللوحة ، وعليه فرغم التسطيح الواضح في الأشكال والمنعكس على فضاء العمل ككل إلا إنا نجد أن هناك شعوراً خفياً بالمنظور يسري عبر العباءات السوداء. كما نجد أن هناك نظاماً تناظريا حققه الفنان بين على اللوحة وأسفلها وبين يسار اللوحة والوسط لذا فقد تشكلت أنظمة من التكرار والتناظر عبر التكوينات الشكلانية واللونية. إن تقديم الفنان لوحته هذه بأسلوب تجريدي وكأنه يلصق أشكال النساء بقوة لم يمنع من وصول الإحالة الإيديولوجية والسيكولوجية لرؤية هذا الموضوع المستقاة من الحياة والمشاهد اليومية.

عينة رقم (٤)

الفنان : كاظم حيدر

العنوان : ملحمة الشهيد



نجد في أعمال الفنان كاظم حيدر نغمة رثائية تلقي بظلالها على العديد من تلك الأعمال . فقد سلط الضوء في هذا العمل على موضوعة مهمة تمس الجانب السيكولوجي والإيديولوجي للفرد المسلم فهذه الموضوعة على ارتباط عقائدي وثيق مع المسلمين من خلال تعالقها الجوهري مع شخص الإمام الحسين ﴿ ع ﴾ ، فبدت قدرة الفنان جلية في تقديم رؤى متعددة لنظام الشكل فبعض الأشكال بدت واضحة الملامح فيما تداخلت الأشكال الأخرى مع بعضها، ليمثل الفنان رحلة الإمام الحسين بين جموع الجيوش الهمجية الفاقدة لقدرة المعرفة والتمييز والإدراك والتي صورها من خلال تداخل الشخوص فيما بينها واحتواء شخصين فقط على رؤوس لبيان أهمية دورهم فيما بدا الآخرون بلا رؤوس إشارة إلى كونهم توابع. فتميزت رؤيته لبنية الشكل هنا عبر حركة الخط واستخدام اللون الأحمر لإبراز الجانب السيكولوجي للجيش الراغب في سفك الدماء فيما كانت السماء موشحةً هي الأخرى بالأحمر. أما فرس الإمام فبدت بشكلها ذي الرؤوس والأقدام وخصال الشعر المتناظرة وكأنها في حالة هياج تضيء بلونها الأبيض النقي

مخترقة العتمة. اوجد الفنان توازناً لونياً بين القمر والفرس وبين السماء والجنود من جهة أخرى وكذلك الرايات التي توازنت لونياً مع التروس والفرس ، أما الخلفية والأرضية السوداوية المنغلقة لخلفاء بني أمية. وهنا تحققت براعة الفنان في استخدام النظام السيكولوجي والإيديولوجي عبر مفهوم الإحالة الذهنية فقد قدم صورة الإمام دون أن يكون هناك شكل مباشر يشير لشخصه وذلك من خلال الدمج بين النظامين السابقين فضلاً عن استخدام التشخيص والتجريد وترتيب الأشكال وتوظيف الألوان الباردة التي تخللتها الألوان الحارة التي ساهمت في إبراز موضوعة العمل وتحقيق رؤية الفنان .

عينة رقم (٥)

الفنان : جواد سليم

العنوان : صبيان يأكلان الرقي

انسحبت إسقاطات الحياة بردائها على وجوه جواد سليم بألوانها الرمادية الداكنة لتعكس تدفق انفعالات التعبير بين رؤى مثالية وواقعية وتعبيرية، ولكنها مقرونة في بعد المدرسة السيكولوجية والمدرسة التعبيرية لترتسم عليها بجمال إسقاطات المكان والزمان، في لغة تتجاوز الواقع بين نشوة التعبير وألم الإحساس فكانت الأشكال مدركة في الواقع الحياتي تعكس فكر المدرسة التعبيرية في الفن التي تعتبر الوجود كله امتداد لروح الفنان ونفسيته فمرجعيته لتلك المدرسة التي تعتبر مركز الكون والكون نابع منه، فالأشكال هنا تعبير يجسد الانعكاسات الأدبية والفنية الايدولوجيا الفنان وموضوعيته في تسجيله للواقع ، لذا فهي تخالف الانطباعية التي هي موضوعية قبل كل شئ ، فإذا كان الفنان حزيناً أو بائساً فالوجود كله قاتم الألوان في إسقاطات وانكسارات الزمان والمكان على سطح اللوحة فكانت فرشاته بألوان قاتمة وحزينة وهذا هو جوهر المدرسة التعبيرية التي تستقي من معين سيكولوجيا الذات وترتسم انعكاساتها على اللوحة بلغة اللاشعور الدفين المختزن في الأعماق. كان الشكل هنا لغة لاستيعاب التعبير عبر منظومة إسقاطاتهما السيكولوجية والتعبيرية اخترقت مرحلة الإشباع في ذبذبات التماهي التي تنخلق من خلال انسياب الألوان ، فتغدو اللوحة في تماهي مبدع مع الفنان لتنصهر في بؤرة أيدلوجيته. لم تكن اللوحة الفنية نقلاً للواقع الخارجي بل هي شحنات عاطفية متولدة من انصهار الوجود في مخيلته التي تشكل توأم روحه . دمج الفنان نقيضين كبيرين هما اللذة والألم في هذا العمل بشكل رائع.

الفصل الرابع

النتائج

استكمالاً لمجريات البحث ومن خلال طروحات المباحث السابقة وتحليل العينات المختارة قصدياً تمخضت جملة من النتائج والتي تحقق الهدف موضوعة البحث وهي كما يأتي:-

لقد تبين من خلال الدراسة والتحليل أن هنالك عدد من الأنظمة اتبعها الفنان العراقي في تقديم أطروحاته الفنية منها:

١.النظام الواقعي

يكاد يكون هذا النوع من أكثر الأنظمة استخداماً من قبل العديد من الفنانين وذلك لسهولة التواصل من خلاله مع المتلقي الذي لايكاد يجد صعوبة في إدراكه والتعرف على رؤية الفنان من خلال الاستخدام المباشر للأشكال الواقعية ، البشرية أو الحيوانية أو البيئية من أشجار ونباتات وحتى السماء والأرض كما في أنموذج عينة رقم

(١) حيث كان استخدام المفردات الواقعية للفارس والفرس وحركتهما و تكويناتهما التي تعكس صورة بسيطة لمنظر يسهل تصوره في ذهن المتلقي وإدراك جماليته والغاية التي ينشدها الفنان .

٢.النظام الزخرفي

اعتمد الفنان هذا النظام من خلال جملة من التأثيرات الواضح للبيئة المحيطة بما تحويه من عناصر ومكونات سواء تلك التي تزخر بها العمارة الإسلامية وما ارتبط بها من فلسفة تحريم التصوير ومدى انعكاسه على رؤية الفنان فجاءت بناه الزخرفية استيحاءا من تلكم الرؤى فبرز اعتماد التكرار والترتيب والتناظر فضلاً عن كون الأسلوب الزخرفي يحقق جمالية مدركة ولمسة تزيينية فضلاً عن إكساب العمل طابعاً خاصاً ومميزاً طالما نشده الفنان في قصديته. ومن خلال هذا النظام الزخرفي برزت هناك عدة انساق زخرفية مثل التكرار والتناظر كما هو في أنموذج عينة رقم (٢).

٣.النظام الرمزي

وقد ظهر هذا النظام من خلال توظيف الفنان لجملة من العلامات والرموز كما في أنموذج عينة رقم (٢) مثل الأهلة والقباب التي تشكل دلالة واضح على البعد الرمزي الذي يكاد يهيمن على فكر الفنان ليكون أحيانا الأساس الذي يستند عليه في بناء منظومته الشكلانية ، فهذه الرموز يجب أن تكون مستقاة من الواقع الذي يعيشه الفنان والمتلقي ليدركه هذا الأخير , فهي أي الرموز عبارة عن مجموعة دلالات بإحالات ذات مرجعيات فكرية وبيئية وتراثية ، الأمر الذي نجده هو الآخر في أنموذج عينة رقم (٤) حيث شكل المضمون أو المكنون الرمزي دفعة فكرية قوية تصب في اتجاه ترصين العمل الفني وصولاً الى جمالية العمل ككل عبر الأداء الفاعل لبنية الشكل من خلال نظام رمزي مدرك. فالمرجعيات الفكرية ذات الطابع الديني ذي الصلة الوثيقة بمعتقد ما يشكل هاجساً انفعالياً لدى شريحة معينة من المجتمع وضع قاعدة صلبة انطلق منها الفنان ليلتقي مع المتلقي في ترجمة مفهوم الشكل المرمز ضمن منظومة العمل بما يحمله من علامات شكلانية مغيبة .

٤.النظام السردي(القصصي)

اشتملت العديد من الأعمال على نظام سردي قصصي يعتمد في بنيته الأساس على الأداء الحركي الشكلاني بما يخدم موضوعة العمل عبر الإيحاء القصصي لمشهد معين يضم شخوصاً تمثلهم مجاميع شكلية توزع فيما بينها الأدوار حسب الأهمية التي يمكن للفنان إعطاءها للموضوع عبر تجسيدها من خلال الشكل بالحجم واللون والملمس في بعض الأحيان ، فهنا يستلهم الفنان إرهاصات المجتمع ويحيلها إلى رؤية جمالية عبر سردها قصصياً اثر الحركة والتوزيع الفني الجمالي المقصود للأشكال داخل العمل الفني فهنا استحالت اللوحة الى نص شعري أو قصة قصيرة تحكي حادثة معينة كان الفنان التشكيلي فيها هو الشاعر والقاص غير إن أدواته استحالت أشكالاً وخطوطاً وألوان، كما في أنموذج عينة رقم (٣). ويستبطن هذا النظام مقاربة إدراكية مع النظام الفكري الذي سيلي بيانه.

٥.النظام الأيديولوجي(الفكري)

وهو نظام يقارب في بناءه النظام السردي فلا يمكن أن يوجد هناك نظام سردي إلا بوجود فكرة محركة ومهيمنة على ذهن الفنان الذي يروم إسكانها فكر المتلقي وذلك من خلال استخدام الأشكال وطرق ارتباطها ببعضها ضمن منظومة العمل. فأياً كانت الأشكال واقعية مباشرة أم مرمزه مليئة بالمكنونات والمضمون الفكري بما يمكن أن يعالج مسألة معينة تتحرك في الذهن لذا فتقوم الفكرة مقام المحدد الرئيس أو العمود الفقري في بنية العمل. ولذا نجد أن مفهوم الأعمال التزيينيه البحتة يرافق الأعمال التي تخلو من مضمون فكري وبالعكس فهناك من الأعمال ما هو من البساطة بمكان من حيث المكونات الشكلية إلا أنها مليئة بالأيديولوجيات والمحفزات الفكرية كما في أنموذج عينة رقم (٥).

الأستنتاجات //

من خلال عرض النتائج كانت مجموعة من الاستنتاجات وكما يلي :

١. وجد النظام بشكل واضح مع الإنسان منذ بدايات تحوله نحو الاستقرار وبالتالي فأن الفنان القديم يملك أرثا تنظيمياً وفكراً منظماً امتازت به رسومه.

٢. اعتمد الفنان في تنظيم أشكاله على مبدأ القصدية ليدرك أن هنالك أنظمة تحكمت بشكل أو بآخر بأشكاله على اختلاف مرجعياتها. فالأنظمة حددت بالأشكال لأن النظام ثابت والشكل متغير فوجود أشكال واقعية يدلل على وجود نظام واقعي يتشكل بمقتضى وجودها.

٣. بدا واضحاً أن هنالك جملة من الأنظمة وان أساليب الفنانين تتباين فيما بينها لذا فمن الممكن للفنان أن يضمن عمله الفني عدة أنظمة حتى وان تباينت تلك الأنظمة فيما بينها.

٤. يمكن كذلك أن تتداخل الأنظمة فيما بينها في ذات القصد والأداء والتركيب والمعنى.

٥. لا يكاد يكون هناك عمل فني دون وجود النظام الأيديولوجي وعلى الأعم الأغلب بدون النظام السردي .

المصادر

١) القرآن الكريم ، الآية (١٣) من سورة الحجرات.

(٢) طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، دار المعلمين العالية ، ط٢، بغداد ،١٩٥٥،ص(٤١).

(٣) ـــ ، الفن ومراحل تطوره التاريخي ج٢، ت: فؤاد مرعي ، منشورات دار الفن الحديث العالمي ، (د.ت) (٣١).

(٤) جيروم ستولينز ، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨١، ص(٣٣٩).

(٥) هناء مال الله ، التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد (٥-٦) ٢٠٠١، السنة السادسة والعشرون ، ص(٩٦).

(٦) الصالح ، صالح العلي ، منية الشيخ سلمان الأحمد ، المعجم الصافي في اللغة العربية ، مطابع الشرق الأوسط، الرياض ،١٩٨٩، ص (٦٧٥).

(٧) البستاني ، عبد الله ، الوافي ، معجم وسيط اللغة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٠, ص(٦٢٦)

(٨) النورجي ، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٠، ص (٢٤٠).

(٩) الشال ، عبد الغني النبوي ، مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، عمادة شؤون المكتبات , جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٤، ص (١٨) .

(١٠) ابو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، بلا ، ١٩٦٤، ص (٥٦).

(١١) الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، معجم اللغة العربية (مختار الصحاح) مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٨٣, ص (٣٤٤).

(١٢) النوره جي ، احمد خورشيد ، المصدر السابق ، ص (١٥٨).

(١٣) _____ ، الموسوعة الفلسفية ، ت: سمير كريم ، دار الطليعة بيروت ، ١٩٧٤، ص(٢٤٢).

(١٤) أوفيسانيكوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، دار الفارابي ، بيروت ،١٩٧٩، ص١٨٠.

* جماعة من الفلاسفة عاشوا في القرن الخامس ق.م، اعتمدوا على الجمع بين الدين والعلم في فلسفتهم وأدركوا أن الفلسفة والتحليل العلمي والعقلي هي الطريق الوحيد إلى الخلاص ، كما اعتمدوا في تفسير الظواهر الطبيعية على أساس رياضي بحت.

(١٥) نجم عبد حيدر، علم الجمال أفاقة وتطوره ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ،٢٠٠١، ص١٠.

(١٦) محمد عزيز نظمي سالم ، تاريخ الفلسفة ، بلا ، ص (٣٩)

(١٧) راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧، ص(٥٦-٥٧).

(١٨) الصغير، حمد حسين علي، تطور البحث الدلالي ، دار الكتب العلمية ، بغداد ، ١٩٨٨، ص(٤٤).

(١٩) هربرت ريد ، معنى الفن ، ت:سامي خشبة ، ط/٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص (٤٢).

(٢٠) ارنست فشر ، المصدر السابق ، ص(١٦٥).

(٢١) ارنست فشر ، ضرورة الفن ، ت : اسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، مصر ،١٩٧١، ص (١٦٥).

(٢٢) ارنست فشر ، المصدر السابق ، ص(١٤٢).

(٢٣) هربرت ريد ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص(٧٥).

(*)راجع جيروم ستولينز النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨١، ص (٣٣٩).

(٢٤) محمد عزيز نظمي ، تاريخ الفلسفة ، مصدر سابق ، ص (٢٨٧).

(٢٥) طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، دار المعلمين العالية ، ط/٢ ، بغداد ، ١٩٥٥ ، ص(٤٠).

(٢٦) فينكشتين سيدني ، الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم ، الهيئة المصرية للطباعة ، ١٩٧١، ص(٣٣) .

(٢٧) عامر سليمان ، جوانب من حضارة العراق القديم ، العراق في التاريخ ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ،١٩٨٣ ، ص (٢١٩).

** هو أناء من الفخار يبلغ ارتفاعه أربعة أقدام زخرف بمواضيع عن الشعائر الطقوسية الخاصة بآلهتهم المسماة (انانا-عشتار).

(٢٨) زهير صاحب ، نظام الشكل في الفن ذي البعدين ، آفاق عربية ،٩-١٠، ٢٠٠٠، ص(٦٧).

*** كونستان برانكوزي Brancusi ، نحات روماني عاش في الفترة ما بين عام (١٨٧٦-١٩٥٧).

(٢٩) اندريه بارو، سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وآخرون ، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٧٩، ص (٣٦) .

(٣٠) عفيف بهنسي ، أثر العرب في الفن الحديث،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق،١٩٧٠، ص(٢١٢)

**** تظهر الاستعارة بقرن الثور أو المرأة الباكية بدلالتها الأسلوبية حيث السمة التعبيرية المشتركة والأثر الرافديني السابق اللبوة الجريحة (الأشورية) ، لما لها من سمة تعبيرية تقترب من الأثر السابق .

(٣١) قاسم حسين صالح ، في سايكلوجيا الفن التشكيلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠، ص(٢٩).

٣٢) الحيدري بلند ، جواد سليم وفائق حسن وانطلاقة الفن الحديث في العراق ، مجلة فنون عربية ، العدد الثاني،١٩٨١م ، ص (١٠٥)

(٣٣) جبرا إبراهيم جبرا ، جذور الفن العراقي، الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ص(١٧)

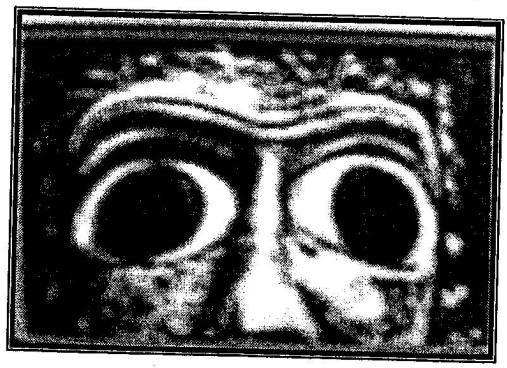
(٣٤) ميرلو، بونتي، موريس، (المرئي واللامرئي)، ت: د. سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧،ص(١٩٥).

(٣٥) ديوبولد فان دالين ، مناهج البحث العلمي للتربية وعلم النفس ، ت : محمد نبيل نوبل ، ط / ٢، القاهرة ، ١٩٧٧، ص (٣١٧).

ملحق الأشكال

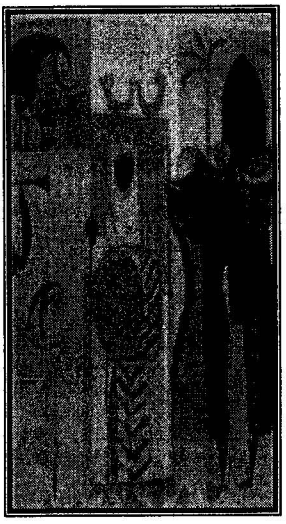
شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)



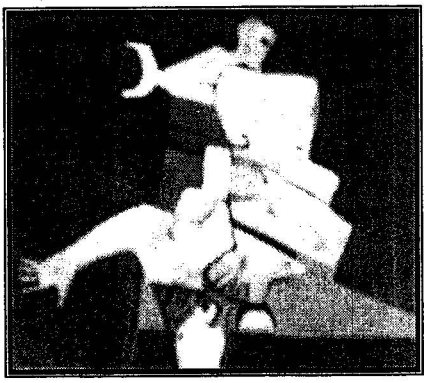
شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)



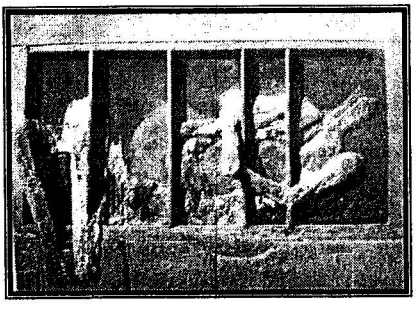
شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)