المنجز التشكيلي بين الفردي والاجتماعي في الرسم العراقي المعاصر

- دراسة مقارنة -

م.د. حامدابراهيم الراشدي
كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

الفصل الأول

أ مشكلة البحث

كثيرة هي التساؤلات والاستفسارات حول كل من نظرية الفن للفن ونظرية الفن للمجتمع اللتان تقومان على جملة افتراضات تؤيد صحة ما ذهبت إليه كل منهما. وكثيرة هي التداخلات التي تخامر دارسي الفن حول هاتين النظريتين وأيهما أسبق على الآخرى وهم يعايشون ازوادجية الانتماء أو يكونوا انتقائين في اختيار ما يرونه مسند الحجة في هذه ومتماشياً مع اتجاه فني معين في تلك ان لكل من النظريتين مرجعياتها ومؤسساتها والبنى الفكرية لمنطلقاتها التي تصوغها الجوانب التطبيقية لها الأمر الذي يجعلنا أمام اثنين من نظريات التأويل الفني مما يقودنا الى البحث عن نقاط الالتقاء بينهما والكشف عن إمكانية تحقيق قراءة تحليلية نقدية للمنجز التشكيلي.

ب- أهمية البحث

تتلخص أهمية البحث والحاجة إليه بما يلي:

١ــ تقديم دراسة علمية منهجية حول اثنين من اكثر نظريات الفن جدلاً.

٢ــ تسليط الضوء على علاقة الفنان بمجتمعه.

٣ــ اغناء البحوث التي تعني بالدراسة المقارنة وترحيلها إلى المنجز التشكيلي (الرسم).

ج- أهداف البحث

يتلخص هدف البحث بالاجابة على السؤال التالي: هل إن صدق احدى النظريتين يستعبد بالضرورة النظرية الأخرى؟

د ــ حدود البحث

الحدود المكانية : الرسم العراقي المعاصر.

الحدود الزمانية : فترة السبعينات من القرن الماضي.

المبررات : يرى الباحث إن الحدود الزمانية ممثلة لمجتمع البحث كونها تمثل خلاصة العطاء الفني من حيث بلورة اتجاهاتها ومواصلتها فضلاً عن كونها ممثلة للقرن الماضي فهي أكثر موضوعية وأقل انزياح عن العلمية المتوخاة لهذا البحث.

هــ- المصطلحات

سيقوم الباحث بتعريف المصطلحات التي يكتنفها الغموض أينما وجدت في ثنايا البحث.

الفصل الثاني

الإطار النظري

ان أي مدخل لفهم العملية الابداعية والتاسيس لها من حيث العائدية والمرجع اكان فردي ام اجتماعي، يحتم علينا دراسة المذاهب الفلسفية وفلسفة علم الاجتماع فضلاً عن دراسة المدارس الفنية التي افرزتها المذاهب والاتجاهات. إن انقسام المذاهب بين مؤيد لنظرية الفن للفن، التي ترى ان الحياة المجتمعية لا تتجاوز في كونها مجموعة من القيود التي تكبل مواهب الذات الفردية وتسهم في تعطيلها وبين نقيضها من المذاهب التي ترى الكائن الانساني صنيع مجتمعه وانه على صورته ومثاله. فهو (الانسان) يدين لمجتمعه بكل ما تسميه النظريات المناهضة للذات الفردية. قبل البدء يرى الباحث اهمية في توضيح لبس اصطلاحي يجده مهما وانه سيرافق صفحات البحث هو التميز بين الفردي* والشخصي**.

---

* الفردي: هو انطواء الذات على موجوداتها كفرد تكتفي بتحقيق وجودها المادي مثال ذلك الفرد الوجودي (الوجود يسبق الماهية) والفردي يحاول دائماً أن يحصر وجوده في عملية اصفاء ذاتي لوجوده.

يرى جاك برتليمي وهو من انصار الفردية في العمل الابداعي (ان الابداع الفني عمل فردي، والمجتمع هنا- كما هو الشأن في أي مجال آخر- لا يخترع شيئاً، ولكنه يكتفي بالاحتفاظ بالعمل الفني وبنقله، وعلى أكثر تقدير، يتخذ قريحة الاختراع)[1]. لكن الفرد يفقد صلته بالكل (الجماعة) يتجزأ كما يرى ذلك علم النفس التحليلي أي يصاب بمرض انفصام الشخصية أو ينطوي على نفسه. واذا ما اسلمنا بأولوية الفرد فلا بد ان نعي الدور الذي لم يراه برتليمي وهو ان الفنان يتجاوز المجتمع بالاستناد اليه، أي عندما يصبح الفرد شخص وتحل فيه روح الجماعة. لقد تبنى الشاعر بودلير نظرية الفن للفن كحركة ذات صلة بالرومنطيقية وضد الاهتمامات السطحية للتيار البرجوازي السائد وتنادي بالتخلص والانفلات من عالم بات كل شيء فيه بضاعة تباع وذات قيم نفعية لا ترتقي الى الجمال، ولكن هل ننسى لرافعي شعار الفن للفن الانفعالات من (الاهتمامات السطحية) كما اسموها كرديف للاجتماعي؟ وهل تحقق الاحساس الكامل بالعزلة والانفراد التي يصفها (هوغر فريدريك) عند سماعه لشعر (مالارميه) الغنائي عندما ينكر على نفسه أي تدخل في الحاضر، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارئ، ولا يسمح بأن يصبح انسانياً؟[2]. لا شك أن الغالبية الكبيرة من آرائنا اليوم ليست من صنعنا أو نابعة من فرديتنا بل هي معطيات من خارجنا، من المجتمع تستقر في ذاتنا الشخصي لا الفردي. رب سائل يسأل اذا كان المعطى في غالبه من الخارج فلماذا لا يكون الف بيكاسو ومئة جواد سليم وآلاف من المبدعين والعلماء الذين قلما تجود بهم الازمنة؟ ان المعطى الخارجي واحد وان اختلفت صوره تبعاً لما يراه بعض المفكرين من اسبقية نوع على الانواع الاخرى من ذلك المعطى مثال ذلك (هيبوليت تين) وما يراه في البيئة من خصائص تحدد النوع والابداع الانساني. ولدى (نيتشه) ما يسمى بالوسط، والبرهة، وذوق العصر. الاختلاف في نوع الملتقط (المبدع) الذي يستقي معارفه من محيطه الخارجي -المجتمع ضمنياً ليمكنه من الكشف عن تتابع الاحداث لطبيعة القوانين التي تحكم عملية التعاقب المعرفي- على افتراض أن للنظام المعرفي بنى نسقية إذا ما تحرك إحداها تحرك الآخر بفعل التجاور، على سبيل المثال إذا تحرك النسق التكنولوجي لأدوات الفن تحركت قابلية الفنان على التوظيف لخدمة تقنية العمل وسرعة انجازه. فالتطور العلمي يشد معه مجموعة من الانساق المجاورة والتي بدورها تشد متجاوراتها بحكم التحايث. ولهذا وعليه (فغاليلو) هو وليد عصره كذلك (بيكاسو) وليد الزمان والمكان بكل مستحدثاتهما. إن المبدع هو ملتقط لنثيمات ما حوله من انساق يقوم بإعادة صياغتها وهذه الاعادة (ليست عملية بايولوجية على الاطلاق، لأنها حقائق فكرية وعقلية Mental واجتماعية Social في الوقت نفسه)[3]. إن الرؤية التي ترى الإبداع الفني قائم على محاولة تجاوز الاستلاب والقهر المتمثل بالمجتمع وما يرفضه من قيود لحرية الفرد وعادات تكبت الذات الفردية، تنطلق من أن الفنان يميل الى الانصياع الذي تقوده ضرورة داخلية تنزع الى تحقيق الذات لا بوصفها منخرطة في جماعة بل بوصفها المنفرد، وأول دعاة ذلك الإتجاه هو الفكر الوجودي إذ يندد (جبريل مارسل) بالنزعة الجماهيرية التي تهدف الى القضاء على الشخصية ومحو الفردية، من أجل تمجيد (الجمهور) اللاشخصي أو الحقيقة الاجتماعية الغفل)[4]. الوجودية كاتجاه من اتجاهات الفكر الفلسفي أدباً وفناً وعلماً وتحمل في بنيتها المعرفية تصوراً عن ماهية الابداع الذي يحركه

** الشخصي: هو أن الشخص يرى في ذاته أشخاص الآخرين، وهو حركة ديناميكية دوام تشخصن الانسان مع ذوات الآخرين. وهو الكائن المفرد المتطلع الى التعدد.

(1) برتليمي، جاك: بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢٣.

(2) فيشر، ارنست: ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان/ دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥، ص٨٤.

(3) عبد، كمال: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠، ص٧٣.

(4) ابراهيم، زكريا: دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٨، ص٤٩١.

مؤسسات الفكر الوجودي الأساسية وهي (الوجود يسبق الماهية) وهذا يعني أن الواقع والحقيقة والمطلق والمبدأ والمثال وغيرها من وجهة نظر الوجودية هو الفرد ذلك الفرد الذي تحرك وجوده (الكينونه، الحرية، القلق) ولهذه المحاور الثلاث ما يبررها لتحقيق ذلك الوجود فالكينونة لا تتم إلا من خلال الوعي فيها وكلما زاد هذا الوعي زاد في المقابل الانتماء الى الذات (حينما أقول عن شيء ما انه موجود فإنني أعني بذلك أن هذا الشيء قابل للاتصال بجسمي والتأثير عليه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة)[٥]. والحرية هي وعي متسامي نحو الذات وهي بذلك لا تنفصل عن الكينونة باعتبارها تجسد للانا الواعية القصدية وتنادي الوجودية بفن يطلق العنان للمخيلة التعبير عن إتحاد الذات الكائنة مع الشيء الجميل وفق علاقة لا دور للمجتمع فيها بل تبذ هذا الأخير من خلال تخلص المخيلة الوجودية من عوائق الوجود الطبيعي فنحن (نتعلق بالأشخاص الذين أبدعوا الآثار، أكثر مما نتعلق بالآثار، أو بقدر ما نتعلق بهذه الآثار)[٦]. أما القلق والإحساس بالعدم فهو وعي متسامي آخر من خلال رفض قصدي لكل أنواع الوجود بما في ذلك الوعي الاجتماعي أن المصير الجمعي وكل أشكال المنادات بأمجاد الماضي وقيود الحاضر والتقاليد والقيم فهي (الوجودية) تنطلق من مبدأ حيوانية الانسان وتؤمن بأن أسمى أشكال الحياة في الوجود هي حياة الغابة بعيداً عن كل قيود أو طغيان الحاضر ومتطلباته. أن أساس الابداع الفني هو من وجهة النظر الوجودية تقوم على مخيلة متجسدة في الذات الفردية ومن اجلها وليست من اجل قيم اجتماعية أو اخلاقية أو سياسية . وإن خير مثال على الاتجاه الوجودي في الفن نراه في حركة (الدادائية) أنياً وفناً التي ثارت على كل ما اسمته الميتافيزيقي . أن الفن ملازم لجميع تجزيئات العمل الاجتماعي أو بعبارة أخرى ينتمي الفن الى كل فواصل الحالة الاجتماعية ومعها الى ذات واحدة ومن المتعذر في نظر أصحاب النظرية المناوئة لفردية الانسان اذ يقول (جان كاسو) في مؤلفه (وضع الفن العصري) (ينزع المجتمع كل مجتمع، عبر نظرته الى الفن، الى ان يأخذ وظيفته الاجتماعية بعين الاعتبار)[٧]، إذ كان الفنان هو نتيجة التفاعلات المتبادلة بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي اليه فكيف يتسنى لنا أن نجعل من المبدع (المبتكر) الذي يتصف بعبقرية فذة، شخصية بجوهرها مفردة لا بتحدياتها، موضوع دراسة اجتماعية تتصف بالشمولية وتخضع لقوانين عامة . ها هنا يكون احلال الشخصي مكان الفردي وعوضاً عن الاجتماعي فالشخصي كما سبق أن ذكرنا هو إحلال الجماعة في الفرد يكتسب خبراتهم ويعيد صياغة المعطى الخارجي بغية الكشف عن جوهر القوانين العامة من خلال التعاقب المعرفي لها . ان من أهم الاتجاهات الفلسفية والفكرية التي نادت بأسبقية المجتمع على الفرد هو الاتجاه المادي أو الفلسفة المادية الماركسية التي ترى الانجاز التشكيلي من اشكال الوعي الاجتماعي وانعكاس للحقيقة الموضوعية المتمثلة بالحياة الاجتماعية والطبيعية وأن يكون لهذا المنجز رؤيته التي لا تتعدى تطلعات الجماعة ونظرتهم للعالم فللفن مهمات هي (تصوير الحياة لا في المفاهيم المجردة بل في اشكال ملموسة)[٨]. وان احسن المنجزات الفنية هي التي يصل الصدق فيها الى أوجه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة الاجتماعية بعيداً عن تقوقع الذات كما يراه الماركسيون فيما يسمى بالفن التجريدي الذي لا تتعدى ميزته تلطيخ الألوان وتشويش الخطوط وفي الفرقعة الوحشية وعواء ونباح الموسيقى فهي ليست شيئاً سوى تخريب الفن وانعكاس للاتجاهات الرجعية... خلافاً لما نادت به الماركسية أن يكون المطلب الجمالي الأولى هو إظهار حقيقة الحياة وإن المنجز التشكيلي هو التصوير الفني

---

(5) ابراهيم، زكريا: المصدر السابق، ص٤٩٣.

(6) ليكن، هنري: عصر الايدولوجيا، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: عبد الحميد حسن، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥٣.

(7) هويسمان، دني: عالم الجمال، تر: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٥٢.

(8) بودوستينك وسبيركين: عرض موجز للمادية التاريخية، دار التقدم، موسكو، ص١٢٤.

الصادق للحياة لا ما هو عابر فيها. وإن وضع الفن في خدمة الشعب يساهم بقسطها الثقافي في تطوير الفن للبشرية[٩]. ان البنية الداخلية للمنجز التشكيلي ومن وجهة النظر الماركسية صادرة عن كونها تعبر عن مستوى الانسجام في المواقف الكلية التي يعيشها المجتمع وعلاقات ذلك المجتمع بالطبيعة. لكن (جارودي) يرى أن مهمة الفن (ليست نقل الطبيعة بل التعبير عن حركتها وحياتها وعن تجاوزها بالأسطورة التي تنبئ بصورة المستقبل)[١٠]، فالمستقبل مليء بالمخاوف الناتجة عن لسان جارودي من مواجهة الفنان للقوى الإجتماعية التي خلقها بنفسه لتصبح عالقاً غريباً عليه معادياً له مهدد لفنانه. لكن هذه المخاوف لا أساس لها في ظل بنية اجتماعية تقرب الهوة بين ما هو فردي وبين ما هو اجتماعي فيما اسميناه (الشخصي) أي تفاعل الانا داخل النحن. فان دراسة أي من مناهج الابداع فانه على حقيقة أن أية ظاهرة فنية محكومة ليس فحسب من ضوء قوانينها الذاتية ولكن في ضوء التفاعل القائم بين الفنان ومجتمعه. ليس من مسعى الباحث تقيم نظريتي الفن للفن والفن للمجتمع من حيث تفسيرها للمنجز التشكيلي وعلى وفق ما يراه البعض عند المسمى السطحي أو النظرة السريعة للمنجز والوقف عند ما هو مفهوم أو ما هو ممتنع عن الفهم (أن عبارة ممتنع عن الفهم يراها الباحث مجازية إذ لا يوجد إنجاز فني ممتنع عن الفهم في ظل القراءات العديدة له) كما يرى ذلك (كمال عيد) من ان (التجريدية ما هي إلا لخطار على المجتمعات وفنونها. وهي لا تعيش طويلاً كما علمتنا التجارب الفنية لأنها لا تجد ما يتغذى عليه من عناصر إجتماعية واخلاقية وسياسية وأدبية وفنية أنها تعيش على الوهم والخيال والايهام وخداع النفس)[١١]. بل أن مسعاه (الباحث) يفوق المباشرية بعيداً عن كون المنجز الفني تشخيصاً أم شكلياً نحو ما هو جوهري ومتحقق بفعل الكشف واعادة الصياغة التي مر بمراحلها الفنان بغية التقاط ما سبق وأن ذكرناه (ثيمات) الاتساق المعرفية ويستشرف المستقبل. أن مقولة الفن تبدأ حيث يبدأ فهمنا للفن على انه الانسان مضافاً الى الطبيعة وهذا يضع بصيرتنا امام آفاق جديدة للرؤية تتجاوز في مداها ما سبق وأن ذكرناه عن (كمال عيد) ورؤيته للتجريد (لقد حطم بيكاسو الأوضاع الرتيبة والاصطلاحات التقليدية ليخرج من الطريق المسدود الذي تردى فيه التصوير، ليشق طريقاً جديداً ويعبر عن عواطف الانسان وارادته بلغة لا يستعيرها من الطبيعة مباشرة)[١٢]. ان الفنان ليجد نفسه مشدوداً الى اتجاهين بحكم ما اسلفنا هما:

أولاً: الواقع الذي يعيشه الفنان من حيث وجوده الاجتماعي ليكون على وفق ما يشيع في هذا المجتمع من قيم وأخلاق وعادات وارث حضاري فهو لا يتربى من فراغ من حيث هو انسان قبل أن يكون فناناً وان ثورته على هذه البيئة والعمل على الانفلات منها لا يلغي اهميتها ودورها بل على العكس من ذلك أن الثورة على ما هو قائم يعني أن هناك صراع وهذا الصراع هو من يحقق التفاعل لكل انجاز ابداعي. أما الاتجاه الثاني فهو في حقيقته رد فعل للأول أو في غالبه يشكل امتداد له اذا ما أخذنا بالحسبان ما افترضناه بداية البحث حول ما هو شخصي وفردي ان ما نحن بصدده هو الشخصي فالصوت الآتي من خارج الفنان ممثل بالمجتمع وبكل محتواه والثائر والمتمرد عليه يعاد صياغته بعد أن يكتسب صياغة جديدة وحله ذات سمات سقلتها التجربة الشخصية والكيفية التي يرى بها الفنان كما هو خارج ومستهجن عليه ولا يقبله كما هو دون أن تحل فيه روحه فالانسان المبدع في طبيعته لا يقبل بالطرح الجاهز أنه ينزع ليرى ذلك الطرح على كيفية ما يستبصره وما يبصره وهذا الرأي قد ينافي ما يراه هربرت ريد فيما أسماه (الاستغراق الفني) أي أن الاختيارات التي يضطلع بها

---

[٩] بودوستينك وسبيركين: المصدر السابق، ص ١٢٥-١٢٧.

[١٠] جارودي روجيه: واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٠٠.

[١١] عيد كمال، المصدر السابق، ص٧٣.

[١٢] جارودي روجيه: واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص٥٠.

الفنان أثناء انجازه الفني ليست اختيارات واعية شعورية أو قصدية بل هي على العكس واعية وغير قصدية، وهذه أيضاً رؤية نظرية التحليل النفسي الفني[١٣]. وقد فندت هذه المزاعم من وجهة نظر الكثير من المفكرين الذين يرون المنجز الفني هو عمل قصدي واعي يستند في قوامه العام الى أسس وبنى معرفية يشوبها نوع من الحدسية التي هي ملكه المبدع. يحاول الفنان أن يؤكد شخصيته المتفردة في انجازه الفني بان يطرق كل السبل التي من خلالها تتكثف طاقاته ليترك بصمته الشخصية على اعماله التي يضطلع بها وهذه المحاولة هي مسعى كل فنان فإذا ما قلنا أن المنجز الفني يبدأ بالفرد فان نأتي بجديد –انها بديهة– ويتفق عليها أنصار كل من فلاسفة الفردية ومناهضيهم أصحاب الميول الاجتماعي ولكن ما يبعث الجدل والانقسام هو أن المنجز الفني ينتهي أيضاً بالفرد وهذه مقولة مؤيدي نظرية الفن للفن على اعتبارات الحياة الاجتماعية ما هي إلا تنظيماً يتصف بالقدرة على محاولة خنق الفرد، ويطالبون بازاحته جانباً ليتحقق وجودنا. ان للفنان مهما كان ذا كيان مستقل وقائما بذاته وغير ذائب في المزيج الاجتماعي الذي يحيط به ومهما بدى للبعض أن له عالمه الخاص به الذي يقابل عالمه الخارجي وليس منخرطاً فيه على اعتبار خصائصه واتجاهاته التي تتباين مع خصائص واتجاهات ذلك العالم فهو (الفنان) لا يؤكد الا وجوده الواعي وصلته بالجماعة بمعنى آخر أن الفنان يرفض المجتمع إما لطرح المجتمع البديل لكن ليس المجتمع من وجهة النظر الماركسية هذه النظرة المنطلقة من مقولة مادية جدلية، ترى أن الظاهرات الفكرية بما فيها الابداع الفني خاضعة للبنية الاجتماعية التي تكون مرهونة بنمط الإنتاج. أي أن الإبداع الجمالي شأنه شأن الأفكار السياسية والأخلاقية والدينية التي هي حالات اجتماعية تحكمها حالات الواقع الاقتصادي.وما الفنان الا صدى وانعكاس لذلك المجتمع فهو لا يكون الا من حيث هو في خدمة الناحية الاجتماعية. والسؤال الأن هو: هل يصبح الفن دائماً انعكاساً للحياة الاجتماعية؟ الجواب نعم. قد يبدو هذا الجواب متسرعاً في بادئ الأمر لكن اذا امعنا النظر فيما هو مقصود بالانعكاس الاجتماعي ووفق قراءة غير تقليدية لها نزيل –عندها علامات التعجب لتلك الاجابة. فعلاقة الفن بالمجتمع في ظاهريتها ليست مستمرة دائماً بل أن ما يراه البعض استمراراً قد يكون على العكس تماماً، فمجاراة المجتمع ومتطلباته ليس بالضرورة دليل على استمرار علاقة الوفاق بين الفن والمجتمع مثلما أن (القهر الاجتماعي)* لا يتنافى بالضرورة مع شخصية الفرد. وان القطيعة أو التناقض الذي بين الفن والمجتمع من حيث هو فن من اجل الفن لا يكون في حقيقته الا وجه جديد لتلك العلاقة بل قد يكون اكثر افراداً لحقائق الابداع على اعتبار صراع الاضداد يكشف الحقائق ويسهم في ادراك المعرفة . ان المجتمع من حيث هو الفراد يجمعهم مصير واحد الشبيه بجسم الكائن الحي الذي يتكون من مجموعة اعضاء واجزاء يضطلع كل منها باداة وظيفته كذلك هو المجتمع واذا ما اخذنا بمقولة تفضيل الكل على الجزء عندها نكون امام اسبقية الجماعة على الفرد ولا تتحقق حرية الفرد الا في دمج ذاته مع ذوات الاخرين أو مع الكل العضوي لنكون ازاء ظاهرة اجتماعية الفن اكثر من ظاهرة فردية الفن (ذاتنا المتموضعه، محولة الى داخل الآخرين ولهذا فهي مكتشفة فيهم. اننا سعداء، احرار، مكبرين متسامين)[١٤] ان خاصية الفن مطردة تماماً مثل خاصية جميع العلوم الانسانية انها غير محددة بقراءة واحدة وهذا ما يجعلنا ننفر من الرؤية الماركسية للفن على انه مقرر اقتصاديا مقدماً وتحكمه وسائل الانتاج في الغالب. ترى (مار غريت ميد) ان العلاقة ما بين الفرد والجماعة كصلة

---

[13] اسعد، يوسف ميخائيل: سيكولوجية الابداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية بغداد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، بلا سنة، ص٦٣ .

* نسبة الى أنصار الفردية الذين يرون في عادات وتقاليد المجتمع، قهر يسلطه المجتمع على الفرد– الباحث.

[14] ريد، هربرت: حاضر الفن، ترجمة: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣، ص ٢٥.

الدجاجة بالبيضة، والبيضة بالدجاجة وليس من السهل أن نعرف أيهما الزم لوجود الآخر[١٥]، كذلك الحال فان الفن من حيث معطياته الفردية ام الاجتماعية ليبدو على درجة من التشابك ولابد للدارس من ان ينفذ الى حقيقة هذه المعطيات للوقوف على فك هذا التشابك وتبيان المهام الكفيلة بوضع الحلول التي تحدد أسبقية احدهما على الآخر. ولا يكفي أن نكيل التهم جزافاً على هذا التناقض الحاصل في الوظيفة التي يقدمها كل منهما فالاجتماعي يضع في اولوياته كل ما هو موروث عبر الاجيال ومطالبة الفنان بعدم مغادرة هذا الأرث ومقومات الاصالة فيه أما الفرد فيطالب باكتساب مهارات جديدة تستطيع أن تصمد أمام المتطلبات الجديدة وهذا لا يتحقق إلا بإزاحة ركام الماضي الذي أصبح عائقاً كبيراً في سبيل حداثة الطرح، اما الشخصي الذي سبق وان نوهنا عنه فيمكن عده حلقة الوصل أو نقطة الوفاق اذا جاز تسميته بين هذا التطرف نحو كل من الفردي والاجتماعي . ان ما يسمى في علم النفس التحليلي بالاستبطان او (النظرة الى الداخل) هو فهم الواقع والمحيط الذي يعيش فيه الإنسان وفق منظور خاضع الى الفعالات الانسان الداخلية وهي بالتالي القوة التي تدفع الانسان الى العيش مع ذاته وبها، الغريبه عن كل نشاط جمعي وهذا ما تجده في الفكر (السوريالي) ومنه انبثقت المدرسة السوريالية التي هي انعكاس صادق لمدرسة التحليل النفسي ليكون الفن هو من عمل الانسان الفرد المنقطع عن عالم الموضوعي، ذلك الفن أو الاحساس الصامت بشيء يعتمد الصوت الذاتي الشامل والعميق والمسيطر على رؤية الفنان لكل شيء . إن مغادرة (فان كوخ) للإنطباعية وانزواء (كوكان) وسيزان على القواعد الموضوعية في الفن وتجاوزهم جميعاً لما تراه العين نحو ما تراه الذات على اعتبار أن الفن هو ما ارتبط بقضايا الانسان، لانه انسان فحسب ويقول الفنان (أيد شميد) وهو أحد رواد التعبيرية (لا يؤمن التعبيري إلا بالدافع الذي يخلقه هو نفسه بصرف النظر عن أي دافع آخر للحياة)[١٦]. ان وجهة نظر الفن من حيث مرجعياته الفردية قائم في ذاته ولا يخدم أي أمر خارجي على هذا النحو وحسب سيتم إخراج المتلقي من الواقع الى واقع العمل الفني وتعاقبه الزمني الخيالي ان دعاة الشكلانية في الفن ترى جملة من التعاقبات هي التي تحكم العمل الفني وتخضع لقانون يعتمد الظاهرية عن الموضوع ويُعنى هذا القانون بالإيقاع، والنظم، واللون وكل مقومات وعناصر التشكيل في المنجز الفن ووفق سلسلة من العلاقات لا تمس بقريب الى وحدة المضمون او دلالته فالادراك الفني وفق هذا المنظور هو ذاك الذي نخبر خلاله الشكل وربما ليس الشكل فحسب وانما الشكل بالضرورة وهكذا يتخلى الفن عن تمثيل الموضوعي ويهتم أو يسهم في تمثيل الانطباعات والادراكات ولا مكان الا للرؤى الفردية لا الشخصية للأشياء، وليس هناك من أشياء بحد ذاتها فالرؤية هي التي تكوّن الشيء بتجديدها له هذه هي المبادئ الفردية لهذا الاتجاه من الفن او من رؤية الفن. ان غياب الوظيفة الخارجية للفن هو من يحدد اهميته (فالسارد البائس الذي يعبر المقاهي العربية ليسرد فيها مقطوعات من الف ليلة وليلة لا يقدم للمستمعين اليه ما يجدونه في حياتهم اليومية، بل على العكس من ذلك، يقدم لهم ما يحتاجون اليه.. ففن التصوير الهولندي العظيم في القرن السابع عشر لا يبحث الا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت أو عن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والأدبية وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة في فرنسا خلال فترة الحرب المستمرة التي كان عصر الإرادة (بعد الثورة) مسرحاً لها)[١٧]. ان الدور الأول الذي يطيب للفن أن يلعبه هو أن يكون بلا معنى لما هو خارج عنه، بعبارة اخرى أن يكون شيء مضافاً للأشياء التي نعيها وليس معبراً أو استرجاعاً لها. فالمنجز الفني هو ما يحمل في

---

(15) ماضي، علي: فلسفة في التربية والحرية، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩.

(16) الخطيب، عبد الله: الادراك العقلي في اللون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨، ص٣٤.

(17) برتلومي، جاك: بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤١.

مقامه الأول من خصائص فيزيائية كاللون والإيقاع، والخط والكتلة والحجوم والوحدة التي تحكمها والقانون التتابعي المسير لها. فالتعبيرية كاتجاه شكلي عموم بأولوية الشكل على المضمون وأولوية الفردية المجردة فهم يجربون العالم الواقعي من خلال تحريفه تحريفاً كاملاً ولا ينظرون اليه في ظل قوانينه الموضوعية لتبدو الأشكال خارج أبعادها الواقعية مكتنزة ميول الفنان في التضخيم وخلط السطوح وتشويه الكتل. كذلك سار بعض الفنانين بالاتجاه الشكلي أمثال (كاندسكي) الذي حاول أن يجعل من المنجز الشكلي وحده تناغم بين اللون والنغمة الموسيقية وتغذيتها برؤية فلسفية وهي محاولة لإيجاد علاق نسبية ثابتة داخل نظام الصورة الأمر الذي تطلب الماما معرفي كبير في حقوق هذا المزيج من المعارف الإنسانية الوقوف عن الربط الشكلي بعد تجريدها من علاقها الموضوعية ويرى الباحث أن منطقة الابداع في ذلك هو إيجاد حيثيات الربط بين هذه الأشكال المجردة دون الوقوع في دائرة التنظيم المفتعل و(موندريان) الذي اعتمد التوازنات الهندسية للأشكال المجردة التي تخلو من محتواها الحياتي الا انها غير منفصل عن صلتها الفنية ولا يمكن ان نعزوها الا لما هو شخصي وليس لما يراه عبد الله الخطيب فيما اسماه بعلم الجمال الشكلي والذي يراه من الأساليب الغامضة ولا تحتمل غير الغربة عن واقعها كونها تفصل الشكل عن المضمون لكن ليس بمقدور احد ان يحيا خارج الطبيعة وبالتالي لا وجود للاغتراب داخل هذه الحتمية فالانسان يناضل ضد الطبيعة لكن دون ان ينسلخ عنها فهو مؤثر مثلما متأثر ومثلما لا تعد الحرية بانها ضرب من الافلات خارج الطبيعة والواقع كذلك لا يمكن ان تؤكد او تنفي ان للمنجز معنى تاريخي واجتماعي. (إن الإنسان وقد دفع في عالم لم ينتجه ولم يختره، سجينا لوضعيته التي تشكل مادة اختياراته، وقد اغرقته امواج الاشتراطات التي تلحقه، إن هذا الإنسان يختفي. ماذا سيتبقى من الذات وقد امتصها عالم مناهض يظفها ويحتويها كلياً؟)[١٨]. والبنية هي وصف للنموذج لا للواقع المباشر أي ان النموذج هو مجرد أنماط ذهنية تساعد الإنسان على فهم الواقع ويشترط في ذلك النموذج فهم يقرب لنا صورة البنية التي تحرك الأشياء. إن الصورة التي تنادي بها البنيوية في الفن ذات نسق معرفي تعاقبي يبدأ من الداخل الى الخارج أي من المنجز الفني كعلاقات بنائية نهتدي من خلالها الى مقومات الواقع الخارجية وهذه الطريقة في القراءة لاقت رواجاً كبيراً وتعد سمة القرن العشرين وموقع جدل لم يزل ساري الطرح. والفن البنيوي ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التي تقوم في مكان تتوسط خلاله بين عناصر التشكيل والشيء الخارجي الذي نحاول الوصول اليه من معرفة سير الأنظمة الدالة تلك (فكل شيء له بنية الا اذا كان معدوم الشكل، والبنية بهذا المعنى تعزل زمراً من الظواهر، وتنتظر ظواهر أخرى وزمراً أخرى حتى تربطها في مجموعة، والمهم في البنى، وحدة الفوارق)[١٩]. إن هذه القراءة العكسية للمنجز التشكيلي تعني أن للبنى الداخلية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ويضمن لها البقاء، ويحقق لها شكلا من الانغلاق الذاتي (وان لم يعني ذلك انها منعزلة عن حيز بنية إخرى ذات حيز اكبر) رافض لأي مرجعيات خارجية بيئية بنوعيها – البيئة الطبيعية وتشمل المناخ وتضاريس الأرض ومصادر المياه والتي يعدها بعض المنظرين ذات أثر بالغ في نشأة وتشكيل الحياة من خلال نظم التكييف والأنظمة ومن هؤلاء (هيبولين تين) ونظرية (مونتسكيو) الذي أدخل فكرة تأثير المناخ في العادات والأخلاق. والبيئة البشرية بما فيها من أوجه احتضنتها الجماعة عبر التاريخ وترسخت بشكل نظم اجتماعية وعادات وتقاليد وإرث حضاري. سعت البنيوية الى فهم المنجز الابداعي بعيداً عن ما يسمونه بالركام –ما هو خارج عن العمل الفني– بل الانطلاق من الداخل باتجاه تفسير ذلك الركام إذ لم يعد من وجهة نظر البنيويين مكان لتفسير العمل الفني أو الوقوف على تسمياته الحقيقية من

---

[18] xxx: الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص٢٢٩.

[19] الطالب، عمر محمد: المذاهب النقدية، دار الكتابة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٣، ص٢٠٤.

خلال دراسة تاريخية سيما وإن التاريخ الطويل لإنجاز العمل طرأ عليه تحولات من المعتذر معرفتها بشكل دقيق وإن كان لذلك توثيق تاريخي فإنه خاص لرؤية المؤلف أو التاريخي ولتلك الرؤية نسبتها من الحقيقة. خلاصة القول ان قراءة المنجز الفني بدون مرجعيات خارجية يقربنا بحسب مزاعم النظرية البنائية (العالم الحقيقي كان عالم الخصائص الرياضية التي يمكن ان تفهم فقط بالعقل والتي كانت غير متفقة بشكل غريب مع الادلة الزائفة (الوهمية) التي تقدمها الحواس)[٢٠]. من حالة التشخصن على اعتبار أن للنشاط الانساني استجابات للفعل الفردي الجماعي، أي أن سلوك الفرد ذو طابع دلالي جمعي وان للبنى الذهنية ظواهر شخصية لا فردية لأن البنية الذهنية للمبدع لا تنشأ من حيث هي فرد وإلا كانت قصيرة ومحدودة ولا يمكن ان تنشئ أو تسهم في بناء ذهني جماعي كامل. ان الأوضاع الجديدة للمشكلات التي يطرحها الواقع كحتمية لاستمراريتها انما بحكم الميول الإنساني لكشف سير واقعه والسيطرة عليه فالعملية الابداعية متولدة بحسب وجهة نظر بعض المفكرين عن الاحساس بعدم التوازن الذي يحس به الفرد مع واقعه ولكي يجابه هذه الحالة من الانفصام يتوجب عليه تجربة لا اقول خيالية بل مغايرة لذلك الواقع ولا اعني بالمغايرة الا بما سبق وان ذكر، بالقدرة على اعادة الصياغة، المعطى واحد والتشكيل او التكوين متغير ان هذه القدرة على التشكيل الابداعي ليس ملكه بشكل خالص بعيداً عن أي مقتربات فكرية جماعية او محايثات بيئية او ما يسمى بالظروف المؤاتية او المعارف المجاورة[٢١]. وإن خير دليل على أهمية التجاور المعرفي في تعجيل دائرة التطور هو ما نعيشه اليوم مقارنة بالقرون السابقة، وان اقرب تفسير لهذه الحقيقة هو الامكانية المسخرة للاستفادة من المعارف المتجاورة فكل العلوم وكل المعارف الإنسانية بما فيها الابداع هي بفعل الكشف عن سلسلة التشابك المعرفي وتوظيفها في الاتجاه المعني فالمشتغل في الفيزياء لا يمكن ان يضع جانباً ما تقدمه له علوم الكيمياء والعلوم التطبيقية وما تقدمه له المنشأة التصنيعية والفنان وادواته التي لا تحدد فحسب بوسائل الإظهار كاللغة للأديب والشاعر وأدوات الرسم للمصور والآلات للموسيقي بل بهضم كل ما من شأنه أن يسهم في مجارات سرعة الطرح التي تديرها عجلة الحياة والكم المعلوماتي الكبير الذي أمطر -بضم الألف- به الإنسان المعاصر. مما جعله الإنسان من وجهة نظر الفكر الوجودي معزولاً وحيداً منطوياً على ذاته حيوانياً في فرديته، (وإن كان هذا الوصف لا ينطبق على معظم الحيوانات فهي تعيش غير منفردة وتمارس غرائزها كجماعات مثال ذلك الكلاب البرية وقطعان الثيران والخيل البرية والقردة وغيرها الكثير) وغريزته واباحيته الغير مقيدة بالأنظمة والقوانين والأخلاق السائدة. ان هذا التعليل الفكري الوجودي كرد فعل للإنسان المعاصر تجاه ما حوله مغايراً لما ينبغي أن يكون عليه فهو (الإنسان) قد أحيط بكل وسائل المعرفة وأصبح في متناول يده وتحت بصيرته كل ما من شأنه أن يحقق الوعي الجمعي وانتمائه الانساني لأخيه الإنسان ليتقدم عن دائرة المعرفة للنخبة ليصل وبمستويات نسبية نحو المعرفة للمجتمع ككل.بمعنى آخر أن لكل مستوى معرفي إنجازاته التي تحكمها قوانين ذلك المستوى (ان الفن والأيديولوجية والفلسفة والدين بالنسبة لأي مرحلة تاريخية إنما يحددها نهائيا نوع المجتمع الذي نشأت فيه، الفنان ابن زمانه ومكانه. ومن المعقول تماما أن نقول ان (ماكديارمد) ما كان يستطيع أن يكتب الاوديسه ولا يرسم (مايكل انجلو) صورة موديلياني العارية ولا يخترع (انشتاين) نظرية النسبية أو أن يؤلف (موزارت) السلم الثاني عشر)[٢٢]. إلا في ضوء متجاورات معرفية يحددها الزمان والمكان

---

[20] شتراوس، كلودليفي: الاسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٥.

[21] للاستزادة يراجع بيتر مونز: حين ينكسر الغصن الذهبي، تر: صبا سعدون مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

[22] اروندل، هولمز: حرية الفن، تر: حسن الطاهر زروق، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٣، ص١٩ .

المرافقين لذلك الإبداع. وإن ما يراه البعض غريباً عن الفن مؤثراً فيه من الخارج مثل بالعادات والتقاليد والعقائد تحد من نشاطاته ونموه الداخلي بما يسمونها بالملابسات الاجتماعية التي تفرض نفسها على الأفراد، هي في حقيقتها معطى غير قسري على الفنان معطى لا يراه خارجياً عن المنجز الفني بالصورة التي اسلفت إلا بقدر ترجمته كمادة، فالفن حقيقة قائمة بذاتها ولا تنفي هذه الذات صلاتها بالمحيط بل أن حتى القراءة البنيوية للمنجز التشكيلي تعود لذلك المحيط من خلال البنى الداخلية لذلك المنجز (إن الطرق الفنية لا تنبع من الأهواء الفردية بل أن وجودها جماعي، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكاً مشتركاً، ويقرها جمهور في عصر معين وفي بلد معين)[٢٣]. إن الطابع الفني المسمى بالثوري أي الثائر على ما هو سائد من القوانين المعاشة فهو بهذا المعنى يضع البديل عما كان سائداً فالمدرسة التعبيرية غيرت وبشكل جذري ومن قبلها الانطباعية قوانين المدرسة الكلاسيكية تغيراً جذرياً أنشأ تلك التحول الجمالي في الفن أواخر القرن التاسع عشر في ظل ما سبق ذكره، متغيرات في العلوم والمعارف المجاورة التي كانت المادة الدافعة لذلك التحول. إن الثورات العلمية للقرنين الماضيين تمثلت لاكتشاف (كوبرنيك) للنظام الذري ونظريات التحليل النفسي والنظرية النسبية لاشتاين كانت لها الأثر البالغ في انبثاق مدارس الفن منها التجريدية والمدرسة السريالية والمستقبلية وكثير من الاتجاهات الفكرية والفلسفية التي كان مادتها الفنية من تلك القنوات. لكن الفن من حيث هو قائم بذاته ولما يتمتع بمقتضى شكله الجمالي بقدر من الاستقلالية عن العلاقات الاجتماعية القائمة هذا ما يراه متحمسي نظرية الفن للفن وحجتهم في ذلك العداء القائم بين الفن وبين معارضته لتلك العلاقات الاجتماعية وثورته عليها وعلى ما هو سائد من التجربة العادية. سبق وأن ذكرنا أن للعملية الابداعية ركيزه اساسية هي الإحساس بعدم التوازن. إذن ما يراه أنصار نظرية الفن للفن من تباين يصاحب العملية الابداعية هو في حقيقته بديهي والا غاب الدافع الاساسي للتحول وانتفت بذلك العملية الابداعية اذ أن التفاعل لا يمكن ان يكون مثلما يقول المتطرفون انصار نظرية الفن للمجتمع (لان تصبح فرداً متميزاً انما هذا حديث خرافة- فما الشخص إلا مجوعة من العلاقات الاجتماعية)[٢٤]. إن مقولة دع الفنان وحده التي تنادي بها أصحاب نظرية الفن للفن ليست سوى صيحة ضد الاكلاسيكية التي ما عادت تقوى على متحولات العصر الجديد (عصر الانطباعية) التي اتت بها الثورة الصناعية وانتعاش الحياة الاجتماعية التي افرزت ادوات ما عادت معها اساليب الفن الكلاسيكية قادرة على مجاراتها عندها يأتي الفن يكتفه مخاض لولادة المدرسة الانطباعية والتي من روادها (مونيه) و(مانيه) و(سيزان) ولهذا الآخير قصته مع الانطباعية التي غادرت نحو التعبيرية فهو يرى أن الفنان الانطباعي (لا يعدو أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية)[٢٥]، وأراد لنفسه (سيزان) أن لا يكون عيناً بل عقلاً وهذا ما وجده في المدرسة التعبيرية وتجاربه نحو الهندسية والشكلانية. لقد تناولت الكثير من المؤلفات المدرسة الانطباعية كنقطة تحول تفصل بين الفن القديم وبين الفن الحديث الذي تنتمي اليه أو يتفرع عنها وبشيء من التطرف يذكر (عز الدين اسماعيل) أن الانطباعية ضربت بمعولها العقيدة الانسانية وكل ما يرتبط بها من قيم وإن الفن أخذ يبتعد عن الإنسان وعن المشاعر الإنسانية[٢٦]، لو عدنا الى القرن الثامن عشر أو لو قرأنا فنون القرن الثامن عشر قراءة بنيوية لوجدنا أن هذا الفن كان نقطة تحول في مجاهل التطور، ففيه الثورة الصناعية وباكورة الاكتشافات العلمية من أهم مفترقاتها تصادمها مع المؤسسة الدينية (الكنيسة) كل ذلك قاد

---

[23] برتليمي، جاك: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤٥..

[24] نايت، ركست ونايت، مرجيت: المدخل الى علم النفس الحديث، تر: عبد علي الجسماني مراجعة: عبد العزيز البسام، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيروت، ١٩٤٨، ص ٣٠١.

[25] الخطيب، عبد الله: المصدر السابق، ص١٠٢.

[26] اسماعيل، عز الدين: الانسان والفن، xxx، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٣٧-١٣٨.

وبشكل مسلم به الى الانطباعية في الفن ولم يكن قط الفن بعيداً عن الإنسان بل لم يكن الفن حتى ذلك الحين أقرب من الإنسان مثلما كانت في تلك الفترة انه التمثيل الصادق لكل المتغيرات وكل المتحولات التي رافقت ذلك العصر التي قدمت فيه الثورة الصناعية أعظم انجازاتها للفن، هو الانعكاسات اللونية وتحليل الطيف الشمسي عبر الموشور لتحيل ما كان سائداً في الرؤية الكلاسيكية وتشبعها بالألوان الحيادية الى ثورة من الألوان المتلألئة وتحررها من قيود لحادية اللون. كل ذلك أدى للقول بأن الانطباعية قدمت للإنسانية الرؤية الجديدة والأشمل في التعبير عن ما في الشعور الإنساني بل تسمية الانطباعية ناشئة من الانطباع عن ما يرى- بضم الياء. إن ما نادى به الوجوديين أمثال (اندريه مالرو) أن على الفن أن لا يفرض علينا أي فكرة حضارية بل عليه أن يستبعد كل نزعة انسانية منذ البداية. هذا الخطاب الوجودي لا يستمد تأييده إلا من أولوية الفردية التي تحيا لذاتها فحسب وبهذا يكون الفنان شخص شديد التعقيد والتمسك بذاته وبكل ما ينزع عن هذه الذات المتغيرة في كل لحظة بحكم العزلة التي تعيشها انه لا يعدو ان يكون مريضا فصامياً او غير طبيعي من الناحيتين المايكولوجية والبايولوجية وفاقداً القدرة على ادراك ارتباطه بالمحيط وبالتالي فاقداً لأي تأثير خارجي بأي درجة كانت اننا أمام مريض نفسي بكل الأقيسة نرى ذلك بوضوح في الحركة الدادائية والمدرسة السريالية لتتسرب من خلال ذلك طروحات في النقد الفني ترى في الفنان ذلك الكائن المنعزل عن أقرانه مختلف في ميوله الى الحد الذي باتت معه الصلات - بكسر الصاد- والنكوص الى الذات له قول الفصل.ان ما يسميه ديركهايم بالقوة القاهرة الآمرة من قبل البيئة وكل مؤسساتها الاجتماعية على الانسان ليست بهذا الاضطهاد اذا ما قبلناها كطريقة في الحياة فأنت لا تعيش بمعزل عن ما يصنعه الآخرين مثال ذلك المنسوجات التي تقي بها البرد والعري وكل ما يحيط بك منذ غادرت الكهف حتى بلوغك وسائل الراحة الحديثة. وان كل التقاليد والاعراف والأديان وعادات الشعوب كلها يصفها دعاة الفردية بالقيود كذلك يراها أنصار الاجتماعية بالقيود ولكن أي من أشكال القيود أنها قيود عن الانحلال عن الانفلات عن النكوص الى الجانب الحيواني في الإنسان. ليس للنفس البشرية وجهها الحيواني كما يرى ذلك علم النفس وبعض الدراسات اللاهوتية؟ اليس الإنسان ومنذ وجوده ينازع جانبه الحيواني ويصارعه وأثبتت الدراسات في علم الاجتماع أن ما تحقق من مدنية الإنسان أفرزته صراعاته الطويلة مع وحشيته؟ وقبل كل ذلك اليس للإنسان دوافع غريزية أو كما يفضل البعض تسميتها دوافع فطرية للتعايش الجماعي؟ وأين القيود في أن تعي أن لك دور فيمن حولك؟ بل أين الحرية إذا تلفك الجانب الحيواني فيك؟ هذه التساؤلات أفرزتها حسالات التباين التقليدي بين مرجعيات كل من الفردي والاجتماعي في الفن. وبما أن حالة التباين في حقيقتها تمثل جانباً من التفاعل وبما أن الأخير أحد مقومات العملية المعرفية فإننا وبلا شك قادرين على الوصول الى حالة الوفاق أو نقاط الالتقاء بين النظريتين على اعتبار إن الفردي لا ينشأ بمعزل عن تأثيرات المجتمع إلا في حالة القطيعة التامة داخل الذات وهذا لا يمثل في الفرد إلا جانبه الغير سوي. وما يصدق قوله في هذه الحالة هو إن صدق إحدى النظريتين لا يستبعد بالحقيقة ولو بجزء النظرية الأخرى. بمعنى آخر إن قراءة أو تأويل لمنجز تشكيلي ما من وجهة نظر ذات مرجعيات فردية لن تكون بمعزل عن تأثيرات اجتماعية والعكس صحيح فإن أي قراءة اجتماعية للمنجز الفني لن تكون بمعزل عن تجسيداتها الفردية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التعريف (الشخصي) الذي تبناه الباحث منذ البداية. لقد وعى الفنان العراقي المعاصر ومنذ وقت مبكر من منتصف القرن الماضي دوره الريادي في الحركة الفنية في الوطن العربي والعالم بوجه العموم عبر منجزه التشكيلي الذي استطاع من خلاله أن يؤكد حجم الدور الذي يلعبه الفن من أجل المجتمع كما يقول الفنان (عطا صبري) "إن إنتاجنا الفني يجب أن يكون المعبر الحقيقي عن واقعنا الراهن فينبغي أن يعكس آلام الشعب وأفراحه بمواضيع اجتماعية

وشعبية، إن الفن يتجه اليوم الى نوع من الواقعية الجديدة يمكن فيها تسجيل الحياة اليومية عندنا بلوحات معبرة رائعة"[٢٧]، وإذا تتبعنا مسيرة الرسم العراقي المعاصر عبر مضامينه الفكرية فإننا لابد وأن نرى أحد أهم المحاور التي سار عليها وهو (حرية الإنسان وتقدمه) بمعنى آخر إن الفن العراقي المعاصر بات لغة تنقل الخبرات الاجتماعية والفكرية والوجدانية ويمتاز بالخلق والجمال وهذا لا يعني بالضرورة فناً تمثيلياً مباشرةً لواقع الحياة ولا تقليداً للطبيعة، على الرغم من كونها تنبع من الحياة المعاشة وسط المجتمع والطبيعة، وهو بهذا الخلق لا يصور الحياة الإنسانية تصويراً حرفياً مباشراً، إنما يعبر عن سماتها الجوهرية وأجزاءها الأساسية وبهذا يفسرها ويسهم في تغييرها"[٢٨]، إن العمل الدؤوب للفنانين العراقيين عبر منجزهم التشكيلي مكنهم من إيجاد اسلوب فني متميز خاص له جذوره التراثية، وسماته القومية على الرغم من حجم المد الغربي الفني الذي دارت في فلكه الكثير من التجارب الفنية للكثير من الفنانين العالميين سيما الذين درسوا الفن في أوربا والتي كانت تعج بالمتغيرات والاتجاهات الفنية وصيحات دعاة الذاتية الفردية. ولكل إفرازات الحربين العالميتين من تفسخ وانحلال للقيم الاجتماعية بكل مؤسساتها. لقد استطاع الفن العراقي أن يقيم وخلال فترة وجيزة جسراً من الإبداع الفني بينه وبين المجتمع الذي يتواجد فيه وروح العصر المحيطة به لتبرز فاعليته وبشكل جلي في قدرته على استنباط مواظيعه ذات الجذور الاجتماعية وفق معالجات جمالية متعددة الأساليب بتعدد الاتجاهات والانتماءات التي ينتمي لها هؤلاء الفنانين من خلال ما أعطوه لإنجازاتهم من صفة إبداعية ومعاصرة دون طمس الهوية القومية والحضارية لتأتي إنجازاتهم أكثر تماساً بهواجس الإنسان وحياته الاجتماعية". فلو عدنا الى الجيل المسمى بجيل الرواد – حافظ الدروبي – جواد سليم – فائق حسن لرأينا الصراع الواضح ضد الأساليب الغربية، بل سنلاحظ ان قيمة الجيل تكمن في محاولته الدائمة لخلق فن عربي له جذور عراقية محلية وتراثية وان الحلول المختلفة التي اقترحها هذا الجيل التي سعت دائماً أن تستفيد من الفن الغربي لا أن تستنسخه وتقلده"[٢٩]، إن النصف الثاني من القرن العشرين ابتدأ بتشكيل الجماعات الفنية في العراق كجماعة بغداد في الفن الحديث وجماعة البعد الواحد وغيرهما والتي قد تكون رد فعل للتحزب الفني لهذه المدرسة أو تلك من المدارس الفنية أو ربما هو طابع العصر فقد شاعت التجمعات في النصف الأول من القرن الماضي الأمر الذي بات معه التقليد شائعاً في عالم الفن. فضلاً عن ما ذهب اليه بعض المنضرين أزاء التجمعات الفنية بانها لا تمت بصلة الى ترابطها الاجتماعي وإلا لكانت استمرت فهي لا تتعدى واقع اجتماعي وفكري سابق استنفذت إمكانية تواصلها حالياً وإن ما نراه اليوم غياب لمثل هذه التجمعات فالأمر يعود بحسب رؤيتهم الى تلك التجمعات مرتكزة على الابداع الفردي فقط مما جعلها تواجه صعوبة كبيرة في خلق وعي تشكيلي جماعي قادر على أن يوجد اتجاهاً مميزاً قابلاً للتطور[٣٠]، لكن صعوبة إيجاد وعي تشكيلي جماعي أوعز من قبل الى إنزواء الفنان في فرديته الأمر الذي جعله منقطعاً عن محابثات التواصل الاجتماعي. ليس مهمة الباحث الخوض في أسباب عدم التواصل للجماعات الفنية إلا بالقدر الذي يجعل منها ضمن مدى الفردي والاجتماعي فهي (التجمعات الفنية) لم تكن تحتضن أعضائها الفنانين بموجب وحدتهم الفكرية إلا بالقدر الذي يؤمن رؤيتهم المشتركة لما يتضمنه بياتهم الفني المتفق عليه وليس إخفاق تواصلها عائد إلى فشل الجماعة إذ لم يكن أي من أعضائها مقيد برؤية خارج رؤيته) "انه إحدى وسائل

---

[27] مجلة الآداب، العدد الأول، ١٩٥٦.

[28] مجلة الهلال، العدد (٦)، السنة الرابعة والسبعون، موسوعة الجيب الاشتراكية (الفن) ص٥٤، ٥١.

[29] كامل، عادل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي، ص ٤٢.

[30] الخطيب، عبد الله: الفنون التشكيلية والثورة، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٦، ص ١٦١.

التقارب الذهني والفكري بين الناس"[٣١] إن الفنان العراقي المعاصر لم ينطلق برؤيته الفردية بل طبعت أعماله بطابع شخصي أي الجماعة برؤيته الفرد وإن التجسيدات الفردية التي يشير إليها ديركهايم والمنفصلة عن الظواهر الإجتماعية على اعتبار أن الأخيرة هي صفة العموم بيد أن تجسيداتها الفردية تشكل وفق رؤية محكومة برؤية الفرد نحو الظواهر، أي أن الفنان من حيث هو فرد يستقبل المعطى الخارجي بما في ذلك العادات والتقاليد والأعراف والتراث كما يستقبل ذلك أي فرد من أقرانه ثم يعكس هذا المعطى وفق خصوصيته التي تحكمها قابليته على الاستنباط والاستنتاج والتوليف والاختزال للوصول الى حالة الابداع، ويقول محمود صبري "ستحول واقعية الكم الفن من النشاط الذاتي الفردي الى قراءة موضوعية علمية للحياة وتختفي الفجوة بين الفنان والمجتمع وبين الفنان والعالم. وسيصبح العلم والفن واسطة للمعرفة إضافة الى المتعة الحسية وسيصبح نشاطاً لا ذاتي وذا دقة علمية تتماشى مع روح العصر"[٣٢]. إن الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق أفرزتها قوى التفاعل مع التكوين الاجتماعي وكل إفرازات المرحلة ضمن الزمان والمكان وإن اختلفت رؤية كل فنان فإنما بإختلاف رؤاهم الاجتماعية بحسب ما ذكرنا آنفاً (ضمن تجسيدات فردية). قبالة ذلك كان في الفن العراقي المعاصر هاجس الفردية يعمل لدى البعض من الفنانين كما يشير الى ذلك (البقيلي) من إن الفنان صالح الجميعي استعاض عن مفهوم التجريد وخصائصه الفكرية باستخدامه مبدأ الصدفة والعفوية الساذجة من خلال منجزاته الفنية التي اعتمدت صب الألمنيوم وما ينتج عن ذلك من تنوءات وضلال ودلالات يراها إنسانية فهو يطوع المادة ليس للبحث عن أشكال تطابق الواقع فحسب بل يريد لهذه المادة أن تكون مزرعة لقلق الإنسان المعاصر من خلال ما تعكسه الصدفة والعفوية للمادة والتي تشابه ما يعانيه الإنسان المعاصر من قلق وأزمات[٣٣]، إن رؤية كهذه هي في مجملها لا تتجاوز كونها أداة فصل للإنسان عن واقعه وذاته وتجرده من كل قواه الروحية، فإن كل الفن إعادة الواقع بصيغ جمالية فلا مجال عندها للقبول بالصدفة ويكون من المتعذر فهم دلالات تسيرها عوامل فيزيائية كاسالة اللوحة لتسيل عليها الألوان أو تسليط تيار هوائي جانبي بينما يحاول الفنان صب ألوانه على اللوحة وما تحدثه هذه العملية من عفوية في توزيع المساحات والبقع اللونية، فليس خصوصية الفنان متعلقة بأدائه الفني بمعزل عن مضمونه ولا بالثانية بمعزل عن الأولى وإن كان الأمر متعلق بالأداة فما كان أيسر من هذا الأمر. إن مسلمة الابداع لا تتعدى قانون الصراع والتفاعل فالصراع أحد أهم قوانين التطور وإن كان ذلك لا ينطبق على الفنون كونها غير خاضعة لمبدأ التراكم الذي هو أساسي في تطور العلوم على سبيل المثال إلا أن الصراع مبدأ تشترك فيه كل المعارف الإنسانية. فالصراع والتفاعل لا يعني الامتصاص والتقبل بل يعني الصدام والعراك فتفاعل الفنان مع المقومات المحيطة به لا يعني انصياعه لها أو قهر تمارسه هي عليه بل يعني الأثر والتأثير في تلك المقومات الأمر الذي يكون الفنان معه ذو تجربة مضاعفة لتجاربه السابقة فهو من يبادر بالصراع والتفاعل وثورية الفنان تجعل منه سيد الموقف باستمرار. إن الفنان العراقي أحس بدوره ومكامن القدرة لديه وكأقرانه من الفنانين العالميين فهو يعيش تفاعل عضوي مع مجتمعه وأن كان هذا الحال لا ينطبق على جميع الفنانين العراقيين فالأمر عائد الى رؤية الفنان تجاه المعطى الخارجي لديه فنذكر على سبيل المثال جماعة البعد الواحد الذين تزخر منجزاتهم التشكيلية بإمكانات رمزية زخرفية معاً. وهذا حال الطرق البدائية في الرسم كما جاء في بيان تلك الجماعة فهي الرجوع الى الطريقة القديمة في الرسم والاعتماد على البعد الواحد وقيمة الحرف من وجهة نظر صوفية بحجة إن الانطلاقة يجب

---

(31) الخطيب، المصدر السابق، ص ٩٠.

(32) xxx، الأقلام، العدد (٧) مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الاعلام، السنة، ١٩٧١، ص٧٣.

(33) الخطيب، عبد الله: الفنون التشكيلية والثورة، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٦، ص٩٩.

أن تكون من العودة الى ذروة العلاقة بين الشرق ممثل بالبلاد الإسلامية وبين محيطها من الأقاليم وتلك العلاقة يراها جماعة البعد الواحد ممثلة بالخط باعتباره الجانب الاشراقي في الفكر الإسلامي. إذا افترضنا جدلاً صحة هذا الطرح فإننا نكون أمام منجز فني يعبر عن تطلعات الفكر الإسلامي في علاقة الإنسان بأخيه الإنسان وسيادة الجماعة دون قهر لخصوصية الفرد وحامل لرسالة إنسانية فهما في متناول الجميع وتعالج مشكلات آلية الحضارة الجديدة التي عبرت في كثير منها عن الجانب الإنساني وطمس لكل القيم والأخلاق والأعراف والتقاليد، "إن إنسان القرن العشرين بحاجة الى وضوح لا إلى رموز صوفية وزخارف لا تعكس حضارة اليوم الإسلامية أبداً، وليس من السهل أن نجرد كل صور الحياة الشعورية والكامنة في اللاشعور من الفكر والإنسان المعاصر، ويعزله الحرف الممسوخ المشوه أو المقلوب، أو الممزق أو المرصوف برتابة مملة"[34]، إن دعوى جماعة البعد الواحد لا تتعدى في حقيقتها فردية الفنان الذي لا تربطه علاق عضوية ولا وشائج اجتماعية إنها العزلة عن تيار الفن التقدمي. بقي أمامنا أن نقول إن جماعة البعد الواحد كغيرها من الجماعات الفنية في العراق كانت وليدة أفكار ومؤسسات قبلية حاولت أن تكتسب طابعاً حضارياً من خلال مرجعيات بنية متضمنة للتراث والبنى الاجتماعية فضلاً عن جوانبها الدينية لكنها تباينت من خلال الوظيفة والأداء.

الفصل الثالث

أ- منهج البحث

اعتمد الباحث في تحليله للعينات على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على عنصر الملاحظة والتدقيق في توصيف الأعمال الفنية وتحليلها.

ب- أداة البحث

إنطلاقاً من أهداف البحث وما أسفر عنه الإطار النظري والمفاهيم الإجرائية التي وردت فيه، وما قادتنا اليه طبيعة الأعمال الفنية، تم اعتماد محاور تحليل الأعمال الفنية في ضوء مضامينها الفكرية ومؤسساتها الاجتماعية أو الفردية.

ج- تحليل العينات

(الفنان شاكر حسن ال سعيد)

أسم العمل : جدار وحروف

مادة العمل : مواد مختلفة

قياس العمل : ١٢٠×١٢٠ سم / الشكل رقم (١)

التاريخ : ١٩٧٠

تعد موضوعة هذا العمل لا تشخيصية بدت الألوان فيها فقيرة اقتصرت على الغامق بين الأسود وتدرجاته الممزوجة بالأزرق وبين البني وتدرجاته نحو الأوكر (الترابي) تتخللها بقع بيضاء. أما الأشكال فهي لا تتعدى الحروف المبهمة أو الكلمات كما نرى في أعلى الزاوية اليسرى كلمة لفظة الجلالة (الله) باللون الأسود فضلاً عن كلمة (نون) في منتصف العمل الى الأسفل وكلمة (نكرى) وكأنها كتبت بطريقة الحك . إذا أخذنا دلالات اللون لهذا المنجز، نراها فقيرة ومقتصرة على أثنين من الألوان، ولهذا دلالاته الفكرية لدى الفنان فهو في هذه المرحلة في حياته أي مرحلة السبعينات والتي يراها المنظرين بأنها المرحلة الأخيرة لدى الفنان شاكر حسن والمسماة بالمرحلة (التجريدية-النظرية) التي من مآخذها إن انجازاته الفنية اقتصرت في مقامها الأول على حالة التأمل وفقدت بذلك جسور الالتقاء مع المتلقي كونها حملت بمضامين خارجة عن قدرة تعبير الأشكال واللون وكل عناصر التشكيل. ربما كان الاختزال الكبير لهذه العناصر ذو قصدية لدى الفنان – وهو كذلك بالفعل- لكن هذه القصيدة بالرؤية فقدت ارتباطها بالمنجز التشكيلي لديه، ذلك لاعتماده مبدأ الصدفة في مزج الوانه وتوزيع الأشكال والمساحات إذ يقول الربيعي عن هذه المرحلة بأن الفنان "يحاول أن يصل بما يراه من أشكال وجدت بنظام الصدفة" لكن الصدفة كما ذكرنا سابقا لا تتجاوز في حقيقتها ذاتية الفنان وفرديته فضلاً عن القوانين الفيزيائية المتحكمة في أدواته وهذا لا يقودنا تحت أي

[34] الخطيب، عبد الله: المصدر السابق، ص ١٢٥، ١٢٤.

مسمى الى ترابط عضوي اجتماعي. إن التأمل في أشكال الغيوم أو تعرجات قطعة الحرير أو في حجارة نخرتها أمواج البحر أو نحتتها عوامل التعرية لا يتعدى في حقيقته التمارين المدرسية التي تنمي الخيال والقدرة على تفهم قوانين الطبيعة. وان الأشكال في المنجز التشكيلي لا ينبغي لها أن تعتمد مبدأ الصدفة لأن كل شكل يناظره مضمون يليق به، أما أن يكون المضمون مغيب أو هو من حصة المتلقي فتكون عندها غير متفهمين لدور الفنان. علينا أن نفرق بين الاتجاه التجريدي وبين اخفاق الأدوات التي لا ترتقي بما أنيط بها أو بما حملت به من مضامين- فالتجريد هو إزالة عوائق الأشكال وتحررها من أبعادها المباشرة والسائجة فالسومريون على سبيل المثال عندما أرادوا التعبير عن الثور بلغة التجريد رسموه بهيئة (قرون) فهي رمز الخصب والتكاثر ودورة القمر ولم يختزلوه الى (نقط). ما أريد قوله أن حالة التجريد لا تنشأ إلا عن وعي قصدي وليس للصدفة إلا النزر اليسير ويتحول مع مرور التجربة الى وعي. إن الزهد الشكلي واللوني لدى ال سعيد لم يحقق صوفيته بل لم تتعدى تأملاته للجدران العتيقة أو وجه الشارع الأسفلتي وهذه التأملات أوجدتها التداعيات -كما يرى ذلك علم النفس التحليلي- فتداعيات الفنان السعيد السيكولوجية هي فردية في جزئها الكبير وغير ممثلة للرؤية الجماعية وإن كانت محملة بالمضامين الدينية إلا إن وسائل الإظهار لديه إفتقرت الى تمثلها الأمر الذي يفسر التجاء ال سعيد للكتابة والتنظير لايمانه بافتقار عناصره التشكيلية عن ما تؤديه لغة الكتابة.

وهذا التفسير يتماثل مع أي فنان آخر لكن بشكل مختلف تماماً فكل فنان يحاول وبشكل دائم الى تغيير أدواته وتشكيل عناصرها التشكيلية إذا وجدها لا تؤدي مهامها في التعبير عن رؤيته، لكن هذا التعبير لا يغادر الأدوات ووسائل الاظهار نحو حقل آخر. إن المنجز التشكيلي له لغته التي طالما تفوقت في التعبير عن أية لغة اخرى. خلافاً لما نراه لدى الفنان ال سعيد فالتأملات في منجزه التشكيلي غير مجدية بمعزل عن كتابته وهذا إن دل على شيء فربما للدور الارتكاسي الذي تمارسه كتاباته على اللوحة. (انظر الملحق)

(الفنان علاء بشير)

أسم العمل: الوحدة

مادة العمل: زيت على قماش

قياس العمل: ٦٠×١٠٠ سم / الشكل رقم (٢)

التاريخ: ١٩٧٤

يطالعنا في الشكل رقم (٢) مساحات من الظلمة وتشمل ثمانين بالمئة من مساحة اللوحة يتخللها مساحات مضيئة باللون الأخضر إلى أسفل اليمين تكون أكثر إضاءة وبشكل داتري داخلها هيئة إنسان مستلقي بلون أبيض. بدت في مساحة اللوحة جذوع للأشجار مجردة من الأوراق. في الوسط من اللوحة وفي اليسار بدت مساحة أشبه بالأفق بلون بنفسجي محمر ينتهي بتدرجاته مع العتمة المخيمة على غالبية أجزاء اللوحة. إن هذا المنجز الشكل رقم (٢) نفذ بأسلوب المدرسة السريالية أكثر مما يراه البعض رمزاً فحالة الوحدة – بكسر الواو- التي تمثلت بهيئة الانسان المستلقي الصغير الحجم المتضائل أما المحيط يحمل مدلولات فكرية تذكرنا بالفكر الوجودي وحالة القلق التي يعيشها الإنسان حيال حتمية العدم وحالة اللا وجود المفرغة المهدد بها فالظلمة المخيمة على أجزاء اللوحة تتخللها أشباح لجذوع الأشجار يناظرها الإضاءة الشديدة المركزة على هيئة الإنسان إمعاناً من الفنان علاء بشير في إظهار حالة الاغتراب والعزلة لهذا الكائن سيما وحجمه الصغير قياساً بأبعاد اللوحة ولهذا التناسب ما يناظره في الفكر الوجودي الذي يصرح بضآلة الإنسان حيال الطبيعة. أما الجانب السريالي للعمل فنراه في التمثيل اللا واقعي لإظهار الذات المتمثلة بالضوء المسلط على الإنسان فضلاً عن القسحة اللونية (البنفسجي المحمر) ذات الدلالات السيكولوجية في علم النفس التحليلي الذي يرى إن اللون البنفسجي لون أصحاب الميول النرجسية الناشئ بشكل أو بآخر من حب الذات التي نادت بها دعاة الفردية في الفن حيث المقولة الأكثر استهواءاً لهم « إننا اليوم نعيش زمن الفرد لا زمن

القطيع هذا الفرد الذي به يبدأ الفن وعنده ينتهي، وأنت من حيث تكون أنت فحسب ولا من حيث يكون الآخرين. لعل ما يميز الشكل رقم (٢) وحداته البنائية المتمثلة بالإنسان وضلوع الأشجار الصلبة الجرداء والعتمة، إن الإنسان وحيد وجذوع الأشجار مجردة من الحياة والظلمة الحالكة كلها تعيش حالة العقم وعدم التواصل انه القلق حيال العدم فالمكان التهمته الظلمة ولم يترك الإنسان إلا حالة اللا مكانية التي انحسرت على ذاته لإيمانه بأن الحياة لا تمتد خارج تلك الذات المتعطلة عن أي دور خارجها. والزمان من حيث يعيش الإنسان لحظته الآنية بمعزل عن أي تسلسل تعاقبي لها. إن الفنان علاء بشير وفي حدود منجزه التشكيلي هذا يعبر عن فردية الإنسان وعزلته وفي أبعاد فكرية امتزجت بالوجودية وهذا ما لا نراه في منجزاته الأخرى في أغلبها ولو أن السمة الفارقة لمنجزاته لا تبتعد عن الصراع البشري مع الموت وفي هذا شيء من الفردية إذا ما فهمنا الأمر من حيث إن كل إنسان يلاقي هذه المفردة (الموت) على حدة إما إذا فهمناها في حدود كونه (الموت) نقطة اشتراك كل المخلوقات فإننا على موعد مع فهم مغاير لا مجال للخوض به هنا. (انظر الملحق)

(الفنان جواد سليم)

اسم العمل: جامع الكوفة

مادة العمل: زيت على قماش

قياس العمل: ٥٠×١٠٠ سم / الشكل رقم (٣)

انقسمت الاشكال الى وحدتين الاولى ممثلة بالقوس الذي يتخذ مجموعة من التكرارات والاتجاهات بين اقواس الابواب والقباب واشكال الاهلة التي تعلو ارتفاعاتها العمرانية والثانية تمثل شكلا مضلعا بين المربع والمستطيل والمثلث والمعين النجمي.ان اولوية التكرار في هاتين الوحدتين مبالغ فيها فضلا عن الاسلوب الخطي اهذه الوحدات مما جعل الاشكال فيها تبدو اكثر ايهاما بالتكرار.هذه الهيكلية الخطية في بناء الوحدات اظهرت الموضوع وكانه احد مصافي تكرير النفط .او اننا امام قاعدة ارسال واستقبال بث فضائي سيما وان عنصر الفضاء قد احاط بالاشكال وتخللها فبدت شفافة ومخترقة .يمتاز العمل بافتقاره الى المنظور الا في اقسام منه وخطيا فقط كما في السور في وسط اليمين وفي المقدمة الى اليسار . الاشكال في غالبها تحت مستوى النظر وهذا مخالف للمالوف اذ غالبا ما تصور المراكز الدينية فوق مستوى النظر للتدليل على الارتقاء وحالة الاتصال مع المطلق العلوي .اقتصرت الالوان على الاساسية منها ومخففاتها بالاضافة الى اللون الاخضر وامتازت الالوان بالنقاء واتخذت مسلحات دون تدرج لوني . يمثل الموضوع واحد من اهم الشعائر الجماعية واهم عنصر ترابطي الفه الانسان مع اخيه الانسان وهو الدين . يحتفظ الموضوع رغم الاختزال والتبسيط وغياب من يمثل الشعائر (المتعبدين) بذات الدلالة التي يكتنزها الموضوع واقعيا ذلك عبر توظيف مفردات الاشكال توظيفا جماليا بعد استلهام بعدها الديني والتراثي المترسبين في المجتمع . شكل القوس المحدب (القباب) تمثل رحم الارض الذي يصل السفلي بالعلوي وتمثل الكون المصغر المحتضن للجماعة دون تمايز طبقي في اداء الشعاير وشكل القوس المقعر (الهلال) يرتبط بالفكر الديني الاسلاميكتقويم شهري للسنة الهجرية ،وعرفه العرب قبل ذلك الاستدلال به في سير القوافل ليلا وان خلو المرقد من المتعبدين ربما للظفر بالمحتوى الروحي فالمكان المقدس قد غيبت فيه العوالق الدنيوية ولم يتبقى الا الكائنات الاثيرية المتضايفة مع شفافية الاشكال ذلك لتوفير حرية الحركة والانتقال لتلك الكائنات دون عائق او مصد وتأمين اتصال تام مع الخالق ولعل تعدد الاهلة وتكرارها نابع من تامين النجوع الديني ففي الفكر البدائي كما يشير شار لالو بان للتكرار نجوعا دينيا فالصيغة التي تذكر مرة واحدة قوة اعظم من قوتها حين نكررها اربع مرات .اما توظيف منظور مخالف لما اعتدناه في مثل هكذا مواضيع .ربما يعود ذلك لامرين الاول هو ان المغيب المطلق (الله) سبحانه وتعالى يطلع على هذا المكان لمنزلته وقدسيته وارانا الفنان بذلك المشهد تحت مستوى النظر اما الثاني

فيحقق هكذا منظور وحدة الاتصال بين العبد وربه في هذا المكان بالذات المترسخ اجتماعيا .اما المنظور فقد امن فضاء اكبر للفناء والباحة الوسطية خدمة للمضمون الروحي . وتقشف الالوان مرده توفير نقاء مكاني للمساحات وتشبع لوني يغني الطقوس التعبدية في التسامي عن الدنيويات .ان الاختزال والتبسيط على المستوى الشكلي ومضامينه ذو عائدية ذاتية وجماعية لدى الفنان الاولى متحققة بفعل الصياغة الجمالية والفنية تمكن الفنان خلالها من توظيف وسائل الاظهار لديه بما يحقق صورته الذهنية .واجتماعية بفعل الترسبات الدينية تشكلت لدى الفنان كتجسيدات فردية تعبر عن صلته بالمحيط. (انظر الملحق)

الفصل الرابع

النتائج

في ضوء الأهداف المعلنة للبحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١- إمكانية التوفيق بين المنهجين الفردي والاجتماعي في الفن.

٢- إن تبني أحد المنهجين بمعزل عن المنهج الآخر يؤدي الى تعسف في الحكم على المنجز التشكيلي.

٣- إن صدق نظرية الفن للفن يستبعد بالضرورة نظرية الفن للمجتمع والعكس صحيح.

المصادر

١. ابراهيم، زكريا: دراسات في الفلسفة العاصرة، مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٨.

٢. اسعد، يرسف ميخائيل: سيكولوجية الابداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية بغداد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، بلا سنة.

٣. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨.

٤. الخطيب، عبد الله: الفنون التشكيلية والثورة، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٦.

٥. الطالب، عمر محمد: المذاهب النقدية، دار الكتاب، الموصل، ١٩٩٣.

٦. اسماعيل، عز الدين: الانسان والفن، بلا دار، بيروت، ١٩٧٤.

٧. عيد، كال: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.

٨. ماضي،علي: فلسفة في التربية والحرية، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩.

٩. كامل، عادل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي.

١٠. الربيعي، شوكت: لوحات وأفكار، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٦.

١١. برتليمي، جاك: بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.

١٢. فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر، ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥.

١٣. ايكن، هنري: عصر الايدولوجيا، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: عبد الحميد حسن، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.

١٤. هويسمان، دني: عالم الجمال، تر: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥.

١٥. بوديستنيك، وسبيركين: عرض موجز للمادية التاريخية، دار التقدم، موسكو.

١٦. جارودي روجيه: واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

١٧. ريد، هربرت: حاضر الفن، ترجمة: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣.

١٨. xxx، الفلسفة الحديثة، تر: محمد سبيلا وعبد السلام، دار المأمون، الرباط، ١٩٩١.

١٩. شتراوس، كلودليفي: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٢٠. مونز، بيتر: حين ينكسر الغصن الذهبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٢١. اروندل، هونور: حرية الفن، تر: حسن الطاهر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.
٢٢. نايت ماركسن ونايت مرجريت: المدخل الى علم النفس الحديث، تر: عبد علي، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيروت، ١٩٤٨.
٢٣. ديركهايم، اميل: قواعد المنهج في علم الاجتماع، تر: محمود قاسم، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٧٤.

الدوريات

٢٤. مجلة الآداب، العدد الأول، ١٩٥٦.
٢٥. مجلة الهلال، العدد (٦)، السنة الرابعة والعشرون، موسوعة الجيب الاشتراكية.
٢٦. ×××، الأقلام، العدد (٧)، مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧١.

ملخص البحث

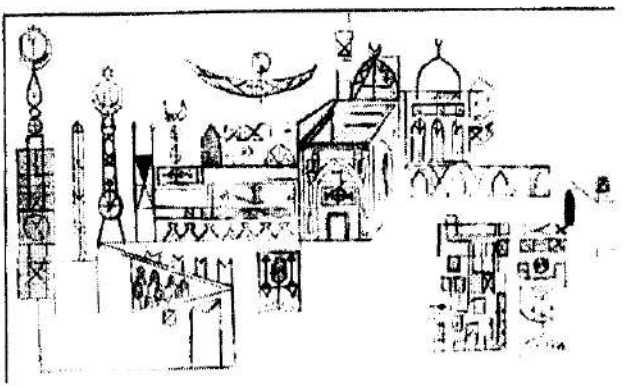
نتيجة لصراع القوى بين كلا من المعسكرين الشرقي والغربي (الاشتراكي والرأسمالي) حصل ترحيل ذلك الصراع الى إيديولوجية كل منهما في البنى المعرفية الثقافية على وجه الخصوص أدت الى تبني طروحات على مستوى نظرية المعرفة اتخذ أنصار الاشتراكية خلالها منحى اجتماعي لما لدور الأخير في ذاكرة الأفراد من حيث هم الجماعة وإن للفن رسالة وضرورة اجتماعية، أما أنصار الرأسمالية فقد أعطت للفرد وللملكية الخاصة الأساس في توجهاتها المعرفية. فكانت مدارس الفن تبعاً لذلك التصنيف بين مؤيد لمدارس الفن للفن (في النخبة) وبين مؤيد للدور الوظيفي الاجتماعي للفن، بين هذه القراءات ينقسم الفن التشكيلي العراقي.

Summary

The conflict between the two camps, the eastern and the western on (socialist the capitalist), made a result that to transfer this conflict to ideologies in the cultural structures cause to adopt explanations of cultural theory, the socialists took through it social way, because of its role in people's memory, because they are company and art is a message and social necessity. The capitalists give the single and the private the base in its trends. So the schools of art were, according to this classification, in between to be with the schools of (the art to art) or with the social role of art and the Iraqi Plastic Art is divided according to these readings.

شكل رقم

شكل رقم (٢)



شكل رقم (٣)