الرؤية البصرية
في الرسم العراقي المعاصر
- دراسة تحليلية -

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

ملخص البحث

تعزو المسالك الادائية في عملية تصوير الابداع الذهني الى التلاعب والتحويل في صيغ المفردات المؤثرة واحلالها بلباس مختلف تنتجه مخيلة الفنان المبدع . فأمكن للمشاهد اتخاذ ملامح تأويلية عن الصور التي تولدت عند الفنان والتي استلها من مؤثرات الواقع وعكسها على منتجه الفني . اكد ذلك معجم الفنون الجمالي على طول امتداده في مسار المجتمعات . فكان للفنان المعاصر في العراق نصيبا من هذه الانعكاسات الخلاقة وفق بناءه المعرفي بمحددي البيئة والهدف . فاراد الباحث ان يكشف هذه الوجهة الجمالية في اداء الرسامين ومحاولة التعرف على صورهم الذهنية من خلال استقراء اعمالهم الفنية . فصاغ العنوان (الرؤية البصرية في الرسم العراقي المعاصر) ليقوده في دراسة تحليلية لمسالك هذه البنى ودافعاتها من بصائر ابداعية . وحتى تخلع على الدراسة صفة الاحاطة المنهجية تم تقسيم البحث الى اربعة فصول لتؤطر هذه الظاهرة علميا ، فكان الفصل الاول متضمنا تعريفا بالمشكلة المطروحة والحاجة اليها ، من ثم توضيحا لاهمية دراستها ، بعد ذلك وضع الباحث حدودا لها ، تلاه تحديدا للمصطلحات التي وردت في عنوان البحث . اما الفصل الثاني فقد تضمن متن الدراسة من قراءات تنظيرية للمتصلين بهذا الميدان ومدى اتفاقها مع رؤى الباحث حول الموضوع حتى تؤدي الى تعريف منهجي كامل بأطر البناء المعرفي لهذه الظاهرة ، فكانت مفردات الاطار النظري كالاتي (تحول الواقع الى رؤية جمالية ، محددات البناء الافتراضي في الرسم ، الاهداف المسيرة للبناء الافتراضي واخيرا المخيلة والخزين المعرفي عند الفنان واثرها في استقدام الصورة الافتراضية) . لتنصب محصلة ذلك في تحليل العينة التي احتواها الفصل الثالث مع توضيح منهج البحث ومجتمعه والعينة المنتقاة منه واداة التحليل . لتكون المعطيات جملة من النتائج والاستنتاجات . كان من ابرز هذه النتائج : ــ

١ــ امكانية اعادة الاشكال المنفذه الى مستلاتها من اشكال محرضة .

٢ــ امكانية استقراء صور عاطفية تعكسها بناءات الاشكال في صيغها الافتراضية .

٣ــ القدرة على دمج المفردات الصورية المباشرة مع اخرى خيالية لتؤلف مزاوجة تكوينية بأنخراطها معا .

كذلك تذيل البحث تعريفا بالمصادر المساندة لمادة الدراسة ومصورات توضيحية للوحات العينة .

مشكلة البحث والحاجة اليه

ان دراسة الخرائط البنائية للرسم العالمي وفق مؤطراته التاريخية بمسعى الكشف عن تضاريس الابداع الكامن في الخصائص الظاهرة والمستترة في عمق الارسال الجمالي يقود المتلقي الى ادراك ان واقع الحياة ليس واقع الفن ، وكشف المكامن المهيجة للابداع لايعني اقتطاعها من ثم زرعها في رؤية الفنان ، بل يعني ان من تفرد برؤية معينة قادت في معظم التجارب الابداعية الى التزام المنقول بمزاجية الناقل او بخلع منطقه وهدفه على ما اجتزء من رؤى الواقع المعاش او المتخيل . فلا يمكن – والحال كذلك – ان نربط الاشارة الجمالية بغير مبدعها ولايمكن انسابها الى منبع واقعي نقيس من خلاله امتلاك القيمة التعبيرية المقاربة او التباعد عن مدركاتنا السالفة وخزيننا الايضاحي المكتسب . اذن العملية برمتها تسلسل ايضاحي يسير (منحرفا او مستقيما) مبتعدا عن مولده حتى نستلمه ، وما بين نقطة الولادة او الاستلال حتى نقطة توقفه التام بداقعية ادراكه يمكن للمتلقي الواعي

معرفة ان يد الفنان واحساسه قبل ذلك قادت الافكار في مسالك خاصة ، وبالتالي فأن اي رؤية جمالية تتفرع ذهابا وان اتفق مجيئها يكون الفنان بما يمتلكه من قابليات ابتكارية خاصة (مكتسبة وطبيعية) افترضها بصيغ ملائمة لمادته ، وافتراضه هذا عدل من وجه او قلب ما يزمع صياغته وفق رؤى بصيرته ومرتكزاته .

والبناء الجديد (الافتراضي) هو ما اراد الباحث التعرف عليه في مسيرة الرسم العراقي المعاصر، بمسلمات الابداع الفني من تراث ثر وواقع ممتلىء عن اخره رؤى وتصورات ومحددات اجتماعية وعقائدية تملي على الفنان ان يرى ويصوغ مما راه ويرينا بالتالي ما افترضه قيمة جمالية تستحق المشاهدة ، فارتأى الباحث حصر المشكلة في سؤاله التالي (ما هي البنى المفترضة التي ولدتها رؤية الفنان في الرسم العراقي المعاصر ؟) .

وتتمثل الحاجة لهذا البحث كون الكشف والتعرف على تحول المشاهدات المنقولة وفق رؤية افترضها الفنان دافعها البناء الخلاق وادواتها رؤيته الذاتية يحدد قيم ودوافع المنجز فيما قد يطرأ على ما ينقل مما يؤمن تنضيد المرتكزات والمبتكرات الفكرية ويقود بالتالي الى التعرف على اكبر قدر ممكن من قيمتها الجمالية واعتبارها مرجعيات واضحة لمن يود الاستلال منها او حتى تذوقها المجرد .

اهمية البحث

يرى الباحث ان رغم ما اشير عنه ودراسته من قيم وتعاريف تدل على هوية الرسم المعاصر في العراق لم يزل الكثير من جوانبه مغلقة وبحاجة الى الاحاطة والاسهاب ايظا ، ومنها جانب البنى المتحولة افتراضيا ومنابع استلالها ، ومثل هذا البحث وغيره مما يشابه توجهه كفيل (ولو بدرجة يسيرة) على تعضيد اواصر المعرفة العلمية بقيمة البناء التصوري وعلاقته بالرؤية البصرية ، فضلا عن اضافته العلمية الى المكتبة الفنية .

اهداف البحث

يبغي الباحث في هذه الدراسة انجاز الهدفين ادناه :ـ

١. التعريف بالانشاء الافتراضي والغير مستند الى المحددات المكتسبة من الطبيعة .

٢. التعريف تأويليا برؤية الفنان وتصوراته وما ينتجه في النص البصري .

حدود البحث

يتحدد هذا البحث بدراسة لوحات الرسم التشكيلية للفنانين المعاصرين في العراق التي نفذت خلال الفترة من العام ٢٠٠٠ ولغاية ٢٠٠٦ الموجودة في دور العرض والمنشورة في المصادر المختلفة . وقد شخص الباحث هذه الفترة كونها مثلت معاصرة زمنية لاحدث وسائل تنفيذ اللوحات تقنيا وفكريا في العالم ، ومشاركة الفنان العراقي المعاصر لهذه التوجهات عن طريق استقدام هذا التطور .

تحديد المصطلحات

١. الافتراض

((عملية ترجمة الادراك العقلي الى شكل موضوعي – وهي عملية قد يتلقى الرمز الاصلي خلالها تعديلات كثيرة)) (٩ ، ٣٠)

((هو التنظيم ، وهو البناء ، وهو اسلوب التعبير عن المضمون .. اي عن افكار الفنان ومشاعره ونظرته الجمالية)) (٢٤ ، ٣٠)

التعريف الاجرائي //

(اعادة التركيب الصوري للضواهر بعد مرورها بمخيلة الفنان واعطائها اشارات جديدة هيء لها مركب المحرض البصري) .

٢. الرؤية

((لا ينظر (فيها) الفنان الى الاشياء ، كما هي العادة ، في ابعادها التقليدية .. اي انه لايصف ما تراه العين .. بل يبتعد كثيرا لكي تتحول الاشكال المألوفة او الواقعية الى مساحات لونية والى اشكال مختزلة ورمزية المعنى)) (٢٦ ، ١٥٧)

((اعتبار كل ما يقوم به المصور اثناء العملية الابداعية محاولة للسيطرة على عمله ، محاولة لحل اشكاليات

اللوحة ، تحديد الخطوط والالوان والعلاقة فيما بينها ، والصياغة التمهيدية ثم النهائية للتكوين)) (١٤، ١٥٩)

التعريف الاجرائي //

(القدرة الابداعية عند الفنان في تمثيل المشاعر ، واحاطة ذائقة المتلقي وتوجيهها قصديا نحو تصورات جمالية من خلال وسيط اشاري) .

تحول الواقع الى رؤية جمالية

تبدأ فكرة التحول من تبديل في مفردات المعادلة الجمالية من رؤى الى منسوجات بصرية بعد ان تمر بغايات الفنان ، ويشترك التحول الجمالي مع التحول الفلسفي في القصدية او الدافعية من خلال النقاء التعريفين في المعنى في انتقال المتحول من فكرة حسية ذهنية الى صياغة حسية مادية . فيكون بذلك التحول وعاء النقل او الممر الذي تسير عليه الاحاسيس وتتخذ اطوارا حتى تنتهي بصورة توضيحية اخيرة تنعكس من خلالها لادراكنا كمتلقين (١٨ ، ٧٢) ، وهذه الطريقة في الطرح تفيد بأن البناء التحولي هو محصلة ادائية تُفرض على عناصر الصياغة الجمالية ، فيكون الاثر وليد المسير من فضاء المشاعر الى ارض البصريات . غير ان ذلك يخلق تساؤلا عن منابع المشاعر عند الفنان ، ومن اين امتلك هذه الومضة الانفعالية ليحولها الى دلالة تعبيرية ؟ . وللاجابة عن ذلك لابد من معرفة ان الفنان جزء من مكون اجتماعي وعضو في رابطة العاطفة التي تخلع على البشر صفتهم الانسانية . وبالتالي فهو يشاهد ببصره وبصيرته من ثم يحلل (ذهنيا) الاشارات المستلمة حتى تكون عرضة للاختبار في احقيتها على الاثارة وقيمتها بالتحول الجمالي واعتبارها كمضمون قابل للعرض . لذا يمكن الاستدلال على ان المحفزات المنتشرة (وبكل صيغها) في الحياة هي اللبنات الاولى في البناء الانفعالي الذي يتولد عندالفنان ، وهي المحرك العاطفي لديه ، سيما ان الواقع يزخر بأنبعاثات عاطفية (مشاهدة ومتخيلة) تمكنت من ان تغذي الجهد البشري على مر العصور وكل في ميدانه ((ان الفنان لايمكن ان يبدع عملا من فراغ ، اذ لابد من موضوع ينطلق منه او يعبر عنه وربما يكون الموضوع شيئا اي شيء ، انسان ، حيوان ، طائر ، حشرة ، صخرة اي شيء ملموس او ربما يكون حديث ، قصة ، اسطورة ، قصيدة شعر او حلم))(23-32,22) ، والمدركات تبعا لذلك هي الاشكال الواقعية التي من خلالها ينشيء الفنان اشكالا جديدة ، اذن فالمصدر واحد لكن المستلات منه عديدة ، وليس بالضرورة ان يكون الشكل (المصدر) هو صاحب المستوى الانفعالي الذي ندركه في حساباتنا الذهنية كمتلقين ، فلا يخفى ان التحول بين شكلين تعبيريين لا يأتي الا من خلال مخيلة ابداعية غلفت الحدث برؤيتها الخاصة ، فارتدى الشكل الجديد بالتبعية ثوبا جديدا من الاثر الجمالي . وقد اثبت ذلك تاريخ التجريب في ميدان الفنون الجميلة فضلا عن ميادين اخرى ، افادت بأن الفنان او المركب لا يأخذ من منابع التحفيز الا بمقدار ما يكفيه ولا يهدف الى النسخ في الصياغة او اعادة التصوير لذات المحرض الاولي (٨ ،٥) . وقد تعدو المسألة هذه الوجه الادائية ، فقد لا يستخدم الفنان الاشكال المصدرية في تحفيزه ، بل قد يستخدمها كأداة للنقل في ذاتها ، اذ يمكن ان تكون هناك مشاعر مخزونة سلفا وبغض النظر عن مصادرها او الاشكال التي ولدتها لديه في السابق ، فيقوم الفنان بأستقدام اشكالا جديدة تقترب (في ذهنيته) بدرجاتها الاشارية مع عاطفته المخزونة والتي يروم عرضها ، ويبدأ بأنشاء مزاوجة بين المحسوسين حتى يتوائما في حزمة دلالية واحدة بعدها يعرض الفنان الشكل المُشيء مركبا عليه الاشارة الانفعالية فيصبح شكلا جديدا هو ناتج تحولي ويعرض لجمهور المتلقين بحلة اخرى ((فالفنان ينقل للشكل رؤيته الخاصة للاشياء ولا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية ونقلها كما هي ، بل يعبر ، من خلال خلق الاشكال الجديدة ، عن تجاربه الذاتية في رؤية الاشياء)) (٣٠، ٣٢) وادوات التحول بين شكل موجود الى شكل مخلوق تكون في الغالب معادلة جدلية او على الاقل حوارية بين طرفين يُستدل عليها بعقلية المدرك . اذ يمكن لمن امتلك ما يكفي من ادوات الولوج في باطن التراكيب

الجمالية في اللوحة الفنية من ان يضع تقييما لتحول الصيغ الذهنية عند الفنان الى صيغ مدركة عند المتلقي ، ومعرفة (ولو بدرجة مبسطة) مدى تحول الهيئات ومقدار ابتعادها عن منابعها . غير ان التحول مهما كان شديدا او ضعيفا ومهما ارتفعت جدلية التجاذب والتنافر بين القطبين يشير بأن الاستلالات لم تخفي المصادر . فالكل موجود وقابل للكشف ، وما هو كائن سابقا لا يختفي لكونه تحول ادائيا (٢١ ، ٦٩) . يستشف الباحث بأن عملية التحول تعني اما نقلا اوخلقا او حتى خلعا . فهي نقلا في جوهر او مظهر شكلا تعبيريا ما والباسه رداء جديدا ، او خلقا لشيء جديد لم يكن موجود مسبقا ، او هي خلعا لاحساس مجرد على اشكال منتقاة لتقوم تلك الاشكال بعرضه على جمهور المشاهدين ، والحالات الثلاث تكون عمليات ابداعية ، وما اقتناصنا كمتلقين للاثر الفني الا ادراك لاشارة امتلكت جملة من التحولات على ارضية الواقع والخيال وتحولت الى رؤية جمالية ، وبذلك يكون التحول محمولا على الجدة ، فليس هناك من تحول اذا كان الاثر المدرك قد عرض سلفا وبنفس الناقلات المعروضة حاليا ((الفن ابداع ويعني هذا اضافة شيء جديد لم يكن موجودا من قبل . وما الذي يبدعه الفنان ؟ انه يبدع اشكالا .. وطبيعة هذه الاشكال : انها مدركة حسيا ، اي قابلة للادراك الحسي))(٦ ، ١٠) ما عُرض من قبل الباحث عن اطر التحول من مدركات واقعية او حسية الى منافذ نقل جمالية اداتها الاشكال ، منابعا ومشاربا ، يشير الى ان الفن وفق تحولاته هو نظام شكلي في اساسه عاطفي في جوهره . وعمليات الادراك (العقلي – العاطفي) للمنجز الفني ما تأتت الا عن طريق الاشكال ، فُخلع على الفن لذلك صفة الظاهراتيه ، ولذلك ايظا امتلك تسمية الشكلانية بأعتبارها في صلب ادائه الجمالي . حتى مع اشد ترجماته العاطفية الصرفة (٩ ، ٣٣-٣٤) . غير ان الشكلانية في الفن جزء من عمليات التحول ، ويندرج معها البعد الانفعالي في الاشارة المتحولة ، فلا يكفي ان يكون التحول في الشكل وسيلة للتعبير ، فالانفعالية تضمن قيمة للتحول ورسوخا في ادائه . وهذا الاثر الانفعالي محكوم بمدى انتشاره ومدى تلقيه من قبل المتذوقين . والصفة الجمالية الحقة لاتُخلع على الانفعالات الضعيفة او المتوسطة المستوى ((ان من اهم سمات الاشارة الجمالية نبرتها الانفعالية . ففي الوقت الذي تتصف فيه الاشارات الاخرى بتمثيل محايد ، تنطوي الاشارة الجمالية من الناحيتين الداخلية والبنيوية على عنصر انفعالي محدد))(٤ ، ٢٣) . ولا يشير ذلك الى اولوية او اسبقية للشكل على المضمون او العكس ، فكلاهما مكملان في عملية تحول الصور الذهنية ذات المرجعيات الواقعية او المتخيلة الى بناءات جمالية دالة على اشارة عاطفية . فعلى فرض ان للانفعال الجمالي قيمته ومكانته ، ولشكلانية المحرض البصري قيمتها هي الاخرى ، فلا انفصال او قطع بينهما وهما صنوان في معادلة التحول الجمالي (٢٥ ، ٥٥) . يرى الباحث بأن عملية التحول في النص البصري تستقدم مرتكزات ادائية ومغلفة بمسحة عاطفية تمكن الفنان من تغيير المفردات المستخدمة وادخالها حيز التشيء لتنتج عنها متحولات جمالية دافعة للانفعال الابتدائي المسجل عند الفنان الى حيز المتذوقين .

محددات البناء الافتراضي في الرسم

ان المحددات التي تؤطر الطرح الافتراضي للفكرة الفنية مقسمة الى مركبين رئيسيين ، الاول حسي ويختص بالاصول التوليدية للفكرة والاخر مادي ويختص بالمواد المركبة للمحرض البصري ، وسيقوم الباحث بأستقرائهما وفق تحليل المختصين والمنظرين في ميدان الفنون الجميلة .

المحددات الحسية //

تكون المحددات الحسية بحسب اسبقيتها مسؤولة عن توليد الافكار مثلما تكون محددة لها ، فهي المسؤولة عن ظهور الرؤى الانفعالية عند الفنان ومنها اقتُنصت الخامة العاطفية التي دفعت الفنان الى حيز التنفيذ الفني ، والممولات الرئيسية تكون في الغالب بصيغة اشكالا

مدركة بالمشاهدة المباشرة او بالارتقاء الذهني ، ويجب ان تتصف هذه الاشكال بالتحديد والوضوح حتى يتسنى للمُنشيء ان يحللها ويستخلص منها ما يحفزه ((ان الفنان يبدأ في الواقع من اشكال معينة يستوحيها ليفرض بعدها اشكالا جديدة)) (٢ ، ٥٥) ، وهذه المحفزات التي تسترعي انتباه الفنان تُحدد ذات البعد التعبيري الذي يسترعي انتباه المتلقي ، وهي في نفس الوقت تشير (ذهنيا) للفنان عن كيفية صياغتها وتركيبها على السطح التصويري من خلال طريقتها الاشارية الابتدائية التي تُهيء مدركها الى كيفية وضعها وتصميمها ضمن نطاق الارسال الفني . وذلك يعني ان مجموع من المحددات الابتدائية (المنفصلة) تُعد الفنان ذهنيا الى كيفية مجاورتها لبعض في اللوحة التشكيلية (٢٩ ، ٤٨) . واول موردات الاشكال المحددة للبناء الافتراضي هي الطبيعة في جهتي ادائها : الاستلال والاستنصاح ، الاستلال منها والاستفادة مما تزخر به من مؤثرات في ذائقة الانسان ، فضلا عن الفنان ، من ثم الاستفادة من ابحاثها بالبناءات الصحيحة من عدمها ، بالرجوع الى طرق المزاوجة الشكلية فيها ونعرفة مدى نجاح الصيغ في خلع الرضى على المشاهد ، فالطبيعة بممتلكاتها كانت النصير الاول للفنان عند مقاربته للتمثيلات الواقعية في الفن ، او حتى عند ابتعاده وادلائه بتصوره الذاتي عند اخراج الصيغ الاثارية في البناء الفني ((ان الطبيعة لاتخرج عن كونها معجما او قاموسا ، فنحن انما نمضي اليها لكي نستفتيها الرأي بخصوص اللون الصحيح او الشكل الجزئي او الصورة الخالصة))(٢٠ ، ٢٥) . ومع اتضاح ان للطبيعة خزين من المؤثرات التي تحفز الفنان الى القطف منها واستخدامه كمادة فنية ، يظهر من جانب اخر ان للطبيعة اثر في ارشاد الفنان واعانته في صياغة رؤيته الذاتية وبناءه الفني ، فهي التي تشير عليه بعدد من المعروضات ضمن المحرض البصري الواحد وكيفية ادخالها فيه ومقدار اثارة كل عنصر ومدى تجانسه مع الكل ، ولايخفى ان هذه النصيحة تُأخذ ولا تُعطى ، فالفنان الغير واعي او القليل الخبرة لايتمكن من استخلاص نتائج مثيرة مثلما يمكن للفنان صاحب القدرات العالية والتجربة الواسعة في هذا الميدان (١٦ ، ١٥) .

يرى الباحث ان المحددات الحسية هي المرتكزات الواقعية ، من طبيعة مشاهدة ، او فكرة مدركة ، حددت الفنان بمسار معين وارشدته الى بلوغ غايته . مع الاخذ بنظر الاعتبار مقدار الفشل والنجاح في كل تجربة ادائية بحكم ان التجريب مع القدرات الذهنية الخلاقة لاتصل الى الغاية بدون ان تكون هناك مراجعات للخطأ والصواب ضمن معادلة المحرضات البصرية .

المحددات المادية //

اشار الباحث الى ان الوجه الاول لنوعي المحددات مرتبط باشارات مدركة ومستخرجة ذهنيا ، ولكي تظهر لنا كمتذوقين وتكتمل معادلة محددات البناء الافتراضي يجب ان تتصب تلك المستخرجات في صيغ ملموسة عيانيا حتى يمكن التأثر بها ، والعناصر المُصورة للافكار هي مواد فيزياوية الوجود من الوان ومواد خام اخرى تؤثر في تنفيذ العمل الفني . وهذه المواد هي ذاتها التي تقيد الفنان وتطلق له العنان في نفس الوقت ، فهي تقيده بما تمتلكه مقدرات ثابتة على التشكل ، وتدفعه بما يمكن ان ينجز بها من خلال التعامل الواعي مع طرق تشكيلها ، فالفن في جانبه المادي لايخرج عن هذه المحددات او الحاضنات للغرس الجمالي (ان تجلي العالم في العمل الفني ، انما يحدث دائما في وسيط مادي . فالعمل الفني عندما يؤسس عالما ، فأنه يؤسسه على مادة مثل الحجر او الخشب او المعدن او اللون او اللغة او النغمة . هذه العناصر هي ماتسميه بمادة العمل the work material، وهي بمثابة الجانب الشيئي فيه)(١٠١،١٣) . وتندرج ضمن محددات المادة الخام محددات مزاوجتها فيما بينها ، فالتحامها محكوم باليات معينة تضمن عرضا مستحسنا لها ، وعلى العكس من ذلك تكون الاندماجات الخاطئة مدعاة للتأثير السلبي على الفكرة المعروضة ، فالمحددات هنا تترابط مع القدرات الابداعية عند الفنان مع معرفة كيفية اخضاع المادة الى إرادته . لأننا كمشاهدين لا نشعر ولا ندرك الأثر الجمالي إلا بانزلاقه

على الوسائط المادية (١٩ ، ٢٤١-٢٤٢). وفضلا عن محددات الخامة في ذاتها ، هناك محددات استخدامها ، فالحجم والكمية والابعاد لعناصر بناء اللوحة تتدخل بشكل مباشر بالبناء الذهني عند الفنان ، او على الاقل تكون هذه الحسابات المادية معدة سلفا لديه على مقدار ما يريد عرضه بواسطتها ، فكل فكرة تستصحب معها قياساتها وما يكفيها من مواد بنائية ، تكون عند المُنشيء الواعي كافية لتلك الفكرة ومناسبة لنظام اشتغالها . فتكون العلاقة بين الفكرة الذهنية ومواد بنائها علاقة دال ومدلول ، كل جزء يشير نحو الاخر ويرتبط معه ((ان اللوحة كالنافذة ، لها خط ارضي وخط علوي ويسار ويمين ؛ انها مصممة بناء على خطوط افقية وعامودية ، تحصر بينها سطحا يحدد مكان تجمع المفردات على شكل تكوين ، الذي له شروطه الخاصة ، كتوزيع المساحات وتوزيع الاشكال))(١٩ ، ٢٧٥) . ويقود ذلك الى ان الفكرة المحددة وفق مواد محددة تطرح بشفرة محددة ايظا ، فالارسال متعلق بالخامات البنائية مثلما هو متعلق بدرجة الاشارة واتجاهها . فنتجت بالتالي محددات ادائية ظهرت بشكل مدارس واساليب فنية كثيرة على مر المراحل الزمنية والفكرية عند فناني العالم (٣ ، ٦٠) . على ذلك تكون الاشارة هي حاصل تركيب المادة البنائية في النص البصري بداعي عرض الطرح الانفعالي عند الفنان ، والذي استخلصه من معجم الطبيعة الاثاري . وكل ذلك يندرج على شكل محددات للبناء الافتراضي والرؤية البصرية عند الفنان .

الاهداف المسيرة للبناء الافتراضي

لابد في سائر الاعمال المنجزة في نافذة الصياغة الانسانية من اهداف معدة سلفا ، والفن بصفته التنفيذية لم ينشأ بقصد العبثية اوالارسالية ، والوقوف على بعض الجوانب المؤثرة والمسيرة للبناء المنجز المتأتي من بصيرة الفنان وذائقته يكشف جملة من الاهداف التي تسير العملية البنائية ، منها الايجاد والخلق ، بمعنى انشاء اشكالا جديدة للفن لم تعهد سابقا غير انها تكونت في ذهنية المركب وتصوراته ، واذ رأت النور تأكد بأنها جديدة عن خبراتنا وان لمدتنا بعواطف سلف وشعرنا بها ((ان مهمة الفن لاتنحصر في تقليد الجمال الطبيعي او محاكاة الاشكال الواقعية ، بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الاشكال))(٢٠ ، ١٣) ، وذلك يعني ان ما ينجز هو بمثابة ظاهرة في النشاط الانساني ، لكونه سلوك غير معتاد من جهة التكرر ، ومفاد الظاهرة الفنية هو فرادة حدوثها وان لبست ثوبا مما هو متداول من مصنعات ، غير ان الظواهر تعد اعلى درجات التمثيل الشيئي للمشاعر في لغة الفن وتمتلك بالتبعية استقلالية او تمايزا فيما بينها (١١ ، ٧٢) ، ولذلك ايظا يكون الفن بصفته الظاهراتية مرآة للتعبير عن العاطفة الانسانية واداة لتحقيقها ، وتجلي الافكار لايتحقق عند الفنانين بطريقة افضل من خلعها على الاداء الجمالي في الفنون التشكيلية . وفضلا عن الاثر الاجتماعي من انعكاس الفنون على المكونات الاجتماعية وقدرتها على تغيير او تحفيز او تصحيح التتابع الفكري عند البشر ، فهي – اي الفنون – ليست سوى اوعية حاضنة للتعبير ، واي ادراك للاثر الفني يجب ان يخضع لهذه المسلمة ((الفن اذا ، هو التعبير الجميل عن حركة الذات الانسانية المجربة ، في مواقفها الخاصة من الطبيعة والمجتمع ، بوسائل اللون ، واللفظ ، والحركة ، والشكل ، والنغم)) (٢٨ ، ٣٥) ، حتى ان الفن في ذاته قد اختط مسارا فرعيا انُشيء بقصد التركيز او التحيز للعاطفة البشرية لاغير ، بدون العودة الى نتائجها وايجابية انعكاسها الاجتماعي وبدون الحاجة الى قياس وظيفتها النفعية ، عُرفت هذه الوجهة بالتلقائية الفنية automatism والتي تختص بالاوعي الانساني كهدف في ذاته ومعبر عفوي ، ويعني ذلك بطبيعة الحال وجوب انعكاس المشاعر المكبوتة او المخزونة بصورة تلقائية غير مقصودة دون المشاعر المتآلفة بين الفنان والنسيج البشري الذي يكون جزء منه (١ ، ٧٦) . من جهة مقابلة يمكن للمتلقي ان يمر بذات التلقائية غير انها ستكون في الاستقبال لا في الارسال ، عن طريق اعطاء

الفرصة لمشاعره بالتعانق مع ما يشاهد من اشكال بهدف اكسابها (اي الاشكال) اكبر قدر ممكن من التعبير الجمالي واظفاء متعة اكبر على ما يشاهد ، حتى وان لم يكن الفنان قد هيء لهذا الهدف الجمالي سلفا ((فنحن لانظفي بالضرورة على العمود الصاعد او الاناء الرشيق اللذين نتأملهما صفة الانسانية ، نحن ننفذ بشعورنا داخل الشكل ، ننسجم معه ، نتفاعل مع مع ابعاده ، مع كتله ، مع تلافيفه الموقعة : وهكذا نخترع كلمة الامبائية او التفتح السمح ، او ما يسميه البعض : التقمص الوجداني))(٩ ، ٢٩) . كما ان هذه الطريقة في تذوق العمل الفني ممكن ان تخرج بتساؤلات عند المتلقي عن اهداف ودافعية العمل ، من سبب وجوده الى سبب اشتباك العناصر بالصيغة الظاهرة عليها ومبررات وجودها وعلى الفنان ان يكون مهيئا مادته المطروحة للاجابة عن جملة من الاستفسارات التي تثار في مخيلة المشاهد الواعي ، فلم تكن اللوحات وعلى طول مسارها الزمني في احتضانها للواقع المباشر او في ابتعادها عنه ، لم تكن يوما اداة جامدة ترسل متعة مبسطة جراء وجودها المادي ، بل كانت ولم تزل وسيلة اثارة واستنطاقا لمكنونات المشاعر واداة ارشادية ((اللوحة ليست فقط بناء وتوزيع للاشكال .. خطوط والوان . بل اصبحنا نتساءل عن اهداف واغراض ومبررات هذا البناء ، وعن مبررات تحرك عناصر ومفردات هذه اللوحة . ونتساءل عن مصادرها واصولها)) (١٩ ، ١٠٨) ، فضلا عن ذلك يتيح الفنان لقاريء النص البصري فرصة الاستمتاع المحض بالرؤية البصرية التي ظهرت شاخصة على سطح اللوحة . فالتغير او التبدل المحسوس في خلايا البناء الفني يولد متعة عند المشاهد لما يولده الشكل المجرد من شعور ، وهذا يعد هدفا في ذاته بدون الرجوع الى الاهداف الاخرى في قراءة اللوحات الفنية (١٢ ، ١٠٠) ، ولا يخفى في ذلك الجهد الكبير الواجب بذله من قبل الفنان حتى يتضح الطرح الجمالي للاهداف الموجهة من الرؤية الذاتية لديه . ويجب لذلك ان يرتفع مستوى الاداء المهاري كلما ارتفعت رؤيته تجاه الفكرة المزمع طرحها ، فلا يمكن احتساب الجهد العقلي الامن خلال تجليه في صورة ملموسة ، ولا يغفر ضعف الطرح ضخامة العاطفة التي جاشت في بال الفنان ((ومن اجل تحقيق هذه الغاية على الفنان ان يقوم بعمل كبير جدا في بناء شكل التعبير عن ذلك العالم الجميل الذي بناه في مخياته))(١٣٠،٢٤). وهذه العملية في صياغة المحسوسات وادراكها هي عملية هادفة في ذاتها ، تؤمن استمرارية التطور المعرفي للحياة من وجهة جمالية وديمومة في تذوق الجدة ومقارنتها بما انتج سابقا ، وهذا الاداء الفكري يضفي غنى على الخزين الادراكي في مجال البناءات الانسانية (٤ ، ٥) . يتضح ان الاهاف المسيرة للبناء الافتراضي متنوعة متعددة ، غير انها اشارات جمالية تهدف الى بناء معرفي يثري الذائقة البشرية ويضمن استمرارية وتقدما في مسيرة الفن الاجتماعية . المخيلة والخزين المعرفي عند الفنان وأثرها في استقدام الصورة الافتراضية . ان قراءة النص البصري من خلال اشاريته المحسوسة يفيد بأن الفنان ارتأى طرحا عقليا بكلمات تشكيلية ، فتمثلت لذلك لغة كتابية تخاطب الوجدان البشري مباشرة ولا تحتاج الى دراسة مختصة او بشكل مكثف في طرائق الارسال الجمالي للمفردات الصورية ، ويجب على المتأمل ان يدرك بأن النتاج الماثل امامه هو رؤية لخراجية للحدث ، بمعنى ان مشاهداتنا للوحة لم تتم الا من خلال عين الفنان ((والفنان في تنفيذه للعمل الفني لايخضع لمتطلبات التنفيذ الشكلي فقط ، بل انه يريد ان يعبر – من خلال الشكل – عن رؤية تقدم حقيقة او مضمون او محتوى معين ، اي انه بأختصار وبساطة – يريد ان يقول شيئا))(١٣ ، ١٤٢) . لذلك يمكن اعتبار ان اللغة التشكيلية لغة متطورة تنقل ما تعجز عنه لغات التخاطب في متداولات البشر . فضلا عن ان الفن يحمل اشباعا لغرور الفنان واسترضاء لمخيلته ، فهو – اي الفن – يقدر على حمل التعابير الصعبة والمعقدة التي لايمكن لغيره من وسائل الايضاح حملها بسهولة ، كذلك يمكن لقاريء النص البصري ان يفهم لغة الفن العالمية ايسر من قرائته للغات العالم المختلفة (٧ ، ٧٩) ، ويدلي

ذلك بأن واجب الفنان الاولي في عملية تمثيل الابداع هو فهم عناصر لغته ومعرفة كيفية صياغتها ، سيما وان الفن لغة تحولية لاتخضع الى قواعد رياضية يمكن الاتكاء عليها عندما يبغي الفنان ان يقول شيئا من خلالها . وهذه الدراية لاتتأتى من فراغ . اذ ان كثرة التجريب وتراكم الخبرات يقود الى فهم اوسع ومعرفة اعمق بيواطن هذه اللغة وكيفية الامساك بمخارجها ومداخلها ، فالفنان ((ينبغي ان يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن))(٢٣ ، ١٠) ، وعلى فرض التسليم بأن الفنان ما عرض مادته الا بعد ان روضها بقدراته ، ينبغي معرفة بأن الرؤية الحدسية تملك تأثيرا فيما يمكن عرضه ، فأستقدام الصورة الفنية يشترط فضلا عن وجود الخبرات قدرة تخيلية وملكة الرؤية الداخلية لبواطن الاشكال ، فخلق الاشكال لا ينتج من دون الوجهتين سويا ، ونحن كمشاهدين يجب ان ندرك بأن الفنان اذ اعطانا هذه الدلائل الجمالية فأنه جمعها عن شقين : تقني أداتي ، وحسي متخيل(١٣٢،١٠) ، وفي جانب الحدس والتصورات الابداعية يمكن للفنان ان يذهب بعيدا ويطلق لجموح خياله واستثارة مكنونات عواطفه العنان لتبدأ في سرد الرؤى الابداعية وتزويده باشكال تناسب حجم العاطفة الموجهة . فكل انسان يمتلك قدرة طبيعية على الاستثارة والتعاطف مع حالة ما ، غير ان المبدعين في مجال الفنون الانسانية ابرز القادرين على تحويلها الى رؤى جمالية مؤثرة بصيغة منجزات ابداعية ((اما الاشكال ، فمن حق الفنان ان يلجأ في صياغتها الى برج تأملي ، ليخشع في محاريب الالهام ، ويضرع في هياكل الابداع ، يستوحي الطرز والاساليب))(١٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠) . واذ امتلك الفنان قدرات ابداعية خاصة ميزته كشخص معبر ، من قدرة استلهامية واستحضارية لمفردات مؤدية ، وبعد ان اختزن مساحة من الخبرة ولدها طول التجريب والمحاولة ، توجب عليه (لاكمال استقدام الصورة المفترضة) ان يكون تفاعله اعمق مع الواقع ، يستلهم منه ويندمج معه ، واستقبال ادنى الدرجات الدلالية في الطبيعة الى اعلاها حدة ، حتى يمكن له الانتقاء السليم والمؤثر في عواطف المشاهدين ويجعلهم يتسائلون عن مصادر الرؤى المعروضة وكيف تأتت الى ذهنية المركب بهذه الكيفية ، وهم يرون ان من بين ماهو اضعف وادنى درجات التحريض العاطفي قد قادت الفنان الى بناء صور عالية الدلالة (٥ ، ٣٣) . ولايخفى ان تعقد الحياة الفكري تطلب تطورا في الصور الذهنية المنجزة ، فتعاضدت العوامل المذكورة سلفا من خبرات وملكات وتفاعل بين الفنان والبيئة الى ارسال الفن بعيدا يبحث عن معبرات تتوائم مع الطروحات الفلسفية المعاصرة التي خلعت على الحياة ، وايجاد مبررات لوجود الرسائل الفنية واحقيتها في التزاحم مع وسائل التعبير الاخرى في ذائقة المجتمع . فأنتقل الفن الى تجسيدات غير واقعية وحتى غير منطقية (للوهلة الاولى) ففقز الفن لذلك بعيدا في مساره إبان الفنون المعاصرة بعد ان كات يسير رويدا وهو يساير ركب النمو العقلي الاجتماعي ((فالفن اللاصوري لايختلف من هذه الناحية عن الشعر ((اللاعمودي)) الجديد ، اي ان الفنان لم يعد يلجأ الى ((اوزان)) محددة من قبل ، وانما هو يعالج ((مادته)) التصويرية مباشرة ، وينفخ فيها من روحه حتى تتخذ بنية عضوية))(٣١ ، ٤٣٠). وهذا الطرح في علاقة الفن بالتطور المعرفي لايبعد عن كونه ملازما لمُصنعه نفسه ، فالفن مهما ارتدى من اثواب تعبيرية وفق رؤى وتصورات مختلفة لايبعدو عن كونه كلام الفنان الينا كمتلقين في مخاطبة الجمهور بمادة اللوحة الفنية . ومن هذه الوجهة يمكن قياس القدرات الابداعية في المجتمعات ونظم اشتغال العقول الخلاقة فيها (٢٢ ، ٤٥) ، ولكي يكون نتاج الفنان موجها وصحيحا بعد ان تسلح بمرتكزات الابداع اتفة الذكر ينبغي ان يمتلك توجها واضحا يخلو من التخبط والالتواء على المسار الهادف . ويتأتى ذلك بعد امتلاك بناء معرفي مستند الى دلائل اثباتية تؤمن بُعد الرؤية الجمالية لديه ((ان العقيدة العلمية الصحيحة تضمن للفنان حرية كبيرة في العمل ، وامكانية كبيرة في التغلغل في مسارب الحياة ، وفرصة

قليلة للخطأ بالمقارنة مع العقيدة التي تحفل بفرضيات غير علمية وغير صحيحة))(٢٤ ، ٩٦) . يتضح للباحث بأن الصور الافتراضية لاتتشكل من الفراغ او من العدم . اذ يلعب الخزين المعرفي دوره الرئيسي في انشائها الصحيح ، بالاستناد الى معطيات موجودة ومكتسبة تمكن الفنان من الصياغة الصحيحة للبناء الافتراضي والصور الذهنية قبل الشروع في تنفيذها .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي لتحليل محتوى العينة لملائمته هذا البحث ، كما اخضعت العينة للتحليل والوصف والتأويل وفق خطاب نقدي وحسب سياق وتوجه البحث .

مجتمع البحث

استقصى الباحث اكبر قدر ممكن من اللوحات الفنية التي انجزت ضمن الحدود الزمنية (٢٠٠٠ – ٢٠٠٦) ، كذلك اطلع على مصوراتها المنشورة في المصادر المختلفة .

عينة البحث

اختار الباحث (٦) لوحات للرسامين المعاصرين في العراق ضمن الحد الزمني وبطريقة قصدية لتجنب تكرار الاعمال في السنة نفسها ، او تكرار اكثر من عمل للفنان الواحد .

اداة البحث

اعتمد الباحث الملاحظة اداة بحثية تخدم تحليله للعينة مع الاستناد الى محصلة الاطار النظري للبحث .

تحليل العينة

الفنان	سنة العمل	رقم النموذج
محمد سامي	٢٠٠٠	انموذج١
سيروان باران	٢٠٠١	انموذج٢
رافع الناصري	٢٠٠٢	انموذج٣
شاكر الشاوي	٢٠٠٣	انموذج٤
سالم الدباغ	٢٠٠٤	انموذج٥
كاظم اديب	٢٠٠٦	انموذج٦

محمد سامي (انموذج ١)

تقسم اللوحة افقيا بجملة من الخطوط المُستعرضة من طرف العمل الى الطرف الاخر ، يقطعها في اعلى اليسار مستطيل متكيء على الارضية من خلفه مع وجود باحة فيما بينهما ، اكد وجودها الظل الساقط من المستطيل على الخلفية . كما ان العتمة المتحققة لونيا في اسفل اللوحة تخف وتتلاشى بالارتقاء نحو الاعلى ، مع مزاوجة واضحة لقطبي الدائرة اللونية بين الاخضر والازرق من جهة والاحمر المخفف ومقارباته من جهة اخرى . ومن الايحاءات المتولدة من هذه اللوحة ، الاشارة في المستطيل من خلال الظلمة في داخله وهذه العتمة مع ظله على الخلفية يمكن ان تدلي بأشارة تجسيمية نحو شكل واقعي او مستل من الواقع اقربه (الشباك) . وبهذه المقاربة المفترضة يكون اللون المتدفق من اسفل يمين الشباك على الخلفية بصورة شبه انفجارية مع المستطيل هما المحرضان البصريان الاعلى درجة في هذا المنجز . سيما وان اشارة اللون الساقط من المستطيل تقترب من حركة السوائل في طبيعتها الفيزياوية بالاندلاق نحو مركز الجاذبية الارضي .يرى الباحث بأن الافتراضات المتحققة من هذه اللوحة درامية التأويل توحي بالمأساة او بالجانب المحزن في الحدث المطروح وتترك للمشاهد حرية الاستنباط وفق انعكاس المفردات المدركة على تصوراته .

(انظر الملحق)

سيروان باران (انموذج ٢)

نفذت اللوحة بطريقة غنائية ولدتها بهجة الالوان المشرقة والطريقة القصصية التي يمكن ان يستدل عليها حسيا ، كما ساد العمل طابعا طفوليا في التنفيذ بشكل مقصود وموجه للرؤية الجمالية عند المتلقي . فهناك عفوية (مفتعلة او طبيعية) كانت من اول المشيرات الادائية في هذه اللوحة ، لذلك فهي توحي بالفرح وترد المتذوق الى صور مخزونة لديه في ذات التوجه ، عاضد ذلك المقاربة مع الواقع في الاشكال البشرية واشكال الخيول ، مع الاخذ بنظر الاعتبار عدم المطابقة الدقيقة مع واقع الاشكال ، واختلفت هذه اللوحة مع اللوحة (انموذج ١) بالتساوي

البنائي للون كنه واشراق ، كذلك التوزيع العادل للاشكال الاشارية ، كل ذلك بغية تحقق الصورة المفترضة من قبل الفنان والتي يرى الباحث بأنها تبغي التركيز على الجانب الايجابي في مدركاتنا الحسية . كما تولدت ديناميكية من خلال حركة الاجسام وانطلاقاتها في مختلف الاتجاهات ، وبقياس هذه الحركة الانتشارية مع الدرجة الانفعالية للخليط البنائي يمكن افتراض الصورة الذهنية عند الفنان في انه قصد اداء مبهجا في هذا العمل الفني من خلال عناصر واسس التكوين المستخدمة .

(انظر الملحق)

رافع الناصري (انموذج ٣)

ترتكز اولى استنتاجات التحليل النقدي على دور التنفيذ الدائري للوحة المعروضة والهدف الدلالي منها ، وكما هو معلوم فأن الدائرة من ارسخ الاشكال الاشارية . فتوضحت القدرة العالية للمحيط في احتضان المحرضات المعروضة على السطح التصويري اثناء ارسالها التعبيري . واول المشيرات او اقربها درجة لعكس القيمة المفترضة كانت شكلا شبيه بصفحة المصحف الكريم التي تسيدت النصف الايسر للدائرة مع وجود بعض التشكيلات الحروفية في الوسط توحي بأنها مشتقة او منطلقة من هذه الصفحة القرآنية (على فرض انها كذلك) ، كما عاضد البناء الاشاري سيادة الالوان متوسطة الايحاء مع وجود قلب لوني ازرق بدرجة مشبعة ، لتعطي العناصر الاشارية بالمجمل شعورا طابعه الجلالة والفخامة الاشارية . فأختلفت صفة او جهة الادلاء في هذا المحرض عن اللوحتين السابقتين (انموذج ١ ، ٢) في ارسالها رسالة في منتصف مقياس التعابير ، فلا هي بالحزينة ولا هي بالمفرحة ، لذا تُرك للمدرك اقتناص اي تأثير افتراضي وحسب طريقة استجابته لمعطياتها وفق ميوله الفردية . واختلفت كذلك عن اللوحات آنفة الذكر في مقدار رسوخ الاشكال لحظة التذوق وبدون حركية محسوسة للعناصر الفنية .

(انظر الملحق)

شاكر الشاوي (انموذج ٤)

قام البناء الافتراضي في هذه اللوحة على اساس سعة المساحات التعبيرية لتدلي بالانشاء التصوري ذو الحيادية الاشار ية من جهة اللون ، من خلال الركون الى الاصول والمشتقات المحايدة الممزوجة مع الدرجات المحلية . وطريقة توزيع الكتل الاشارية يدلي بالثقل الموجه نحو الاسفل ، فظهرت الاشكال وكأنها مدرجة في ثقلها ، فكانت تخف كلما ارتقت صعودا ، عاضد ذلك الظل في اسفل كل شكل جراء التقاء مركبين دلاليين . كما امتلكت اللوحة توازنا في التوزيعات الانشائية بتقسيم المساحة المصورة للخلفية الى قسمين متساويين ويقع على خط الافق بينهما تركيب بنائي يوحي بأنه الشكل الرئيسي او المركزي في التعبير . وهذه البناءات واسعة المساحة رُبطت بواسطة نظم دقيقة التركيب ، فضلا عن تلاحمها عن طريق تقارب درجاتها اللونية ، وهذه النظم الدقيقة مثلتها مربعات ومثلثات بالوان حارة وبعض الدرجات الباردة فرشت عموديا لتنتشر فوق الاشكال . وبعيدا عن التحليل البنائي لهذه اللوحة ، يرى الباحث بأن بنيتها التصورية قائمة على تعبير الكتل الكبيرة الراسخة اثناء الادراك الحسي لها ، مع الاعتماد على تجسيمها عن طريق التظليل بغرض المقاربة مع مولداتها من اشكال تمثيلية الايحاء . فيمكن للمتذوق ان يرد ما يشاهده في هذه اللوحة الى عوالم اواشكال مقاربة اشاريا يدركها في واقعه المعاش .

(انظر الملحق)

سالم الدباغ (انموذج ٥)

تقسم اللوحة الى مثلثين دلاليين من زاويتها اليسرى العليا الى اعلى زاويتها السفلى اليمنى بقليل ، مع امتلاك مثلثها الاعلى اعظم درجات الارسال من حيث اللون والتفصيل البنائي الذي تميز به عن المثلث الادنى الفقير من تلك المرتكزات ، ومع وجود تشبع عالي للأحمر (الانتشاري) والبني وعند مقارنة ذلك مع نصوع اللون الفاتح في الاسفل يتملك المشاهد هاجس عدم اتزان اللوحة مما يولد افتراضا بعدم الاستقرار كهدف اشاري او

ربما كخطأ بنائي . كما ان قسما من المثلث الاعلى يوحي بالنية التوسعية من خلال دخوله على حدود المثلث الاسفل ، وهذا الصراع الاشاري بين الطبقتين لابد ان يزيد من غلة الجهة التي تشير اليها اللوحة . والباحث فيما يحلله من كنه ومميزات اللوحة الادائية يمكن ان يتضح في تحليله عوامل ارتباك المؤشرات البصرية وادلائها بأشارة غير متزنة (مقصودة ام غير مقصودة) . فتخلع لذلك على المتلقي شعورا بالقلق وعدم الثبات فيُرد التصور المفترض عن هذه اللوحة الى جملة من الخبرات ذات نفس الارتداد العاطفي وتتوحد في قسم المحرضات الغير مهدئة للنفس فتكون الافتراضات المستنتجة بالتبعية غير ممتلكة للاتزان والثبات .

(انظر الملحق)

كاظم اديب (انموذج ٦)

امتلكت اللوحة انطلاقا لشكل واسع المساحة في فضاء معتم مثل خلفية له مع قذف ذلك الشكل لبناءات بصرية سمتها الرموز الكتابية في اعلى الفضاء على يمين اللوحة . والانطلاقة الغيمية للشكل نحو الاعلى تصدر احساسا بالصعود او التسلق في الفضاء ، غير ان ذلك الاحساس يرتد فيما لو وجه المدرك بصيرته نحو اللون الاسود الذي يورد فراغا حسيا كونه يشير لمنطقة عمياء . فيمكن احتساب الاشارة العظمى للشكل المركزي اذا ما اريد ان تعكس اللوحة تحريضا ايجابيا بعيدا عن ادلاء اللون الاسود . كما امتلك الشكل الرئيسي تدرجا لونيا من الاحمر الممزوج مع الاسود وصولا الى درجات اللون الابيض ، وهذا التدرج يقود عين المتلقي الى الانتقال من اليسار نحو اليمين وصولا الى الكتابات الطائرة في الفضاء . فتنعكس من ذلك احساسات بأشارة التطور او ما يباريها في ذهنية المشاهد ، وبذلك ايظا يمكن استقراء الصور والاشارات الافتراضية التي حملها الفنان على منجزه . كما امتلكت اللوحة بالمجمل شبه اتزان تناظري اذا ما قورن نصفيها مع بعض ، مما يسمح بثبات الانفعال الادراكي امامها وتحليل المفردات المصغرة المنطلقة منها بصورة اهدأ مما لو كانت غير متزنة بنائيا .

(انظر الملحق)

النتائج

١ . اعتمدت اللوحات (النماذج ١ ، ٢ ، ٣) على تصغير المساحات الاشارية وتجزئتها ، عكس اللوحات (النماذج ٤ ، ٥ ، ٦) التي اعتمدت على سعة المساحة الدلالية ليكون هناك انقسام في طريقة تركيب الصور المفترضة ، كل فنان حسب رؤيته .

٢ . عكست جميع لوحات العينة امكانية ارتداد الاشكال المنفذة الى منابع استلالها او الى منابع دخيلة عليها من خلال امتلاك هذه الاشكال المصورة قدرة رد ذهنية المشاهد الى تجاربه الخاصة ومزاوجتها مع ما يشاهده على السطح التصويري .

٣ . اعتمدت اللوحات (النماذج ١ ، ٤ ، ٥) على تدرج الظل والنور في المساحة ككل كعامل اشاري يساعد على تكوين الايحاء ، في حين تخلت اللوحات الاخرى عن هذه الميزة التعبيرية .

٤ . استخدمت اللوحات (النماذج ١ ، ٣ ، ٤) بعض معطيات الواقع الفيزياوي في معالجة الاشكال المعبرة ، من ظهور تأثير الجاذبية الارضية على الاشكال لتعطي انطباعات مستقاة من الواقع في ذلك الادلاء .

٥ . اختلف مستوى التمثيل الاشاري للمشاعر في لوحات العينة ، بين انعاكس الحزن او الفرح او غير ذلك لتنحصر الصورة الذهنية التي يستقرأها المدرك تأويليا عن الفنان بتلك الاطر .

٦ . استخدمت اللوحة (انموذج ٣) احاطة الدائرة كحاظن للاشارة الكلية ، عكس بقية اللوحات التي استمرت في الاستفادة من حدود اللوحة المربعة والمستطيلة .

٧ . استخدمت اللوحات (النماذج ٢ ، ٣ ، ٦) مفردات واقعية صريحة للاشارة ورسم الصور الافتراضية ، مع

ملاحظة انها قد شُكلت بصورة جديدة ارتأها الفنان وهيئها لذلك .

٨ . خالفت اللوحة (انموذج ٥) لوحات العينة من خلال وضع ثقلها في الاعلى مما ولد اشارة مغايرة . فكان عدم اتزانها دافعا لعكسها تعبيرا مختلفا عن بقية لوحات العينة

الاستنتاجات

١ . اولى محرضات احتساب الصور الذهنية للفنان عند المشاهد يكون مردها الى عناصر اللوحة البنائية . من ثم تأتي ركائز المتذوق المختلفة التي تميز كل فرد عن الاخر

٢ . تختلف البنية الافتراضية حسب درجة رسوخ الاشكال ومركز ثقل اللوحة . فيكون الايحاء المتولد من ذلك مختلف بحسب طريقة استقراءها .

٣ . توحي اللوحات بأمكانية خلع صفة المفرجة او المحزنة عليها من قبل المدرك بالاستناد الى اشارتها العاطفية ، وكل متذوق وفق مزاجيته في قرائتها.

٤ . تحتسب معطيات الواقع المعاش في تمثيل الصور المفترضة والمدركة ذهنيا ، ولذلك يمكن خلع احكام متقاربة عن البنى الافتراضية من قبل جمهور المتذوقين بالاعتماد على تلك المعطيات ، ويجب على الفنان ان يضع ذلك في حساباته اثناء شروعه في تنفيذ تصوراته .

المصادر

١- برتليمي ، جان (بحث في علم الجمال) ترجمة أنور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوقا ،القاهره ، دار نهضة مصر ،١٩٧٠

٢- براد بري ، مالكم وزميله (الحداثة) ترجمة مؤيد حسن فوزي ، بغداد ، دارالمأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٧

٣- جيرو ، بيير (علم الاشاره : السيميولوجيا) ترجمة د.منذر عياشي تقديم د.مازن الوعر.دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٢

٤- خرابتشكو وزميليه (طبيعة الاشارة الجمالية : دراسات) ترجمة عبود المعلا ، عدن ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٤

٥- رائد عبد الامير منصور (فن التلصيق والتركيب في الرسم العراقي المعاصر) رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة / رسم ، ٢٠٠٢

٦- راضي حكيم (فلسفة الفن عند سوزان لانجر) بغداد ، دار الشؤون الثقافيه العامه ((أفاق عربيه))، ط، ١٩٨٦

٧- رايسر ، دولف (بين الفن والعلم) ترجمة د.سلمان الواسطي ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦

٨- رسل ، برتراند (مشاكل الفلسفة) ترجمة عبد العزيز البسام وزميله ، بغداد ، مطبعة الشعب ، ١٩٤٧

٩- ريد، هربرت (الفن اليوم : مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ترجمة محمد فتحي وزميله ، القاهره ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥

١٠- ريد ،هربرت (معنى الفن) ترجمة سامي خشبة ، القاهره ، دار الكتاب العربي للطباعه والنشر، فرع الساحل ، دت

١١- الزين ، محمد شوقي (الفينومينولوجيا وفن التأويل) مجلة فكر ونقد ،ثقافية شهرية ،الرباط ، المغرب ، السنة الثانية ، العدد ١٦ ، فبراير ١٩٩٩

١٢- سانتيانا ، جورج (الاحساس بالجمال) ترجمة د.محمد مصطفى بدوي ، مراجعة وتصدير د.زكي نجيب محمود ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة مصر ، دت

١٣- سعيد توفيق (الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر ، ط١ ، ١٩٩٢

١٤- شاكر عبد الحميد (العمليه الأبداعيه في فن التصوير) الكويت ، عالم المعرفه ، مطابع الرساله ، ١٩٧٩

١٥- الصراف ، عباس (أفاق النقد التشكيلي) بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩

١٦- عبد الفتاح رياض (التكوين في الفنون التشكيليه) القاهرة ، دار النهضه العربيه ، طباعه الشركه المتحده للنشر والتوزيع ،ط١، ١٩٧٣

١٧- عبد السلام مسدي (قضية البنيوية : دراسة ونماذج) بن عروس ، تونس ، المطبعة العربية ، ط١ ، ١٩٩١

١٨- عبد الكريم عبود عودة (بنية النص السردي وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي) اطروحة دكتوراه فلسفة غير منشورة في الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠

١٩- عز الدين شموط (لغة الفن التشكيلي: علم الأشارات البصريه) ط١ ، ١٩٩٣

٢٠- عماد الدين خليل (الطبيعة في الفن الغربي والاسلامي) بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٧٧

٢١- عياض عبد الرحمن امين (دلالات اللون في الفن العربي الأسلامي) أطروحة دكتوراة ((غير منشوره)) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميله ، رسم ، ١٩٩٦

٢٢- فلانجان ، جورج (حول الفن الحديث) برجمة وتقديم كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠

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

٢٤- فينوغرادوف . اي . (مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي) ترجمة هشام الدجاني . دمشق ، الدار الوطنية للتوزيع ، دت

٢٥- كمال عيد (جماليات الفنون) بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠

٢٦- ماجد اسد (خطاب التصوير التشكيلي) بحث منشور في مجلة افاق عربية ، العدد ١٢، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢

٢٧- محمد عناني (المصطلحات الادبية الحديثة : دراسة ومعجم انجليزي – عربي) بيؤوت ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٦

٢٨- ميشال عاصي (الفن والادب : بحث في الجماليات والانواع الادبية) بيروت ، لبنان ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، ١٩٦٣

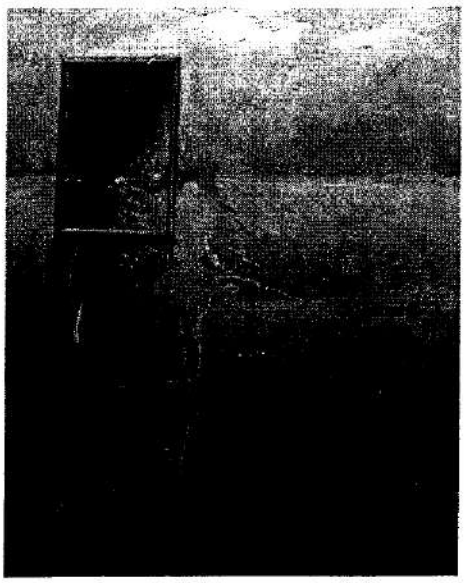
٢٩- نوبلر ، نائان (حوار الرؤية : مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ط١ ، ١٩٨٧

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

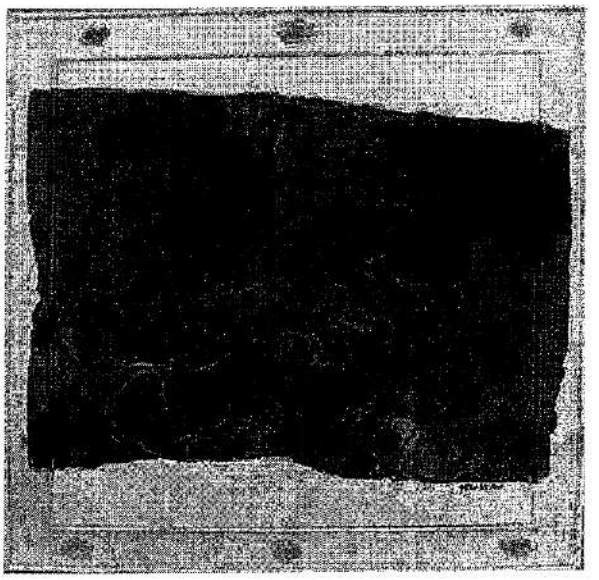
٣١- مجموعة من المؤلفين (محيط الفنون : ١ : الفنون التشكيلية) القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠

32 . Waldberg Patirick (The knitiators of Surrealism) Collins in Associstion with Vnesco .

الملاحق

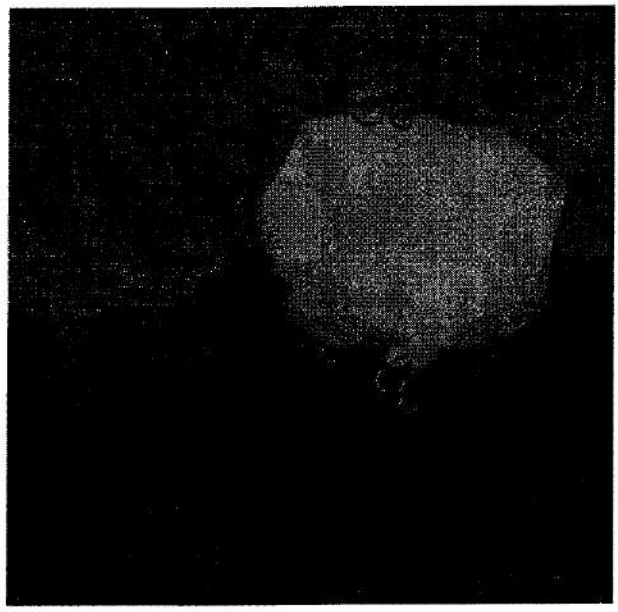


أنموذج ١

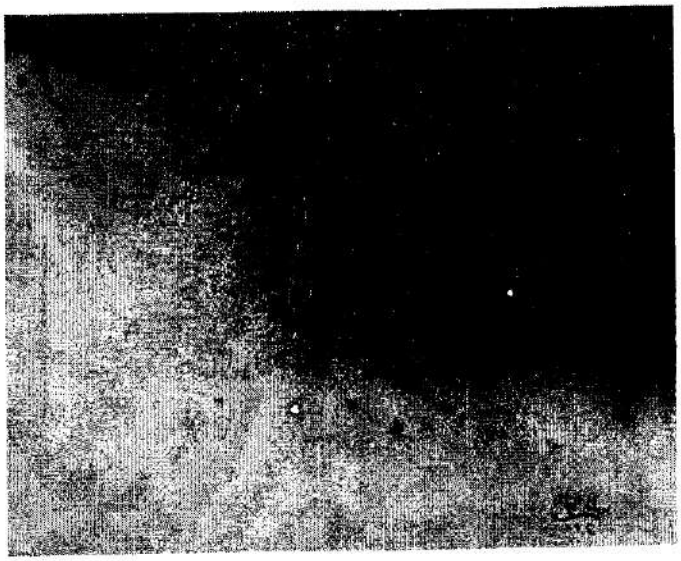


أنموذج ٢

أنموذج ٣



أنموذج ٤



أنموذج٥

أنموذج ٦